

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

herausgegeben von  
**Walter Werbeck**

in Verbindung mit  
**Werner Breig, Friedhelm Krummacher, Eva Linfield**

35. Jahrgang 2013



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

© 2014 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

Layout: ConText, Carola Trabert – [carola.trabert@virenspecht.de](mailto:carola.trabert@virenspecht.de)

ISBN 978-3-7618-1691-2

ISSN 0174-2345

# Inhalt

## Vorträge der Schütz-Tage Torgau 2012

Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung Wolfgang Herbst	7
Luther, Schütz und der kursächsische Hof Jürgen Heidrich	16
Luthers Theologie des Todes im Spiegel der Funeralkomposition des 17. Jahrhunderts Peter Schmitz	25

## Vorträge des Schütz-Festes Hannover 2011

Anton Ulrichs »Singe-Spiele« und die welfische Musikkultur – Überlegungen zur Sonderentwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Bernhard Jahn	41
Die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der welfischen Höfe im späten 17. Jahrhundert – Von Gelehrsamkeit und Galanterie Joachim Kremer	50
What happened in 1678? Reassessing »Oronthea« and the Beginnings of Opera in Hanover Vassilis Vavoulis	59

## Freie Beiträge

Einblicke in die Lebenswelt von Henrich Schütz während seiner Jugendjahre in Hessen Gerhard Aumüller	77
Canons by Tobias Michael and Others in the Albums of Burckhard Grossmann the Younger Derek Stauff	153
Disputationen mit Widmungen an Heinrich Schütz Eberhard Möller	167
Die Verfasser der Beiträge	171

## Abkürzungen

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AOI	<i>Acta organologica</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
Diss.	Dissertation
DM	<i>Documenta musicologica</i>
ed., eds.	edited / editor, editors
EM	<i>Early Music</i>
EMH	<i>Early Music History</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Jb	Jahrbuch
JbMBM	Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, <i>Jahrbuch</i> , 1999 ff.
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., Neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
MLUB	Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Handschriften-Abteilung
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
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.
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
Schütz Quellen	Jhr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. <i>Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834</i> , hrsg. von Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Hausteil, Altenburg 2003 (= Köstritzer Schriften 3)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)

- Schütz-Konferenz Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Kopenhagen 1985* *Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen* [...] 1985, Kopenhagen 1989
- SHStA Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
- SJb *Schütz-Jahrbuch*
- Slg. Sammlung
- StAMR Hessisches Staatsarchiv Marburg
- SSWV *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Wiesbaden 2000
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
- WA *D. Martin Luthers Werke*. 120 Bände, Weimar 1883–2009
- WaltherL Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
- Zs Zeitschrift
- Zulauf Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902



# Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung

Wolfgang Herbst

Luthers Umgang mit der Musik und sein Nachdenken darüber hat die evangelische Kirche und Theologie lange Zeit nicht besonders interessiert. Im Rückblick ist es erstaunlich, dass Luthers Einbindung der Musik in seine Theologie so viele Jahre lang kaum eine Rolle gespielt hat, obwohl das Interesse an Luthers Person und geschichtlicher Wirkung nach dem Ersten Weltkrieg neu erwacht war. Erst 1931 begann eine nennenswerte Beschäftigung mit der theologischen Musikanschauung Luthers<sup>1</sup>. In den dreißig Jahren danach folgten weitere, zum Teil sehr gründliche und umfassende theologische Bearbeitungen des Themas, die noch heute für eine Beschäftigung mit Luthers Musikauffassung unentbehrlich sind<sup>2</sup>.

Von einer ganz anderen Seite, nämlich jenseits von Kirche und Theologie, erwachte nach dem Ersten Weltkrieg neues Interesse an Luthers musikalischen Bestrebungen. Es war die aus dem Wandervogel entstandene Jugend- und Singbewegung, die Luthers Lieder für sich entdeckte und sie ganz neu sang. Sie betrieb sich aus unterschiedlichen Gründen gern auf den Reformator, ohne eine enge Beziehung zur Kirche zu haben. Ihr ging es nicht in erster Linie um den kirchlichen Neuerer und theologischen Denker Martin Luther. Vielmehr sah sie in ihm den Garanten für ein gesundes und unverfälschtes deutsches Volkstum. Luthers Urwüchsigkeit, seine Erdverbundenheit und pralle Sprache schienen Echtheit zu garantieren. Seine Ruppigkeit entbehrte aller gesellschaftlichen Vorsicht, und die Herbheit, Strenge und altdeutsche Holprigkeit der Lutherschen Lieder hatten ihren eigenen Charme.

Das alles faszinierte die Führer der Jugendmusikbewegung. Dabei spielte das Lied »Ein feste Burg ist unser Gott« eine zentrale Rolle. Dessen ursprüngliche, rhythmisch differenzierte Gestalt sang damals in der Kirche fast niemand, denn hier war die Melodie in lauter gleichmäßigen Viertelnoten üblich geworden. Aber gerade die ursprüngliche rhythmische Version des Liedes stellte auf der von Walther Hensel geleiteten ersten Finkensteiner Woche 1923 eine besondere Attraktion dar. Hans Klein, einer der Mitbegründer der Finkensteiner Bewegung, berichtet darüber 1924 in einer der ersten Buchveröffentlichungen des Bärenreiter-Verlages:

In dieser neuen Fassung übt das alte Kampflied eine erschütternde Wirkung aus. In dieser Fassung wird es auch nach vierhundert Jahren seine Auferstehung feiern und weit über die Grenzen des Protestantismus hinausdringen als ein allgemein deutscher Gesang von Not und Gottvertrauen.<sup>3</sup>

Für Walther Hensel und seine Finkensteiner Freunde sind die »Herbheit und stürmende Gotteskämpferschaft des Lutherischen Chorals« ein Vorbild für die Rückbesinnung auf alles Echte und Gesunde und ein Fanal zur Abkehr von aller Romantik und Verweichlichung<sup>4</sup>.

1 Hans Preuß, *Martin Luther – Der Künstler*, Gütersloh 1931.

2 Christhard Mahrenholz, *Luther und die Kirchenmusik*, Kassel 1937; Karl Honemeyer, *Luthers Musikanschauung. Studien zur Frage ihrer geschichtlichen Grundlagen*, Diss. phil. Münster 1941; Christoph Wetzels, *Studie zur Musikanschauung Martin Luthers*, in: *MuK* 25 (1955), S. 238–245, 274–279; Oskar Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: *Leiturgia* 4: *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1961, S. 1–267, vor allem S. 62–81.

Immer wieder hat Luther die Hinwendung zur Vergangenheit und die Verehrung des Alten begründen müssen, obwohl gerade er mit der kirchlichen Vergangenheit, die er vorfand, sehr kritisch umgegangen war. Dagegen verehrte die musikalische Jugendbewegung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts alles Alte als unschuldig und rein. Es ging in deren Kreisen eigentlich nur insofern um Luther, als er ein Signal für Glaubwürdigkeit und Urwüchsigkeit darstellte, ein Signal, das nicht verdorben war durch die urbane Welt und die verfeinerte, aber unglaublich gewordenen bürgerliche Erwachsenenkultur.

Es sind im Grunde ästhetische Aspekte, die hier zum Tragen kamen und für die Luther zum Sammelbegriff wurde. Der Reformator war zu einem Wegweiser für Lebensreform geworden. Das Erstaunliche ist, dass die kirchlich-liturgischen Reformbewegungen jener Jahre zunächst in die gleiche Richtung gegangen sind wie die Jugend- und Singbewegung. Auch die kirchlichen Jugendvereine, die *Evangelische Michaelsbruderschaft* und sogar die *Kirchliche Arbeit von Alpirsbach*, die sich besonders der musikalisch-künstlerischen Seite verschrieben hatte, waren an Luthers Einordnung der Musik in den Zusammenhang von Schöpfung und Erlösung im Grunde nicht interessiert.

So war auch für die kirchlichen Reformbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg die Hinwendung zu Luther zunächst eine Berufung auf das Alte und Unverdorbenes. Dabei wurde allerdings die Kirche von der Jugendbewegung und ihrer musikalischen Durchsetzungskraft überholt. Das lag nicht zuletzt daran, dass in den Musikantengilden und Singgemeinden etwas verwirklicht worden ist, wonach sich die Kirchenchorverbände schon lange gesehnt hatten. Wilhelm Stählin erklärt 1927 mit einem Anflug von Neid,

dass dort – so wohl in den Musikantengilden wie im Finkensteiner Bund – das alte Liedgut unserer Kirche, die Choräle der Reformationszeit, die Sätze von Haßler, Schütz, Eccard, Praetorius mit einer Ernsthaftigkeit, Hingabe und Freudigkeit gesungen werden, die wir unserer Kirche selbst wünschen müssten.<sup>5</sup>

Die evangelische Kirche will Anschluss an diese Entwicklung finden und das entstandene Defizit ausgleichen. Sie schafft deshalb eine Institution, die sich dieses Problems annehmen soll. In Spandau bei Berlin gründet sie 1928 eine *Evangelische Schule für kirchliche Volksmusik*, die spätere Berliner *Kirchenmusikschule*. Hier sollen die Singleiter und Kantoren mit der stilistischen Neuorientierung der Singbewegung vertraut gemacht werden, damit deren Erbe auch in die Kirche eingebracht werden kann.

Im Zuge dessen besinnt man sich auf all die herrlichen Aussprüche Martin Luthers über das Wesen und die Bedeutung von Musik. Ein bekanntes Beispiel sei hier genannt. Es ist der Brief Luthers an den Münchner Hofkapellmeister Ludwig Senfl vom Oktober 1530, wo es heißt:

Ich schäme mich nicht, offen zu bekennen, dass es nach der Theologie keine Kunst gibt, welche der Musik an die Seite gestellt werden kann, da sie allein nach der Theologie das kann, was sonst nur die Theologie vermag, nämlich das Gemüt ruhig und fröhlich zu machen, zum offenbaren Zeugnis, dass der Teufel, der Urheber der traurigen Sorgen und unruhigen Gedanken, vor der Stimme der Musik fast ebenso flieht wie vor dem Worte der Theologie.<sup>6</sup>

3 Hans Klein (Hrsg.), *Die Finkensteiner Singwoche*, Augsburg-Aumühle 1924.

4 Hans Klein, *Die Wurzeln der Finkensteiner Singbewegung, 1933*, in: Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg (Hrsg.), *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit: Von den Anfängen bis 1933*, Wolfenbüttel 1980, S. 241.

5 Wilhelm Stählin, *Die Bedeutung der Singbewegung für den evangelischen Kirchengesang*, in: ebd., S. 836.

6 Übersetzung aus dem Lateinischen nach Adolf Strube (Hrsg.), *Spielleute Gottes. Ein Buch vom deutschen Kantor*, Berlin 1935, S. 17.

In diesem Sinne gibt es noch zahllose andere Äußerungen Luthers, die die Musik in bewegten Worten preisen und erheben, sie auf die Seite Gottes stellen und immer wieder betonen, wie schädigend und frustrierend sie für den Teufel ist, denn er mag keine Musik und hasst sie.

Allerdings ist es gar nicht so einfach, sich auf einen Mann zu berufen, der zum Thema Musik überhaupt nichts Systematisches veröffentlicht hat. Über Luther und die Musik sind schon viele kluge Bücher geschrieben worden, nur Luther selbst hat keines von ihnen verfasst. Seine Äußerungen sind in zahllosen verstreuten Bemerkungen und versprengten Aussagen überliefert, die nirgends von ihm selbst zusammengefasst und systematisch dargeboten worden sind. Zu alledem kommt noch eine weitere Schwierigkeit. Die Äußerungen Luthers zur Musik stammen zwar von ihm selbst, aber sie sind ganz unterschiedlichen Zeiten seines Lebens zuzuordnen. Dem jungen Luther sind andere Dinge wichtig als dem reifen Luther. Die Musikanschauung des Reformators kann aber nur dann sinnvoll zur Kenntnis genommen werden, wenn man sie in dessen Biographie einordnet. Genau daran hat mancher, der sich auf Luther beruft, nur wenig Interesse, denn die zeitliche Differenzierung der einzelnen Aussagen könnte ein Lutherbild erzeugen, das nicht mehr homogen ist. Der Wunsch, ein einheitliches Bild Luthers zur Verfügung zu haben, führt zu einer Weigerung, irgendwelche Ambivalenzen im Verhältnis Luthers zur Musik zur Kenntnis zu nehmen. Die Mehrdeutigkeit des Reformators wird mehr oder weniger als Bedrohung empfunden. Eine Kritik an ihm wird mit Befremden zur Kenntnis genommen, denn sie passt nicht in das Bild, das man sich von Luther gemacht hat und korrespondiert nicht mit den eigenen Zielen und Wünschen. Gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Berufung auf Luther deutlich von ganz bestimmten Interessen geprägt.

Klar zu erkennen ist diese Tendenz in einer Stimme aus der kirchenmusikalischen Praxis. Der 23-jährige Kantor an der Rothkirchkapelle in Dortmund, Otto Brodde, machte sich schon 1933 zum Sprecher der gesamten Kirchenmusikszene. In diesem Jahr stand ja nicht nur die Machtergreifung der Nationalsozialisten an, sondern es wurde auch der 450. Geburtstag Martin Luthers gefeiert. Aus diesem Anlass schrieb Brodde einen Beitrag über »Luthers Ruf an die Kirchenmusik unserer Zeit«<sup>7</sup>. Darin fordert er, dass die Kirchenmusik heute wie damals in den Geist ihrer Zeit eingebettet sein müsse. Sie müsse »bis in die letzten Fasern hinein deutsch« und volksnah sein wie die Melodien Luthers, die der Volksmusik abgelauscht seien. Außerdem müsse sie einen unangefochtenen Platz im Gottesdienst haben.

Aus dieser Sicht leitet Brodde mit Berufung auf Luther eine Reihe von Folgerungen für die musikalische Praxis ab. So ist für ihn alle Musik im Gottesdienst ein »unerlässlicher Bestandteil des kultischen Geschehens« und mit der Predigt gleichwertig. Nur wenn die *Musica sacra* gleichberechtigter Faktor neben dem gesprochenen Wort ist, nehmen Pfarrer und Kirchenmusiker zur Musik die Stellung ein, die Luther auch gehabt hat. Das Votum Broddes richtet sich offensichtlich gegen den Einsatz der Musik als schmückende Beigabe zum Gottesdienst, als Verschönerung und Verzierung, die beliebig entfallen kann. Weiter fordert Brodde, dass im Gottesdienst nur deutsche Musik erklingen darf, keine russische (Dmitri Bortnjanski) und keine französische (Widor, Guilmant, Saint-Saëns). Vor allem aber soll nur solche Musik Bestandteil des Gottesdienstes werden, die »das Evangelium treibt«. Das bedeutet, dass für Brodde im Gottesdienst alle romantische Musik ebenso ausscheidet wie rein instrumentale Musik ohne Textbindung:

7 Otto Brodde, *Luthers Ruf an die Kirchenmusik unserer Zeit*, in: *Die Kirchenmusik* 14 (1933), S. 188–190. Dort auch die folgenden Zitate.

Musik einer Zeit, die glaubte, Gott durch idealistische Gedankengänge ersetzen zu können – wie die Romantik – gehört nun einmal nicht in den Gottesdienst hinein! Ebenso jede Musik, die rein instrumental nichts zu künden weiß von der ewigen Wahrheit des Evangeliums.<sup>8</sup>

Luther wird dazu benutzt, die Bedeutung der Musik in der Kirche zu untermauern und ihr eine selbstständige, mit der Predigt geradezu konkurrierende Stellung im Gottesdienst einzuräumen. Brodde nimmt Luther offensichtlich für Bestrebungen in den Dienst, mit denen der Reformator nichts zu tun hatte.

Die Anliegen Broddes entsprechen weit verbreiteten Wünschen in der deutschen Kirchenszene. Die Nähe von Wort und Ton, die für Luther so wichtig war, spielt dabei eine besondere Rolle. Sie führt in den Dreißigerjahren zu einer Bevorzugung der A-cappella-Musik, die ja von der Verbindung zum Wort lebt. Daraus folgt: Nur die wortgebundene Musik kann das Evangelium treiben und ist deshalb würdig, an der Verkündigung im Gottesdienst teilzunehmen. Ein organisatorischer Schritt der evangelischen Landeskirchen sollte darüber hinaus die Bindung der Chormusik an die kirchliche Verkündigung stärken. Die Kirchenchöre waren zu dieser Zeit fast ausschließlich als Vereine organisiert. Die Kirchenleitungen verlangen nun die Auflösung dieser Vereinsstrukturen und die Anbindung der Chöre an die jeweiligen Kirchengemeinden. Dadurch soll eine engere Verknüpfung mit der Kirche und ihrer Wortverkündigung erreicht werden. Die Chöre sollten nicht mehr singen können, was sie wollen, sondern sich den Wünschen der Pfarrgemeinden unterordnen.

Dazu kommt noch ein weiteres kirchliches Interesse, nämlich die Schaffung und Konsolidierung eines kirchenmusikalischen Amtes, das es in dieser Form bisher nur vereinzelt gegeben hatte. Erstmals in der Geschichte sollen die Berufe des Kantors und des Organisten generell zu einem einzigen Beruf zusammengefasst werden, der für die gesamte musikalische Arbeit in der Gemeinde zuständig ist. Dieses neu geschaffene Amt soll der Erneuerungsbewegung das musikalische und organisatorische Rückgrat geben und sie liturgisch und künstlerisch gegen alle Widerstände absichern.

All diese Weichenstellungen sind von den Persönlichkeiten der musikalischen Erneuerungsbewegung vollzogen und organisatorisch getragen worden. Stellvertretend für ihre ganze Generation mögen zwei Namen genannt werden: Christhard Mahrenholz in Hannover und Oskar Söhngen in Berlin. Beiden verdanken wir vorzügliche Gesamtdarstellungen der theologischen Musikanschauung Luthers. Aber beide waren zugleich an wichtige Interessen der Kirche gebunden. Mahrenholz hatte eine leitende Position in der Hannoverschen Landeskirche und war seit 1933 Reichsobmann des *Verbandes Evangelischer Kirchenchöre*. Für ihn war die Berufung auf Luthers Musikanschauung wichtig, weil er im Interesse der Kirchenchöre eine theologische Begründung der A-cappella-Chormusik brauchte, die er als vorrangig vor jeder Instrumentalmusik ansah. Auch die Orgelbegleitung sollte nach Mahrenholz in alten Kantionalsätzen erfolgen, was an seinem Orgelchoralbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch zu sehen war, dessen Begleitsätze historische Chorsätze waren und auf die besonderen Verhältnisse des Instruments Orgel überhaupt nicht eingingen. Im Vorwort geht Mahrenholz so weit zu behaupten, die Begleitung der alten Melodien auf der Orgel könne »nur in der Art von Kantionalsätzen gestattet werden«<sup>9</sup>.

Mahrenholz sorgte zudem dafür, dass der von ihm geleitete Kirchenchorverband für die Gesangbuchrevision zuständig wurde. Über diesen Verband sollte künftig die gesamte Gesangbucharbeit laufen. Deshalb übernahm Mahrenholz auch den Vorsitz der *Deutschen Arbeitsgemeinschaft für Gesangbuch-*

8 Ebd., S. 189.

9 Christhard Mahrenholz, *Choralbuch zum evangelischen Kirchengesangbuch*, Kassel 1950, S. 3.

reform und legte zusammen mit Söhngen schon in den Vierzigerjahren den Grundstock für das Evangelische Kirchengesangbuch.

Auch Söhngen hat in seiner preußischen Landeskirche eine steuernde und organisierende Funktion ausgeübt. In seinem Standardwerk *Theologie der Musik* begründet er nicht zuletzt mit der Berufung auf Luther, dass die Liturgie »das Gesetz der Kirchenmusik« sei, ihr Mutterboden, ohne den sie nicht leben könne. Deshalb findet nach Meinung Söhngens die Musik ihre eigentliche Sinnerfüllung erst im Gottesdienst<sup>10</sup>. Allerdings ist Söhngen klug genug, zu bemerken, »dass es auf evangelischem Boden nicht möglich ist, die Kirchenmusik lediglich und ausschließlich als eine Funktion der Liturgie anzusprechen«<sup>11</sup>.

Trotz aller Liberalität stören ihn jedoch widersprüchliche oder missverständliche Gedanken Luthers, die eine überzeugende Berufung auf ihn schwierig machen. So ist es nicht verwunderlich, dass Söhngen Anstoß nimmt an einem Gedanken Luthers, der in der *Deutschen Messe* von 1526 zu finden ist. Einerseits will Luther dort die Musik für die öffentlichen Gottesdienste als Lockmittel für das Volk zu benutzen. Er will mit allen Glocken läuten, mit Orgeln pfeifen und alles auffahren, was klingen kann, um die Einfältigen und besonders das junge Volk zu dem Spectaculum der öffentlichen Gottesdienste hinzuführen. Andererseits ist Luther aber von der heimlichen Sehnsucht erfüllt, einmal in kleinem Kreise einen nicht öffentlichen Hausgottesdienst feiern zu können und zwar ausschließlich mit denen, »die mit ernst Christen wollen seyn«<sup>12</sup>. Und dann folgt eine überraschende Bemerkung zur Musik in diesen Gottesdiensten, denn er sagt: »Hie durfts nicht viel und gros gesenges«. Ein Gedanke, der Aufsehen erregt hat, weil Luther, der die Musik sonst so hoch lobt und einschätzt, hier im Ernstfall auf Musik und gottesdienstlichen Gesang zu verzichten scheint. Söhngen bezeichnet den Satz Luthers als »merkwürdige Äußerung«. Die Vorstellung, dass es einen Gottesdienst geben könnte, in dem Musik und Gesang keine Rolle spielen, schockiert die Liturgiereformer der evangelischen Kirche. Sie widerspricht allen Bemühungen, die Liturgie als Mutterboden der Kirchenmusik zu verstehen. Söhngen gibt sogar zu, dass diese Äußerungen Luthers über die Musik »nicht recht in das Bild seiner betonten persönlichen und theologischen Bejahung der Musik« passen. Er wehrt sich gegen die Ansicht, die Zulassung der Musik zum Gottesdienst wäre nichts anderes als ein Zugeständnis Luthers an die menschliche Schwachheit<sup>13</sup>; Musik würde im Gottesdienst als Köder für das Evangelium missbraucht. Er meint, Luthers Hochschätzung der Musik wäre doch genügend bekannt, so dass man über diese merkwürdige Äußerung ruhig einmal hinwegsehen könne.

Allerdings beziehen sich Luthers Gedanken über die hohe Bedeutung der Musik überhaupt nicht auf die Kirchenmusik. Er unterscheidet in seinen späteren Jahren nicht zwischen gottesdienstlicher und weltlicher Musik, beide haben für ihn in hohem Maße geistlichen Charakter. Sie gehören für ihn eindeutig auf die Seite Gottes. Deswegen ist es auch auf den ersten Blick unverständlich, weshalb Mahrenholz seiner sehr lesenswerten Abhandlung über Luthers theologische Musikanschauung die Überschrift *Luther und die Kirchenmusik* gibt<sup>14</sup>, denn von der ist bei Luther nirgends die Rede, ja er kennt das Wort nicht einmal. Selbst in seiner Vorrede für ein dezidiert gottesdienstliches Chorwerk wie Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* spricht Luther nicht von Kirchenmusik. Aber Mahrenholz will Luther für die

10 Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, S. 91.

11 Ebd., S. 186.

12 Vorrede zur *Deutschen Messe* 1526, zitiert nach WA 19, 60 B.

13 Söhngen (wie Anm. 10), S. 290.

14 Christhard Mahrenholz, *Luther und die Kirchenmusik*, Kassel 1937, wieder abgedruckt in: Karl Ferdinand Müller (Hrsg.), *Musicologica et Liturgica. Gesammelte Aufsätze von Christhard Mahrenholz*, Kassel u. a. 1960, S. 136 ff.

Begründung und Förderung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung in den Dienst nehmen, deshalb benutzt er dessen theologische Musikanschauung für seine kirchenpolitischen Zwecke.

Ein weiteres Beispiel für das Leiden an Luthers musiktheologischen Ambivalenzen gibt uns Söhngen in seiner *Theologie der Musik*<sup>15</sup>. Da nimmt er Stellung zu Luthers Äußerung über die Orgeln in den Kirchen, wo es heißt: »Sic nos habemus organa propter iuventutem, wie man den Kindern äpfel und birn gibt«<sup>16</sup>. Söhngen wird angesichts dieser Äußerung in den Tischreden geradezu aggressiv gegen Luther. Der wirkt für ihn wegen »solcher Parolen« beinahe unseriös. Lieber verweist Söhngen auf die zahllosen positiven Äußerungen Luthers zur Würde der Musik. Damit glaubt er, dessen als unpassend empfundene Äußerung entkräften zu können. Er zählt die Bemerkung Luthers, dass die Orgeln als Lockmittel für die Jugend dienen, zu den »merkwürdigen Gedanken« des Reformators. Dazu gehört auch dessen Äußerung über das »wüste wilde Eselsgeschrei des gregorianischen Chorals«<sup>17</sup>, die schon manchen Freund mittelalterlichen Singens an dem Meister hat zweifeln lassen. Das zeigt uns: Am liebsten würde man Luthers theologische Gedanken über Musik ohne deren Ambivalenzen übernehmen und zitieren. Die Gründe für diese eingeschränkte Sicht auf die Musikanschauung des Reformators sind die theologische und musikalische Situation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der – wie Christoph Krummacher formuliert – erhebliche

Legitimationsdruck der »kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung« gegenüber ihrem theologischen Umfeld. Offenbar war nicht nur der Anschein einer kulturprotestantischen Synthese von Religion und Kunst zu vermeiden, sondern der Nachweis zu erbringen, wie sich die Kirchenmusik vor dem »sola scriptura« legitimiere.<sup>18</sup>

Der mehrfach geäußerte Gedanke Luthers, dass die Musik den ersten Platz nach der Theologie einnehme und ihr am allernächsten von allen Künsten stehe, gehört zu den populärsten Äußerungen des Reformators über die Musik. Dabei ist zu bedenken, dass Luther nicht die wissenschaftliche Theologie meint und auch nicht die kirchliche Lehre, die »doctrina«, sondern die ehrfürchtige Begegnung des Bibellesers mit dem Wort Gottes. Das ist die wahre »theologia.« Der Gedanke, dass die Musik von allen Künsten die größte Nähe zur Theologie habe, führte zu erstaunlichen Konsequenzen. Söhngen hatte schon in der Anfangszeit seiner Tätigkeit bei der preußischen Kirchenverwaltung persönlich dafür gesorgt, dass neue Studienpläne für das Fach Kirchenmusik entworfen und verabschiedet wurden. Bei den Ausbildungsplänen für Kirchenmusiker der Stufen A, B und C, deren Erstellung direkt auf ihn zurückgeht, fällt auf, dass die theologischen Fächer Liturgik und Kirchenkunde Vorrang vor den musikalischen Fächern haben. Der aktuelle Anlass für diese Rangfolge lag für Söhngen, wie er mir einmal im persönlichen Gespräch mitteilte, in einem Unbehagen an der Kirchenmusikausbildung in den preußischen Musikakademien von Berlin, Breslau und Königsberg. Dort stellte das virtuose Orgelspiel das Zentrum dar, dem alles andere unterzuordnen war. Es ist erstaunlich, welche Parallelen es dazu in der Fächerbewertung an mancher

<sup>15</sup> Söhngen (wie Anm. 10), S. 107.

<sup>16</sup> WA 46, 452.

<sup>17</sup> Vorrede zu Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* (Wittenberg 1538) in der Übersetzung Johann Walters, *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* 1564, abgedruckt bei Martin Bender, *Allein auf Gottes Wort. Johann Walter – Kantor der Reformation*, Berlin 1971, S. 74 (Anhang 2).

<sup>18</sup> Christoph Krummacher, *Musik als praxis pietatis – Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994 (= Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 27), S. 27.

staatlichen Musikhochschule noch heute gibt. Diese Schwerpunktbildung und Konzentration auf den virtuoseren Bereich des Orgelspiels aber widersprach Söhngens Auffassung von der Dienerfunktion der Musik bei der Verkündigung des Evangeliums. Die jungen Kirchenmusiker sollten schon in ihrem Studium lernen, dass sie mit ihrer Arbeit in den Dienst der Wortverkündigung eingebettet sind, in der Gemeinde ihre Basis haben und nicht als bloße Orgelsolisten ihre künstlerischen Auftritte am Anfang und Ende des Gottesdienstes absolvieren. In der Sache hat Söhngen damals recht gehabt, aber die Schlüsse, die er daraus zog, sind problematisch.

Die Prüfungszeugnisse nach den neuen Richtlinien in der Kirche der altpreußischen Union weisen auf Veranlassung Söhngens bei allen Prüfungsstufen eine Fächerreihenfolge auf, aus der sich eine andere Schwerpunktbildung als die herkömmliche und von ihm kritisierte ergibt, denn jetzt haben die theologischen Fächer (Liturgik und Kirchenkunde) Vorrang vor den musikalischen Hauptfächern<sup>19</sup>. Die neue Fächerliste sieht so aus:

- Liturgik und Kirchenkunde
- Singen und Sprechen
- Künstlerisches Orgelspiel
- Liturgisches Orgelspiel
- Orgelkunde
- Gregorianischer Choral
- Klavierspiel
- Chor- und Orchesterleitung
- Gehörbildung und Musiklehre
- Musikgeschichte

Auch hier rangiert die Chorleitung ihrer Bedeutung nach noch immer weit hinter dem Orgelspiel. Unter zehn Fächern kommt sie erst an achter Stelle.

In Preußen ist durch Söhngens Studienordnung die Ausbildung und Anstellung hochqualifizierter Berufsmusiker für den kirchlichen Dienst deutlich unter die Vorherrschaft der Theologie gestellt worden. Dadurch wird die von der Amtskirche gewünschte Rangordnung deutlich gemacht. Auch bei einem Gottesdienst anlässlich der Einführung eines Kirchenmusikers in sein neues Amt wird auf diese Rangordnung hingewiesen, denn in der dafür vorgesehenen Ordnung ist an Stelle einer Ansprache die Verlesung von Luthers Vorrede zu Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* (1538) vorgesehen, in der Luther feststellt: »Die edle Musika ist nach Gottes Wort der höchste Schatz auf Erden.«<sup>20</sup>

Man kann darüber nachdenken, ob Luther eine solche Rangfolge und ihre arbeitsrechtlichen Konsequenzen im Blick hatte, wenn er dem Jubel über das Miteinander von Evangelium und Musik Ausdruck gab.

Was meint Luther eigentlich mit dem Gedanken, dass die Musik der Theologie am nächsten stünde? Im April 1538 spricht er im Hause des Kanzlers der Universität Wittenberg seinen Lieblingsgedanken aus. Nachdem beim Essen musiziert worden war, sagt Luther: »Musica est insigne donum Dei et theologiae proxima« (Die Musik ist ein besonderes Geschenk Gottes und der Theologie am allernächsten)<sup>21</sup>.

19 Oskar Söhngen (Hrsg.), *Das kirchenmusikalische Amt in der evangelischen Kirche der altpreußischen Union – Die wichtigsten geltenden Verordnungen und Erlasse auf dem Gebiete der Kirchenmusik*, Berlin 1950, S. 79.

20 Ebd., S. 153 (Hervorhebung durch den Verfasser).

21 WA.TR Nr. 3815.

Er vergleicht die Musik mit allen anderen Künsten und Wissenschaften und kommt zu dem Schluss, dass sie am höchsten zu bewerten ist. Keine andere kann ihr folgen, weder die Grammatik noch die Rhetorik, die Arithmetik, die Geometrie oder die Astronomie. Nur die Musik reicht beinahe an die Theologie heran. Den Satz, dass die Musik der Theologie am nächsten steht, hat Luther noch mehrfach gesagt, und er steht mit diesem Gedanken nicht allein da. Johann Walter, Luthers Freund und Mitarbeiter, ging noch ein Stück darüber hinaus und bezeichnete die Musik nicht nur als nahe an der Theologie, sondern sogar beide als gleichberechtigte Schwestern.

Gott hat die Music fein bedeckt / In der Theologj versteckt.  
 Er hat sie beid im fried geschmuckt / Das kein der andern ehr verruckt.  
 Sie sind jnn freundschaft nahe verwandt / Das sie fur shwestern wern erkandt.<sup>22</sup>

Fast zweihundert Jahre später stimmt Johann Mattheson in das gleiche Lob ein, wenn er die Musik als einzige Kunst und Wissenschaft bis zum Altar hinaufsteigen lässt:

Die Music ist nicht vor der Kirchen=Thür stehen blieben / sondern hat es allein wagen  
 dürffen / gantz hinein / und biß zum Altar hinauf zu treten / welches ihr noch keine andre  
 Wissenschaft nachthun mögen.<sup>23</sup>

Der tragende Gedanke all dieser Äußerungen über die Musik ist deren Erhöhung über alle anderen Künste, deren Privilegierung. Die Musik ist dem Altar und dem Himmel näher als jede andere Kunst und Wissenschaft. Der Gedanke einer Dominanz der Theologie über die Musik ist allen drei Zeugen vollkommen fremd. Weder Luther noch Walter noch Mattheson haben jemals daran gedacht, die Musik von der Theologie in ihre Schranken weisen zu lassen oder zu gängeln. Vielmehr preisen sie die musica vor allen anderen Künsten. Nicht das Dominanzmodell hatte Luther im Sinn, sondern ein Konvergenzmodell, das – wie bei Walter – von einem geschwisterlichen Miteinander von Musik und Theologie ausgeht, wo keine der anderen die Ehre verweigert oder das Ansehen schmälert.

Die Suche nach Autoritäten, mit Hilfe derer man sich des eigenen Weges gewiss werden kann, zeigt sich nicht nur bei der Berufung auf Luther. Es gab lange Jahre keine theologische Schrift über die Bedeutung der Musik, die nicht zuallererst mittels einer biblischen Begründung den Gebrauch der Musik in der Kirche zu rechtfertigen versuchte. Das Thema einer Darstellung des Singens im Alten und Neuen Testament war die Standard-Einleitung für jede grundsätzliche kirchenmusikalische Veröffentlichung. Viele Autoren glaubten, sich erst durch Bibelzitate die Erlaubnis beschaffen zu müssen, über Musik in der Kirche sprechen zu dürfen. Heute sollten wir uns stattdessen fragen, weshalb sich die Musik überhaupt theologisch rechtfertigen muss.

Je stärker die selbstständige Sprache der Musik ins Bewusstsein tritt – und Luther hat daran einen erheblichen Anteil –, desto freier kann man über die Musik und ihre kirchliche Relevanz sprechen. Gerade die lutherische Kirche hat der instrumentalen Musik im Laufe der Jahrhunderte eine Lebensmöglichkeit gegeben, die von der Funktion der Verkündigung unabhängig ist.

Luther selbst weist uns den Weg zu einer Befreiung der Musik und zu ihrer eigenständigen Sprache. In seiner vorreformatorischen Zeit wollte er allein geistliche Musik gelten lassen, keine weltliche. Die hielt

22 Walter, *Lob und Preis* (wie Anm. 17).

23 Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule. Oder: der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage* [...], Hamburg 1731, S. 98.

er in seinen frühen Psalmvorlesungen für widergöttlich, weil sie den Geist betäubt. Im Gottesdienst bestünde immer die Gefahr, dass Musik die fleischlichen Sinne kitzelt<sup>24</sup>. Hier ist Luther nicht weit von Calvin entfernt.

Viel freier äußert sich der spätere Luther, der die Musik als »eine schöne und liebliche Gabe Gottes«<sup>25</sup> ansieht. Für ihn steht die gesamte Musik, nicht nur die geistliche und nicht nur die vokale Musik, sondern auch die weltliche und die instrumentale konsequent auf der Seite Gottes. Die Instrumentalmusik Davids vor Saul mit der Harfe war keine Gesangsbegleitung. Es heißt in 1. Sam. 16,23 ausdrücklich, er habe die Töne »mit der Hand« gespielt, und später (2. Sam. 6,5) leitet David ein ganzes Orchester mit allerlei Saitenspiel, Xylophon, Pauken, Schellen und Zimbeln. Für Luther gehört die Musik zur Schöpfung und zur Erlösung. Sie ist sowohl im ersten als auch im zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses verankert. Er sieht sie als eine Gabe, die den Menschen befreit und gesund macht. Wenn das so ist, dann bedarf die Musik keiner weiteren theologischen Begründung – auch die Kirchenmusik nicht. Denn die Würde der Musik geht über den Gottesdienst hinaus, sie hat ihre Basis im von Gott geschenkten Leben selbst.

Daraus folgt, dass die wissenschaftliche Forschung über Luther dessen Musikanschauung stärker als bisher in ihre Überlegungen einbeziehen muss. Sowohl die Schöpfungslehre als auch die reformatorische Lehre von der Rechtfertigung sind ohne den Aspekt der Musik bei Luther nicht sachgemäß darstellbar. Hier wäre anzusetzen, um der Musikanschauung Luthers ohne den Blick auf kirchliche Interessen oder kulturelle Tendenzen neu zu begegnen. Dann würden heute nicht mehr die alten Fragen im Vordergrund stehen: Was sagt uns Luthers Theologie über die Musik in der Kirche, was dürfen wir und was dürfen wir nicht? Stattdessen würde sich unser Blick in eine andere Richtung wenden. Wir könnten erkennen, dass Luthers Musikanschauung ein unverzichtbarer Bestandteil seiner Lehre ist und dass sie in ihrer Weite auf die ganze Theologie ausstrahlt.

24 WA 3,40 u. a.

25 WA.TR. Nr. 4441.

# Luther, Schütz und der kursächsische Hof

Jürgen Heidrich

Um die Rolle Heinrich Schützens und des Dresdner Hofes im Blick auf die kirchenmusikalisch-konfessionelle Positionierung und Profilierung zu beleuchten, ist zunächst die Perspektive auf die Vorgeschichte zu erweitern: Methodisch bietet sich an, die Verhältnisse parallel zu lesen und anhand zweier Querschnitte vergleichend zu untersuchen, wie sich die kirchenmusikalischen konfessionellen Verhältnisse im Laufe des Reformationsjahrhunderts veränderten. In diesem Sinne sind einleitend die Bedingungen in Dresden unmittelbar während der Reformationszeit in den Blick nehmen, um anschließend das Wirken Heinrich Schützens ebendort zu skizzieren.

Einleitend sei knapp an die ideelle Positionierung der Musik im Verständnis Martin Luthers erinnert. In dessen Denken wird der Musik eine hohe Bedeutung beigemessen, die sich von der Theologie herleite und ihr – wie es in einer der Tischreden heißt – »den nächsten Locum« nach ihr zuweist<sup>1</sup>. Musik gilt als »nobilis salutaris laeta creatura«<sup>2</sup>, als »donum divinum et excellentissimum«<sup>3</sup>, sodann als »optima ars«<sup>4</sup> bzw. »optima scientia«<sup>5</sup>. Nach Luthers Auffassung steht die predigthafte Qualität der Musik im Zentrum. Daraus erhellt, dass es sich bei der Musik im engeren Verständnis Luthers um Vokalmusik handelt, also der textverarbeitende und somit vermittelnde Gesang gemeint ist: Die Musik ist das zu Gotteslob, Transport christlichen Bekenntnisses sowie zur Verkündigung des Evangeliums geeignete Instrument<sup>7</sup>. Mit Blick auf die künstlerische Dimension galt Luthers Bewunderung den führenden Komponisten der Zeit, darunter etwa Sixt Dietrich und Ludwig Senfl, aber auch der älteren vorreformatorischen Generation franco-flämischer Komponisten, wie sein berühmtes Urteil über Josquin Desprez bezeugt<sup>8</sup>. Mit Blick auf die gottesdienstlich-funktionale Dimension – und sie allein soll in der Folge im Fokus stehen – gilt der Gemeindegesang als die angemessene Form gottesdienstlicher Mitwirkung; dazu später mehr.

## Dresden und Johann Walter

Am Beispiel Johann Walters, des Weggefährten, Freundes und musikalischen Beraters Martin Luthers, lässt sich beispielhaft und geradezu prototypisch demonstrieren, in welchem Spannungsfeld künstlerischer, institutioneller und theologischer Positionen sich eine Musiker-Vita im Zeitalter der Reformation

1 Martin Luther, Tischreden (Nr. 968, in: WA.TR 1,1, S. 968 f.; Nr. 3815, in: WA.TR 3, S. 636; Nr. 7034, in: WA.TR 6, S. 348); sodann Luthers Brief an Ludwig Senfl in: WA.BR 5, Nr. 1727, S. 639.

2 So Luthers *Praefatio* zu Georg Rhau's *Symphoniae jucundae* (Wittenberg 1538), in: WA 50, S. (364) 368–374. Die Bezeichnung des Vorworts als »Encomion musicis« geht offenbar auf Michael Praetorius zurück. Vgl. den Abdruck des Textes und den Kommentar des Herausgebers in: Georg Rhau, *Symphoniae jucundae atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque musicis compositae*, hrsg. v. Hans Albrecht, Kassel u. a. 1959 (= Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe 3), S. vii und xv.

3 Ebd. S. xv; WA 50, S. 368.

4 Martin Luther, Tischrede Nr. 2362, in: WA.TR 2, S. 434.

5 Ebd. Nr. 2545b, S. 518.

entfalten konnte, befinden wir uns doch institutionengeschichtlich in einer äußerst fragilen Situation: Ende des Jahres 1524 trifft der junge Johann Walter, in der End- und Umbruchphase der in Torgau und Wittenberg wirkenden Hofkapelle Friedrichs des Weisen, als Sänger ein<sup>9</sup>. Diese, Instrument spätmittelalterlich-höfischer Prachtentfaltung, zugleich Medium glanzvoller Repräsentation, aber auch der Ort eines umfassend geregelten spätmittelalterlichen liturgischen *Procederes*, war das musikalische Zentrum Mitteldeutschlands schlechthin. Indes waren sowohl die traditionellen Patronage-Verhältnisse, das Konzept frühneuzeitlichen Mäzenatentums<sup>10</sup> als äußere wie auch das ursprünglich klar geregelte liturgische *Procedere* als interne Parameter unter dem zunehmenden Einfluss der Reformation bereits in der Auflösung begriffen. Wann sich Walter der neuen Glaubensrichtung zugewandt oder wenigstens mit ihr sympathisiert hat, lässt sich nicht belegen; im Umfeld des Hofes und der Hofkapelle war die Reformation jedoch spätestens nach dem Tode Friedrichs mit seinem Nachfolger Johann dem Beständigen 1525 fest etabliert. Und Luther griff bekanntermaßen mit Blick auf die Ausgestaltung neuer reformatorischer Gottesdienst- und Musikformen unmittelbar auf Personal der späten kursächsischen Hofkapelle zurück: einerseits auf den Kapellmeister Conrad Rupsch, andererseits – und besonders – auf Johann Walter: Die Kooperation zwischen dem Reformator und dem Komponisten ist prominent bereits durch Luthers Vorrede zum 1524 gedruckten *Geystlichen gesangk Buchleyn* dokumentiert, sollte aber insbesondere in der gemeinsamen Gestaltung der *Deutschen Messe* von 1525 Gestalt annehmen.

Trotz der Ermahnung Luthers an Johann den Beständigen, dass er »die [kurfürstliche] Cantorey nicht wolt lassen zu[grunde] gehen«<sup>11</sup>, kommt es im Jahre 1526 zur Auflösung der Kapelle, was in der konfessionellen Umbruchsituation für Johann Walter einen drastischen existentiellen Einschnitt und nicht weniger als das jähe Ende einer mäzenatisch abgesicherten Karriere in sozialen höfischen Strukturen bedeutete. Folglich war eine grundsätzliche institutionelle Neuorientierung notwendig geworden, und diese manifestiert sich – nach anfänglichen Problemen – in Walters Gründung der unter kommunaler Obrigkeit funktionierenden Kantorei in Torgau, in der Verbindung von stadtbürgerlicher Musikpflege mit dem Unterricht an der Lateinschule.

Der Vorgang wurde in der älteren Forschung gleichsam als Keimzelle des weit bis ins 18. Jahrhundert prägenden protestantischen Kantoreiprinzip verstanden, zugleich als genuin reformatorische Errungenschaft gefeiert, und Johann Walter wurde nicht selten als »Urbild des protestantischen Kantors« schlechthin<sup>12</sup>, die Torgauer Kantoreigründung zudem als »Ur- und Vorbild des lutherischen Kantoreiwesens«

6 Ebd. Nr. 1258, S. 11 ff.

7 Martin Luther, *Scholien zum 118. Psalm. Das schöne Confitemini*, in: WA 31,1, S. 65–182, hier S. 141.

8 Walter Blankenburg, Art. *Luther, Martin*, in: MGG 8 (1960), Sp. 1334–1346, hier Sp. 1340; vgl. WA.TR 2, Nr. 1258 (wie Anm. 6), S. 11.

9 Vgl. dazu jetzt Christa Maria Richter, *Johann Walter aus Sicht der neu entdeckten Textdokumente*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Johann Walter – Torgau und die evangelische Kirchenmusik*, Altenburg 2013 (= Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte 4), S. 127–165, hier S. 128 ff. Dort wird vor dem Hintergrund neuer Quellenfunde plausibel gemacht, dass die Argumentation der älteren Forschung, Walter in der direkten Nachfolge Adam Reners bereits um 1520 in der ernestinischen Hofkapelle zu verorten, nicht länger haltbar ist.

10 Laurenz Lütteken, *Patronage und Reformation: Johann Walter und die Folgen*, in: Jürgen Heidrich u. Ulrich Konrad (Hrsg.), *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht Göttingen 1997*, Göttingen 1999, S. 63–74, hier S. 65.

11 Martin Luther, *Brief an Johann den Beständigen vom 20. (?) Juni 1526*, in: WA.B 4, Nr. 1020, S. 90.

12 Siehe dazu etwa Walter Blankenburg, *Johann Walters Gedanken über die Zusammengehörigkeit von Musik und Theologie und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, in: MuK 40 (1970), S. 317–325.

bezeichnet<sup>13</sup>. Dessen zwangsläufige, intentionale, also gleichsam teleologische Entwicklung wurde indes insbesondere von der jüngeren Forschung in Frage gestellt<sup>14</sup>.

Wir brauchen die – teilweise nicht restlos geklärten – Anfänge dieser für die protestantische Kirchenmusik in den folgenden Jahrhunderten gleichwohl zentralen Institution hier nicht weiter zu beleuchten. Interessant ist aber der weitere Lebensweg Johann Walters. Für unsere Fragestellung wird wichtig, dass er im Jahre 1548 sein Kantorenamt, damit eine im engeren Sinne reformatorisch geprägte Karriere unvermittelt wieder aufkündigte – die Motive dafür liegen ebenfalls im Dunkeln – und in eine gut dotierte höfische Anstellung zurückkehrte, nämlich an den Hof Moritz' von Sachsen zu Dresden.

Die musikalischen, konfessionellen, theologischen und politischen Bedingungen dort konnten freilich aus lutherischer Perspektive kaum als ideal gelten. Tatsächlich erstaunt diese frühe Abkehr von der – salopp formuliert – reformatorischen Pionierarbeit und die erneute Hinwendung zu einem höfischen Milieu, in dem der Aufbau reformatorisch-kirchenmusikalischer Strukturen gewiss durch mannigfache macht- und konfessionspolitische Faktoren konterkariert wurde.

Walters neuer Dienstherr war eine konfessionspolitisch durchaus problematische Gestalt. Denn erst nachdem er, nota bene auf Seiten des katholischen Kaisers Karls V. kämpfend, den Schmalkaldischen Bund, also seine protestantischen Glaubensgenossen, in der Schlacht bei Mühlberg im Jahre 1547 besiegt hatte, war er vom Kaiser mit der Kurwürde belohnt worden. Konsequenz der Niederlage von Mühlberg waren zahlreiche rekatholisierende Maßnahmen des Kaisers. Moritz von Sachsen übertrug Philipp Melanchthon und seinen kurfürstlichen Räten die Aufgabe, eine neue Kirchenordnung vorzubereiten, die als sogenannte Leipziger Artikel Elemente evangelischer und reformkatholischer Positionen zu vereinigen trachtete, indem etwa die Beibehaltung der lateinischen Messe, der Marienfeste und des Fronleichnamsfests vorgesehen war. Die Artikel wurden dem Leipziger Landtag zur Verabschiedung vorgelegt, die Stände akzeptierten diese indes nur partiell.

In der Folge entzündete sich an den Leipziger Artikeln ein heftiger innerkonfessioneller Streit zwischen den sogenannten Philippisten und den sogenannten Gnesiolutheranern. Die Philippisten, gelegentlich auch als Adiaphoristen bzw. Kryptocalvinisten bezeichnet, vertraten eine theologische Strömung, die sich aus internen protestantischen Lehrstreitigkeiten entwickelt hatte; die Benennung rekurriert auf Philipp Melanchthon, der nach dem Tode Luthers 1546 eine Führungsrolle im Protestantismus beanspruchte. Ohne die komplexen Streitpunkte en detail ausführen zu können, sei hier einzig akzentuiert, dass die Philippisten – im Sinne eines Ausgleichs – bestimmte liturgische Procederes der katholischen Kirche weiterhin akzeptierten. Dem standen, unter geistiger Führung von Matthias Flacius Illyricus und Nikolaus von Amsdorff, die Gnesiolutheraner gegenüber, die, bei aller Diversität der Anschauungen, in der Tendenz einig waren, die reine Lehre Luthers kompromisslos zu verteidigen, wobei sie durch eine große Zahl auch deutschsprachiger polemischer Flugschriften eine beträchtliche Wirkung erzielten.

Warum sich Johann Walter vom Torgauer protestantischen »Urkantorat« so unvermittelt an den Hof des seinerzeit wegen des Verrats an der protestantischen Sache beschuldigten und als »Judas von Meißen« gebrandmarkten Kurfürsten Moritz orientierte, ist aufgrund der nicht sonderlich guten Quellenlage ein

13 Walter Blankenburg, *Johann Walter – Leben und Werk*, aus dem Nachlass hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1991, S. 59.

14 Lütteken (wie Anm. 10), S. 65, und Jürgen Heidrich, *Das protestantische Repertoire für Knaben im Umfeld der Wittenberger Rhaw-Drucke*, in: Nicole Schwindt (Hrsg.), *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel u. a. 2013 (= Troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 10), S. 143–156.

Rätsel. Schon bald, eben vor dem Hintergrund des von Moritz initiierten und verantworteten Leipziger Interims, stellten sich freilich – nunmehr quellenmäßig gut dokumentierte – Gewissensnöte ein. Spektakulär und zugleich irritierend erscheint nun, dass sich Johann Walter, obschon am »philippistischen« Dresdner Hof in Brot und Sold stehend, unzweifelhaft zur Sache Luthers und somit der Gnesiolutheraner bekannte, wie verschiedene Briefe an Flacius Illyricus und von Amsdorff sowie weitere Dokumente belegen<sup>15</sup>. Fraglos barg die Personalie Walter in Dresden erhebliches Konfliktpotenzial, bezeichnete dieser doch den Dresdner Gottesdienst als »heucheley« und untersagte den ihm anvertrauten Chorknaben die Teilnahme am Abendmahl. Auseinandersetzungen mit seinen Vorgesetzten, über die wir im Detail nicht sonderlich gut unterrichtet sind, stellten sich zwangsläufig ein, und so verwundert nicht, dass Walter selbst nach nur sechs Jahren um seinen Abschied nachsuchte und 1554 als Pensionär nach Torgau zurückkehrte, wo er ein Haus besaß. Als persönliche Tragik erscheint, dass die konfessionelle Situation hier derjenigen in Dresden vergleichbar war, weil auch in Torgau das Interim mit relativer Strenge durchgesetzt wurde. Es scheint allerdings, als habe sich Walter im Verlaufe seines Ruhestands mit desto größerer Energie der Apologie streng lutherischer Positionen gewidmet. Die Torgauer Ratsprotokolle des Jahres 1560 etwa verzeichnen regelrecht inquisitorische Verfahren, in denen er sich zu verantworten hatte, weil er gnesiolutheranische Ideen nachdrücklich und offensiv gegen die Geistlichkeit vor Ort verteidigte.

Infolge der innerkonfessionellen Streitigkeiten, der spezifischen theologischen Positionierung und der Überlagerung kirchenmusikalischer Entwicklungen durch reichs-, konfessions- und machtpolitische Faktoren war der Dresdner Hof für die Pflege und Ausbildung kirchenmusikalischer Verhältnisse im strengen lutherischen Sinne gewiss kein förderlicher Ort. Es ist bezeichnend, dass Walter während seiner nur sechs Dresdner Jahre praktisch keine protestantische Kirchenmusik im engeren Sinne komponierte. Mit dieser Zeit schlüssig in Verbindung gebracht wird insbesondere die erst später 1557 in Jena gedruckte Magnificat-Sammlung für vier bis sechs Stimmen. Für Johann Walter, dem ein geradezu emphatisches konfessionelles Bekenntnis zu Luther zu attestieren ist, blieb als Konsequenz nur die bewusste, auch mit eigenen persönlichen Nachteilen verbundene Abkehr vom höfischen und die Rückkehr ins städtische, damit kantoratsnahe Milieu.

## Dresden und Heinrich Schütz

70 Jahre später, zur Zeit Heinrich Schütz', waren die Verhältnisse am Dresdner Hof im Grunde nicht ganz unähnlich. Um die Mitte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts herrschten vergleichbar eklatante kirchenpolitische Verwerfungen sowie instabile konfessionelle Konstellationen infolge der Geschehnisse im Vorfeld und während des Dreißigjährigen Krieges. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen regierte von 1611 bis 1658, also während der gesamten Kriegszeit, und wird gemeinhin aufgrund seiner Charakterchwäche, Unentschlossenheit und einer dramatischen Überforderung auf dem Felde der Diplomatie von der Historiographie als äußerst problematische Figur beurteilt. Die gravierenden reichs- und konfessionspolitischen Fehlentscheidungen sind indes auch das Produkt seiner Berater, denen Johann Georg infolge seiner Unselbstständigkeit allem Anschein nach hilflos ausgeliefert war. Insbesondere der Einfluss des kursächsischen Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg, übrigens der unmittelbare Vorgesetzte des Kapellmeisters Heinrich Schütz, hatte fatale Konsequenzen.

15 Armin Brinzing, *Ein neues Dokument zur theologischen Position des späten Johann Walter*, in: Friedhelm Brusniak (Hrsg.), *Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau 1996*, Tutzing 1998, S. 73–112.

Von Hoënegg, willensstark, konsequent, dabei mitunter rücksichtslos in der Wahl seiner Mittel und damit charakterlich genau das Gegenstück zu seinem Dienstherrn, vertrat eine streng lutherisch-orthodoxe Haltung, überlagert durch staatspolitische Kompromisse und Entscheidungen. Markant und in zahlreichen Publikationen greifbar ist Hoës polemischer und geradezu fanatischer Widerstand gegen den Calvinismus, der letztlich verheerende Folgen zeitigte. In der dramatischen Krise zu Beginn des Krieges, nach dem sogenannten Prager Fenstersturz und den nachfolgenden Autonomiebestrebungen des böhmischen Adels, der zu seinem Unglück den Calvinisten Friedrich von der Pfalz zum König gewählt hatte, argumentierte Hoë in etlichen Schriften und Gutachten dafür, einen Pakt mit dem katholischen Kaiser anzustreben, nicht aber den böhmischen Glaubensbrüdern beizustehen. Tatsächlich verpflichtete sich der sächsische Kurfürst anlässlich eines Treffens mit den Fürsten der Katholischen Liga im März 1620 in Mühlhausen in aller Form, den Kaiser zu unterstützen. Selbstverständlich ging Johann Georg in diesem skandalösen Akt politischer Bestechlichkeit nicht leer aus: Er erhielt vom Kaiser die Ober- und Niederlausitz zugesprochen, Hoë von Hoënegg, der sich übrigen Zeit seines Lebens als »Kais.[erlicher] Maj.[estät] Erbland Kind« bezeichnete, wurde zum Pfalz- und Hofgrafen ernannt<sup>16</sup>.

Die Quittung für seine kurzsichtige und opportunistische Politik bekam Kursachsen sehr bald serviert: Der Kaiser hielt sich keineswegs an die offenbar lediglich außervertraglich gegebene Zusage, in Böhmen allein die Calvinisten zu bekämpfen: Tatsächlich hatten auch bald die böhmischen Lutheraner, Glaubensgenossen der kursächsischen lutherischen Kirche, unter der katholischen Reorganisation zu leiden. Schon im Oktober 1622 wurde etwa die lutherische Gemeinde zu Prag aufgehoben, und die konsequente kaiserliche Unterdrückungspolitik in Böhmen gipfelte in dem Restitutionsedikt vom 3. März 1629, das die allgemeine Rückführung sämtlicher an die Lutheraner gefallenen geistlichen Güter der letzten sieben Jahre verfügte.

An anderer Stelle habe ich ausführliche Thesen entwickelt, wie Heinrich Schütz in diesen Prozess der religionspolitischen Eskalation involviert gewesen sein könnte: Seine 1625 gedruckten, dem kaiserlichen Vertrauten Hans Ulrich zu Eggenberg gewidmeten *Cantiones sacrae* sind mit guten Argumenten als später mittelbarer diplomatischer Versuch des Dresdner Hofes zu deuten, mit einer Motettensammlung seines angesehenen Kapellmeisters gegen die kaiserliche Unterdrückung zu intervenieren, dabei den Widmungsträger mehr oder weniger subtil gleichsam instrumentalisierend<sup>17</sup>.

Akzeptiert man diese funktionale Bestimmung der Sammlung zu konfessionspolitisch-diplomatischen Zwecken, so ist es müßig, angesichts der hierarchisch strukturierten und verbindlichen Obödienzregularien nach Schütz' eigenen Motiven in dieser Affäre zu fragen: Tatsächlich haben wir keinerlei Informationen, die weder eine mögliche Akzeptanz noch dezidierten Widerstand im Blick auf die kursächsische Diplomatie bezeugen.

Vor dem Hintergrund dieser krisenhaften Entwicklungen ist bemerkenswert – und in gewisser Weise aussagekräftig –, dass Schütz in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den *Cantiones sacrae* sein im Sinne lutherischer Gottesdienstpraxis am meisten signifikantes Werk vorlegte, das überdies, anders als die möglicherweise staatspolitisch motivierte Motettensammlung, offenbar als besonderes persönliches Bekenntnis zu werten ist.

16 Vgl. Jürgen Heidrich, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen*, in: SJB 18 (1996), S. 53–64, hier S. 54–58.

17 Ebd.

Am 6. September 1625 starb, nach kurzer schwerer Krankheit, Schütz' Frau Magdalena geb. Wildeck. Trost nach diesem Schicksalsschlag fand Schütz in der Vertonung von Psalmtexten des Leipziger Theologen Cornelius Becker (1561–1604). Im Jahre 1628 erschien Schütz' heute sogenannter Becker-Psalter in Freiberg, die Widmung ist auf den zweiten Todestag seiner Frau datiert. Dass Schütz in der Beschäftigung mit Text und Musik des Psalters Trost und Zuspruch in Zeiten der Trauer suchte und fand, geht aus dem Vorwort hervor:

So hat es doch Gott dem Allmechtigen / nach seinem alleine weisen Rath / vnd gnedigen willen gefallen / durch ein sonderliches HaußCreutz / vnd durch den vnverhofften Todesfall / meines weyland lieben Weibes Magdalenen Wildeckin / mir solche fürhabende andre Arbeit zu erleiden / vnd dieses PsalterBüchlein / als aus welchen ich in meinen Betrübnuß mehr Trost schöpffen künfte / gleichsam in die Hände zugeben.<sup>18</sup>

Bekanntermaßen handelt es sich durchweg um strophische Sätze im von Christoph Bernhard sogenannten »contrapunctus aequalis«, dem einfachen Satz Note-gegen-Note, der bisweilen auch als Kantionalsatz bezeichnet wird.

An dieser Stelle ist nochmals die Brücke zurück in die Reformationszeit zu schlagen. Das Kirchenlied ist naturgemäß die ureigene kirchenmusikalische Ausdrucksform des protestantischen Gottesdienstes. In Luthers Konzeption und mit Blick auf das liturgische Procedere gilt der Gemeindegeseang als die angemessene und verbindliche Form gottesdienstlicher Mitwirkung. Luthers an das Kirchenlied gestellte Anforderung akzentuiert einerseits und vordergründig technische Parameter, ist aber andererseits auch eine Polemik mit Blick auf die katholische Praxis des Gregorianischen Chorals: »Es mus beyde text und notten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme kommen [...]«. <sup>19</sup> Wie erwähnt nahm Johann Walter bei der künstlerischen Realisierung dieser Idee in seinem *Geystlichen gesangk Buchleyn* von 1524 eine Schlüsselfunktion ein. Denn mit dieser Ausgabe positionierte sich Walter klar als Schöpfer einer neuen musikalischen Gattung, nämlich des künstlerisch ambitionierten, mehrstimmigen lutherischen Kirchenlieds. Kurz zuvor, offenbar ab dem Jahre 1523, war Luther selbst auf diesem Felde tätig geworden, wobei dessen einstimmige Weisen auf bereits bekannte Vorlagen rekurrierten.

Walters mehrstimmige Form orientiert sich satztechnisch an der für die Ausprägung der deutschen Musikgeschichte wichtigen Gattung des prinzipiell weltlichen deutschen Tenorlieds, das mit seinem Bestand von ca. 1500 Beiträgen als erste genuin »deutsche« musikalische Gattung überhaupt gilt. Walters Leistung ist somit die Übernahme und Adaption einer prononciert bürgerlichen, also nicht höfischen und nicht liturgischen Gattung.

Suchen wir nun im Œuvre Heinrich Schützens nach kirchenliedspezifischen Kompositionen im Sinne Luthers, so ist prominent der Becker-Psalter in den Blick zu nehmen. Dessen Textdichter Cornelius Becker vertrat im Spektrum der zuvor angedeuteten Lehrmeinungen eine strikte lutherische Position und fuhr scharfes Geschütz gegen die sogenannten Kryptocalvinisten auf. Seine Leipziger Dissertation von 1599 *Quaestio de sacra domini coena, Continens statum controuersiae inter Ecclesias Augustanam Confessionem amplectentes & Calvinianos* ist diesem theologischem Disput ebenso gewidmet wie die von ihm ins Werk gesetzte neue deutsche Übersetzung der Psalmen, zu der er besonders deshalb Muße gefunden

<sup>18</sup> Schütz Dok, S. 145.

<sup>19</sup> Martin Luther, *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sacrament* [1. Teil], in: WA 18, S. (37) 62–125, hier S. 123.

hatte, weil er infolge allzu scharfer Kanzelpolemik im Jahre 1601 vorübergehend seines Amtes enthoben worden war. Tatsächlich entstand sein *Psalter Davids Gesangweis, Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodeyen zugerichtet* (erstmalig Leipzig 1602) vor allem, um die ältere Übersetzung des sogenannten Genfer oder Hugenottenpsalters durch Ambrosius Lobwasser mit ihren »fremden französischen und für die weltlüsternen Ohren lieblich klingenden Melodien«<sup>20</sup> zu verdrängen, wie Becker im Vorwort notierte. Schützens Zugriff auf gerade Beckers seinerzeit schon prominente Psalter-Dichtungen bedeutet demnach unter den zeitgenössischen theologischen Optionen eine klare Positionierung.

Wie beim Kirchenlied handelt es sich auch bei den Psalter-Dichtungen und Vertonungen um ein typisches protestantisches Phänomen, mit freilich unterschiedlicher konfessioneller Ausrichtung. Und so wird die enge Bindung an das theologisch-musikalische Bildungsprogramm Luthers und seine institutionellen Strukturen bereits in Schütz' Vorwort von 1628 in mehrfacher Hinsicht deutlich:

Es ist nunmehr *D. Cornelii Beckers / seligen / Psalm Büchlein* in seinen alten Melodien vieler Orther / Land vnd Städten zur Christlicher Erbauung / in Kirchen / Schulen vnd Häusern fast gemein worden / dahero wol etwa ein Gottseliges Gemüte vnnötig / oder auch numehr vnzeitig zuseyn erachten möchte / das dieselben ich jetzo erst mit newen / vnd also gantz bißhero vnbekandten Melodeyen versehen wolle: Vnd zwart belangende / Erstlich / die alten vnd numehr fast in die hundert Jahre mit sonderbaren auffnehmen Evangelischer Warheit üblichen Melodeyen / so habe ich es bey denselbigen nicht alleine billich gelassen / sondern meines theils / thue ich jhnen hierüber noch vielmehr dis öffentliche Lob vnd Zeugnüß geben / das etliche deroselben ich mehr von den Himlischen Seraphinen zu Lob jhres Schöpfers / als von Menschen ertichtet halten thue: Wie aber solche alte Melodeyen sampt denen Gottseligen Worten / worüber sie anfangs *componirt* vnd gemacht worden / (Inmassen derogleichen auch in gegenwertigen PsalmBüchlein noch geschicht) billich ferner ohngeendert erhalten / vnd männiglichen *commendiret* werden. Also hat im gegentheil / vnd für das Andere / mich nicht allerdings bequem gedeuchtet / daß solche alte Weisen Herrn Doctor Luthers vnd anderer frommer Christen Gesänge (bevorab derer Psalmen vnd Lieder / welche sonst nur zu gewissen Jahreszeiten pflegen gesungen zu werden) ohne vnterscheid zu gegenwertigen PsalterBüchlein entlehnen werden / vnd also diese *D. Beckers seligen* nichts minder Geistreiche Gesänge vnd Wort / gleichsam mit geborgerter Kleidung in Christlichen Versamlungen erscheinen / vnd sich hören lassen müssen.<sup>21</sup>

Folgendes wäre zu kommentieren:

1. Im Sinne Luthers wendet sich Schütz gegen die freilich in der Kirchenliedtradition von Anfang an gebräuchliche Kontrafakturpraxis, also gegen die beliebige Kompatibilität der Melodien, indem er 91 Melodien neu schafft.
2. Der Becker-Psalter ist, in guter reformatorischer Tradition, für die Institutionen Kirche und Schule intendiert. Das wird in der zweiten Erinnerung »an den guthertzigen Leser« 1628 nochmals bekräftigt:

Der Getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten / sein heilges / reines / unverfälschtes Wort / in Kirchen / Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater in seinem Hause / wie durch

20 Zitiert nach Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1979, S. 99.

21 Zitiert nach Schütz Dok, S. 144.

reine Gottselige Lehrer / also auch durch Geist- vnd Trostreiche Lieder vnd Psalmen reichlich wohnen lassen / biß zu seines Lieben Sohns vnsers Erlösers vnd Seligmachers gewünschter Zukunfft [...].<sup>22</sup>

3. Schütz' Aneignung des Becker-Psalters ist spezifisch musikalisch, nicht aber theologisch. Weder hier noch in den sonstigen Dokumenten und Zeugnissen findet sich eine profilierte Stellungnahme zur Theologie Luthers im Allgemeinen, zur Lage der Protestanten in den zeitbedingten Krisen im Besonderen oder zu kirchenmusikalisch-liturgischen Fragen im Speziellen<sup>23</sup>. Und so wird eine vertiefte bekenntnishaft Hinwendung zu Luther und seinen theologischen Positionen, sodann auch eine intensive Auseinandersetzung mit den Texten des Reformators aus Schütz' Schriften nicht ohne weiteres explizit.

4. Schützens Becker-Psalter zielt auf das zentrale Instrumentarium liturgisch-gottesdienstlicher Praxis in der lutherischen Theologie, nämlich das Kirchenlied bzw. das Gesangbuch, und behauptet damit eine eigenständige Position in der lutherischen Kirchenliedtradition.

5. Von Anfang an ist der auch private Charakter der Sammlung, ihre Funktion als individuelle häusliche Erbauung und Frömmigkeitspraxis durch das Kirchenjahr, evident: Schütz selbst verwendete sie laut Vorrede für sein eigene »Hauß-Music / vnd zu deren mir vntergebenen CapellKnaben frühe und AbendGebet.«<sup>24</sup>

Es ist übrigens auffällig, dass gewisse Kategorien des Becker-Psalters genau jenes Milieu zu präfigurieren scheinen, das später für die Ausbildung pietistischer Musikanschauung kennzeichnend wird: die betonte Schlichtheit des musikalischen Satzes, die individuelle Verinnerlichung und persönliche Erfahrung, die Bezeichnung der Stücke auch als Arien, die Hinzufügung eines Generalbasses in der Ausgabe von 1661 im Sinne eines Lied-Aria-Satzes, die Bestimmung für die Privat- und Hausandacht jenseits des institutionalisierten Gottesdienstes, die Trostsuche der einsamen und sündigen Seele mit dem Ziel erbaulicher Wirkung, die letztlich Verortung solcher Parameter im Gemeindegesang.

Wie auch immer: Der in Freiberg gedruckten ersten Auflage von 1628 folgten mehrere Neuauflagen<sup>25</sup>: 1640 hatte Herzog Adolph Friedrich von Mecklenburg das Werk in Güstrow nachdrucken lassen, 1661 erschien in Dresden Schütz' eigene vermehrte Auflage. 1676 folgte die Liedersammlung unter dem Titel *Geistreiches Gesang-Buch [...] mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso* unter der Ägide von Christoph Bernhard nochmals in Dresden, 1712 unter dem Titel *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsches vollständiges Gesang- Und Kirchenbuch* in Weißenfels in der gleichen Reduktion für Melodie und Generalbass. Zweifellos war der Becker-Psalter Schützens Anteil an der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzenden immensen Gesangbuchproduktion und hat in diversen lokalspezifischen Adaptionen regionale und überregionale Verbreitung gefunden<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Ebd., S. 147, dort S. 407 der analoge Passus der Ausgabe 1661. Vgl. dazu außerdem Martin Luthers Formulierung »das aber ein hausvater die seinen das wort gottes leret.« Zitiert nach Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdruck Bd. 10, Art. *Hausvater*, München 1984, S. 694.

<sup>23</sup> Offenbar suggerieren erst spätere Quellen Schützens Interesse an theologischer Lektüre; z. B. WaltherL, Art. *Schütz*, S. 559: »Etliche Jahr vor seinem Tode hat sein Gehör sehr abgenommen, weswegen er seine meiste Zeit mit Lesung der H. Schrifft, und anderer Theologischen Bücher, zu Hause zugebracht [...]«.

<sup>24</sup> Vorrede, vgl. Schütz Dok, S. 144.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Werner Breigs Vorwort von NSA 40.

<sup>26</sup> Vollständige Titel in: Konrad Ameln u. a. (Hrsg.), *Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800*, Kassel u. a. 1975 (= RISM B / VIII / 1).

Infolge der klaren kirchenliedpraktischen Orientierung im Sinne Luthers war der Becker-Psalter aus konfessionsgeschichtlicher Sicht im 17. Jahrhundert Schützens erfolgreichstes Werk<sup>27</sup>. Er behielt, wie gehört, noch eine gewisse Bedeutung bis ins frühe 18. Jahrhundert, blieb insgesamt aber ohne jegliche Langzeitwirkung in der gottesdienstlichen Praxis. Der Becker-Psalter konnte sich gegen die mannigfachen, sich auch überlagernden neuen geistigen Strömungen der Gesangbuchflut des 17. und 18. Jahrhunderts nicht behaupten und steht überdies heute im Vergleich mit Schütz' Konzerten, Motetten und Passionen künstlerisch naturgemäß klar im Schatten.

Dass aber die Schütz'schen Vertonungen der Psalmendichtungen Cornelius Beckers im 17. Jahrhundert als Gesangbuch so erfolgreich gewesen sind, verdankt sich auch der Förderung durch Johann Georg II. in bewegten Zeitläufen: Das Vorwort der zweiten Auflage von 1661 enthält den expliziten Hinweis, dass der Kurfürst »solch Buch in dero Churfürstenthum und Landen auch bekannt zu machen / u[n]d in Kirchen und Schulen einführen zu lassen« gedachte<sup>28</sup>. Mit Blick auf das Werk von Heinrich Schütz blieb es der einzige lutherisch-konfessionelle musikalische Impuls des Dresdner Hofes im engeren Sinne.

27 Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 165.

28 Schütz Dok, S. 405.

# Luthers Theologie des Todes im Spiegel der Funeralkomposition des 17. Jahrhunderts

Peter Schmitz

Protestantische Funeralmusik begegnet im 17. Jahrhundert in recht unterschiedlicher Gestalt: als schlichter homorhythmischer Kantionalatz ebenso wie als elaborierte Begräbnismotette, als generalbassbegleitete Soloarie ebenso wie als Dialogkomposition. Auch Madrigale, geistliche Konzerte und Sterbekantaten zählen zum fraglichen Gattungsspektrum, das nicht zuletzt in spezifische Lokaltraditionen (beispielsweise Nürnberg, Leipzig, Königsberg) eingebunden ist. Damit geht ein abgestufter Gebrauch affektiver Elemente – etwa aus dem Fundus der Figurenlehren – einher. Zur dynamischen Erfassung der Klangwelt des Leichensingens empfiehlt es sich, die jeweiligen Kompositionen nicht nur als isolierte Kunstzeugnisse zu behandeln, sondern sie als Bestandteile einer sozialen und ästhetischen Begräbniskulturpraxis aufzufassen, in der die auditive, visuelle, mithin auch symbolische Wahrnehmung bedeutsam ist. Hier spielt vor allem der Repräsentations- und Memoria-Charakter eine wichtige Rolle. Solche lokal- und gattungsgeschichtlichen, stilistischen und sozialstrukturellen Dimensionen des Themenkomplexes sollen in diesem Beitrag jedoch eine nachgeordnete Rolle spielen. Vielmehr sei der Versuch unternommen, dem stofflichen Gehalt jener Begräbniskompositionen etwas genauer nachzuspüren, und zwar ihre theologische Gebundenheit an spezifische, nämlich lutherische Diesseits- und Jenseitsvorstellungen darzulegen.

## Zu Martin Luthers Eschatologie

Nach christlicher Vorstellung wird im Anschluss an das Buch Genesis der Tod von Adams Fall hergeleitet<sup>1</sup>. In Luthers Schriftverständnis obsiegen Christi Tod und Auferstehung jedoch über die Erbsünde (im Sinne einer »überindividuellen«<sup>2</sup>, fremdverschuldeten Dimension)<sup>3</sup>. Die Passion Jesu hat für den Reformator somit »eschatologische Heilsbedeutung«<sup>4</sup>. Der auferstandene Christus (»Erstling« und »zweiter Adam«) bzw.

1 Claus Schwambach, *Rechtfertigungsgeschehen und Befreiungsprozess. Die Eschatologien von Martin Luther und Leonardo Boff im kritischen Gespräch*, Göttingen 2004 (= Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 101), S. 39.

2 Marian Sopata, *Zur Theologie des Todes*, Frankfurt/M. u. a. 1993 (= Europäische Hochschulschriften 23/489), S. 76.

3 Luthers Todesverständnis ist in mehreren seiner Schriften greifbar. Einschlägig sind insbesondere: *Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi* (1519), *Tessaradecas consolatoria pro laborantibus et oneratis* (Vierzehn Trostgründe für die Mühseligen und Beladenen, 1520), *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben* (1519), *Ob man vor dem Sterben fliehen möge* (1527), Vorlesung über Ps 90 (*Enarratio psalmi XC per D. M. Lutherum in schola Wittenbergensi anno 1534 publice absoluta*, 1534). Während einige Kommentatoren der Meinung sind, Luthers frühere und spätere Äußerungen über den Tod seien von »erstaunlicher Konstanz« (Reiner Preul, *Der Tod des ganzen Menschen. Luthers Sermon von der Bereitung zum Sterben*, in: Volker Drehsen u. a. [Hrsg.], *Der »ganze Mensch«. Perspektiven lebensgeschichtlicher Individualität. Festschrift für Dietrich Rössler zum 70. Geburtstag*, Berlin, New York 1997, S. 114), weisen andere Forscher durchaus auf Akzentverschiebungen und unterschiedliche Argumentationsstrategien innerhalb der einzelnen Schriften hin.

4 Schwambach (wie Anm. 1), S. 42.

dessen Erlösungstat ist Luthers zentrales Argument für den Sieg über den Tod und für die Gewissheit der Auferstehung aller Gläubigen (›Christus pro nobis‹)<sup>5</sup>. Christus selbst ist das Heilmittel gegen den individuellen Tod, der zwischen Gottes Leben und dem Leben jedes Einzelnen steht: »Man kann zu Gott nicht gehen, ohne durch den Tod zu gehen. Sein Leben wird nur durch den Tod und Bruch hindurch unser eigen.«<sup>6</sup> Hier setzt auch die charakteristische Verschränkung von Rechtfertigungslehre und Eschatologie an. Der Tod wird als unnatürliches Werk des Teufels, ja gewissermaßen als »Perversion der Schöpfung«<sup>7</sup> verstanden. Gottes Wille aber sei es, den Tod zu überwinden und die Schöpfung zu restituieren<sup>8</sup>: »Und der Tod ist ein alter, schändlicher Rock und (er wird) ein anderes Kleid anziehen durch die Auferstehung des Herrn.«<sup>9</sup> In der Römerbriefvorlesung von 1515/16 spricht Luther noch von einem zweifachen, nämlich einem zeitlichen und einem ewigen Tod:

Der zeitliche Tod ist die Scheidung des Leibes von der Seele. Aber dieser Tod ist nur ein Gleichnis, ein Abbild und nur wie der Tod, der auf die Wand gemalt ist, im Vergleich zu jenem ewigen Tod [der auch ein geistlicher Tod ist]. Darum wird er in der Schrift sehr häufig Schlaf, Ruhe, Schlummer genannt. Der ewige Tod ist zweifach. Der eine ist gut und herrlich; er ist der Tod der Sünde und der Tod des Todes, durch den die Seele gelöst und geschieden wird von der Sünde und der Leib von der Verdorbenheit, und durch den sie durch die Gnade und Herrlichkeit verbunden wird mit dem lebendigen Gott. Das erst ist im eigentlichsten Sinne Tod. [...] Der andere Tod ist ewig und von schlimmster Art. Es ist der Tod der Verdammten. Hier stirbt nicht die Sünde und der Sünder, so, daß der Mensch gerettet wird, sondern der Mensch stirbt, während die Sünde in Ewigkeit lebt und bleibt.<sup>10</sup>

Zentral erscheint mit Blick auf den »zeitlichen Tod« die dualistische Auffassung von der Trennung bzw. Lösung des Leibes und der Seele. An anderer Stelle wird die trichotomische Anlage der irdischen Existenz (Ganzheitlichkeit des Menschen als Geist, Seele und Leib nach 1. Th. 5,23) betont<sup>11</sup>. Indem der »ewige Tod« entweder mit ewiger Verdammnis oder ewigem Heil einhergeht, wird wiederum der Konnex zur Sünde evident<sup>12</sup>. Damit ist der Tod zwar Gericht und Zorn Gottes (vgl. Ps. 90,7 f.<sup>13</sup>), er meint aber auch Be-

5 Vgl. dazu Axel Wiemer, ›Mein Trost, Kampf und Sieg ist Christus‹ – Martin Luthers eschatologische Theologie nach seinen Reihenpredigten zu 1. Kor 15 (1532/33), Berlin 2003 (= Theologische Bibliothek Töpelmann 119), S. 136 ff. Siehe auch Jin Ho Kwon, *Christus pro nobis. Eine Untersuchung zu Luthers Passions- und Osterpredigten bis zum Jahr 1530*, Münster 2008 (= Kieler Theologische Reihe 7), S. 165–167.

6 Paul Althaus, *Die letzten Dinge. Lehrbuch der Eschatologie*, Gütersloh 8/1961, S. 84.

7 Wiemer (wie Anm. 5), S. 132.

8 Ebd., S. 133.

9 Zitiert nach Wiemer (ebd.), der sich seinerseits auf die Edition von Luthers Predigtreihe zu 1 Kor 15 durch Emanuel Hirsch bezieht: Otto Clemen u. a. (Hrsg.), *Luthers Werke in Auswahl* 7, Bonn u. Berlin 1932, S. 24 ff., 347

10 Zitiert nach Martin Luther, *Vorlesung über den Römerbrief 1515/1516*, hrsg. v. Hans Borcherdt, München 3/1965 (= Martin Luther. Ausgewählte Werke, Supplement 2), S. 209–210.

11 »Ein Dreifaches ist im Menschen vorhanden, der Leib, die Seele und der Geist. Die Seele ist das Mittlere zwischen beiden. Der Leib ist der obrigkeitlichen Gewalt unterworfen, doch so, daß die Seele dem zustimmt und darein willigt und der Geist es befiehlt. Er bleibt über allem frei.« (WA 6, S. 48, 18 ff.) Vgl. zum Thema vor allem Fritz Heidler, *Die biblische Lehre von der Unsterblichkeit der Seele. Sterben, Tod, ewiges Leben im Aspekt lutherischer Anthropologie*, Göttingen 1983. Mit Heidler ließe sich allgemeiner auch von der Trennung des »inneren vom äußeren Menschen« (S. 99) oder von der Trennung des »Geistes und der Seele vom Körper« (S. 106) sprechen. Zu Luthers Distinktion des inneren und äußeren Menschen bzw. Christen vgl. eingehender Jens Wolff, *Martin Luthers ›innerer Mensch‹*, in: Lutherjahrbuch 75 (2008), S. 31–66.

freigung von der Sünde und Ende eines »lebenslang[en] Buß- und Heiligungskampf[es]«<sup>14</sup>, in ihm drückt sich folglich Gottes Gnade aus. Dieser gleichsam dialektische Gedanke kulminiert in der paulinischen Aussage: »Denn der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnadengabe Gottes aber ewiges Leben in Christus Jesus, unserem Herrn.« (Röm. 6,23). Paul Althaus plädiert daher dafür, den Tod vor allem aus seinem »Schöpfungs-, Zornes- und Gnadenverhältnis«<sup>15</sup> heraus zu betrachten. In Luthers Taufsermon von 1519 ist unter anderem von »Erseuffung der Sünd« durch die Taufe die Rede: »Also ist eyns Christen menschen leben nit anders, dan eyn anheben, seliglich zu sterben von der Tauff an biß yns Grab, Dan Gott will yhn anders machen von new auff, am Jungsten tag.«<sup>16</sup> Aus dieser Sinndeutung der (lebenslangen) Taufe<sup>17</sup> leitet sich maßgeblich die christliche Heilsgewissheit her. Qua Empfang des Taufsakraments gewinnt der Mensch Anteil an Christi Auferstehung (»Einleibung«)<sup>18</sup> bzw. wird des Christusgeschehens teilhaftig<sup>19</sup>. Das irdische Leben ist somit gänzlich auf das Jenseits hin ausgerichtet, der Christ befindet sich gleichsam mit einem Fuß bereits außerhalb des Grabes<sup>20</sup>. Die Seele ist für Luther – anders als der sterbliche Leib – grundsätzlich unsterblich und unzerstörbar<sup>21</sup>. Das Entweichen der Seele beim Tod hängt also mit ihrer Immortalitas zusammen, führt aber nicht zu einer »Ich-Spaltung«, da das menschliche Ich schon in seiner irdischen Existenz als »nicht leibgebunden« verstanden werden kann<sup>22</sup>. Die Identität als »Geistseele« (»Daseinskern«) bleibt – jedenfalls in der Lesart Fritz Heidlers – auch ohne den lediglich akzidentell verstandenen Leib (im Sinne von »Hütte«, vgl. 2. Kor. 5 und 2. Petr. 1) gewahrt<sup>23</sup>. Dieser sei ja nur ein »Madensack«, den die Würmer fressen würden<sup>24</sup>. Während insbesondere Luthers Trostschriften die Ernsthaftigkeit der Todeserfahrung betonen, muten manche seiner sonstigen Aussagen über das Sterben – wohl aufgrund des eben Dargelegten – nachgerade gelassen bzw. bagatellisierend<sup>25</sup> an: »Was ists, das wir uns

12 Vgl. dazu Schwambach (wie Anm. 1), S. 116–117.

13 Vgl. dazu Bernhard Lohse, *Gesetz, Tod und Sünde in Luthers Auslegung des 90. Psalms*, in: ders. u. Hans P. Schmidt (Hrsg.), *Leben angesichts des Todes. Beiträge zum theologischen Problem des Todes. Helmut Thielicke zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1968, S. 139–155; Hans-Peter Müller, *Der 90. Psalm. Ein Paradigma exegetischer Aufgaben*, in: *Zs für Theologie und Kirche* 81 (1984), S. 265–285.

14 Schwambach (wie Anm. 1), S. 120.

15 Althaus (wie Anm. 6), S. 88.

16 WA 2, S. 728, 27–29.

17 Zur Idee der lebenslangen Taufe vgl. Otto Hermann Pesch, *Theologie des Todes bei Martin Luther*, in: Hansjakob Becker u. a. (Hrsg.), *Im Angesichts des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium* 2, St. Ottilien 1987, S. 745–748. Pesch spricht auch von einem Verständnis der Taufe als »Einweisung auf den Weg der ›Tötung des alten Adam« (ebd., S. 781). Bei Althaus (wie Anm. 6, S. 86) heißt es in diesem Sinne: »Er [Luther] verstand die Taufe vom Tod aus und den Tod von der Taufe aus. Um die Taufe ist es so ernst wie um den Tod, und um den Tod ist es so froh wie um die Taufe; ich, der alte Mensch, darf sterben. Wir müssen nicht nur sterben; wir dürfen sterben.«

18 Vgl. dazu Wiemer (wie Anm. 5), S. 74.

19 Eine ähnliche Funktion hat später das Abendmahl.

20 WA 36, S. 547, 5 f.

21 Vgl. dazu WA 20, S. 70, 21–24. Luthers Aussagen wurden in der Forschung – etwa mit Blick auf Carl Stange und Paul Althaus – unterschiedlich interpretiert. Die einzelnen Positionen sind bei Schwambach (wie Anm. 1, S. 122–130) wiedergegeben.

22 Vgl. dazu Heidler (wie Anm. 11), S. 103, 154.

23 Zur Frage der postmortalen Seinsweise der »Geistseele« ohne materiellen Leib vgl. Heidler (ebd.), S. 159 ff.

24 Zu Luthers teils drastischen Schilderungen der Verweslichkeit des Leibes vgl. Werner Thiede, *Die mit dem Tod spielen. Okkultismus – Reinkarnation – Sterbeforschung*, Gütersloh 1994, S. 113.

25 Thiede (ebd., S. 110) spricht von einer »dialektische[n] Bagatellisierung des Todes« bei Luther.

viel bekümmern umb andere odder gleich selbs sterben und begraben werden? Stirb doch nur ein mensch und dennoch nicht der gantze mensch, sondern das ein stueck allein, der leib [...].<sup>26</sup> An diesem Punkt angelangt, ist es nur noch ein kleiner Schritt, die Schrecken des personalen Todes ganz zu überwinden und von selbigem als einem »kleine[n] Tödlein, ja ein[em] Zuckertod«<sup>27</sup> zu sprechen.

Ob und inwiefern es für Luther zu einer Wiedervereinigung des Leibes mit der Seele bzw. zu einer »höheren Leiblichkeit«<sup>28</sup> kommt, kann wohl nur über sein Verständnis des viel und kontrovers diskutierten Zwischenzustands erschlossen werden. Aufgrund uneinheitlicher Aussagen Luthers in diesem Punkt sind in der Forschung verschiedene Deutungen zu finden. Mal wird der »ganze« Mensch, mal die oben angesprochene Trennung von Leib und Seele hervorgehoben. Zur postmortalen Situation äußert sich Luther unter anderem in der Vorrede zu seinem 1542 in Wittenberg veröffentlichten Begräbnisliederbuch, wenn er schreibt, dass der Tod nur ein tiefer, starker, wiewohl süßer Schlaf sei; der Sarg stelle nichts anderes als des Herren Christi Schoß dar; im Grab erblickte er ein sanftes Ruhebett<sup>29</sup>. Der friedlichen Metapher vom Tod als Seelenschlaf ist die Idee der Auferweckung bereits inhärent. Der Schlaf währt in vollständiger Passivität bis zur Erweckung am Jüngsten Tag, der mit der Wiederkunft Christi und dem ebenso vernichtenden wie reinigenden Feuer, also der universalen Neuschöpfung, einhergeht<sup>30</sup>: »bis wir am jungsten tage an leib vnd seele aufferweckt vnd verkleret werden. In des aber sind wir vmb des zeitlichen tods willen von Christo nicht gescheiden, sondern vnser Herr als warer Got vnd mensch, [...] ist bey vns.«<sup>31</sup> Entscheidend ist freilich, dass während jenes Interims die Raum-Zeit-Dimension ausgeschaltet ist: »nicht zeyt noch stund sind, sondern alles eyn ewiger augenblick.«<sup>32</sup> Claus Schwambach schließt daraus mit Blick auf den überzeitlichen »transitus«:

So drückt Luthers Rede vom Schlaf der Toten einerseits aus, dass alle Menschen mit dem Tod unmittelbar dem Gericht Gottes anheimfallen; andererseits stehen die Toten aus irdisch-empirischer Zeitperspektive unter und in der Zeit. Es besteht insofern keine Trennung zwischen Individual- und Universaleschatologie, denn das eine universale Gericht, das sich am Ende der Welt ereignen wird, begegnet dem je Einzelnen nun unmittelbar nach seinem Tod. Für den Gestorbenen liegt zwischen Tod und Jüngstem Tag aufgrund des Ausfallens von Raum und Zeit nur jener – ewige – Augenblick (Zwischenzustand), der zwischen beiden dynamisch vermittelt.<sup>33</sup>

26 WA 36, S. 241, 25–28.

27 WA 2, S. 692, 19–21.

28 Norbert Bolin, »Sterben ist mein Gewinn« (*Phil 1,21*). *Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550–1750*, Kassel 1989, S. 53.

29 Martin Luther, *Christliche Geseng Lateinisch vnd/Deudsch, zum/Begrebnis/D. Martinus/Luther*, Wittenberg 1542, paraphrasiert nach WA 35, S. 478. Durch Christi Erlösungstod würden »alle andere todten getaufft [...], das sie sollen nicht todten, sondern schleffer heissen«. WA 36, S. 241, 17 f.

30 Die Fegefeuerlehre hat Luther ja – nachdem er die Vorstellungswelt anfänglich noch teilte, dann stark modifizierte – in späteren Jahren scharf kritisiert (vor allem in der Schrift *Widerruff vom Fegfeuer*, 1530). Zu den einzelnen Entwicklungsphasen vgl. Schwambach (wie Anm. 1), S. 131 ff.

31 WA.TR 5, S. 85, 14–19. Wiederholt ist übrigens auf uneinheitliche Aussagen Luthers mit Blick auf den Seelenschlaf bzw. den Zwischenzustand hingewiesen worden. Vgl. etwa Werner Thiede, *Luthers individuelle Eschatologie*, in: Luther-jahrbuch 49 (1982), S. 28–33, und Joseph Ratzinger, *Eschatologie. Tod und ewiges Leben*, Regensburg 2007, S. 102.

32 WA 10 III, S. 194, 10–12.

33 Schwambach (wie Anm. 1), S. 134. Vgl. zu dem Thema auch Thiede (wie Anm. 24), S.27.

Damit geht auch einher, dass der Moment der Auferweckung für alle – d. h. für den vor tausend Jahren Verstorbenen wie für den heute Entschlafenen – der gleiche sein wird: »Dort ist kain zeyt, derhalben kann auch kain besunder ort sein und seind weder tag noch nacht. Es ist vor got alles auff ein mal geschehen. Es ist nicht weder vor noch hinder, jhene werden nit ee kummen an den jungsten tag dann wir.«<sup>34</sup>

Doch ergibt sich daraus nicht eine »denkerisch unzulässige Verquickung der irdischen Zeitlinie mit der künftigen Ewigkeitswelt«<sup>35</sup>? Werner Thiede betont, dass Luther die Vorstellung vom Zwischenzustand eher in einem »uneigentlichen Sinn« anwende: »Da in Christi oder des Vaters Schoß zu schlafen bereits die nur noch nicht wach wahrgenommene Wirklichkeit der ewigen Gottesherrschaft voraussetzt, ragen Zwischenzustand und Vollendungswelt ineinander.«<sup>36</sup> Luthers Aussagen zur allgemeinen Auferstehung (in einem Augenblick beim Erschallen der Posaune<sup>37</sup>) haben einen gleichsam »kosmisch-universalistischen Zug«<sup>38</sup>, sie betreffen nicht nur die Menschen, sondern das gesamte Universum. Luthers Reihenpredigten über 1. Kor. 15, dem großen Auferstehungszeugnis des Paulus, ist zu entnehmen, wie er die Auferstehung des Leibes in einer »newe[n], himlische[n] Sprache«<sup>39</sup> (einer zu erlernenden Bildsprache nämlich) zu veranschaulichen versuchte. Speziell das vielzitierte emphatische Gleichnis vom Tod und dem Saatkorn gibt näheren Aufschluss:

Er malt es aufs beste, um uns von den sinnlichen Gedanken zu befreien und uns mit den göttlichen zu versehen. Und die sind nicht: begraben werden, verwesen, sondern: säen. Denn er malt den Sämann und macht uns alle zu Körnern und zu solchen, die nicht sterben. Er heißt uns in den Acker Geworfene, damit wir vom Gottesacker sagen können: Da liegt ein Haufen Körner, nämlich Gottes, der sie gesät und gestreut hat. Und deshalb sollen wir denken: Da sind Samenkörner, und dann am Jüngsten Tage, wenn die Sonne scheint und der Sommer kommt, werden sie Neues hervorbringen. [...] Bei uns Christen jedoch sei die Sprache bekannt und geläufig, daß es nicht heiße: »gestorben, begraben«, sondern auf himmlisch deutsch und in Wahrheit: »gesät«. So redet Gott, so reden die Engel. Und die Christen sollen die Zungen reinigen und die Augen läutern, denn es ist eine neue Sprache bei Paulus. So redet Gott, und deshalb dürfen auch wir so reden.<sup>40</sup>

Gott als Ackermann, die Verstorbenen die Saat: Dies ist ein Bild, in dem der Tod nicht Ende, sondern Anfang bzw. Erneuerung bedeutet. Analog dazu spricht Luther im Übrigen in dem frühen, bereits 1519 veröffentlichten *Sermon von der Bereitung zum Sterben* vom Tod als einem Vorgang des Gebärens. Die Metapher von der zweiten Geburt in das jenseitige Leben meint dabei einen »Durchgang aus der Enge

34 WA 12, S. 596, 28–31. Luther postuliert also – mit Werner Thiede gesprochen – »die gleichzeitige Anknüpfung aller Toten beim ›Jüngsten Tag‹, am Beginn der Ewigkeitswelt«. Werner Thiede, *Nur ein ewiger Augenblick. Luthers Lehre von Seelenschlaf zwischen Tod und Auferweckung*, in: Luther 64 (1993), S. 121.

35 Thiede (wie Anm. 34), S. 119.

36 Thiede (wie Anm. 24), S. 30–31.

37 WA 36, S. 268, 8–11.

38 Schwambach (wie Anm. 1), S. 141.

39 WA 36, S. 646, 26.

40 Zitiert nach Gerhard Ebeling, *Des Todes Tod. Luthers Theologie der Konfrontation mit dem Tode*, in: Zs für Theologie und Kirche 84 (1987), S. 191–192. Ebeling hat den deutsch-lateinischen Mischtext (vgl. WA 36, S. 643) in eine besser lesbare Gestalt gebracht.

in die Weite ewigen Lebens«<sup>41</sup>. Die neue (geistliche) Leiblichkeit ist nunmehr unverweslich, also ebenso unsterblich wie die Seele, die »nur« geweckt werden muss<sup>42</sup>. Doch gilt dies wirklich für alle Menschen? Ist ein universales Heil, eine Allversöhnung überhaupt vorgesehen? Wohl nicht, denn bei Luther lesen wir auch, dass »die boesen ewiglich sterbn mit dem teuffel und seinen engeln, Denn ichs nicht halte mit denen, so da leren, das die teuffel auch werden endlich zu seligkeit komen«<sup>43</sup>. Dies kommt einem göttlichen Verdammungsurteil und jenseitiger Strafe (vgl. Mt. 25,41) gleich. Gottes Zorn kann also doch nicht entronnen werden (Luther lehnte eine Apokatastasis ab<sup>44</sup>). Folglich ist auch die Wiederbelebung »kein neutraler Akt«, sondern wie alles Handeln Gottes »Setzung und Vollzug des wie auch immer gearteten Verhältnisses zwischen Mensch und Gott« (Gottesrelation des Menschen)<sup>45</sup>. Wer den Verderbensmächten anheimgefallen ist und im Glauben nicht mehr zu Gott findet, für den kann auch Christus den Tod nicht überwinden – für denjenigen bleibt »die Sünde der Stachel des Todes« (1. Kor. 15,56)<sup>46</sup>. Die Realisierung des doppelten Ausgangs beim Jüngsten Gericht meint mit Blick auf den ewigen Tod in Luthers Vorstellungswelt in erster Linie seelische Qualen bzw. Gewissensmartern<sup>47</sup>. Demgegenüber ist Luthers Beschreibung des ewigen, himmlischen Lebens (im Reich Gottes und in der Gottesgemeinschaft) »einerseits von großer Nüchternheit und Zurückhaltung, andererseits aber auch durch gelegentliche Versuche geprägt [...], die himmlische Wirklichkeit in Anlehnung an Schriftaussagen in bestimmten Bildern bzw. in Analogie zu irdischen Wirklichkeiten auszusagen«<sup>48</sup>. Der Schlaf werde einem »wachen« Zustand in der Vollendungswelt des Gottesreiches<sup>49</sup> weichen. Der »ganze Mensch« werde »in Himmel und Erden, mit Sonne und Mond und allen Kreaturen spielen und auch seine Freud und Lust daran haben«<sup>50</sup>.

### Stoffkreise von Funeralkompositionen

Vor dem Hintergrund des eben Dargelegten soll im Folgenden versucht werden, einige Aspekte von Luthers Theologie des Todes in Begräbniskompositionen des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen. Begonnen sei dabei zunächst mit der Frage, welche Funktionen Musik im protestantischen Funus eigentlich erfüllt. Hier wäre wohl zuvorderst darauf hinzuweisen, dass sie als Teil des Leichenbegängnisses Ausdruck von

41 Ebeling (wie Anm. 40), S. 178.

42 Dass sich Luthers Verständnis von der Auferstehung auch auf den Leib bezieht, ist auch dem folgenden Zitat zu entnehmen: »Erlosung haben wir nach der seelen [...] Aber der arm madensack ist noch todt und ungluck unterworfen, der sol auch mit.« WA 49, S. 510, 26–28.

43 WA 26, S. 509, 16–18.

44 Vgl. Schwambach (wie Anm. 1), S. 157.

45 Christian Herrmann, *Unsterblichkeit der Seele durch Auferstehung: Studien zu den anthropologischen Implikationen der Eschatologie*, Göttingen 1997, S. 85.

46 Ebd., S. 88. Relativierende Deutungen zur Unentrinnbarkeit des Zornes Gottes (bei entsprechend starker Gewichtung der göttlichen Liebe, Gnade und Barmherzigkeit) finden sich vor allem bei Carl Stange, *Luther und das fünfte Laterankonzil*, in: *Zs für systematische Theologie* 6 (1929), S. 339–444. Die Interpretationen Stanges, einem Vertreter der Ganztod-Theorie, sind freilich vielfach kritisiert worden.

47 Vgl. dazu Schwambach (wie Anm. 1), S. 161.

48 Ebd., S. 163. Das »lumen gloriae« werde Antwort auf alle offenen Fragen geben. Die menschliche Unvollkommenheit werde aufgehoben, die Sünde ausgeschlossen und Gottes Gerechtigkeit allgegenwärtig sein. Der erlösten Welt werde die Seligkeit durch Gott (und nicht durch Kreaturen) geschenkt, doch werde diese Welt nicht »welt-los« sein. Vgl. ebd., S. 165.

49 Thiede (wie Anm. 34), S. 117.

50 Zitiert nach Thiede (wie Anm. 24), S. 123.

Trauer und Klage über den menschlichen Verlust sein kann und den Hinterbliebenen die Möglichkeit zur Kontemplation bietet. Zugleich fungiert Musik aber auch als trostspendendes Medium, das – zumal im Verständnis Luthers – der Trauergemeinde durch die Verkündigung der Auferstehung eine hoffnungsvolle Ahnung vom Jenseits vermittelt<sup>51</sup>. Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, dass Luther in der Vorrede zu seinem Begräbnisliederbuch von 1542 eine ausgesprochen positive Vorstellungswelt des Sterbens kreiert: Tod = Schlaf, Sarg = Christi Schoß, Grab = Ruhebett<sup>52</sup>. Folglich müsse auch die Musik – nach Luther »das beste Labsal eine[s] betrübten Menschen«<sup>53</sup> – primär tröstlichen (und eben nicht leidenden) Charakter haben. In Christus entschlafen zu sein, ist denn auch eine der am häufigsten in Funeralkompositionen begegnende Formulierung zur Umschreibung für den Tod.

In Luthers Himmelfahrtspredigt aus dem Jahr 1527 ist dem das Wort vom »gemalten Tod« an die Seite gestellt, einem »Tödlein« gewissermaßen, vor dem einem Gläubigen nicht bange sein müsse<sup>54</sup>. Jesus Christus – von Luther an anderer Stelle einmal als »Todfresser«<sup>55</sup> bezeichnet – habe durch seinen eigenen unschuldigen Tod unseren menschlichen Tod im Grunde schon überwunden. Er habe in seinem Sterben den Tod besiegt. Dies lässt die Unausweichlichkeit des Sterbens, die wie erwähnt, auch auf Adams Sündenfall<sup>56</sup> zurückgeführt wird, in einem anderen Licht erscheinen. Wenn Luther über den kreatürlichen Schmerz der Endlichkeit spricht, findet er bezeichnenderweise zu einer sehr symbolbeladenen Sprache, bei der er sich – wie im berühmten Saatkornleichnis – häufig biblischer Bilder aus dem Pflanzenreich bedient. Solche Naturmetaphorik kann freilich auch in einem ganz anderen Bedeutungszusammenhang Verwendung finden. In dem durchweg homophonen, vierstimmigen *Christhertzig[e]n Klag- und Trostlied* des Leipziger Thomas-Organisten Georg Engelmann erscheint die Natur gerade nicht als Sinnbild ewigen Lebens, sondern als Signum der Hinfälligkeit alles Irdischen: Fallende Blüten und verfaulende Äpfel gehen in einer allgemeinen Vanitas-Szenerie auf<sup>57</sup>. Gleiches gilt für Johann Beers Sterbearie *Gleichwie eine Rose in dem Dorn*. In der vierten Strophe der von einem nachgerade heiter belebten Streicheritornell eröffneten Komposition in B-Dur heißt es etwa:

Gleich wie ein Gräßlein leicht verdirbt /  
So durch das Messer wird gefällt /  
So doch zuvor mit Safft beselet /

51 Norbert Bolin hat in seiner Dissertationsschrift (wie Anm. 28, S. 50–51) mehrere biblische Belege angeführt, in denen das heilsgewisse Bild der Auferweckung begegnet. Zu denken wäre etwa die Erweckung des Lazarus von Bethanien im Johannesevangelium.

52 Dies erfolgt freilich im Anschluss an entsprechende biblische Bezugstexte.

53 WA.TR 1, S. 490, 19 (Nr. 968). Vgl. dazu auch Werner Braun, *Melancholie als musikalisches Thema*, in: Jobst Peter Fricke (Hrsg.), *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1969 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 81–98, hier, S. 81.

54 Vgl. dazu auch Ulrich Asendorf, *Die Theologie Martin Luthers nach seinen Predigten*, Göttingen 1988, S. 153.

55 WA 23, S. 713, 13–17.

56 In Johannes Stobaeus' *Christliches Trawr-Liedlein über den tödtlichen und seeligen Hintritt Des weiland Ehrenvesten / Achtbarn und Hochgelahrten Herrn Georgii Lothi, Medicinae Doctoris Excellentissimi* (Danzig 1636) heißt es etwa: »Herr Jesu Christ / ich weiß gar wol / Daß ich von hinnen scheiden sol / Weil alle Menschen groß und klein / Zu letzt des Todes müssen seyn / Von wegen grosser Missethat / Die Adam eingeführet hat.«

57 Georg Engelmann, *Christ-hertziges Klag- und Trostlied | Als der Ehrenveste | VorAchtbare und Wolgelahrte Herr Cornelius Richter | Wolverordneter LauterSteinischer Ambt-Schösser seinen hertzlieben Sohn | Johannem Christianum Richtern | Welcher den 13. April dieses 1659. Jahres in der Churfl. Sächs. LandSchul Pforta selig verschieden | Und Den 18. dieses drauff Christlichen Brauch nach zur Erden bestatten ließ | übergeben*, Freiberg 1659.

Anietzo aber gantz erstirbt.  
 So ist es auch mit uns bestellet /  
 Heut ist der Leib gesund und roht /  
 Und morgen bleich / kranck / dürr / und todt.

Einer solchen Vanitas-Symbolik – wie sie stofflich im Alten Testament unter anderem in Jes. 40,6<sup>58</sup> begegnet – bedienten sich bekanntlich zahlreiche Dichter des Frühbarock, etwa Simon Dach und Martin Opitz. Insbesondere in Vertonungen der Königsberger Kapellmeister Johannes Stobaeus und Johann Sebastiani sowie des Domorganisten Heinrich Albert ist jene Bildsprache des zum Verwelken Verurteilten, also dem Tod Geweihten präsent. Solche Vergänglichkeitsmotive werden in Sterbeliedern nicht selten »kumulativ aneinandergereiht«<sup>59</sup>. Häufig werden auch nichtige Güter der Verlockung besungen, die nur im irdischen Leben Genuss bringen<sup>60</sup>.

Luthers Theologie des Todes bzw. seine »Theologie der Konfrontation mit dem Tod«<sup>61</sup>, die bekanntlich das System der fürbittenden Handlungen für die Verstorbenen mit Vehemenz ablehnt – also die Möglichkeit, auf die Entschlafenen noch Einfluss zu nehmen, negiert –, richtet sich gegen die im Katholizismus geschürte Angst vor Fegefeuer und Hölle<sup>62</sup>. Damit erfährt die Funeralmusik zugleich eine neue Bestimmung. Sie ist nicht länger eine um Seelenheil bittende Klangrede, vielmehr soll sie Ausdruck der Zuversicht sein und zur Andacht anregen<sup>63</sup>. Musik – der nach Luther die Möglichkeit einbeschrieben ist, heilsam zu wirken – müsse den Hinterbliebenen verkünden, dass die diesseitigen Ängste und Qualen nunmehr ein Ende haben. Die Leiden sind ausgestanden, über den Tod gelangt der Fromme in den himmlischen Freudensaal und somit zu Gott. Im Anschluss an die vielzitierten Worte des Apostels Paulus im Philipperbrief (Phil. 1,21), »Christus ist mein Leben und Sterben ist mein Gewinn«, wird der Tod vor allem als etwas Positives interpretiert, werden die düsteren Aspekte getilgt.

Diese Aussage ist bereits im Titel einiger Kompositionen greifbar, so etwa im *Edlen Sterbens-Gewinn* aus der Feder von Christoph Daniel Diedel. In dem homophonen, vierstimmigen Stück in a-Moll wird der Tod als willkommen bezeichnet und mit Attributen wie »süß«, »erwünscht« und »beliebt« versehen. Das »Schreckebild« sei gewichen, sein »grimmes Angesicht« durch das »helle Glaubens-Liecht entlarvt«.

Regelrecht belehrenden Charakter hat in diesem Zusammenhang eine als »Colloquium« zwischen Luther und einem kranken Studiosus bezeichnete Dialogkomposition von Johann Dilliger<sup>64</sup>. Dieser wirkte seit 1625 als Kantor am Casimirianum in Coburg und machte sich auch als Theologe und Erbauungs-

58 Siehe auch Psalm 90,5; Psalm 103,15; Hiob 14,2; Matthäus 6,28.

59 Lukas Lorbeer, *Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2012, S. 209.

60 Vgl. dazu ebd., S. 191–194.

61 Ebeling (wie Anm. 40), S. 612.

62 Siehe dazu ausführlich Bolin (wie Anm. 28), S. 48–57.

63 Im besagten Begräbnisliederbuch (s. Anm. 29) heißt es dazu: »Dem nach haben wir in unsern Kirchen die Bepstlichen Grewel, als Vigilien, Seelmessen, Begengnis, Fegfewr und alles ander Gauckelwerck, fur die Todten getrieben, abgethan und rein ausgefegt. Und wollen unser Kirchen nicht mehr lassen Klagheuser oder Leidestete sein, sondern, wie es die alten Veter auch genennet, Koemiteria, das ist, fur Schlaftheuser und Rugestete halten. Singen auch kein Trawrlied noch Leidegesang bey unsern Todten und Grebern, sondern tröstliche Lieder von vergebung der sunden, von Ruge, Schlaf, Leben und Aufferstehung der verstorbenen Christen. Damit unser Glaub gesterckt und die Leute zu rechter andacht gereitzt werden.« WA 35, S. 478–479.

64 Johann Dilliger, *Colloquium Dn. D. Lutheri, & aegrotantis Studiosi*, Coburg 1628.

schriftsteller einen Namen. Das kurze musikalische Gespräch in g-Moll beginnt mit der Frage Luthers, was denn der zum Scheiden Bereite Gott darbringen wolle, damit der ewige Tod ihm nicht schaden könne. Dieser antwortet (nunmehr in hoch-oktavierter Lage), sein Herz sei mit Reue und Leid getränkt, aber eben auch voller Glaube, Liebe und guter Vorsätze. Dies müsse vor Gott doch der beste Schatz sein. Luther pflichtet ihm bei: Man könne Gott keine größere Gabe bereiten, als sein Herz mit Christi Blut zu besprengen. Im freien Rekurs auf den erwähnten Philipperbrief sowie den Lobgesang des Simeon aus dem Lukasevangelium beendet der Studiosus die Unterredung mit den Worten: »Darauff fahr ich mit Freud dahin/ Denn sterben das ist mein Gewinn/ Und Christi ist das Leben mein/ drumb werde ich unverlohren sein.«

Die didaktische und seelsorgerliche Diktion dieser Komposition verweist auf einen Grundpfeiler der lutherischen Anschauungen: Das rechte Abschiednehmen von dieser Welt spielt im Denken des Reformators nämlich eine zentrale Rolle. Seine bereits erwähnte frühe Erbauungsschrift *Sermon von der Bereitung zum Sterben* (1519)<sup>65</sup> ist in der Tradition der spätmittelalterlichen *ars moriendi* verankert<sup>66</sup>, weist aber zugleich manche »Brechungen«<sup>67</sup> und ein modifiziertes Anfechtungsverständnis auf<sup>68</sup>. Da der Tod den Menschen jederzeit ereilen könne, müsse man auf diesen vorbereitet sein. Der Tod bedeute Abschied von dieser Welt und so solle der Mensch »seyen zeytylich gut ordenlich vorschaffe«, also die weltlichen Dinge ordnen (vgl. Jes. 38,1). Dies habe auch deshalb zu geschehen, damit unter den Hinterbliebenen kein »zanck« und »hadderß« aufkomme. Dass die (meditative) Einübung, selig zu sterben, rechtzeitig, d. h. nicht erst in der Anfechtungserfahrung am Sterbebett zu erfolgen habe, verweist ferner auf die gedankliche Verknüpfung mit den Anweisungen zu einem guten Leben (*artes bene vivendi*)<sup>69</sup>. Den Tod im Leben und nicht im Sterben bedenken, ist folglich eine Kernaussage. Der trostbedürftige Leser wird im Sterbesermon in insgesamt 20 Gedankenschritten<sup>70</sup> instruiert, entsprechende Vorkehrungen zu treffen. Es geht um die Bedeutung und den richtigen Gebrauch der Sakramente, die Vorhaltung der eigenen Sünden, also um Schuldgefühle, die den Sterbenden einer Flut an Angstvisionen aussetzen, aber es geht vor allem um positive und letztlich mächtigere »Gegenbilder«<sup>71</sup>. Reiner Preul nennt dies einen »dramatische[n] Kampf oppositioneller Bilder bzw. Bildergruppen in der Seele des Menschen«<sup>72</sup>. Luthers wichtigste Trost-

65 WA 2, S. 685–697.

66 Vgl. dazu Berndt Hamm, *Luthers Anleitung zum seligen Sterben vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Ars moriendi*, in: *Leben trotz Tod*, Neukirchen-Vluyn 2005 (= Jb für Biblische Theologie 19), S. 311–362.

67 Hans-Martin Barth, *Leben und sterben können. Brechungen der spätmittelalterlichen ›ars moriendi‹ in der Theologie Martin Luthers*, in: Harald Wagner (Hrsg.), *Ars moriendi. Erwägungen zur Kunst des Sterbens*, Freiburg u. a., S. 45–66.

68 Vgl. zu dem Thema u. a. Armin-Ernst Buchrucker, *Wer so stirbt, der stirbt wohl. Martin Luther über die Kunst zu sterben*, in: *Luther* 64 (1993), S. 125–136; Reiner Preul (wie Anm. 3), S. 111–130; Ottfried Jordahn, *Sterbebegleitung und Begräbnis bei Martin Luther*, in: Hansjakob Becker u. a. (Hrsg.), *Liturgie im Angesicht des Todes. Reformatorische und katholische Traditionen der Neuzeit* 1, Tübingen u. Basel 2004, S. 1–22; Johannes Schilling, *Vorbereitung auf das Sterben und Andacht auf Friedhöfen. Ein Ratschlag Martin Luthers*, in: *Luther* 76 (2005), S. 124–131; Claudia Resch, *Trost im Angesicht des Todes. Frühe reformatorische Anleitungen zur Seelsorge an Kranken und Sterbenden*, Tübingen 2006; Berndt Hamm, *Der frühe Luther*, Tübingen 2010, S. 115–163; Luise Schottroff, *Die Bereitung zum Sterben. Studien zu den frühen reformatorischen Sterbebüchern*, Göttingen 2012.

69 Vgl. Schilling (wie Anm. 68), S. 129.

70 Luise Schottroff (wie Anm. 68, S. 40f.) gliedert die 20 Teile des Sterbesermos in drei Großabschnitte: 1. Stück 1–5, 2. Stück 6–14, 3. Stück 15–20.

71 Reiner Preul (wie Anm. 3), S. 119.

72 Ebd., S. 117.

argumente finden sich gebündelt im 20. Artikel: Demnach gebe Gott den Menschen in Christus das Bild des Lebens, der Gnade und der Seligkeit, um den Bildern des Todes, der Sünde und Hölle entgegenzuwirken. Durch seinen liebsten Sohn überwinde Gott »deynen tod, deyne sund, deyn hell« für dich. Diese Anfechtungen lasse Gott auch über seinen Sohn gehen und lehre, sie unschädlich zu machen. In Form der Sakramente gebe er für dies alles »ein gewiß wartzeichen«. Seinen Engeln, allen Heiligen und allen Kreaturen werde er befehlen, dass sie im Sterben »mit yhm auff dich sehen, deynere seel warnemen und sie entpfahen«. Vor dem Hintergrund des für das Luthertum so wichtigen Aspektes der Sterbevorbereitung überrascht es auch nicht, dass man im 17. Jahrhundert insbesondere in Kreisen der Obrigkeit und des gehobenen Bürgertums häufig darauf bedacht war, noch zu Lebzeiten für die musikalische Ausgestaltung des eigenen Begräbnisses Sorge zu tragen und individuelle Funeralkompositionen in Auftrag zu geben. Aber auch auf einer allgemeineren Ebene können Sterbelieder gewissermaßen per se als Beiträge zur Sterbepreparation interpretiert werden<sup>73</sup>. Und auch in den Werken selbst ist die Aussage, der Verstorbene sei auf den Tod vorbereitet gewesen, omnipräsent. In der fünfstimmigen wiederum mit einem Streicher-ritornell versehenen Trauerode *So reisset sich die Edle Seele* des Magdeburger Kantors Christian Damisch wird etwa ausgesprochen: »O seelig / der in gutem Stande Bey Zeiten an den Himmel denckt.«<sup>74</sup>

Das solchermaßen entfaltete Todesverständnis führt nachgerade zu einer Neujustierung: auf der einen Seite die eitle irdische Tränenwelt, auf der anderen Seite die Seelenfreude und Wonne im Jenseits, wichtiger aber noch: die Obhut Gottes. Gemäß diesen beharrlich positiven Konnotationen des Sterbens scheint aus einigen Funeralkompositionen eine über die Todesbereitschaft hinausgehende, regelrechte Todessehnsucht zu sprechen: »Ach wer wolte dan nicht gerne sterben / Und den Himmel vor die Welt ererben? Wer wolt hie bleiben / Sich den Jammer länger lassen treiben? [...]«, heißt es in Johannes Stobaeus' (von d-Moll nach D-Dur modulierenden) *Musikalischen Ehrengedächtnis* für den Königsberger Prokonsul Hiob Lepner. Der Text stammt von einem der bereits erwähnten Hauptvertreter der frühbarocken Vanitas-Dichtung, Simon Dach<sup>75</sup>.

Eine solche Akzentuierung mag jedoch zu Missverständnissen führen. Zu bedenken ist nämlich, dass die Reformatoren die Sinnhaftigkeit des Lebens sehr wohl betonten und ihnen Lebensüberdruß als geistige Verfehlung galt. In Luthers Tischreden heißt es einmal: »Ich sihe die exempla ungern, daß man gern stirb.«<sup>76</sup> Auch der Erbauungsschriftsteller Martin Moller mahnt daher: »Behüte mich / Das ich mir nicht aus ungedult den Todt wündsche / oder selber das Leben verkürtze / das du mir gegeben hast.«<sup>77</sup> In einem

73 Vgl. dazu Lorbeer (wie Anm. 59), S. 272.

74 Christian Damisch, *Als der Hochwürdige und Wohlgebohrne Herr / Herr Christoff Güntzel von Kannenberg / Dombherr bey der hohen Stiffs-Kirchen zu Magdeburg [...] Nach frühzeitigen Abschied aus dieser Zeitlichkeit / den 24. Nov. Anno 1685. in erwehnter Domkirche beygesetzt wurde / überreichte diese Trauer-Ode a 5. Voc. & 5. Violdig. [...] Christian Damisch / Cantor in der Alten Stadt Magdeburg, Magdeburg 1685.*

75 Johannes Stobaeus, *Musicalisches Ehrengedächtniß Des weiland GroßAchtbaren / Ehrenvesten und Wolgelahrten Herren Hiobi Lepneri, Trewen und wolverdienten ProConsulis der Churfürstl. Altenstadt Königsberg: Des gar unvergleichlichen Liebhabers und Beförderers der löblichen Music-Kunst / Auffgerichtet bey dessen Leichbegengnüß Ihme / als biß in den Todt wolverspürten Patrono und alten Freunde, Danzig 1635.* Das Lied fand auch Eingang in mehrere Gesangbücher. Vgl. dazu Axel E. Walter, *Daniel Klein und Simon Dach – Beispiele gelehrter Kommunikation und kulturellen Transfers in Kleinlitauen im 17. Jahrhundert*, in: Artūras Judžentis (Hrsg.), *Danielius Kleinas ir jo epocha*, Vilnius 2010 (= Bibliotheca Archivi Lithuanici 9), S. 60–61.

76 WA.TR 1, S. 177, 408.

77 Martin Moller, *Manuale De Praeparatione Ad Mortem = Heilsame und sehr nützliche Betrachtung / wie ein Mensch christlich leben / und seliglich sterben sol*, Görlitz 1593, S. 144.

1635 erschienenen *Valetgesängelein* des Nürnberger Kapellmeisters Nicolai Matthias wird aus der Perspektive des Sterbenden in diesem Sinne gesagt: »Wann du kombst / will ich seyn bereit / Nichts lassen mich abkürzten.«<sup>78</sup> Die Natur des Menschen sei schließlich nicht zum Tode, sondern zum Leben erschaffen. Daher wird die Aussicht auf ein besseres Dasein im Jenseits durchaus schöpfungsgemäß durch den schweren Abschied aus der irdischen Welt getrübt. Die Ebene des Verlustes ist also nicht etwa ausgeblendet, auch wenn das Leben – ganz im Sinne des *memento mori* – vom Denken an den Tod durchdrungen ist.

Ein wenig gilt es das eben Gesagte jedoch noch zu differenzieren: »Ob man vor dem Sterben fliehen möge« – diese Frage beschäftigte nämlich auch den Rat der Stadt Breslau, als im Zuge einer grassierenden Pest zahlreiche Menschen die Stadt verließen. Mehrfach bat man Luther in diesem heiklen Punkt um Rat. Der Reformator wägt in der gleichnamigen Schrift aus dem Jahr 1527 die unterschiedlichen Positionen ab. Insbesondere hängt die Beantwortung der Frage für ihn davon ab, welches Amt der Mensch in der Gesellschaft bekleide und welche Berufung er habe. Der Prediger und Seelsorger etwa dürfe nicht fliehen. Als Diener Christi müsse er dem Teufel entgegentreten und seiner Verantwortung nachkommen:

Hat Christus sein blut für mich vergossen und sich umb meinen willen ynn den tod gegeben, Warumb solt ich nicht auch umb seinen willen mich ynn eine kleine fahr geben und ein anmechtige Pestilentz nicht thuren ansehen? Kanstu schrecken, so kan mein Christus stercken; kanstu todten, so kan Christus leben geben; hastu giffit ym maul, Christus hat noch viel mehr ertzney. Solt mein lieber Christus mit seim gepot, mit seiner wolthat und allem trost nicht mehr gelten ynn meinem geist denn du leydiger teuffel mit deinem falschen schrecken ynn meinem schwachen fleisch, das wolt Gott nymer mehr. Heb dich teuffel, hinder mich, Hie ist Christus, und ich sein diener ynn diesem werck; der solls walten Amen.<sup>79</sup>

Dem Teufel die Stirn bieten: Das ist ein Gedanke, der ebenfalls häufig in Funeralkompositionen verarbeitet wurde. Beispielhaft sei die achtstimmige Begräbnismusik *Aller frommen Christen Ruhe* aus der Feder des Leipziger Thomaskantors Tobias Michael angeführt. Darin heißt es: »Und der Teufel an mich ficht? meinen Jesum laß ich nicht.«<sup>80</sup> Damit darf zudem wohl Luthers im Sterbesermon formulierte Einsicht assoziiert werden, dass man im Sterben nicht allein sei.

Zugespitzt formuliert, bewegt sich protestantische Funeralmusik vor allem zwischen den Polen Klage und Trost. Beide Bereiche stellen frömmigkeitsgeschichtlich keineswegs Widersprüche dar. Trauer – so sie sich nicht maßlos darstellt – wird als natürlicher Ausdruck der Liebe und Ehrbezeugung verstanden. Darauf aber hat die tröstliche Gewissheit der Seligkeit zu folgen<sup>81</sup>. Die theologische Dialektik aus Lebenszugewandtheit und Jenseitssehnsucht ist evident: Der fromme Mensch solle sein irdisches Leben mit all

**78** Nicolai Matthias, *Valet Gesängelein / Deß weiland WolEdlen / Gestrengen und Vesten Hanns-Heinrich von Felitsch / auff Kürbitz [...] welcher den 11 Aprilis An[n]o 1635. zu Plawen [...] verschieden / und den 17. darauff [...] beygeleget worden*, Nürnberg 1635.

**79** WA 23, S. 357–358.

**80** Tobias Michael, *Aller frommen Christen Ruhe / Darauff sie von Gott dem heiligen Geiste vertröset / und in ihrer Drang-sahl und Arbeit gestärcket werden / Apos. 14, 13. Jetzo auff des Wol-Ehrenvesten / Hochweisen und Großsachtbarn H. Leonhard Hermans Auff Schleussigk / Deß Churfürstlichen Sächsischen Schöpffenstuls allhier Baysitzers / deß Rahts und Regirenden Bürgermeisters / Auch deß Hospitals zu S. Georgen und deß willigen Allmosens Vorstehers / Christliches und Volckreiches Leichenbegängnüß / in die Music von VIII. Stimmen und seinem Bass: Contin. gesetzt*, Leipzig 1647.

**81** Vgl. Rudolf Mohr, *Protestantische Theologie und Frömmigkeit im Angesicht des Todes während des Barockzeitalters hauptsächlich auf Grund hessischer Leichenpredigten*, Marburg 1964, S. 54–62.

seinen Widrigkeiten annehmen; es überspringen zu wollen, wäre falsch, da es ja zur Vorbereitung auf das ewige Leben dient. Das bedeutet aber auch, dass man die Todesangst zu überwinden und sich dem seligen Fortgang zu fügen hat.

Beispielhaft dafür sei wiederum auf eine Dialogkomposition – und zwar des Gothaer Kapellmeisters Wolfgang Carl Briegel – hingewiesen, in der die angesprochene Polarität geradezu konstitutiv ist. Das fünfstimmige homorhythmische Werk *O des Schmertzen, o der Plagen* auf den Tod eines gewissen Nicolaus Krause (seines Zeichens Ratsverwandter und Apotheker in Gotha) lässt im Strophenwechsel jeweils die Stimme der Klage und des Trostes zu Wort kommen<sup>82</sup>. In deutlicher Anlehnung an den für die Leichenpredigt zentralen Psalm 116 heißt es in der letzten – nunmehr von beiden Dialogpartnern zu singenden – 7. Strophe:

Nun / O Seele / sey zu frieden /  
 GOtt erlöst dich von dem Tod /  
 GOtt hat dir dein Theil beschieden /  
 GOtt gibt dir für alle Noth /  
 Tausend schöne Fröligkeiten /  
 Und lässt deinen Fuß nicht gleiten.<sup>83</sup>

Somit hat im Wechselgespräch inhaltlich die Tröstung mit der Verkündung des Seelenfriedens das letzte Wort und obsiegt über Kummer und Leid. Die tröstliche Kraft, ja die Macht der Musik hat Luther unter anderem in seinen Tischreden beschrieben. Demnach sang man am zweiten Weihnachtstag des Jahres 1538 in seinem Haus die sechsstimmige Motette *Haec dicit Dominus*, von der sich der kursächsische Kapellmeister Konrad Rupsch, der zeitweise auch als Komponist galt (tatsächlich war dies jedoch Josquin des Prez), gewünscht hatte, man solle sie ihm beim Sterben vorsingen. Luthers Kommentar zu dieser Musik lautet: »Das ist eine ungewöhnliche Motette, die Gesetz und Evangelium, Tod und Leben in sich begreift. [...] Es ist sehr wohl und tröstlich komponiert.«<sup>84</sup> Musik ist also nicht nur Lobamt der Christenheit, sie dient auch der »Anfechtung der Traurigkeit«<sup>85</sup>.

Noch ein weiteres Beispiel mag den Gedanken verdeutlichen: Philipp Friedrich Böddecker, seit 1651 Stifts-Organist in Stuttgart, schuf aus Anlass der im Alter von 16 Jahren verschiedenen Marie Agnes Müller zwei Sterbelieder, die explizit als *Trauer-Klang* und *Trost-Gesang* bezeichnet sind<sup>86</sup>. In der vor der

**82** Wolfgang Carl Briegel, *Klage und Trost / Bey Christlicher Leichbestattung Des weiland Ehrnvesten / Vorachtbarn / Wolweisen und Kunsterfahrnen Herrn Nicolai Krausens / Rathsverwandten und Apothekers allhier zu Gotha / In Composition gebracht mit 5. Stimmen / Und Mitleidend übergeben*, o. O. 1670.

**83** Siehe die Leichenpredigt von Johann Christian Gotter, *Geistlicher Kühl- und Lab-Trunck / vor die geängsteten Seelen / aus dem Brünlein Israelis. Bey Christlicher Leichbestattung Des [...] Nicolai Krausens / Fürnehmen Rathsverwandten und Apothekers allhier zu Gotha / Welcher nach außgestandener hefftigen Kranckheit [...] am 16. Januarij / dieses lauffenden 1670sten Jahres [...] entschlaffen / und am 18. ejusdem [...] zu seinem Ruhe-Bettlein gebracht worden. / Denen Anwesenden und sämptlichen Leidtragenden zu Trost Vorgetragen [...]*, Gotha 1670.

**84** Vgl. WA.TR 4, S. 215, 26–27 (Nr. 4316).

**85** Bolin (wie Anm. 28), S. 88.

**86** Philipp Friedrich Böddecker, *Trauer-Klang und Trost-Gesang. Das ist: Zwey Sterb-Lieder: Deren das erste vor – das andere nach gehaltener Leich-Predigt / gesungen worden. Bey trauriger Be-Erdigung Der Wohl-Edlen / Ehren und Viel-Tugendreichen Jungfer Maria Agnes / Deß Wohl-Edlen / Gestrengen und Hoch-gelehrten Herrn Nicolai Myllers / Jcti. Ihro Fürstl. Durchl. zu Würtemb. geheimen Regiments-Raths und Kirchen-Directoris, Einigen Tochter; Zu unter-dienstlichen Ehren / außschuldigem und hertzlichem Bey-Leyd. Mit 3. und 2. Stimmen Componiret*, o. O. 1661.

Leichenpredigt zu singenden dreistimmigen Klage beweinen zunächst die betrübten Eltern den Tod des Kindes. Schmerz und Verzweiflung stehen im Vordergrund. Der Vater, der württembergische »geheime Regiments-Rath und Kirchen-Director« Nicolai Müller, nimmt – wie es in der zweiten Strophe heißt<sup>87</sup> – »schieer keinen Tröster an!«. Dann folgt die eigentliche Leichenpredigt, welche die neutestamentliche Geschichte vom Tod und der Auferweckung der Tochter des Jairus ins Zentrum stellt. Aus dem Lukasevangelium werden die zentralen Jesus-Worte zitiert: »Weinet nicht! Sie ist nicht gestorben/sondern sie schläfft.«<sup>88</sup> Das im Anschluss an die Predigt zu singende zweite Lied ist sodann überschrieben mit: »Die selig-sterbende Jungfer nimmet tröstlichen Abschied von ihren lieben Eltern«.

In der zweistimmigen Komposition werden Mutter und Vater direkt angesprochen und aufgefordert, nicht länger zu weinen und mit dem Schicksal zu hadern. Der Tod der Tochter sei schließlich Gottes Wille. Die letzte Strophe lautet in diesem Sinne:

Gott hat mir den Ehren-Krantz /  
Und die Lebens-Kron gebunden! /  
Heller als der Sonnen-Glantz! /  
Nunmehr hab ich über wunden! /  
Ihr habt mich genug beweint! /  
Gott hats gut mit mir gemeint!

Das fingierte Gespräch zwischen Eltern und verstorbenem Kind umrahmt also nicht nur die Leichenpredigt, sondern steht mit ihr in einem unmittelbaren Sinnzusammenhang. Während sich die Musik im oben genannten Beispiel von Briegel aufgrund der lediglich wechselstrophigen Anlage nicht auf die eine oder andere Seite schlagen kann, wird hier der jeweilige affektive Grundgehalt auch in der musikalischen Faktur nachvollzogen<sup>89</sup>.

Einen der Hauptgründe für die – wie Norbert Bolin schreibt – »fast naiv anmutende Beharrlichkeit auf den positiven Aspekten des Sterbens stellt die [...] ›Lehre von einem Wiedersehen in der Ewigkeit‹ dar«<sup>90</sup>. Tobias Michael verarbeitet in seiner schlichten Beerdigungsmusik *O liebe Lyr* auf den Tod des Kurfürstlich Sächsischen Ratsmitgliedes Thomas Leonhard Schwendendorffer textlich vor allem diesen Hoffnungsgedanken<sup>91</sup>. Der auf einer Reise im französischen Lyon am ersten Weihnachtstag des Jahres

**87** Die Texte beider Kompositionen stammen von Tobias Hagell-Gannß.

**88** Johann Jacob Müller, *Jairi Todten-Post: und Christi Herten-Trost: Bey Deß Wol-Edlen / Gestrengen / und Hochgelehrten Herrn / Nicolai Müllers / IC. Fürstl. Würtemb. Geheimen Regiments-Raths [...] Weyland [...] den 12. Maji 1661. seligentschlaffener [...] Tochter Maria Agnes [...] den 15. eiusdem hernach angestelter Begräbnus; Erklärt und vorgetragen*, Stuttgart 1661, S. 3.

**89** Zu dialogischen Beerdigungskompositionen des frühen 17. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Reich, *Die deutschen gedruckten Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle*, Diss. phil. Leipzig 1962, S. 138. Ein vergleichbares Beispiel aus dem späten 16. Jahrhundert ist die Motette *Filia quo properas* von Wolfgang Rhau, die 1594 beim Begräbnis der Tochter des Tübinger Altphilologen Martin Crusius erklang. Der lateinische Text stammt vom Vater der Verstorbenen und stellt ebenfalls einen fingierten Dialog zwischen den trauernden Eltern und der gewissermaßen aus dem Grab antwortenden Toten dar. Vgl. Bolin (wie Anm. 28), S. 98.

**90** Bolin (wie Anm. 28), S. 56.

**91** *Zu Christlichem [...] Andencken des [...] Leonhardt Schwendendorffers / ChurF. Durchl. zu Sachsen Wolverordneten Raths / auch des Raths und Wolverdienten Bauweisters zu Leipzig / wie ingleichen der Kirchen zu S. Niclas daselbsten Vorstehers / Hertzgeliebten einigen Sohns / Des [...] Thomae Leonhardts Schwendendorffers / Welcher auff seiner Reisen in Franckreich den 25 Monats-Tag Decembris / war der Heilige Christ Tag / zu Lyon [...] verschieden [...] ist*, Leipzig 1636.

1636 verschiedenen Leipziger Standesperson wird in der letzten Strophe gewissermaßen noch aus dem irdischen Leben »zugerufen«, dass man »in höchster Frewd ohn ewig Leid / einander wiedersehen« werde.

Luthers Tendenz zur Bildrede hatte fraglos Einfluss auf die textliche Struktur vieler Funeralkompositionen. Das Spektrum an diesbezüglichen rhetorischen Stilfiguren (Prosopopeia und ähnliche) hat Gregory Johnston in seiner Dissertationsschrift bereits aufgezeigt<sup>92</sup>. Wie wir gesehen haben, durchläuft die musikalische Trauerrede häufig verschiedene Perspektiven. Mal spricht der Witwer, mal die hinterbliebenen Kinder oder auch der Tote selbst, dem vor allem Worte der Tröstung, aber auch der Mahnung in den Mund gelegt werden<sup>93</sup>. Entscheidend ist freilich, wer im Zentrum der musikalischen Memoria steht, also die Frage: Wessen wird in der Funeralkomposition eigentlich gedacht? Hier wäre zuvorderst nach sozialen Zugehörigkeiten zu fragen. Handelt es sich um einen Herrscher, einen Angehörigen der städtischen Elite oder um einen Bürger? Welchen Beruf übte er aus? Wie verhält es sich mit Werken für Komponisten und Musiker? Auch die Frage nach Geschlecht und Alter ist von Interesse. Die hohe Kindersterblichkeit im 17. Jahrhundert führte beispielsweise zu einer Vielzahl von Kompositionen, in denen Eltern den allzu frühen Tod ihres Kindes beweinten. Eine Funeralkomposition des Leipziger Universitätsmusikdirektors Werner Fabricius macht ferner deutlich, dass nicht nur die privat-familiäre Dimension der Trauerbekundung, sondern auch die öffentliche (hier städtische) Ebene eine Rolle spielen kann. Das atmosphärisch-getragene Werk auf den Tod des vor allem an der Leipziger Thomaskirche wirkenden Theologieprofessors Johann Benedikt Carpov I. schließt mit folgender Strophe:

Leipzig / in deßwegen siehe /  
 daß dis grossen Mannes Sterben  
 nicht auch in gar wenig Jahren  
 bring ein grosses Stadtverderben /  
 Wann Gott ernstlich straffen wil /  
 fängt er an den seinen an /  
 Und hernach muß Jung und Alt /  
 groß und klein und alles dran.<sup>94</sup>

Nachvollziehbarer Weise ist insbesondere bei Funeralien für Herrscher oder Herrscherinnen die öffentliche Kondolenz entscheidend. Bernhard Meyers *Trauer- und Lobgedicht* auf die im Jahr 1680 verstorbene Sophia Augusta Fürstin zu Anhalt-Zerbst bekundet folglich vor allem die Landestrauer. »O theurer Fürsten-Geist! Schau! Anhalt trauert allermeist.« heißt es an zentraler Stelle<sup>95</sup>. Zu ihren Ehren hat sich im

92 Gregory Scott Johnston, *Protestant funeral music and rhetoric in seventeenth-century Germany: A musical-rhetorical examination of the printed sources*, Ph.D. Diss., University of British Columbia 1987.

93 Vgl. dazu auch Ferdinandus Jacobus van Ingen, *Vanitas und Memento Mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966, S. 276–284.

94 Werner Fabricius, *Letzte Ehrerbietung / Welche Dem Hoch-Ehrwürdigen / GroßAchtbarn und Hochgelahrten Herrn Johanni Benedicto Carpovio, Der Heiligen Schrifft Doctori, weitberühmten Professori Publico, und wohlverdientem Prediger zu S. Thomas allhier [...]. Als derselbe nach Gottes Willen den 22. Octobris des 1657. Jahres / in Anruffung seines Erlösers Christi Jesu / sanfft und selig entschlaffen / und hernach den 28 dieses / mit ansehnlicher Begleitung in seine Ruhestadt versetzt ward / Denen Hinterlassenen / Hochbetrüben und Leidtragenden Frau Wittwen / Geblüts- und Anverwandten zu erquickendem Trost / und Bezeugung Christlicher Condolentz / mit nachfolgendem Liede erweisen wollen*, Leipzig 1657.

95 Bernhard Meyer, *Trauer- und Lob-Gedichte / Welches als Die Durchlauchtigste Fürstin und Frau / Frau Sophia Augusta / Verwittibte Fürstin zu Anhalt / geborne Hertzogin zu Schleßwig / Hollstein / [...] Auff dero Fürstlichen Wittthums-*

Übrigen noch eine zweite generalbassbegleitete Funeralkomposition des Wittenberger Komponisten Johann Christoph Ziegler erhalten, in der die Verstorbene als »Fürstin deutscher Redlichkeit und Treu[e]« gepriesen wird<sup>96</sup>.

Mit großem Aufwand wurden auch die Leichenprozessionen der sächsischen Kurfürsten begangen. In der Begräbniskapelle des Doms St. Marien zu Freiberg fanden in den Jahren 1541 bis 1698 insgesamt 38 Angehörige der albertinischen Wettiner ihre letzte Ruhestätte<sup>97</sup>. Auch der Leichnam von Kurfürst Johann Georg I. wurde am 4. Februar 1657 an jenen Ort überführt. Ein *Valet-Jubel* des Zeitzer Pastors Daniel Schad ist zu eben diesem Anlass entstanden. Nicht zufällig dürfte das Werk als »Ehren-Gedächtniß-Seule« bezeichnet sein. Es markiert somit bereits im Titel einen gewissen Zusammenhang zur Epitapharchitektur des Doms. Im Text, der vor allem politische Implikationen aufweist, sticht das Akrostichon »Johann Georg« ins Auge. Im Zusammenhang mit dem Ableben des Kurfürsten stehen bekanntlich auch die beiden Trauermotetten *Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren* (SWV 432 u. 433) nach den Worten des Canticum B. Simeonis von Heinrich Schütz.

Individuelle Funeralkompositionen sind im 17. Jahrhundert, wie bereits erwähnt, durchaus verbreitet; überliefert sind sie insbesondere als Beigaben zu Leichenpredigten. Daneben gab es aber auch einen festen Bestand an Begräbnisgesängen, auf den immer wieder zurückgegriffen wurde. In Luthers Begräbnisgesangbuch von 1542 finden sich neben mehreren lateinischen Responsorien und Gesängen<sup>98</sup> auch fünf deutsche Lutherlieder, die bereits in dem 1524 veröffentlichten Wittenberger Chorgesangbuch enthalten waren: »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, »Mitten wir im Leben sind«, »Wir glauben all an einen Gott«, »Mit Fried und Freud ich fahr dahin« und »Nun bitten wir den Heiligen Geist«. Das Bestattungslied »Nun lasst uns den Leib begraben« wird in der Ausgabe zwar ebenfalls als Komposition Luthers bezeichnet, stammt aber eigentlich von Michael Weiße. Die angeführten Werke sind vollumfänglich auch in das 1545 erschienene Leipziger Gesangbuch von Valentin Bapst übernommen worden<sup>99</sup>. Bezeichnenderweise werden die Lutherlieder auch in mehreren Begräbnis- und Kirchenordnungen (etwa der sächsischen Kirchenordnung von 1540) als geeignete Gesänge empfohlen bzw. vorgeschrieben. Diese

*Residentz zu Cofswig [...] am 12. Tage des Monats Decembris des 1680. Jahrs diese Welt gesegnet [...] und den 9. Februarii dieses itz laufendens 1681. Jahres in der Fürstlichen Schloß-Kirchen alhier [...] beygesetzt wurde / Aus sehr betrübtem Herten / unterthänigst entworffen / und mit einer schlechten Sangweise beleget worden*, Wittenberg 1681.

**96** Johann Christoph Ziegler, *Trauer-Ode, Der Weyland Durchlauchtigsten Hochgebohrnen Fürstin und Frauen / Frauen Sophien Augusten / Verwitbiten Fürstin zu Anhalt / gebohrner Hertzogin zu Schleswig / Hollstein [...] / Bey Dero HochFürstl. Christlöbl. Beerdigung den 8. Februarii 1681. Zu unterthänigstem respect gesetzt und eingesendet*, Wittenberg 1681.

**97** Vgl. dazu unter anderem Monika Meine-Schawe, *Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585–1594*, München 1992; Heinrich Magirius, *Das Moritzmonument im Freiburger Dom – ein Gemeinschaftswerk italienischer, niederländischer und deutscher Künstler zum Andenken an eine hervorragende Fürstenpersönlichkeit*, in: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte 52 (1997), S. 87–92; Claudia Kunde, *Die Begräbniskapelle der albertinischen Wettiner im Freiburger Dom*, in: Eszter Fontana u. a. (Hrsg.), *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig 2004, S. 25–38.

**98** Auch der Bestattungshymnus *Iam maesta quiesce querela* ist enthalten.

**99** Vgl. zu diesem Thema u. a. Markus Jenny, *Sieben biblische Begräbnisgesänge: Ein unbekanntes und unediertes Werk Martin Luthers*, in: Gerhard Hammer u. Karl-Heinz zur Mühlen (Hrsg.), *Lutheriana: Zum 500. Geburtstag Martin Luthers von den Mitarbeitern der Weimarer Ausgabe*, Köln 1985, S. 455–474; ders., *Luther's Geistliche Lieder und Kirchen-gesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*, Köln 1985; Bolin (wie Anm. 28), S. 90 bis 92; Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Cambridge 2007; Lorbeer (wie Anm. 59), S. 33–41.

Bestimmungen finden sich in zahlreichen weiteren Ordnungen bis ins späte 17. Jahrhundert hinein<sup>100</sup>. Auch in Kirchenliedsammlungen – etwa in Johann Crügers erstmals 1647 erschienener *Praxis pietatis melica* – waren die Lieder des Reformators vertreten. Insofern sind seine Anschauungen zum Thema Tod nicht nur in der Form von textlichen Verarbeitungen wirkmächtig geblieben, auch seine Musik hat die Klangwelt von Begräbnissen lange geprägt.

In jedem Fall ist Musik nach lutherischer Auslegung ein – wie Konrad Küster jüngst formulierte – »Zentralstück [der] eschatologische[n] Botschaft« mit »starke[r] Jenseits-Funktion«<sup>101</sup>. Selbige beschränke sich aber nicht auf die textliche Glaubensvermittlung. Glaube und Musik – so Küster nochmals pointiert – seien schlechterdings nicht zu trennen. Mein Versuch, einige Grundgedanken von Luthers Theologie des Todes auch in Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts nachzuweisen, sollte nicht auf die These eines ungebrochenen Nachwirkens hinauslaufen. Bei näherer (nicht nur diachroner) Betrachtung wird gewiss genauer zu differenzieren sein. Die Theologen Johann Gerhard und Johann Andreas Quenstedt etwa lehnten Luthers auch auf die Seele angewandte Metapher vom Tod als Schlaf ab<sup>102</sup>. Auch gilt es im Einzelnen zu klären, vom wem die Texte der Funeralkompositionen überhaupt stammen: Sind sie von regelrechten Dichtern, von Theologen, von Komponisten, von Hinterbliebenen oder gar noch vom Verstorbenen selbst verfasst worden? Zum Verständnis wichtig ist sodann, ob ein inhaltlicher Zusammenhang zur Leichenpredigt besteht. In weiteren Schritten wäre zu fragen, welche Motive und Bilder in der lutherischen Orthodoxie bestimmend waren; wie verhielt es sich in stärker pietistisch geprägten Kreisen? Folglich wären auch die konfessions- und kirchenpolitischen Kontexte einzelner Regionen zu berücksichtigen. All dem nachzugehen, wird weiteren Untersuchungen vorbehalten sein.

**100** Siehe etwa: *Des Durchlauchtigsten / Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn Augusten / Hertzogen zu Sachsen [...] Ordnung / Wie es in seiner Churf. G. Landen / bey den Kirchen / mit der Lehr und Ceremonien / deßgleichen in derselben bey den Uniuersiteten / Consistorien / Fürsten und Particular Schulen / Visitation / Synodis [...] gehalten werden sol [...]*, Wittenberg 1618, S. LV–LVI. Diese Angaben sind in gleichem Wortlaut auch den in Leipzig gedruckten Ordnungen der Jahre 1658 und 1672 zu entnehmen: *Agenda, Das ist: KirchenOrdnung / Wie sich die Pfarrherrn und Seelsorger in ihren Ampten und Diensten halten sollen: Für die Diener der Kirchen In Hertzog Heinrichen zu Sachsen / V. G. H. Fürstenthumb gestellet*, Leipzig 1658, S. 66–67; *Agenda, Das ist: KirchenOrdnung / Wie sich die Pfarrherrn und Seelsorger in ihren Ampten und Diensten verhalten sollen: Für die Diener der Kirchen In Hertzog Heinrichen zu Sachsen / V. G. H. Fürstenthumb gestellet. Itzo auffß neu aus Churfürst Augusti Kirchen-Ordnung gebessert / Auch mit etzlichen Collecten der Superintendenten vermehret*, Leipzig 1672, S. 127.

**101** Konrad Küster, »Mein Schall aufs Ewig weist«: *Das Jenseits und die Kirchenmusik der lutherischen Orthodoxie*, in: *SJb 33* (2011), S. 76.

**102** Vgl. Althaus (wie Anm. 6), S. 151: »bei Luther schläft der Mensch, bei Joh. Gerhard nur der Leib«.

# Anton Ulrichs »Singe-Spiele« und die welfische Musikkultur

## Überlegungen zur Sonderentwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Bernhard Jahn

Die siebzehn Bühnenwerke, die mit Anton Ulrichs Namen in Verbindung gebracht werden<sup>1</sup>, orientieren sich an europäischen Theater-Standards. Für die Ballette liegt das Vorbild des Versailler Hofes auf der Hand und ist auch bis in die Details hinein von der Forschung nachgewiesen worden<sup>2</sup>. Bei der zweiten Gruppe von Werken, die auf dem Titelblatt der Librettodrucke in der Regel als »Singe-Spiel« bezeichnet werden, ist diese Orientierung an europäischen Gattungen hingegen nicht immer sofort erkennbar. Gewiss, mit dem 1659 in Wolfenbüttel aufgeführten *Orpheus aus Thracien*<sup>3</sup> liegt die Bearbeitung jenes berühmten Librettos von Alessandro Striggio vor, das bekanntlich in Monteverdis Vertonung Musikgeschichte schrieb, doch gerade die Orpheus-Bearbeitung meidet als einziger Text die Gattungsbezeichnung Singe-Spiel und nennt das Werk auf dem Titelblatt merkwürdig umständlich ein »in musicalische Noten« übersetztes »tragisches Getichte«<sup>4</sup>.

Andere Libretti wiederum, die wie die *Andromeda* oder der *Regier-Kunst-Schatten* als Singe-Spiele bezeichnet werden, stellen Adaptionen französischer Sprechtheaterstücke dar<sup>5</sup>. In der Forschung wurde daher denn auch seit den Anfängen darüber diskutiert, ob die Bezeichnung Singe-Spiel tatsächlich eine Oper meine<sup>6</sup>. Was aber, so muss zurückgefragt werden, meint die literaturwissenschaftliche Forschung,

1 Editiert durch Blake Lee Spahr: Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I und II, Stuttgart 1982, 1984, 1985. Die Texte werden im Folgenden nach dieser Edition zitiert; Verfasserfragen können hier nicht diskutiert werden.

2 Vgl. Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642–1700*, Wiesbaden 1989, S. 97–146.

3 Ediert in *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I,1, S. 219–257. Vgl. Olga Artsibacheva, *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2008, S. 75–95.

4 *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I,1, S. 221.

5 F. Robert Lehmeyer, *Anton Ulrichs »Andromeda« und ihre Quellen*, in: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.), *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung*, Bern u. München 1973, S. 259–274; Pierre Béhar, *Anton Ulrichs »Andromeda« als Verwandlung von Corneilles »Andromède«*, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *»Monarchus poeta«. Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg*, Amsterdam 1985 (= Chloe 4), S. 173–179. Joseph Leighton, *Anton Ulrichs Singespiel »Regier-Kunst-Schatten« und seine französische Vorlage*, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 5 (1982), S. 143–153.

6 Die neuere Anton-Ulrich-Forschung geht von einer durchgängigen Vertonung aus: F. Robert Lehmeyer, *The Singespiele of Anton Ulrich*, Ph. D. Diss., University of California 1970, S. 2–4; Pierre Béhar, *Anton Ulrichs Ballette und Singespiele. Zum Problem ihrer Form und ihrer Bedeutung in der Geschichte der deutschen Barockdramatik*, in: Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1666*, Amsterdam 1982 (= Daphnis 10), S. 159 bis 176, besonders S. 165–168, und Béhar, *Andromeda* (wie Anm. 5), S. 174. Die Vorstellung, dass die frühen deutschen Werke, die unter Opernverdacht stehen, nicht durchgängig vertont worden seien, wurde bislang vor allem am Beispiel von Opitz / Schützens *Dafne* diskutiert. Am überzeugendsten argumentiert Irmgard Scheitler, *Martin Opitz und Heinrich*

wenn sie von Oper spricht? Zu keinem der Singe-Spiele Anton Ulrichs ist die Musik überliefert, auch wenn es, etwa von Gudrun Busch<sup>7</sup>, Versuche gibt, Teile von ihr zu rekonstruieren. Die Beweisführung pro oder contra Oper verlief daher in der Forschung so, dass notwendigerweise von der Struktur der Libretti ausgehend argumentiert werden musste. Unter Oper verstand man dabei in der Germanistik implizit oder explizit einen vollständig vertonten Text, ein musikalisches Gebilde, in dem Rezitative und Arien sich abwechselten. Bestand das Libretto aus Alexandrinern oder enthielt es gar Prosapassagen, dann galt eine rezitativische Vertonung für unwahrscheinlich (folglich lag Sprechtheater mit Musikeinlagen vor), bestand es hingegen aus madrigalischen Versen<sup>8</sup>, dann lag eine Vertonung nahe.

Gegen diese Argumentation lässt sich nun jedoch einiges einwenden. Zunächst finden sich, darauf hat Irmgard Scheitler nachdrücklich hingewiesen<sup>9</sup>, durchaus längere Passagen, ja ganze Stücke mit rezitativisch vertonten Alexandrinern in deutschen Musiktheaterwerken des 17. Jahrhunderts, wie auch umgekehrt madrigalische Verse nicht zwingend eine Vertonung implizieren. Die Versstruktur stellt daher keinen sicheren Indikator für eine Vertonung dar.

In diesem Punkt würde ich allerdings nicht so weit gehen wie Scheitler und den Alexandriner direkt als Singvers bezeichnen<sup>10</sup>. Vielmehr sind schon im 17. Jahrhundert deutliche Präferenzen feststellbar. So werden etwa in Johann Sebastianis *Pastorello* (1663), dessen Libretto auf Andreas Gryphius' *Schwermenden Schäffer* basiert, die Alexandriner der Vorlage für die Vertonung in madrigalische Verse umgewandelt<sup>11</sup>.

Doch selbst wenn man eine durchgehende Vertonung annimmt, sind die Probleme, die mit der Frage nach der Art der Textvertonung einhergehen, nicht gelöst. Schon früh wurde in der Musikwissenschaft am Beispiel der Vertonung von Harsdörffers *Seelewig* darauf aufmerksam gemacht, dass die Bezeichnungen Rezitativ und Arie zu unpräzise seien<sup>12</sup>. Stadens Partitur mag allenfalls einem unaufmerksamen Blick suggerieren, es lägen Rezitative vor. Gemessen an den italienischen Modellen der 1640er Jahre ist es jedoch irreführend oder doppeldeutig, von Rezitativen zu sprechen, da die Rezitative Stadens weder der Sprachmelodie des Deutschen folgen noch auch der Affektdarstellung dienen. Irmgard Scheitler hat in einem Aufsatz diese vom italienischen Modell deutlich abweichende Struktur der deutschen »Rezitative« treffend

*Schütz: Dafne – ein Schauspiel*, in: AfMw 68 (2011), S. 205–226; vgl. auch (am Beispiel von August Buchners *Orpheus*): Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), in Deutschland noch ganz ohnbekannt. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/M. u. a. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), S. 227–242.

<sup>7</sup> Gudrun Busch, *Herzogin Sophie Elisabeth und die Musik der Lieder in den Singspielen Anton Ulrichs zu Braunschweig und Lüneburg*, in: dies. u. Anthony J. Harper (Hrsg.), *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Amsterdam 1992 (= Chloe 12), S. 127–182.

<sup>8</sup> Unter madrigalischen Versen, die für rezitativische Partien bestimmt sind, seien hier Verse in der Regel jambischen Metrums von unterschiedlicher Länge (zwei bis sechs Hebungen) verstanden. Zu den madrigalischen Versen vgl. vor allem die Untersuchungen von Judith P. Aikin, *A Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti*, Wiesbaden 2002 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 37), hier besonders S. 173–181.

<sup>9</sup> Scheitler (wie Anm. 6), S. 217f.

<sup>10</sup> Irmgard Scheitler, *Harsdörffer und die Musik. Seelewig im Kontext deutschsprachiger Musikthematik*, in: Stefan Keppler-Tasaki u. Ursula Kocher (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin u. New York 2011, S. 213–235, hier S. 224.

<sup>11</sup> Textdruck und Partitur sind von Michael Maul herausgegeben worden: Johann Sebastiani, *Pastorello musicale oder Verliebtes Schäferspiel*, Beeskow 2005 (= Musik zwischen Elbe und Oder 6). Zur Abhängigkeit von Gryphius vgl. S. VII–IX.

<sup>12</sup> Einen Überblick über die *Seelewig*-Forschung gab zuletzt Scheitler (wie Anm. 10), S. 215.

als »Formelsingen«<sup>13</sup> bezeichnet und eine Verbindung zur Singe-Spiel-Tradition gezogen, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Schließlich bliebe zu fragen, ob die italienische Oper sich im deutschen Sprachraum in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als so einheitliches Genre präsentierte, dass sie von den Zeitgenossen als eine spezifische Form, eben als Oper, wahrgenommen werden konnte. Herbert Seifert hat die verschiedenen Bezeichnungen für in Wien aufgeführte italienische Opern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengetragen und resümiert, dass es noch keine einheitliche Gattungsbezeichnung gegeben habe. Diese begann sich erst mit der Bezeichnung »dramma in musica« bzw. »dramma per musica« in den 1660er Jahren zu etablieren<sup>14</sup>. Mithin war selbst dort, wo italienische Opern rezipiert wurden, anfangs kein Bewusstsein für ein einheitliches Gattungsmodell vorhanden. Die italienische Oper präsentierte sich darüber hinaus selbst im Mutterland der Gattung zunächst uneinheitlich, je nach Ort und Zeit, ob in Mantua, Rom oder Venedig<sup>15</sup>.

Das führt zu der allgemeineren Frage, wie denn die Orientierung an italienischen Standards in den 1650er Jahren aussehen konnte? Dieser Frage sei im Folgenden anhand eines Beispiels, der *Iphigenia* von 1661, nachgegangen. Zunächst einige methodologische Überlegungen.

Zwei Vorannahmen scheinen mir die wissenschaftliche Debatte um die Rezeption der Oper in Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu grundieren. Es ist zum einen die Annahme eines kulturellen Gefälles zwischen Italien und Deutschland und, daraus hervorgehend, zum andern ein teleologisches Rezeptionsmodell. Bei der Prämisse des kulturellen Gefälles werden die deutschen Theatertraditionen des 16. Jahrhunderts ausgeblendet, so dass sich die Rezeption der Oper in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet wie in einem leeren Raum abspielt. Nun gab es aber in Deutschland um 1600 durchaus eine reiche Theatertradition, ein Theater, das auch, ohne Oper im strikt italienischen Sinne zu sein, eine Vielzahl von musikalischen Formen integrierte<sup>16</sup>. Dass dieses Theater des 16. Jahrhunderts mit seiner weit ins 17. Jahrhundert reichenden Wirkung von der Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde, liegt auch am Modell der germanistischen Literaturgeschichtsschreibung, die mit Opitz' Reformen eine epochale Zäsur behauptet, die sich jedoch auf dem Theater der Zeit nicht widerspiegelte. Die Wirkung von Opitz wird in diesem Punkt massiv überschätzt. Das Gros der protestantischen Schultheater spielte bis ins 18. Jahrhundert hinein, teilweise in deutscher Übersetzung, lateinische Dramatiker des 16. Jahrhunderts, vom Jesuitentheater und den Wanderbühnen ganz zu schweigen<sup>17</sup>.

Die Rezeption der italienischen Oper wäre unter diesen Gegebenheiten nicht als Null-Eins-Transfer zu beschreiben, also als Import von etwas völlig Neuem, sondern als bewusst gestaltete Mischung, die als

13 Ebd., S. 225.

14 Herbert Seifert, *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich*, in: Brigitte Marschall (Hrsg.), *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*, Wien u. a. 2002, S. 167–177.

15 Vgl. den profunden Überblick von Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 11).

16 Dies betrifft, sieht man einmal von den Schauspielen mit Musik ab, vor allem die weiter unten zu behandelnden Singe-Spiele.

17 Um diese Tendenz auf breiter Basis zu dokumentieren, wären verstärkt Spielplananalysen der Theater im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts notwendig. Meine Beobachtungen stützen sich auf das Augsburger Theater, wo sich die lateinischen *Comediae* von Wichgreve, Cramer, Stymmelius usf. noch im 18. Jahrhundert im Repertoire der Schultheater finden.

Stilexperiment dem vermischten Geschmack vergleichbar wäre, wie er um 1700 in der deutschen Musik auftrat. Diese Sichtweise müsste dann Konsequenzen bei der Bewertung von Werken wie der *Seelewig* zeitigen<sup>18</sup>. So wenig die französische Oper Lullys auf einer missverstandenen Rezeption der italienischen Oper beruht, sondern als eigenständige Adaptionsleistung an die französischen Verhältnisse bewertet wird, so wenig ist auch das deutschsprachige Musiktheater als defizitäre Rezeption der italienischen Modelle zu verstehen.

Geht man von der These eines Stilexperiments aus, dann kann die Rezeption nicht teleologisch beschrieben werden, so, als habe man anfangs in Deutschland noch Schwierigkeiten gehabt, das italienische Musiktheater zu rezipieren, irgendwann nach der Mitte des Jahrhunderts aber, nach vielen gescheiterten Versuchen, sei es dann gelungen, italienische Oper als deutschsprachige Oper zu etablieren. Mit diesem teleologischen Modell argumentiert immerhin Judith Aikin. Gerade Anton Ulrich bereitet Aikin besondere Schwierigkeiten, hatte er doch mit *Orpheus* und *Andromeda* eigentlich schon 1659 die neuen, madrigalischen Versformen vollkommen adaptiert, verwendete dann aber in seinen späten Singspielen wieder ältere Formen, was im teleologischen Modell nur als Rückfall gedeutet werden kann oder erheblichen Erklärungsaufwand verursacht<sup>19</sup>. Unterstellt man vor diesem Hintergrund dagegen eine bewusste Mischung oder Kombination des alten deutschen und neuen italienischen Musiktheaters, dann treten Probleme teleologischer Art nicht auf, vielmehr wird der Blick frei für die eigentliche Leistung dieses Theaters.

\*

Das Singe-Spiel *Iphigenia* wurde 1661 zum zweiundachtzigsten Geburtstag Herzog Augusts in Wolfenbüttel aufgeführt. Es handelt sich um ein dreiaktiges Werk, dem ein casusbezogener Prolog vorangestellt ist<sup>20</sup>. In einem ersten Schritt soll gezeigt werden, dass dieses Singe-Spiel nach dem Modell eines venezianischen *Dramma per musica* der 1650er Jahre konstruiert ist. In einem zweiten Schritt sollen dann die deutschen Traditionen herausgearbeitet werden, die das Werk gleichwohl prägen. Abschließend wird nach den politischen Signalen eines solchen Mischungsverfahrens zu fragen sein.

Während die Rezeption des französischen Balletts durch den Wolfenbütteler Hof auf der Hand liegt und auch verschiedene Textvorlagen für Singspiele französischen Prätexten folgen<sup>21</sup>, scheint die Rezeption des italienischen Musiktheaters weniger deutlich greifbar. Es blieb bislang nur der Hinweis auf den 1659 aufgeführten *Orpheus*<sup>22</sup>, wobei allerdings die signifikante zeitliche Verzögerung in der Rezeption ins Auge fällt. Zwischen der ersten italienischen Aufführung von Monteverdis *Orfeo* 1607 und dem Wolfenbütteler *Orpheus* liegen mehr als fünfzig Jahre, in denen sich vor allem in Venedig ein völlig neuer Typus des Musiktheaters, eben das *Dramma per musica*, in verschiedenen Erscheinungsformen herausgebildet hatte. Diese neuen Entwicklungen, für die in den 1650er Jahren die Komponisten Francesco Cavalli, Pietro Antonio Cesti und Pietro Andrea Ziani stehen mögen, sind im deutschen Sprachraum in dieser Zeit vor allem in Innsbruck, Wien und München durch die Werke Cestis präsent, nicht aber in Norddeutschland.

Dass man in Wolfenbüttel das neue *Dramma per musica* als Gattung gleichwohl kannte und sich mit ihm auseinandersetzte, zeigt die *Iphigenia*. In der Forschung konnte bislang keine direkte Vorlage für

18 Als Negativbeispiel vgl. die Arbeit von Danielle Brugière-Zeiß, *Seelewig de G. Ph. Harsdörffer et S. Th. Staden: un Opera? Un project pastoral original entre musique et littérature*, Bern 2003. Dazu Scheidler (wie Anm. 10), S. 215 f.

19 Aikin (wie Anm. 8), S. 199–204.

20 Ediert in *Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1,2, S. 259–324. Zur *Iphigenia* vgl. auch Smart (wie Anm. 2), S. 158–172.

21 Vgl. die in Anm. 5 genannte Literatur.

22 Vgl. Artsibacheva (wie Anm. 3).

das Singe-Spiel ausfindet gemacht werden, doch ganz gleich, ob es sich um ein Originalwerk oder eine Übersetzung handelt, die *Iphigenia* versammelt alle charakteristischen Merkmale eines venezianischen Librettos der 1650er Jahre.

Dies beginnt bei der Art, wie der mythologische Stoff behandelt wird. Die Geschichte der Opferung der Iphigenie in Aulis wird ihrer tragischen Dimension beraubt und als Komödie, ja als Travestie gestaltet. Damit orientiert sich Anton Ulrich exakt am erfolgreichen venezianischen Muster, für das vor allem Cicognini / Cavallis *Giasone* (Venedig 1649) prägend wurde<sup>23</sup>. Erreicht wird dies zunächst mit der Figur des stotternden Narren Hircander, der einer typisch venezianischen Dienerfigur nachgebildet ist und durch seine decorumverletzenden Bemerkungen einen starken Kontrast zu den hohen Affekten seines Herren Aegisthus hervorbringt, so etwa, als die von Aegisthus geliebte Iphigenia badet:

Hircander:

Wir Wir dürfen nicht weit nach ihr ge gehen /  
 Daß Ba Ba Bad ist nah:  
 Viel Hu Hu Huren seynd den Dreck Dreck Dreck von ihr  
 Mit Bü Bü Bürsten abzujagen /  
 Sie hat geschwi schwi schwitzt /  
 Und als ein nasse Ka Ka Katze sitzt.<sup>24</sup>

Gleichzeitig ermöglicht Hircanders Dienerperspektive einen kritischen Blick auf das höfische Leben und die Applikation der entsprechenden hofkritischen Topoi (vgl. etwa Szene I,5).

Es gibt darüber hinaus aber eine Reihe von komischen Höhepunkten, die nicht alleine die Dienerfiguren betreffen, sondern das ganze Ensemble umfassen, so etwa die Opferungsszene am Schluss (III,7 und 8). Iphigenia soll auf dem Altar Dianas geopfert werden. Ein Trauerzug begleitet sie zum Tempel. Dort erscheint erwartungsgemäß die Göttin Diana als *Dea ex Machina*, um die Opferung zu verhindern. Iphigenia solle, statt in den Tod zu gehen, lieber Aegisthus zum Gemahl nehmen. Nun erscheint überraschenderweise eine zweite Diana:

Der Chor der Grichen;

O welche Wunderding! schaut zwey Dianen kommen /  
 Wo hat man je gesehn / was itzund wir vernommen.

Diana in dem Himmel;

Wie lange will man mir noch meine Ehre schänden?

Hircander felt aus seinem Himmel;

O weh weh weh! wo sol ich mich hinwenden?

Der Chor;

O Triegerery! Diana felt hernieder.

Hircander auf der Erden:

O An An Angst / ach mei mei meine Glieder!<sup>25</sup>

23 Vgl. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley u. a. 1991, S. 267–274.

24 *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I,2, S. 279.

25 Ebd., S. 319f.

Doch auch diese zweite, nunmehr echte Diana scheint nicht sonderlich respektinflößend, denn sie wird in dem ausbrechenden allgemeinen Streit über den von Aegisthus inszenierten Betrug regelrecht in ihrer Maschine vergessen und kann sich erst am Ende der Szene wieder zu Wort melden, um den *lieto fine* zu verkünden.

Jeglicher tragische Beiklang wird dem Singe-Spiel aber nicht nur durch die komische Behandlung des Stoffes genommen, sondern auch dadurch, dass die Liebeshandlung im Zentrum des Geschehens steht. Ganz nach venezianischem Vorbild konstruiert Anton Ulrich eine doppelte Dreieckskonstellation: zum einen die Dreiergruppe um Iphigenia, die von Pylades und Aegisthus geliebt wird, zum andern Hermione, die von Orest und, so will es Orest scheinen, von Pylades geliebt wird. Anton Ulrich nimmt gegenüber dem Mythos einige signifikante Umbesetzungen vor: Achill, der Iphigenia versprochene Gemahl, kommt im Singe-Spiel nicht vor und wird durch Pylades, den Freund von Iphigenias Bruder Orest, ersetzt. Aegisthus, der im Mythos nicht am Zug der Griechen gegen Troja teilnimmt, sondern zum Liebhaber von Agamemnons Gattin Klytämnestra avanciert, wird zum intriganten Nebenbuhler des Pylades. Diese Umbesetzung ist notwendig, weil nicht der tragische Konflikt Agamemnons zwischen Staatsräson und Tochterliebe das Thema des Singspiels ist, sondern die Liebe in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Durch die Eliminierung Achills entfällt auch die Kriegsthematik, stattdessen werden mit dem Freundespaar Orest-Pylades zwei Figuren eingeführt, an denen die positive Eheauffassung, die protestantische Liebeskonzeption exemplifiziert werden kann<sup>26</sup>, während mit dem neu eingeführten Aegisthus ein Negativexemplum für die wollüstige Liebe gegeben wird. In einem Strophenlied formuliert Aegisthus die Gefahren, die von einer unkontrollierbaren Liebe ausgehen:

Freches Lieben / kühnes üben  
 Ach wo reizet ihr mich zu /  
 Meine Freuden / machen Leiden /  
 Und benehmen mir die Ruh' /  
 Was da meine Liebe nehret /  
 Meine Tugend gantz verzehret /  
 Und mein Glück in Trauren kehret.

Ganz wie die Arien in der venezianischen Oper dienen die Lieder in der *Iphigenia* vorwiegend dem Ausdruck von Affekten, die im Zusammenhang mit den Liebesintrigen entstehen, vermitteln daneben aber auch eine exemplarische Reflexion über die Auswirkungen der Liebe.

Mit der komödienhaft parodistischen Behandlung der Mythologie und der Liebesthematik im Zentrum sind Kernmerkmale des *Dramma per musica* venezianischer Prägung um 1650 benannt. Gleichwohl handelt es sich bei der Wolfenbütteler *Iphigenia* nicht um ein solches Drama. Der Unterschied entsteht vor allem durch die Verschiedenheit im Aufbau der Arien. Die *Iphigenia* enthält pro Akt drei bis vier Strophenlieder mit jeweils vier bis fünf Strophen. In einer venezianischen Oper jener Zeit hat sich zwar die Da-Capo-Struktur bei den Arien noch nicht durchgesetzt<sup>27</sup>, doch die Zahl der Strophen ist bei mehrstrophigen Arien meist auf zwei reduziert, die Zahl der Arien pro Akt wiederum liegt wesentlich höher, bei 15 bis 25. Dadurch entsteht eine ganz andere, flexible Musikdramaturgie, die nicht der blockhaften

26 Zu diesem Konzept vgl. Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005 (= *Theatron* 45), S. 329–332.

27 Rosand (wie Anm. 23), S. 285–321.

Entgegensetzung von Arie und Rezitativ in der späteren Opera seria entspricht. Anders hingegen in der Wolfenbütteler *Iphigenia*: Die Arien sind als umfangreiche, weil vielstrophige Lieder deutlich von den rezitativischen Passagen abgegrenzt. Während diese ausschließlich Jamben verwenden, finden sich in den Liedern auch trochäische und daktylische Verse bzw. Mischungen.

Die Abgrenzung wird noch deutlicher, wenn man annimmt, dass die Textteile jenseits der Strophenlieder gesprochen und nicht gesungen wurden, obwohl sie in madrigalischer Versart gehalten sind. An zwei Stellen des Singe-Spiels wird explizit im Text darauf hingewiesen, dass zu singen sei<sup>28</sup>. Dies betrifft jeweils Passagen, bei denen die Trennung zwischen Rezitativ und Strophenlied formal nicht klar markiert und ein zusätzlicher Hinweis hilfreich oder notwendig ist:

Hircander:

Schau dieser Platz ist gut /  
 Ich ka ka kann mich nicht erwehren /  
 Die weil ich hie sitz auf der hu hu hut /  
 Daß ich nicht lies ein schönes liedlein hören.

(Setzet sich auf des Pylades seinen Fuß / und singet in die Zitter.)

Mein schönes lieb / meins Hä Hä Hertzens Licht / [...] <sup>29</sup>

Letztlich muss die Frage nach der Vertonung oder Nicht-Vertonung der Rezitative allerdings offen bleiben. Wenn die rezitativischen Passagen doch vertont worden sind, liegt eine Komposition im Stil der *Seelewig* von Staden nahe. Stadens Partitur war in Braunschweig nicht nur bekannt, sondern wurde dort nachweislich 1654 und 1665 aufgeführt<sup>30</sup>. Strukturell gleicht *Seelewig* mit ihren rezitativischen Passagen und Strophenliedern den Singe-Spielen Anton Ulrichs. In den Drucken für die Wolfenbütteler Aufführungen werden die Strophenlieder durch Nummerierung der Strophen sogar noch deutlicher als solche markiert<sup>31</sup>.

Das Strophenlied, an dem Anton Ulrichs Singe-Spiele festhalten, auf dem sie geradezu insistieren, bildet einen Kernbestandteil des deutschen Theaters im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Die Gattungsbezeichnung »Singe-Spiel«, die der Herzog für seine Libretti verwendet, stammt noch aus dem 16. Jahrhundert, aus der Tradition der englischen Wanderbühnen<sup>32</sup> und wird hier vor allem von Jacob Ayrer für seine Nürnberger Fastnachtspiele gebraucht. Man sollte diese Gattungsreferenz ernst nehmen und nicht vorschnell Verhältnisse aus den 1680er Jahren, als diese Bezeichnung dann, etwa in Hamburg, tatsächlich für Opern italienischer Prägung verwendet wurde, auf die Zeit um 1650 übertragen.

Werfen wir kurz einen Blick auf ein solches Singe-Spiel des 16. Jahrhunderts, auf Jacob Ayrers *Der verlarft Franciscus*<sup>33</sup>. Zugrunde liegt dem ganzen Werk eine einzige Liedmelodie, der auch sonst in den Singspielen der Zeit häufiger verwendete Rolandston<sup>34</sup>, nach dem sich alle Strophen metrisch richten.

28 Werke (wie Anm. 1), Bd. I,2, S. 281 und S. 295.

29 Ebd., S. 295.

30 Scheitler (wie Anm. 10), S. 229.

31 Ebd.

32 Johannes Bolte, *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien*, Hamburg 1893 (= Theatergeschichtliche Forschungen 7).

33 Jacob Ayrer, *Ein schön singets spil, der verlarft Franciscus mit der venedischen jungen wittfrauen, mit vier Personen*, In *deß Rolands Thon*, in: Adelbert von Keller (Hrsg.), *Ayrers Dramen* 5, Stuttgart 1865, S. 3025–3038.

34 Vgl. die Beispiele bei Bolte (wie Anm. 32), S. 167–169. Die zu Ayrers Singspiel passende Version der Melodie dürfte wohl die auftraktige Fassung Nr. 1f sein, wie sie in einem Nürnberger Lautenbuch von 1613 überliefert ist.

Sie werden jedoch nicht starr hintereinander weggesungen, sondern in einem Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Strophen präsentiert, wobei dieser Wechsel, je nach dramatischem Erfordernis, sogar mitten in der Strophe statthaben kann:

Leonora **singt**:

9. Kein Mensch auff Erd mich das beredt.  
Daß ich vergiß meins Manns.  
Keins andern gunst mir nicht eingeht.

Ancilla **sagt**:

Ey ja, der Signor Hanß  
Der euch nächten hofiret  
Ist ein schöne Person.

Leonora **singt**:

Laß mich nur vnvexiret!  
Du hörst: ich wil kein Mann.

Der Ehrnfrid tritt herfür vnd **spricht**:

10. Gott grüß euch, liebe Nachbäurin!  
Was habt jhr für ein strauß?  
Vnd was habt jhr in eurem Sinn?  
Wo wolt jhr so frü nauß?  
Ich dacht, jhr wolt beyd sander  
Also frü an dem tag  
Hie rauffen an einander.

Leonora **singt**:

Ach, so hört, was ich klag!<sup>35</sup>

In Strophe 9 bringt in der gesungenen Passage Leonora ihre Treue zum verstorbenen Ehemann zum Ausdruck, während die Magd in ihrem gesprochenen Einwurf schon auf den bereitstehenden Nachfolger verweist. Der Gegensatz der moralischen Einstellungen findet so seinen Ausdruck in den unterschiedlichen Präsentationsformen. In der folgenden Strophe exponiert der Ehrnfrid zunächst gesprochen ihre affekt-neutralen Fragen, auf die Leonora singend mit einer emotionalisierten Klage antwortet. Nimmt man nun noch hinzu, dass die einzelnen Strophen unterschiedlich instrumentiert vorgetragen werden können, bis zu einem gewissen Grade auch verschieden harmonisiert, dann wird erkennbar, dass die zunächst sehr monoton anmutende Form des Singe-Spiels durchaus ihre dramatischen Wirkungen entfalten kann, Wirkungen, die nicht zuletzt vom Gegensatz gesprochen vs. gesungen leben.

Wenn das Strophenlied das Kernmerkmal des Singe-Spiels im 16. Jahrhundert bildet, dann hat Anton Ulrich diese Gattungsbezeichnung für seine Dramen nicht als Notlösung gewählt, sondern als Hinweis auf ihre musikdramatische Struktur. In *Iphigenia* zitiert er vor allem auf der Handlungsebene Strukturelemente des venezianischen Drama per musica, um sie mit einer leicht modifizierten Singe-Spiel-Musikdramaturgie zu kombinieren, die letztlich aus dem deutschen Theater des 16. Jahrhunderts stammt.

35 Ayrer (wie Anm. 33), S. 3027 (Hervorhebungen durch den Verf.).

Warum aber diese Kombination? Wäre es nicht modischer gewesen, dem Wiener und Münchner Hof zu folgen und das venezianische Modell ganz zu übernehmen, d. h. auch in italienischer Sprache, um es vor Ort und mit italienischen Kräften weiterzuentwickeln? Dresden wird ein Jahr nach der Wolfenbütteler Aufführung der *Iphigenia* als erster protestantischer Hof mit Bontempis *Il Paride*<sup>36</sup> diesen Weg einschlagen.

Es mögen zahlreiche Gründe für das Konzept eines eigenständigen deutschsprachigen Musiktheaters anzuführen sein, einer wenigstens sei hier kurz angedeutet: Die kritische Auseinandersetzung mit der italienischen Kultur hatte Tradition in Wolfenbüttel. Schon 1594 wurde mit der *Comedia* [...] von *Vincenzio Ladislao* aus der Feder des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg ein italienkritisches Schauspiel aufgeführt<sup>37</sup>. Die Hauptfigur, ein Adliger aus Mantua, der mit seinem Gefolge an einem vermeintlich kulturell zurückgebliebenen niedersächsischen Hof auftritt, um diesen mit den neuesten höfischen Sitten Italiens vertraut zu machen, macht sich dabei vor allem selbst zum Narren. In der dritten Szene des fünften Aktes kommt es zu einem Wettstreit auf musikalischem Gebiet. Die Musik am niedersächsischen Hof kann sich nach Ansicht des Vincentius nicht mit den Künsten am Mantuaner Hof vergleichen, doch als der Italiener eine Kostprobe dieser Künste zu Gehör bringen soll, scheitert er kläglich: »Sie Musiciren zusammen, Es ist aber falsch was sie machen, vnd dissonirt durchaus, so wol in singen als auff den Instrumenten.«<sup>38</sup> Und auch in der Tanzkunst versagt der Mantuaner<sup>39</sup>.

Die zum Teil polemische, immer aber kenntnisreiche Auseinandersetzung mit der italienischen Kultur diente nicht zuletzt dazu, die eigene politische Position gegenüber dem katholischen Süden Deutschlands zu schärfen. Die gedruckten Libretti dokumentierten nicht nur die Aufführungen in Wolfenbüttel, sondern vermittelten den anderen deutschen Höfen en passant auch die politische Botschaft von der kulturellen Eigenständigkeit des Wolfenbütteler Hofes.

36 Giovanni Andrea Bontempi, *Il Paride. Opera Musicale*. Paris, *Ein Gedicht zur Musica*, Dresden 1662. Reprint Bologna 1970.

37 Ediert durch Wilhelm Ludwig Holland, *Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Nach alten Drucken und Handschriften*, Stuttgart 1855, S. 507–554.

38 Ebd., S. 542.

39 Ebd., S. 543.

# Die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der welfischen Höfe im späten 17. Jahrhundert

## Von Gelehrsamkeit und Galanterie

Joachim Kremer

Auf den ersten Blick scheinen die welfischen Höfe um 1700 wenig mit Heinrich Schütz zu tun zu haben, demgegenüber viel mit Hannover.

Hier ist der beste Kern von Franckreichs Wissenschaftt  
Zu einem hohen Baum und reiffster Frucht gediehen.  
Hier fühlt Apollo selbst der muntern Lieder Krafft  
Und muß / als halb beschämt / mit seiner Leyer fliehen.

Mit diesen anerkennenden, an die kurfürstliche Residenzstadt Hannover gerichteten Worten äußert sich Georg Philipp Telemann 1718 in einem erläuternden Begleitschreiben zu seiner ersten Autobiographie<sup>1</sup>. Und dennoch wirft die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der welfischen Höfe im späten 17. Jahrhundert die Frage nach der Position Schützens auf, nämlich in Bezug zu jenen neuen französischen Elementen in Wissenschaft und Kultur des deutschsprachigen Raums, die Telemann andeutet. Damit leisten sie auch einen Beitrag zum Schütz-Bild, denn die ersten Spuren für ihre Wirksamkeit an den Welfenhöfen sind schon vor seinem Tod im Jahre 1672 zu erkennen.

### 1. Die Kritik des Neuen

Das Eindringen französischer Musik in Deutschland und auch in den welfischen Herzogtümern ist in der Vergangenheit mehrfach beschrieben worden. Die Beispiele sind hinlänglich bekannt, wenn auch detaillierte Quellenbelege oft fehlen und man vermutlich nicht exakt klären kann, was genau jeweils musiziert, aufgeführt und studiert wurde. Bei einem Überblick fällt aber auf, dass diese neue französische Komponente in der deutschen Musik schon früh und noch zur Lebenszeit Heinrich Schützens zu finden ist. Die intensive Welle der »italianità« hatte seit den Studienjahren einer ganzen Gruppe von Komponisten bei Giovanni Gabrieli im frühen 17. Jahrhundert die deutsche Musik derart bestimmt, dass Modernität eng mit Affekthaftigkeit verbunden wurde, was in Deutschland wortstarke Beschwerden und Grundsatzserklärungen im Blick auf die geistliche Musik provozierte. Theophil Großgebauers *Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion* (Rostock 1661) ist nur eine dieser Positionierungen; Gerber, Muscovius, Motz und Mithobius bezogen weitere Standpunkte in dieser Debatte<sup>2</sup>. Die Tatsache, dass im Bereich der geistlichen Musik gestritten und gerungen wurde, ist nicht neu und im Grunde auch nicht erstaunlich, da doch die

<sup>1</sup> Johann Mattheson, *Grosse General-Bass-Schule. Oder: der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage* [...], Hamburg 1731, S. 172.

<sup>2</sup> Geoffrey Webber hat sie im Rahmen seiner Studie über *North german church music in the age of Buxtehude* (Oxford u. a. 1996) zusammenfassend dargestellt.

gesamte Geschichte der Kirchenmusik als Diskursgeschichte zu verstehen ist<sup>3</sup>. Eine bewusste Standortbestimmung eines Musikers in dieser Problemlage stellt Samuel Scheidts Brief an den Quedlinburger Kantor Heinrich Baryphonus von 1651 dar:

Es ist jetzo eine so nährische Musik, daß ich mich verwundern muß, da gilt falsch und alles [sic!], da wird nicht mehr in acht genommen, wie die lieben alten von der Composition geschriben. Es soll eine sonderlich hohe Kunst seyn, wann ein hauffen Consonantien unter einander lauffen. Ich bleibe bei der reinen alten Composition, und reinen Regeln. [...] Ich hoffe, es soll die neue falsche Müntze abkommen, und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemüntzet werden.<sup>4</sup>

Schützens drei Jahre ältere *Geistliche Chormusik* von 1648, mit der er die Aufmerksamkeit nach der reichhaltigen Entwicklung des Concerto-Prinzips, zu der er ja selbst beigetragen hatte, wieder auf den Kontrapunkt als Fundament der Komposition richtet, ist auch vor diesem Hintergrund ein bemerkenswertes Dokument: Die Vorrede war bemüht, die »Componisten anzufrischen / das / ehe Sie zu dem *concertiren* den *Stylo* schreiten / Sie vorher diese harte Nuß (als worinnen der rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten *Contrapuncts* zusuchen ist) auffbeissen«<sup>5</sup>. Und es ist (im Gegensatz dazu) erstaunlich, wie Schützens Schüler Matthias Weckmann z. B. in seinem geistlichen Konzert *Wie liegt die Stadt so wüste* von 1664 gerade diese moderne, von der *seconda pratica* herkommende Affekthaftigkeit musikalisch nutzt, substantziell sogar auf sie angewiesen ist.

Nicht lange nach diesen Innovationen italienischer Provenienz setzt eine Umorientierung ein, die die französische Kultur in den Blick nimmt, und um die Bedeutung dieser musikalischen Erweiterungen ermessen zu können, ist auf die Gesamtheit der Frankreichrezeption zu schauen.

## 2. Französische Kultur in Hannover

Herzog Johann Friedrich von Braunschweig-Calenberg (1625–1679) und seine Frau, die aus der Pfalz stammende Benedikta Henriette (1652–1730), waren sowohl an italienischer wie auch französischer Musik interessiert, wobei die Kammermusik in Hannover französisch ausgerichtet war. Benedikta war in Paris erzogen worden, die Affinität zur französischen Kultur zeigt sich in Hannover jedoch in weit mehr als nur der Musik. Präzise unterscheidet Alice Perrin-Marsol in ihrer Studie über das »französische Gedächtnis« der Wolfenbütteler Bibliotheca Augusta zwischen »totem« und »lebendigem« Gedächtnis, wobei letzteres immer auf den »Umgang mit den Druckwerken« abzielt. Sie fragt grundsätzlich, ob es im Herzogtum ein »französisches Gedächtnis« gab, denn unter Herzog Augusts Förderung wuchs der Bestand an französischen Büchern von 450 Titeln im Jahre 1625 auf über 4000 bei seinem Tode 1666<sup>6</sup>. Ein über ganz

3 Joachim Kremer, Art. *Musik, kirchliche*, in: Enzyklopädie der Neuzeit 8, Stuttgart 2008, Sp. 870–876.

4 Zitiert nach: Gert Richter, *Überlegungen zu Samuel Scheidts Traditionsverständnis im Hinblick auf englisch-niederländische Einflüsse*, in: ders. (Hrsg.), *Samuel Scheidt. Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werk. Bericht über eine Konferenz am 17. und 18. Oktober 1987 im Händel-Haus Halle anlässlich des 400. Geburtstages von Samuel Scheidt*, Halle / Saale 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 5), S. 50 f.

5 NSA 5, hrsg. v. Werner Breig, Kassel u. a. 2003, S. XVII.

6 Alice Perrin-Marsol, *Das französische Gedächtnis einer deutschen Bibliothek: Wolfenbüttel, »kulturelle Konstruktion« des Herzogs August d. J. zu Braunschweig und Lüneburg (1579–1666)*, in: Eva Dewes u. Sandra Duhem (Hrsg.), *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin 2008, S. 67–88, hier S. 76.

Europa reichendes Netz auch in Paris agierender Agenten, die ihm diese Bücher besorgten, bewirkte, dass sie den wichtigsten fremdsprachigen Teilbestand der Bibliothek ausmachten. Darüber hinaus kann über die Auswertung der Register der Bibliotheksbenutzer als sicher gelten, dass nach Augusts Tod bis 1714 ungefähr zehn Prozent dieses Bestandes ausgeliehen und auch gelesen wurde<sup>7</sup>.

Christian Thomasius stellte in seiner Schrift *Von Nachahmung der Franzosen* 1687 fest, dass alle Lebensbereiche in einem solchen Maße französischen Einfluss erkennen ließen, dass »die alten Teutschen«, würden sie »anitzo auferstehen«, keinesfalls der Meinung wären,

daß sie in ihren Vaterlande und bey ihren Landsleuten wären, sondern sie würden sich vielmehr einbilden, daß sie in einem frembden Lande bey unbekanten und gantz andern Menschen sich aufhielten; so grosse Enderungen sind, ich will nicht sagen, in tausend, sondern nur in etlichen hundert Jahren darinnen fūrggegangen<sup>8</sup>.

In diesem Zusammenhang sind vor allem die zunehmenden Druckpublikationen in deutscher Sprache aufschlussreich, die französische Kultur und insbesondere die französische Sprache vermittelten. Die folgenden Titel aus dem Zeitraum von 1656 bis 1694<sup>9</sup> belegen anschaulich diesen Sachverhalt:

- Nathanael Duëz, *Kurtze Frantzösische Grammatica*, Hanau 1656 (spätere Auflagen und Überarbeitungen 1659–1699)
- Nicolas de Bonnefons, *Der Frantzösische Baum- und Stauden-Gärtner* [...] *In die deutsche Sprache gebracht Von Georg Greflinger*, o. O. 1665 (spätere Auflage: Hannover 1677)
- ders., *Der Frantzösische Becker*, o. O. 1665 (spätere Auflage: Hannover 1677)
- ders., *Der Frantzösische Küchen-Gärtner* [...] *In die deutsche Sprache gebracht Von Georgio Greflingern*, o. O. 1665 (spätere Auflage: Hannover 1677)
- Nathanael Düez, *Verschiedene Frantzösisch- und Teutsche Sprüch-Wörter* / *Welche in gemeinen Gesprächen üblich* / *und vor diejenigen* / *so beyde Sprachen zu lernen begierig* / *sehr nütz- und dienlich sind*, Frankfurt / M. 1679
- Anon., *Neue Vollkommene Frantzösische Aussprache und Orthographie* / *oder Die allerleichteste Unterweisung unter allen recht Frantzösisch Auszusprechen und zu Schreiben* / *aus den besten und Gelehrten Frantzosen zusammen getragen und auff eine gantz neue Art eingerichtet für Die Teutsche Nation und Für die Fremden* / *die die Teutsche Sprache verstehen*, o. O. 1687
- Anon., *Sehr Nutzliches Sprachbüchlein* / *In Frantzösisch und Teutsch* / *Darzwischen die Frantzösische Außsprach mit Teutschen Buchstaben* / *auff das deutlichste auff Unsere Teutsche Sprach beschrieben* / *worinnen die Conjugationen, unterschiedliche Gespräche* / *sampt etlichen der schönsten Sprüchen Salomonis* / *wie auch noch vielen Wörteren zufinden* [...], Straßburg 1687
- Peter Canel, *Teutsche und Frantzösische Gespräch* / *Darinnen von den üblichsten Thun* / *und handeln des Lebens und von der Art einen Zierlichen* / *und zu solcher Zeit gangbaren Brief zu schreiben* / *gehandelt wird. nebenst* / *Einem Wörter-reichen Büchlein* / *in welchem alle gemein- und nothwendigste der teutschen Sprach Wörter* / *und Redens-Arten in einer sehr schönen* / *und curiosen Ordnung angeführet werden*, Nürnberg 1689
- David Funck (Hrsg.), *Das Frantzösische Zepter. Oder Kurtzer doch warhaffter Entwurff Des Königreichs Franckreich und aller darinnen befindlichen Provintzen* / *Städte* / *Ertz-Bisthümer* / *Bisthümer* / *natür-*

7 Ebd., S. 86.

8 Christian Thomasius, *Von Nachahmung der Franzosen*, hrsg. v. A. Sauer, Stuttgart 1894 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts), S. 3.

9 Die Formulierungen nach: <http://www.vd17.de/>.

*lichen Seltenheiten / Fruchtbarkeit / etc. Mit beygefüger Land Mappe von diesem Königreich [...] samt den Abrissen der vornehmsten Städte, Nürnberg [ca. 1690]*

– Anon., *Die heutige allgemeine Frantzösische Eitelkeit / oder Gehörnte Fontangen-Lust / Welche bey dem heutigen stolzen Weiber-Völcke gar sehr überhand genommen hat [...] beschrieben / von einem Fromm-Wohl- und Hertzlich-meinenden, o. O. 1693*

– Anon., *Die Wagschale der Frantzosen / Das ist: Historische Beschreibung Franckreichs / Darinnen nicht nur desselben Königreichs itzige Beschaffenheit / sondern auch dieser beschriebenen Nation grosse Untreue / [...] mit vieler glaubwürdigen [...] Zeugnüß und Exempeln fürgestellt wird, Altenburg 1694*

Anders als bei diesen Büchern oder solchen aus dem Bereich der Romanliteratur, der Philosophie und der Staaten- bzw. Rechtsgeschichte geht es bei musikalischer Rezeption um real Klingendes, also um ein »lebendiges Gedächtnis«, das immer auf den »Umgang mit den Druckwerken« abzielt, gewissermaßen einen Verhaltensmodus erfragt<sup>10</sup>. Dies gilt auch für Theaterstücke, die in den welfischen Residenzen aufgeführt wurden: Ab 1668 wirkte an den Höfen Osnabrück-Iburg, Celle-Lüneburg und Hannover abwechselnd eine Truppe französischer Komödianten, die Werke von Corneille, Molière und Marivaux spielten, und zwar wie bei der Hannoveraner Hochzeit von Prinzessin Sophie Charlotte mit Kurprinz Friedrich von Brandenburg 1684 auch mit musikalischen Einlagen<sup>11</sup>. Die französischen Komödianten traten unter der Leitung von Auguste Pierre Pâtissier de Chateaufauf auf, und Chateaufauf war auch die zentrale Figur bei der Ausgestaltung eines bei der Hochzeit aufgeführten Singballetts.

### 3. Französisches Musizieren

Im Rahmen des Symposiums der Karlsruher Händel-Akademie 2011, das sich dem Stuttgarter Kapellmeister Johann Sigismund Kusser widmete, stand auch das Vorwort der 1682 dem württembergischen Herzogsverwalter Friedrich Carl von Württemberg-Winnental gewidmeten Suitensammlung *Composition de musique* zur Diskussion. In dieser Vorrede stellte Kusser dem Vergnügen, das die Aufführung der Musik bewirke, die, wie er sagt, »an sich todte Composition« gegenüber. In den Worten Kussers klingt das wie folgt: Da der Herzog »in / und bey Aufführung der Frantzösichen Musicalien Sich biß dahero mehr in dem Schatten der vor und an sich selbst todten Composition, als dem hellen Licht / vollkommen und Art-geziemender Darstellung derselben / [...] Ihr Gnädigste Zufriedenheit umb etwas spühren lassen«, so wolle Kusser ihm dieses Werk widmen<sup>12</sup>. Aus dem Gegensatz »todte Composition« versus »Darstellung« folgt, dass französische Aufführungspraxis die klingende Gestalt über das Notat hinaus bestimmt und ein im Vergleich zur Notation anderes (nun eben klingendes) Ergebnis hervorbringt als das, was der Betrachter auf dem Papier erkennt, getreu der Erkenntnis, dass die Noten allein nicht die Musik ausmachen. Wie gründlich diese französische Art studiert und geübt werden musste, wird auch aus verschiedenen Quellen des 18. Jahrhunderts ersichtlich, besonders aus Kussers Bemühen um die Perfektion der Aufführung. Die Beschreibung seiner Probenarbeit durch Johann Mattheson im Jahre 1739 belegt seine aufführungspraktische Akribie:

<sup>10</sup> Perrin-Marsol (wie Anm. 6), S. 81.

<sup>11</sup> Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83), S. 203 und 123 ff.

<sup>12</sup> Johann Sigismund Kusser, *Suiten für Orchester*, hrsg. v. Rainer Bayreuther, Mainz u. a. 1994 (= Musikalische Denkmäler 11), Einleitung, [S. 1].

Er war unermüdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom grössesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine iede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem ieden ins besondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn iedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden seyn musste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: da wuste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey oft übergingen. Hergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürffen. Er kan zum Muster dienen.<sup>13</sup>

Und dass diese Mustergültigkeit auch gesucht und geschätzt wurde, belegt die Verpflichtung Kussers am Ansbacher Hof, wo er die Geiger im französischen Stil unterrichten sollte, und zwar in einem »täglichen Exercitij«<sup>14</sup>. Eine ähnliche Präzision hinsichtlich der Aufführung ist auch aus Hannover überliefert, wo der Geiger und »Maître des Concerts« Jean Baptiste Farinelli vor dem Beginn

selbst eine Violine rein stimmte, und zwar mit Bogenstrichen, nicht mit Fingerknippen; wenn das geschehen, strich er sie dem ersten Violinisten, eine Saite nach der anderen, so lange vor, bis beide gantz richtig zusammenstimmten. Hernach that der erste Violinist die Runde, bei einem ieden insonderheit, und machte es eben so. Wenn nun einer fertig war, musste er seine Geige alsobald niederlegen, und sie so lange unberühret liegen lassen, bis alle andre auf eben dieselbe Weise gestimmt hatten. [...] Und solches that eine schöne Wirkkung. Bey uns stimmen sie alle zugleich, und halten das Instrument unter dem Arm. Das giebt niemahls eine rechte Reinigkeit.<sup>15</sup>

Spezifische Verzierungstechniken (Johann Caspar Ferdinand Fischers *Pièces de Clavessin* op. 2 von 1696 enthalten auch eine Verzierungstabelle), die Praxis der Überpunktierung und das vielfältig zu differenzierende Inégal-Spiel<sup>16</sup> sowie die Größe der französischen Besetzung, die die Außenstimmen stärker besetzte, schufen die Notwendigkeit zur systematischen Probenarbeit. Auch Stricharten gehörten dazu, wie die Klage des Ansbacher Violinisten Johann Andreas Mayer belegt, der vom »ganz kurzen Strich« sprach, der sein solistisches Auftreten unmöglich mache<sup>17</sup>. Tempi waren ebenfalls zu üben (Muffat und Fischer beschreiben Unterschiede in Tempo und Mensur), so dass französische Musik nicht ohne vorheriges gründliches Studium gespielt werden konnte.

Aber der französische Einfluss ist auch in zahlreichen anderen Spuren erkennbar und nicht unwesentlich ist diese Ausrichtung mit der eingangs erwähnten Herzogin Benedikta Henriette und auch mit der

13 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 3. Teil, 26. Kapitel, §8, S. 481.

14 Hans Scholz, *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1911, S. 13.

15 Mattheson (wie Anm. 13), S. 483; Georg Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover u. Leipzig 1899, S. 22 f.

16 Zur inégalité vgl. Judith Eleanor Carls Caswell, *Rhythmic inequality and tempo in french music between 1650 and 1740*, Ph. D. Diss., Minneapolis 1973; Johan Byrt, *Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Händel*, in: EM 35 (2007), S. 609–627.

17 Michael Neil Robertson, *The courtly consort suite in german speaking Europe, 1660–1706*, Surrey 2008, S. 122.

ebenfalls schon genannten Sophie Charlotte, der Tochter von Herzog Ernst August, verbunden; letztere hielt sich 1683/84 in Paris und Versailles auf und ehelichte 1684 den preußischen Kurprinzen Friedrich von Brandenburg. Die Musik zum anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführten Festprolog komponierte Farinelli, die darauf folgende Komödie *L'Inconnu* Thomas Corneilles von 1678, dem Titel zufolge »Meslée d'ornemens et de Musique«, war ebenfalls von Farinelli aufgeführt worden, und sogar der Pariser *Mercure Galant* berichtete von der Vermählung: Daraus – und aus dem in der Herzog August-Bibliothek erhaltenen Textdruck – ist zu ersehen, dass es sich bei *L'Inconnu* um ein Singballett gehandelt hat, das aus einer Folge von zehn Entrées, Rezitativen und Arien bestand<sup>18</sup>.

Sicher gab es schon vorher Spuren französischer Musik am Hannoveraner Hof, z. B. die *Mélanges* [...] *contenant plusieurs chansons, motets, Magnificats, préludes & allemandes*, die 1657 Henry Du Mont veröffentlicht hatte. Wie auch seine *Motets à deux voix* sind Teile dieses Drucks 1958 bei einem Orgelumbau in Hüpede (Ortsteil von Pattensen) entdeckt worden, wo die Musikalien um 1700 zur Verklebung der Windladen verwendet worden waren<sup>19</sup>. Der Gitarrist Francesco Corbetta war 1652/53 in Hannover; 1670 beschreibt er im Vorwort zu seiner Sammlung *La Guitarre Royale* seine Begegnung mit Jean-Baptiste Lully. Die französische Sängerin Anne Sophie Bonne war von 1668 bis 1677 am Hannoveraner Hof. Mit der Hochzeit zwischen Sophie Charlotte und Friedrich 1684 und vor allem auch dem Besuch der dänischen Königin Sophie Amalie 1681 waren aber eindeutige und nach außen gerichtete Signale für die Modernität und Aktualität des Hannoveraner Hofes gegeben: Anlässlich des Staatsbesuchs wurde unter Mitwirkung des adligen Publikums das Opéra-Ballet *La chasse de Diane* aufgeführt, wobei der klangliche Aufwand bemerkenswert ist: Sackpfeifen, Flöten, Pauken, Trompeten, Oboen, Streicher boten eine enorme klangliche Vielfalt, und die Festbeschreibung vermerkt ausdrücklich:

Die Französischen Violinisten spielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich, und die ganze Abend-Taffel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten Lulli hören, welcher alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte.<sup>20</sup>

Ab 1685/86, also nach dem Ausscheiden Clamor Heinrich Abels und Nikolaus Adam Strungks, bestand die Hannoveraner Kapelle nur noch aus französischen Musikern. 1687 wurde Farinelli Nachfolger Agostino Steffanis als Kapellmeister.

#### 4. Was veränderte der französische Geschmack?

Insgesamt findet sich – wenn man von französischer Musik im Gebiet der welfischen Residenzen spricht – ein breites Spektrum an Frankreich-affinen Erscheinungen, die nicht auf komponierte Musik beschränkt werden können. Aber statt nur Kompositionen und Lücken in der Quellenüberlieferung zu benennen, stellt sich die weit über den welfischen Bereich hinausgehende Frage, was die französische Kultur nachhaltig veränderte. Ist sie mehr als nur ein neues, ein zusätzliches Element höfischer Kultur? Von der Hannoveraner Herzogin Benedikta Henriette ist bekannt, dass sie ihre Bücher und die Gitarre

<sup>18</sup> Vgl. die Beschreibung aus dem *Mercure galant* in: Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, Bd. 1, Tutzing 1979, S. 89–91.

<sup>19</sup> Sievers ebd., S. 61f.

<sup>20</sup> *Nachricht, was bei der Zusammenkunft [...] zu Herrenhausen passiret, de Anno 1681*, in: Carl Ernst von Malortie, *Der hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August und der Kurfürstin Sophie*, Hannover 1847, Anlagen, S. 82.

sehr schätzte, und dabei denkt man natürlich an den Gitarristen Francesco Corbetta und seine *La Guitarre Royale*. Französisches Repertoire pflegte auch Benediktas Tochter, Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg, aber in einem Bereich, der nicht mit der öffentlichen Repräsentation verbunden war: Ihr Notenbuch *Liure de son altesse*<sup>21</sup> enthält Transkriptionen aus französischen Opern, die von 1683 bis 1687 im Druck erschienen und eine Parallelerscheinung zu den Lully-Transkriptionen des Lüneburger Organisten Christian Flor darstellen, zudem auch Tanzsätze von Pascal Colasse, Jacques Champion des Chambonnières und Charles Tessier<sup>22</sup>. Man kann dies alles pauschal als französischen Einfluss werten, sollte aber bedenken, für welche soziale Sphäre die Musik bestimmt war. Zwischen der privaten, gleichwohl nach innen gerichteten Form der Repräsentation und der öffentlichen im Rahmen eines Hochzeitsfestes wäre jedenfalls zu unterscheiden. Somit scheint, dass die Hochzeitsfeier 1684 und auch der Staatsbesuch der dänischen Königin 1681 deutliche Momente einer musikpolitischen Außendarstellung waren: ein offenes Bekenntnis zur französischen Kultur.

Mit der französischen Musik ist aber auch die Kultur der Galanterie verbunden, die wesentlich einen Verhaltenskodex transportierte (weswegen es kein Zufall ist, dass die Belege im Kontext von Festveranstaltungen überliefert sind)<sup>23</sup>. Die galante Art zu leben ist eine auf soziale Kommunikation angelegte Lebensart, weswegen im Lehrkonzept der Ritterakademien und so genannten Ritterschulen die höfisch-galanten Fächer zu finden waren. Selbst in einer freien Stadt gab es dieses im Grunde höfisch-aristokratische Moment, und zwar mit der »Ritter-Schul«, die der Tanzmeisters Charles Deshayes (des Hayes) – »der Profession nach ein Tantz= und französischer Sprachmeister« – 1681 in Hamburg für die »Adeliche und Kunstbegierige Jugend« einrichten wollte<sup>24</sup>. Sein Ansinnen, »in lingua Latina, Cosmographia, Geometria, Geographia, ja gantzer Historia und Mathesi, auch wol gantzer Philosophia und allen ihren Theilen« zu unterrichten<sup>25</sup>, provozierte eine Beschwerde der Professoren des Gymnasiums, aber bemerkenswert sind doch die Fächer Tanzen, Fechten, alternativ zur Lateinischen Sprache »Vocal= und Instrumental-Music«, Zeichnen, das Herstellen von Rissen und »Fortification«, die in der Gelehrten-schule nicht unterrichtet werden<sup>26</sup>. Für die hamburgischen »Jeunes Gentils Hommes et pour les Enfan[t]s de qualité« deckten diese Desiderate den Bedarf an einer an höfischen Idealen ausgerichteten Bildung ab, bei der man lernte »à dancer à faire des armes [et] à monter à Cheval«<sup>27</sup>. Die ansehnliche Zahl von in Hamburg – z. B. zu Beginn des 18. Jahrhunderts – ansässigen Tanz- und Fechtmeistern und vor allem von Sprachmeistern<sup>28</sup> weist auf das Interesse breiter Kreise an dieser Ausbildung hin. Nicht nur

21 Linda Maria Koldau, *Frauen, Musik, Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2005, S. 203.

22 Ulrich Leisinger, *Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalie von Braunschweig-Lüneburg*, in: JbMBM 1999, Eisenach 2000, S. 169–189; Koldau (wie Anm. 21), S. 204 ff.

23 Dazu grundsätzlich: Jörn Steigerwald, *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg 2011; Ruth Florack u. Rüdiger Singer, *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin u. Boston 2012 (= Frühe Neuzeit 171), S. 1–16.

24 Vgl. die Beschwerde der Gymnasialprofessoren vom 28. April 1681 und die von Deshayes am 9. Mai 1681 unterzeichnete »Bitt=Schrift« in: Staatsarchiv Hamburg, Akademisches Gymnasium, C 1, S. 58 f.

25 Staatsarchiv Hamburg, Akademisches Gymnasium, C 1, S. 58. Den Unterricht erteilten teils Deshayes, teils »andere Meister«.

26 Vgl. »Intimation des Charles Deshayes«, in: Staatsarchiv Hamburg, Akademisches Gymnasium, C 1, S. 63 f.

27 So kündigte Deshayes sein Unterrichtsangebot an; vgl. Staatsarchiv Hamburg, Ministerium, III A 1.f., S. 1545.

28 Vgl. z. B. die Auflistung der Tanz-, Fecht- und Sprachmeister in: *Jetzt belebtes Hamburg | Oder Aufrichtig und wol=*

»Gentils Hommes« oder »Enfan[t]s de qualité« im engeren Sinne nahmen dieses Bildungsangebot wahr, sondern auch Kinder der »unteren Mittelschicht« wie Johann Mattheson<sup>29</sup>. Sein Bildungsweg belegt anschaulich das Interesse dieser Schicht an höfischer Bildung, denn er nahm Unterricht im »Tantzen, Reissen, Rechnen [...] bey heranwachsenden Kräfte[n], im Fechten [...] und] im Reiten«<sup>30</sup>.

Französisch-galante Lebensart ist also die übergeordnete Kategorie, in die die Rezeption französischer Musik seit etwa 1680 eingebunden ist, und gerade deshalb wurde sie zunächst als ein »periculum in mora« bekämpft. Es waren Pastoren und Sittenwächter, deren Kritik heftig und wortreich eingekleidet war: beispielsweise der Hamburger Pastor Peter von Hessel, der schon 1675 die Tendenz zum »Dantzen und Complementieren« beklagte, oder der Eutiner Hofprediger Christian von Stöcken, der allerlei moralische Fehlleistungen als Ausdruck »französischer Schmincke« verwarf<sup>31</sup>. Es entzündet sich also am Französischen ähnlich wie bei Baryphonus eine Modernitätskritik und eine Modernitätsverweigerung, die nun aber noch mehr Bereiche betrifft als nur die Gottesfurcht im allgemeinen: Es geht um eine Lebensführung, die die Soziabilität als solche betrifft; deshalb werden auch in der Ausbildung der Galanterie Fähigkeiten gelehrt, die die Kommunikation fördern, etwa das »Complimentieren« und das Briefeschreiben, Reiten und Fechten. Diese Neuordnung kommunikativer Prozesse verschiebt bis dahin geltende Werte, etwa auch den auf Gelehrsamkeit fußenden Musikbegriff, und deshalb wäre die umfassende Gelehrsamkeitskritik des beginnenden 18. Jahrhunderts ohne diesen Hintergrund der wesentlich mit französischer Kultur verbundenen Galanterie kaum denkbar. Johann Burkhard Menkes *Zwey Reden Von der Charlataneria Oder Marktschreyerey der Gelehrten*, einem »Werkgen / so mit denen Possen und Thorheiten der Falschgelehrten angefüllet«<sup>32</sup>, hatten diese sich über das Jahrhundert hinziehende Gelehrsamkeitskritik eröffnet und nachhaltig gewirkt. Und dass damit zunächst auch musikalische Gelehrsamkeit an Stellenwert verlor, zeigen die musiktheoretischen Abhandlungen der ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts, die statt kontrapunktischen Regeln den »goût« beschworen.

Mit dem Verhaltenskodex der Galanterie wurde aber auch das musikalische »Verhalten« wichtig, und zwei Bereiche erfuhren eine enorme Aufwertung: die Aufführungspraxis, die ausgehend von den französischen Spielweisen und Verzierungstechniken eine differenzierte Kenntnis und ein nachhaltiges Üben erforderte, und die Lebensführung. Letztere sollte ab 1713 nachdrücklich in der Biographik erkannt werden, und deswegen zielten schon die ersten Aufrufe Matthesons zur Verfertigung seiner *Grundlage einer*

*gemeinte Nachricht derer Namen / Characters und Wohnungen so wohl aller auswärtigen Hohen Puissancen [...]*, [Hamburg] 1712, S. 70 f.

<sup>29</sup> Hans Joachim Marx, *Johann Mattheson (1681–1764): Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*, Hamburg 1982, S. 14.

<sup>30</sup> Ebd., S. 40.

<sup>31</sup> Joachim Kremer, »... französische, italienische und andere thörichte welt eitelkeiten«: *Protektion und Abwehr französischer Einflüsse um 1700*, in: Carsten Lange, Brit Reipsch, Wolf Hobohm (Hrsg.), *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 12.–14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, Hildesheim u. a. 2009 (= Telemann-Konferenzberichte 12), S. 82–92.

<sup>32</sup> Johann Burkhard Menke, *Zwey Reden Von der Charlataneria Oder Marktschreyerey der Gelehrten [...] ins Teutsche übersetzt / auch mit verschiedenen Anmerkungen vermehret Von H. Z. I.*, Cosmopolis [Leipzig] 1714, Widmung. Das Titelpapier zeigt die Bissigkeit der Reden, indem es mit bewusster Falschschreibung nach Sebastian Brant zitiert: »Muntus fuld tezibi« (»Mundus vult decipi«). Zur literarischen Produktion vgl. die Bibliographie in: Leonhard Forster, »*Charlataneria eruditiorum*« zwischen Barock und Aufklärung in Deutschland, in: Sebastian Neumeister (Hrsg.), *Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Teil 1, Wiesbaden 1987 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 14,1), S. 212–215.

*Ehren-Pforte* auf Informationen ab, die die Lebensart der modernen Musiker erkennen lassen. Denn Mattheson wollte keine Musikgeschichte schreiben:

Aus Büchern verlange nichts oder gar wenig zu schreiben; von Todten auch nicht viel; von Antiquitäten / die wir doch reichlich haben / noch weniger; aber von neuen / lebendigen / künstlichen / galanten und wolgesinneten Subjectis einen honorablen Catalogum von etwa ein paar Alphabeten zu füllen / wäre meine Freude.<sup>33</sup>

Schützens Plädoyer für die »harte Nuß« des Kontrapunkts von 1648 geht in eine andere Richtung als das wenig später einsetzende intensive Interesse an französischer Kultur. In keiner Weise kann seine damit dokumentierte Haltung als eine Art Vorbereitung gelten. Als er sein Plädoyer formulierte, war noch nicht absehbar, in welchem Maße eine neue Stilistik um sich greifen und alle Lebensbereiche erfassen würde, nämlich die französische Galanterie, und dass diese in einem solche Maße zum Synonym für Kultur und Zivilisation geriet, dass sie im frühen 18. Jahrhundert – noch vor einer neuen Natürlichkeitsdebatte – als Gegenmodell zu jeder Barbarei dienen konnte<sup>34</sup>. Zur Schütz-Zeit bereits begonnen, trug die Rezeption des Französischen bald nach seinem Tode wesentlich dazu bei, neue Fragen und damit auch neue ästhetische Fixpunkte zu etablieren. Im Gegensatz zu Schütz verstanden die Anhänger einer galanten Lebensform Musik als soziale Aktion. Für kodifizierte Regeln des alten Kontrapunkts hatten sie wenig übrig.

**33** Johann Mattheson, *Anrede / An alle tüchtige Compositeurs und rechtschaffene teutsche Virtuosen*, in: ders., *Matthesons Harmonisches Denckmahl*, London 1714. Vgl. dazu Joachim Kremer, »Vom Geschlecht deren Bachen«. *Kommentierte Quellen zur Musikerbiographie des frühen 18. Jahrhunderts*, Neumünster 2014.

**34** Johann Heinrich Zedler, Art. *Lebens=Art*, in: ders., *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 16, Halle u. Leipzig 1735, Sp. 1272–1276, besonders Sp. 1276.

# What happened in 1678?

## Reassessing »Orontea« and the Beginnings of Opera in Hanover\*

Vassilis Vavoulis

The 1678 first opera season in the town of Hanover had important repercussions for the history of baroque opera in the whole of northern Europe. Events and processes set into motion that year initiated an important trail of dissemination of opera that we are only gradually beginning to understand.

### Johann Friedrich and music in Hanover

The Hanoverians and their court have long attracted the interest of opera historians due to their long association with Venice and its theatrical world. It is in the context of those political, social, and cultural contacts with the Serenissima that the first Hanover opera, Antonio Cesti's *Orontea* (1678), can be better understood.

The Guelphs (Welfen) of the area of Brunswick (Braunschweig) were a monarchical house with one of the most interesting relationships to Italy. They could trace their lineage back to the Italian Guelfi and the legendary Henry the Lion who established the Guelph dynasty in the area of Saxony in the 12<sup>th</sup> century. Brunswick remained in their possession for over 600 years and until Hanover was annexed into Prussia in 1868. It was therefore a monarchical house with a particular sense of its heritage and links to Italy. For the young Brunswick princes, this background took on a very realistic form on their regular trips to Italy including long sojourns in Venice and Rome. Theirs was much more than the standard Grand Tour enjoyed by most aristocratic offspring.

For one of them, Johann Friedrich of Braunschweig-Lüneburg (1625–1679), the trips to Italy took a more serious turn in 1651–1652 when he converted to Catholicism at Assisi (following doctrinal discussions at the Vatican). In his case, an almost routine conversion of a young prince by the well oiled Vatican propaganda machine turned out to be an event with important repercussions for German-Italian relations for the whole of the 17<sup>th</sup> century.

Johann Friedrich was the third born son of duke Georg of Calenberg-Göttingen (1583–1641). It was Georg who moved the seat of the duchy from Calenberg to Hanover in 1635, thus establishing the Hanoverian court. With few prospects of ever ascending to the duchy, Johann Friedrich mainly indulged his many cultural and intellectual pursuits enjoying trips to Venice and Rome. In these, he was often accompanied by his cadet brother, Ernst August (1629–1698).

After his Catholic conversion Johann Friedrich became a valuable prospect for the Vatican and was allotted a young priest, Valerio Maccioni, as an accomplice in furthering the Catholic cause in the wider Hanover area (predominantly protestant). The situation took a more serious turn in 1665 when Christian

\* An earlier version of this article was read at the XVI Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 16–18 November 2012). I am grateful to the following colleagues for their invitations and their assistance at various phases of the work: Lorenzo Bianconi, Reinmar Emans, Vasso Koutsobina, Gabriella Spanò, Walter Werbeck.

Ludwig, the reigning duke of Hanover, died suddenly leaving the duchy in contention amongst the surviving brothers. Backed by the Vatican, France, and the Holy Roman Emperor, Johann Friedrich managed a usurping move putting himself in contention against his brothers, Georg Wilhelm (1624–1705) and Ernst August. In the end, the three of them came to an agreement upon which Johann Friedrich would hold the duchy of Calenberg with its seat at Hanover, Georg Wilhelm the second most important court at Celle, and the cadet, Ernst August, would reside at (Bad) Iburg as bishop of Osnabrück<sup>1</sup>.

Following these events Johann Friedrich's ties to Italy understandably became closer. He was committed to furthering the cause of Catholicism in the area and in return the Vatican offered guidance and protection in a largely protestant, hostile environment. Similar ties existed with Venice as gradually Johann Friedrich became its most important foreign ally lending troops to all major Venetian conflicts in the Levant.

If Johann Friedrich needed the Vatican and the Vatican needed him, his relationship with Venice was of a much more personal nature. The city was the place of his carefree life as a prince and the cradle of his social and cultural interests. Music and opera played a large part in those interests and, like many monarchs, Johann Friedrich understood well the political value of music. One of his first moves upon coming to Hanover was to establish a top class Catholic Cappella hiring the Venetian opera composer Antonio Sartorio as his Kapellmeister and a number of international singers from Italy. The political aims of these actions are clearly spelled out by Valerio Maccioni in documents sent to Rome in November 1671 in which he stresses the role of the singers in luring Lutherans to the catholic chapel<sup>2</sup>.

### The question of ›Why 1678?‹

Every October or November, Sartorio and the Italian singers would undertake the journey south to take part in the Venetian opera season. The group would remain until Lent travelling back to Hanover sometime in March. Their movements and participation in operas is well documented in letters of the time<sup>3</sup>. The Hanover singers were a valuable commodity at carnival time and Venetian theatre owners frequently canvassed Johann Friedrich for securing their services. His grip on the theatrical world of Venice was extraordinary as he knew all the theatre owners, leased boxes in all the city venues (both opera and spoken theatre), included two patricians and librettists among his local agents (Pietro Dolfin and Nicolò Beregan), and was the personal recipient of numerous libretto dedications. No other European monarch had such a strong involvement in Venetian opera. This immersion can be somehow summed up by the following anecdote: the patrician Pietro Dolfin, his agent, was given the task of securing a copy of each libretto on the night of the premiere and forwarding it to Hanover. This often led to comical descriptions in his letters of how he stood outside the printers' shop at night waiting for the first copies<sup>4</sup>.

1 For an early 18<sup>th</sup>-century account of these manoeuvres see D.J. [David Jones], *The history of the most serene House of Brunswick-Lunenburgh, in all the branches thereof, from its origin, to the death of queen Anne*, London 2/1716 [a re-issue of 1/1715], p. 181 ff.

2 Adolph Köcher, *Geschichte von Hannover und Braunschweig: 1648 bis 1714*, vol. 2: 1668–1674, Leipzig 1895 (= Publicationen aus den Königlichen Preußischen Staatsarchiven 63), p. 415–423, especially p. 418.

3 Vassilis Vavoulis, ›*Nel teatro di tutta l'Europa: Venetian-Hanoverian patronage in 17<sup>th</sup>-century Europe*, Lucca 2010, p. xli–xlii.

4 See Vavoulis (footnote 3), document no. 165. – These librettos form today the basis of the collection at the Gottfried Wilhelm Leibniz Landesbibliothek in Hanover. The circulation of librettos in the region deserves a separate study as there must have been at least three courts with Venetian connections collecting them: Hanover, Wolfenbüttel, and Celle.

As with his music chapel, Johann Friedrich's involvement in opera was as much a political decision as a personal choice. The numerous boxes that he owned became the scene of much coming and going among local and foreign nobility. Even when he was not in Venice he exercised a great deal of political influence simply by handing over the keys to his opera boxes to important contacts: a valuable ›instrumentum regni‹ through the world of music.

It is in the context of such an immersion and understanding of the Venetian tradition that *Orontea* as the Hanoverians' first opera choice requires some degree of exegesis. Before asking ›Why Orontea?‹ though, the equally important question of ›Why 1678?‹ needs to be addressed first.

With the Hanoverians' Venetian contacts and resources it is surprising that they waited until 1678 to bring opera to their city. The ingredients were certainly there from as early as the mid-1660s onwards with the services of Antonio Sartorio, the quality of the court singers, the many libretto dedications, and the links to librettists and theatre owners. Furthermore, the presence today in Hanover of three 17<sup>th</sup>-century opera scores with no evidence of performance further complicates the picture. Previous scholars (including myself) have rationalized the situation by positing that some sort of opera performance must have taken place and somehow no evidence survived. After reconsidering the whole situation, however, my present understanding is that, for reasons explained below, the Hanoverians did not stage an opera prior to 1678. One could of course surmise that one of these scores may have been performed in a concert version but that would be an anachronistic assumption on more than one accounts. First of all, the notion of a concert performance was totally extraneous to the aesthetic of the time as that would not have been an ›opera‹ as they understood it (in contrast to today's aesthetic of focusing mainly on the music). Furthermore, the notion of doing an opera ›quietly‹ with no big fanfare, no libretto printing, no invitations, no trail of ephemeral documentation, would have been just as much a ›non sequitur‹ for the people of the time. The real answer lies in the annals of history.

### Europe in turmoil: The Dutch War, 1672–1678

For the better part of the 1670s Europe was engulfed in the so called Franco-Dutch War or simply Dutch War. ›Sandwiched‹ historiographically between the Thirty Years' War of 1618–1648 and the big Ottoman conflicts of the 1680s, the Dutch War has not received as much attention by music historians. Its importance has not been explored and yet it had important repercussions for the history of opera in the northern part of Europe.

The Dutch War was in essence another Franco-Habsburg conflict echoing in many ways the issues of the Thirty Years' War. Animosities began in March 1672 when France invaded the southern United Provinces (Netherlands) and it soon escalated into a pan-European conflict – France's imperialism was a threat to all. France sided with Sweden and England while the Netherlands allied with the Holy Roman Empire (Vienna) and the allied German princes. The conflict was resolved in 1678–1679 with the treaty of Nijmegen.

Because of the topography of the war – in parallel again to the Thirty Years' War – much of the conflict was fought over German territories making the involvement of all German princes inevitable and undoubtedly causing a lot of hardship for the local populaces. The Guelphs' involvement was immediate due to the large numbers of mercenary troops they kept active, something that was also their main claim to political power on the European map. Ernst August and Georg Wilhelm immediately sided with the allied German princes. Given his Catholicism, French-born wife, and various French connec-

tions, Johann Friedrich first signed lucrative neutrality contracts with France preventing him from siding with the other princes. Pressure, though, from his brothers and the alliance eventually forced him to end his association with France and sign a new neutrality treaty in 1675<sup>5</sup>. His ability, however, to be courted by both sides allowed him to amass considerable sums of money through lucrative contracts and treaties.

Johann Friedrich's long absences during the conflict along with those of his brothers are well documented in letters of the time. The two most voluminous correspondences that survive are those of his Venetian »segretario e agente«, Francesco Maria Massi<sup>6</sup>, and his sister-in-law, Sophie (wife of Ernst August)<sup>7</sup>. Required to send weekly reports to Hanover, Massi's letters make frequent mention of the Dutch War while at the same time showing considerable gaps in the correspondence pointing to those periods when Johann Friedrich was at a military camp and away from home. These parts of the correspondence were presumably forwarded to various locations and subsequently lost or misfiled. Most of these gaps occur during the spring and the summer, the warmer months of the year when traditionally warfare took place. The involvement of career soldiers and mercenary troops meant that winter was largely reserved for regrouping, training, and visiting families.

Johann Friedrich's winter camp was at Hildesheim which Sophie calls his »quartiers d'hiver«<sup>8</sup>. She frequently mentions the absences of both her husband and Johann Friedrich and the correspondence is very helpful in showing these patterns around 1675–1677, the height of the conflict. Sophie also chronicles Johann Friedrich's dealings with the French and the allied princes, as does Massi in his letters around August–September 1675<sup>9</sup>.

For Hanover the end of the Dutch War had important repercussions well beyond the immediately political and military ones. Events and projects set into motion after the war have marked the city to this day. The crucial outcome of the war was that Johann Friedrich's coffers grew richer by a considerable two million Thaler<sup>10</sup>. The lucrative contracts of his alliances became now the basis of an extensive plan of cultural expansion bringing into fruition Johann Friedrich's monarchical ambitions. These included the expansion of the Herrenhausen summer palace and gardens (at the outskirts of the city and modelled on Versailles), the building of a new theatre and library, and other constructions around the city. His biggest coup was luring to Hanover the great philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) to act as court librarian and archivist. His work placed the city on the intellectual map of Europe and he single-handedly established entities such as the ducal library and archives that have since become the important institutions they are today.

The new funds and respite from the war also meant that Johann Friedrich was able to realize his long-standing plans of bringing opera to the city. The brand new theatre was constructed on the plans of the ar-

5 Jones (footnote 1), p. 186–188.

6 Edited in Vavoulis (footnote 3).

7 Eduard Bodemann (ed.), *Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder, dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, und des letzteren mit seiner Schwägerin, der Pfalzgräfin Anna*, Leipzig 1885 (= Publicationen aus den Königlichen Preußischen Staatsarchiven 26); Sophie de Hanovre, *Mémoires et lettres de voyage*, ed. Dirk Van der Cruysse, Paris 1990.

8 Bodemann, p. 252, 274, 277.

9 Ibid., letters of 1675–1676; Vavoulis (footnote 3), document nos. 244 and 253.

10 Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83), p. 13.

chitect Girolamo (Hieronymo) Sartorio. Nothing could mark better the Guelphs' triumphant emersion from the war than a new opera house, the first of its kind in the whole of northern Germany.

### The Hanover theatre

Girolamo (Hieronymo) Sartorio (?–1707) arrived in Hanover in 1667, two years after his brother Antonio. Contrary to Antonio, Girolamo established himself permanently in the city and rose to become the court's chief architect serving under both Johann Friedrich and Ernst August. The city owes many of its civic structures to his designs, chief among them the Herrenhausen complex, expansions to the Leineschloss, the St. Johannes church, the opera theatre, and the new Leibniz library. With time, Girolamo's fame rose and he branched out with architectural commissions from various cities, including invitations to build some of the first opera theatres in northern Europe. He is the unsung hero of opera design in early modern Europe and his work needs to be examined in more detail.

Court accounts reveal that the main building phase of the Hanover theatre took place in late 1676 and the whole of 1677, with finishing touches being made as late as January 1678<sup>11</sup>. The building included not only the structure itself but also the machines for the various flying cupids, chariots, sea waves, etc. In court documents of the time the theatre is usually referred to as »Schloßtheater« or »Comedienhaus« whilst after 1688 and the erection of the new, bigger theatre by Ernst August it is referred to as the »kleines Schloßtheater«.

Prior to 1678 the stage situation in Hanover had been a slow work-in-progress addressing needs as they arose. The first purpose-built stage was the Ballhof, a baroque dancing hall erected in 1649 by Johann Friedrich's brother Georg Wilhelm. Not a theatre per se, it was nevertheless used as such on special occasions such as the 1667–1668 wedding festivities for Johann Friedrich and Benedikta Henriette<sup>12</sup>. As far as stage performances previous to 1678 were concerned, small-scale theatre works took place in a hall adjacent to the chapel. These have been documented (circumstantially) from as early as 1659–1661 in the letters of the young Elisabeth Charlotte von Orleans (known as Liselotte von der Pfalz), who stayed in Hanover as a young princess<sup>13</sup>. Furthermore, when Johann Friedrich came to power a French theatrical troupe was hired jointly by the three brothers taking turns in hosting them at their respective courts at Hanover, Celle, and Iburg/Osnabrück. The troupe's presence is documented from at least 1668 but may well have started earlier<sup>14</sup>.

When not used for operas the theatre was obviously used for the spoken plays produced by the French troupe and the court bills reflect this as they often refer to it as the »Comedienhaus«. Information about the structure is provided by documents relating to its extension many years later. After the Großes Schloßtheater was completed in 1688 it was decided, in 1691–1692, to renovate the smaller theatre and from that we learn that the original structure had only two rows of boxes to which a third was added around 1686–1687 (presumably to accommodate the need for more capacity before the completion of the new theatre), and a fourth still later<sup>15</sup>.

11 Ibid., p. 33.

12 Ibid., p. 29.

13 Ibid., p. 32.

14 Samuel Chappuzeau, *L'Allemagne protestante, ou, Relation nouvelle d'un voyage fait aux cours des electeurs, et des princes protestans de l'empire*, Geneva 1671, p. 348.

15 Wallbrecht (footnote 10), p. 32 ff.

### ›Why *Oron tea*?‹: Leading up to February 1678

Having addressed the question of the Hanoverians' tardy involvement in opera, their choice of Cesti's *Oron tea* also warrants some careful consideration.

As discussed above, Hanover was the single European court with the most intimate understanding of Venetian opera and its tradition (with the exception of Vienna). As such, their resources and contacts would have made possible any choice of repertory or indeed the commission of a brand new work. The choice therefore of an old »cavallo di battaglia« like *Oron tea* that had been revived many times in the past must have been one of necessity or a particular vision in itself.

Another puzzling piece of evidence is the presence in Hanover of a very special opera score, *Antonino e Pompeiano*, one of the two Antonio Sartorio operas given in Venice in the 1677 carnival. That year Sartorio composed two works for the S. Luca theatre (the other being *Giulio Cesare in Egitto*), and the whole amounted to one of the most successful seasons for both Sartorio and the theatre. The Hanover court singers took part in both operas and *Antonino* in particular was dedicated to Johann Friedrich and Benedikta Henriette. It would have made perfect sense to stage one of these successful, recent works, especially since the court singers had just taken part in them. Furthermore, the special nature of this score reinforces this sense of having found its way to Hanover specifically for performance purposes. *Antonino* is not the usual clean opera copy made by a copyist but rather a working manuscript with Sartorio's autograph corrections and additions, pages torn and added, and a plethora of performance markings. It is very clearly the score used in rehearsals and subsequently played from by either Sartorio or the second harpsichordist<sup>16</sup>.

The presence of such a score in Hanover with no subsequent evidence of performance is quite puzzling. The route to Hanover must have been that with the court singers upon their return after the Venetian season around March 1677. Given the briefness between the end of the season and their departure at the beginning of Lent, one may conjecture that there was no time to make a clean copy by a copyist (the usual way of circulating operas). As at the time of their return the new theatre was well under way, it is not easy not to make a connection between the arrival of this performance score of the latest Sartorio opera and the preparations of the theatre.

Backtracking a little in time, an event related to the Hanover season may have been that of the presence of Antonio Sartorio in Hanover in October 1676. Edward Tarr has found evidence (presumably in parish registers) that on 16 October 1676 Antonio and Gasparo Sartorio were godfathers at the christening of their brother Girolamo Sartorio's son Casparus Antonius (named after his two uncles)<sup>17</sup>. During the visit Antonio Sartorio was obviously made privy to Johann Friedrich's plans for the new theatre and was probably involved in discussions of what to stage. Given that at the time he had already started work on *Giulio Cesare in Egitto* and *Antonino e Pompeiano*, it is not surprising that one of these two operas may have been seriously envisioned as a candidate for the Hanover season.

On the Venetian side, the next reference to the Hanover operas is from 5 March 1677 close to the end of the Venetian season. Dolfin writes about Sartorio's and the singers' triumph and adds an interesting aside:

16 See the full discussion in Vassilis Vavoulis, *Antonio Sartorio (c. 1630–1680): Documents and sources of a career in seventeenth-century Venetian opera*, in: Royal Musical Association Research Chronicle 37 (2004), p. 1–70, especially p. 46–48.

17 Edward Tarr, art. *Sartorio, Gasparo*, in New GroveD2 22, p. 307.

Prego il Signor Dio adunque con l'intimo del cor mio, che agiustati gl'impedimenti, che la trattengono l'inspiri a tale cotanto bramato viaggio, altrimenti, o col pretesto d'opere, che costà, per quanto presento si van preparando, o ad un stimolo portatomi da suprema bontà col facilitarmi con gl'impulsi, il per me tra le trascorse disgratie mie assai difficile viaggio, io cercherò [sic!] ad osequiarla personalmente [?] in Hannover, quando non possa avere, come dissi, l'unica consolatione di riverir l'Altezza Vostra Serenissima in Venetia.<sup>18</sup>

The »impedimenti« holding Johann Friedrich back relate to the final phase of the Dutch War. Dolfin's offer to travel to Hanover with the excuse of operas being prepared there is another nod to the preparations of the Hanover season. The fact that he is using the word »opera« in plural does not probably refer to a double bill of operas but rather to plans that the opera may have been accompanied by a »Wirtschaft« (a type of German masque) as Hanover had done previously.

Another of Sophie's letters also indicates that there may have been an intention to do an opera a year earlier in 1677, when the Hanover theatre was still under construction. Sophie relays an invitation she received to attend »un opera en musique avec des changements de theatre sans machines«<sup>19</sup>, which in the end was substituted by a »Wirtschaft«.

The »sans machines« clarification is a crucial piece of the puzzle. In regard to the 1677 carnival it indicates that this opera would have been performed either in the partially completed theatre (and therefore without machines) or in the usual palace hall where theatre performances traditionally took place. It does indicate, however, how central the whole issue of spectacle and stage machines was to opera of the time if the promoters felt the need to qualify and indeed warn their audience. This issue also highlights an important reason why *Antonino* may have been abandoned in the end. By the late 1670s Venetian opera had become a highly complex and technologically advanced spectacle. After a tradition of 40 years the great expertise available locally in Venice had pushed the boundaries of the spectacle to unprecedented levels not easily emulated elsewhere. Market forces and the international exposure of the Venetian season had brought spectacles at the cutting edge of what was then possible. It is no coincidence that many of the stage designers in Venice were also trained naval engineers working at the Venetian Arsenal, a celebrated case being Giacomo Torelli.

A description of the central scene in *Antonino e Pompeiano* can suffice as an example of the effects called for by operas of the time. In a double execution-suicide scene we see the hero being precipitated from the top of the Capitol Hill in Rome into the waters of the river Tiber below while from across the city his consort witnesses the scene and in desperation throws herself equally into the river (needless to say they both survive). Both *Antonino* and *Giulio Cesare* include a cornucopia of rapid scene changes, elephant triumph processions, moonlight boat scenes, rapid collapses of statues and structures, animal menageries, etc.

The rising standards of spectacles were clearly felt in Venice as theatres needed to adapt in order to compete. A well-known case is that of the S. Luca theatre which a few years earlier had closed for a few

**18** »I therefore pray to the Lord from the bottom of my heart that, settled the impediments that are holding you back, He inspires you into such a much desired trip, otherwise, or with the excuse of operas that, as far as I know, are being prepared there [Hanover], or with some incentive brought to me by your supreme kindness by facilitating with some stimulus the very difficult, because of my past misfortunes, trip, I will do my best to offer my obsequies in person in Hanover when I cannot have, as I said, the unique consolation of revering your Most Serene Highness in Venice.« Vavoulis (footnote 3), document no. 305.

**19** Bodemann (footnote 7), p. 284–285, 289.

months in order for its proscenium and stage to be enlarged to accommodate the requirements of modern operas<sup>20</sup>. And right around 1677–1678 the ante was raised further by the Grimani family (competitors of the S. Luca) when they launched a brand new theatre, S. Giovanni Grisostomo, that was the most technologically advanced in the whole of Europe.

By comparison, *Oronthea* was indeed a tame work: a manageable cast of nine, relatively few scene changes, and machines that went no further than a cloud carrying Love and deities across the top of the stage and some water and river effects.

### Title page and preface

*L'ORONTEA. / OPERA IN MUSICA / DÀ / RAPPRESENTARSI DI / NUOVO NEL THEATRO D'HANNOVER / L'ANNO 1678. // Per ordine / DELL' ALTEZZA Serenissima / Di / MADAMA / BENEDETTA / HENRICHETTA, / DUCHESSA DI BRUNSVICH, / IE LUNEBURG, NATA PRINCIPESSA / PALATINA DEL RHENO. // In HANNOVER per VOLF-GANGO SCHWENDIMAN / Stampator Ducale.*

The above is a transcription of the title page of the libretto. The printer was Wolfgang Schwendimann (1632–1685), active as ducal printer in 1669–1685<sup>21</sup>. Starting with *Oronthea*, Schwendimann printed the texts for all operas, masques, and ballets given in Hanover: *L'Oronthea* (1678), *L'Alceste* (1679, 1681), *L'Helena rapita da Paride* (1681), *Le charme de l'amour* (1681), *La chase de Diane* (1681).

The words »da rappresentarsi« are common in librettos of the time indicating that the libretto was printed and circulated a little earlier than the actual performances. The title page marks straight away that this is a revival (»di nuovo«), and qualifies the dedication to Benedikta Henriette with the words »per ordine«. The fact of the revival is further clarified in the preface (complete transcription in appendix 1):

[...] si rinova nel Theatro d'Hannover la recita dell'Oronthea qui scielta fra gli altri drammi per l'esquisitezza della composition musicale, che nell'appagar colla soavità della vista. Lessere stata altrove rappresentata più volte le accresce pregio di fama, e non impedisce, che non possa comparir su queste scene colle gratie della novità, mentre rinasce adorna di nuovi fregi [...].<sup>22</sup>

The preface is generally a well crafted document indicating the work of a professional writer, probably one of the Italian secretaries in court at Hanover. The two known ones at the time were Ortensio Mauro (1634–1725) and Nicolò Montalban. They were both employed as courtiers and secretaries and had opera-related interests. Mauro was first active in Celle as Georg Wilhelm's Italian secretary (1663–1674/75) but then moved to Hanover upon the assumption of power by Johann Friedrich. He went on to become court-poet under Ernst August and wrote librettos for Agostino Steffani<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Vavoulis (footnote 3), document no. 209; Beth L. Glixon and Jonathan E. Glixon, *Inventing the business of opera: The impresario and his world in seventeenth-century Venice*, New York 2006, p. 23–24.

<sup>21</sup> Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet – Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzling*, Wiesbaden 2007 (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51), p. 353–354.

<sup>22</sup> »[...] is revived at the Theatre of Hanover the performance of *Oronthea* chosen here among other works for the exquisite of the musical composition and the gratification of the gentleness of the spectacle. The fact of it having been represented more than once elsewhere, increases the value of its fame and does not prevent it from appearing again on this stage with the quality of originality, as it is being adorned with new ornaments [...].«

Mauro's presence in Hanover around 1674–1675 can also be documented in Massi's letters where he is mentioned as responsible for writing Johann Friedrich's Italian correspondence and forwarding German avvisi to Italy. It is also evident that Mauro was already active as a poet forwarding to Massi verse compositions in a variety of styles<sup>24</sup>.

Nicolò Montalban (Montalbano, Montalbani) is a lesser known figure who was nevertheless involved in a number of opera projects in the Brunswick area. Originally from a patrician family of counts in the Veneto (the Collaltos of Treviso), he is known to have served at least Johann Friedrich and Ernst August in Hanover<sup>25</sup>. His title is confirmed in the 1681 libretto for the ballet *La chasse de Diane* where he is mentioned as »Comte Montalban« and as one of the many courtiers who took part in the ballet. He is presumably the same Nicolò Montalbano who in 1694 assassinated the extramarital lover of Sophie Dorothea, Georg Ludwig's daughter unhappily married to her cousin, Ernst August's firstborn son, also Georg Ludwig<sup>26</sup>.

No matter who the author of the preface is, the text is carefully crafted and the work of a professional writer. In many ways it answers all of our questions about *Oronthea* something that suggests that the same questions were also expected by the audiences of the time. In the first quote above (»si rinnova« etc.) the author alludes to the whole sub-context of this being a conscious but perhaps not obvious choice for Hanover, while in the second passage he seems to pre-empt any reservations about the age of the work. Further quotations show how explicit they wish to make the fact that Benedikta Henriette is the guiding force behind the project:

[...] mentre rinasce adorna di nuovi fregi, & in molte parti abbellita dalle vaghe Idee, che per varie mutationi, & aggiunte s'è degnata di suggerire una Serenissima Intelligenza prima, e sola promotrice dell'Opera.<sup>27</sup>

And finally, as with every good blockbuster, they also promise a sequel:

[...] fa sperare che dalla felicità di questa prima prova possa nell' avvenire nascer soggetto di pensar in tempi più sereni per la Germania, a nuovi, e più curiosi Spettacoli.<sup>28</sup>

It is being acknowledged that this is a »prima prova« in the context of a land emerging from war while wishing for calmer times that will allow more extravagant spectacles (obliquely making a reference to *Oronthea*'s »tame« nature). It is also obvious that *Oronthea* and the new theatre were a stepping stone towards a more long-term cultural plan for Hanover.

One thing that comes across very clearly in both *Oronthea* and *Alceste* (the opera given the following year), is that behind these productions there were people who knew very well the Venetian tradition. The

23 Colin Timms, *Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and his music*, New York 2003, p. 48–49; Angela Romagnoli, art.: *Mauro, Bartolomeo Ortensio*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 72, Rome 2008 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ortensio-mauro\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ortensio-mauro_%28Dizionario-Biografico%29/)).

24 Cf. Vavoulis (footnote 3), document nos. 248–249, 259.

25 See also Wallbrecht (footnote 10), p. 178.

26 Ragnhild Marie Hatton, *George I – Elector and King*, London 1978, p. 59.

27 »[...] as it is being adorned by new ornaments and in many places embellished by the excellent ideas that, per various changes and additions, a Supreme Intelligenza deigned to recommend as the one and only patroness of the opera.«

28 »[...] one hopes that due to the felicity of this first attempt one may in the future have cause to think, in times more peaceful for Germany, about new and more adventurous spectacles.«

libretto of *Alceste* (1679) emphasizes this clearly by recounting the exact time intervals of its previous revivals in Venice:

Sotto Nome d'Alceste si rinova nel Teatro dell' AA. SS. d'Hannover l'Antigona, due volte rappresentata in Venetia; la Fenice à parere de scrittori ogni seicent' anni una volta si lascia vedere nel mondo, e questo Drama ogni nove anni si rinova ancor egli come Fenice; poiche doppo esser stato rappresentato la prima volta nel Teatro Grimano nell' anno 1661. La seconda volta riabellito dall' Autore nel Teatro Vendramino l'anno 1670.<sup>29</sup>

### »Per ordine«: Opera and Benedikta Henriette (1652–1730)

The words »per ordine« on the title page of *Oronatea* accompanying the dedication to Benedikta Henriette are intriguing. Obviously, the guiding force behind the new theatre and season must have been Johann Friedrich himself given his life-long infatuation with Venetian opera. And yet, in all the prefatory matter of the libretto he is not even mentioned once. The emphasis seems to be on giving all the »credit« to Benedikta.

The words »per ordine« are quite exceptional for libretto dedications both in Italy and abroad. The designation does not appear in any Venetian libretto of the 17<sup>th</sup> century and is used only sparingly on title pages of other books, usually to indicate a particular initiative, e. g. Roberto Bellarmino's book *Copiosa dichiarazione della dottrina christiana. Composta per ordine di N. Sigr papa Clemente VIII* (Venice 1670). Its use in books printed in 17<sup>th</sup>-century Germany is equally limited to four occasions all in relation to court spectacles: *Oronatea* and *Alceste* in Hanover, a Munich ballet *La casa d'Acquario* (1669), and a Vienna *Pastorale* (1636).

Furthermore, *Oronatea* was not an one-off as the same attribution was repeated in *Alceste* of the following year which raises the question of the extent of Benedikta's involvement and input in these works. The fact that both subjects deal with female heroines, and furthermore queens, seems to be part of the equation. Lacking any further documentary evidence, though, it is difficult to assess the real extent of »per ordine«. Generally speaking, Hanoverian operas tended to be dedicated to women. Apart from *Oronatea* and *Alceste* dedicated to Benedikta, *Helena rapita da Paride* of 1681 and a further revival of *Alceste* in the same year were both dedicated to Sophia Amalia, queen of Denmark and sister of Johann Friedrich and Ernst August; a further revival of *Oronatea* in Wolfenbüttel in 1686 is mentioned as »rappresentata dalle Dame di Corte«. There seems to be some sort of tradition placing opera spectacles under female patronage.

In the case of Benedikta Henriette it is difficult to find any further evidence as, historically, she is little more than a cardboard figure to us: almost nothing of her thoughts and opinions survive. She was quite young, a family person absorbed by the unsuccessful quest for a male heir, and not a prolific letter writer like her aunt and sister-in-law, Sophie. Perhaps, the *Oronatea* project was partially an attempt for her to gain some prominence and standing. One of Sophie's letters at the time of the performances certainly points to such an appropriation (»son opera«):

29 »Under the name of *Alceste* is revived at the theatre of Their Royal Highnesses of Hanover, *Antigona*, performed twice in Venice; the Phoenix, according to the authorities, every 600 years lets itself be shown once to the world, and this drama every nine years is revived again like the Phoenix; therefore, after being performed for the first time at the Grimani Theatre in 1661, the second time [was] re-embellished by the author for the Vendramin Theatre in 1670.« »Preface, *Alceste*, Hanover 1679.

Mais les chemins sont si espouvantables, que je n'ay pas peu me rendre à Hanover, où ma niessie veut que je viene pour voir son opera.<sup>30</sup>

And another one from a year later at the time of *Alceste* points to Benedikta's strong involvement: »Elle [Benedikta] est fort occupée presentement à faire représenter un opera qui sera preste pour le carnaval.«<sup>31</sup>

### The patronage pedigree of *Orontea*

*Orontea* was one of the most performed operas in the second half of the 17<sup>th</sup> century becoming part of a small »canon« of works that were frequently revived (others being Cesti's *La Dori* and Cavalli's *Il Giasone*). The popularity of these works has often been identified with their artistic merits such as text and/or music, but an area that has not yet been examined is the patronage attributes that they acquired through their long associations with various monarchical families. These associations imparted a patronage pedigree that was no less important for their frequent adoption for revival.

This is particularly true for *Orontea* whose early history is closely linked to various monarchical environments and their patronage. It was first performed in 1656 at the court of Innsbruck for duke Ferdinando Carlo and then, through Cesti's links to the Medici, chosen again in 1661 for the wedding of Cosimo III and Marguerite Louise d'Orléans. Earlier that year it had also been performed in Rome as part of the wedding festivities for Maria Mancini and Contestabile Onofrio Colonna (March 1661). With the latter performance started a life-long association between Cesti and the Colonna household.

The next major revival was in Venice in 1666 and was particularly important as it (re)placed the work within the Venetian tradition giving it new international exposure. That revival was also due to the Colonnas and, in particular, Maria Mancini (1639–1715) who was an ardent supporter of Cesti's and recommended the work to the theatre owners. It is also possible that Mancini felt some personal affinity with the young, valiant queen having almost become a queen herself through her well known youthful liaison with Louis XIV. This personal affinity and identification with *Orontea* may have also been part of how Benedikta Henriette viewed the character as well.

These links and associations acquire more substance when they are considered within the larger canvass of the relationship between the two houses. The Brunswicks (Johann Friedrich, Ernst August, and Georg Wilhelm) knew the Colonnas well through their travels in Venice and Rome since the 1660s. In those years Mancini held the premier social salon in Rome and was frequented by all three brothers. When she and Colonna started to attend the Venetian carnival in the mid 1660s<sup>32</sup>, they also socialized with the Brunswicks in Venice, inside and outside the opera boxes. There are numerous accounts of their evenings playing cards together in both Venice and Rome, and Mancini also had a brief affair with Ernst August in 1665 (to the full knowledge of his wife)<sup>33</sup>.

The above had a particular reflection on the subject of opera patronage. The two families were the most prestigious foreign houses to be regular patrons of Venetian opera at the time (although the Brunswicks operated for longer and on a much bigger scale). The various Brunswick and Colonna family mem-

30 Letter from 3 February 1678; see Bodemann (footnote 7), p. 314.

31 Letter from 1 December 1678; see *ibid.*, p. 338.

32 Valeria De Lucca, »Dalle sponde del Tevere alle rive dell'Adria«: *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice (1659–1675)*, Ph. D. Diss., Princeton University 2009, p. 112 f.

33 Sophie de Hanovre (footnote 7), p. 11, 99–100, 102.

bers held the most libretto dedications in the course of the 1660s and 1670s<sup>34</sup>. They both actively sponsored librettists, lent their singers to theatre owners, and hosted dignitaries and nobility in their boxes. Given the social interaction between the two families one has the sense that they somehow learned the ropes together, so to speak, in terms of opera patronage (or maybe just that the Colonnas learned from the Brunswicks). The political underpinning of this predilection for patronage was that they both had a very active sense of upward mobility (Johann Friedrich with his grandiose plans for Hanover, Mancini with the missed opportunity to be queen of France, and Colonna with his aspirations of being admitted to the Venetian nobility)<sup>35</sup>.

When the Colonnas decided to sponsor their own operas in Rome in the 1670s by starting the Tor di Nona theatre enterprise, the collaboration between the two houses involved the ›sharing‹ of certain works. Two of Sartorio's operas that had the Brunswick stamp on them were revived in Rome in those years: *La prosperità di Elio Seiano* and *Massenzio*. *Seiano* was given in Rome in the carnival of 1672 and *Massenzio* two years later in 1674. In the meantime, Mancini's life had taken a more serious turn in the spring of 1672 (after the carnival), when she fled her unhappy and abusive marriage leaving her children behind. The scandal became a European cause célèbre and it is not clear how the Brunswicks reacted to it, although it seems that relations continued with both parties. We know that the 1676 Leyden edition of Mancini's memoirs was dedicated to and sponsored by Georg Wilhelm, Johann Friedrich's brother residing at Celle. And as mentioned above, Johann Friedrich continued to support Colonna's operatic enterprises by ›giving‹ him *Massenzio* for the 1674 Tor di Nona season. In 1676(?) there was a further revival of *Seiano* in the grand hall of the Colonna palazzo<sup>36</sup>. And earlier in 1673, Antonia Coresi, Mancini's lady in waiting and house singer, was allowed to take part in the Teatro S. Luca season in Venice singing the part of Euridice in Sartorio's latest opera, *Orfeo*<sup>37</sup>.

The above shows not only how close the two houses continued to be but also how they operated in often parallel ways as opera patrons. And when one delves a little deeper, the plot thickens. Apart from the two Rome revivals of *Elio Seiano* and *Massenzio* mentioned above, both works had a kind of pre-run in Naples. *Seiano* was given in 1671 at the S. Bartolomeo theatre a year before its Rome staging, and in 1674 the same happened with *Massenzio*. Colonna's involvement with the Naples theatre cannot be established with precision chronologically<sup>38</sup>, but his title of Contestabile (just under that of Viceroy), plus his Roman activity as opera promoter, would have given him full access and influence in the local theatre community.

The subject of cultural and patronage collaboration between the two houses certainly warrants a more thorough investigation.

34 Glixon and Glixon (footnote 20), p. 131–132; Vassilis Vavoulis, *Nicola Gratianini and Francesco Bembo: A Venetian impresario's quest for a bass in the Hanover court*, in: Norbert Dubowy etc. (ed.), *Italian opera in central Europe, 1614–1780*, 3: *Opera subjects and European relationships*, Berlin 2007, p. 219–232, especially p. 220.

35 De Lucca (footnote 32), p. 118.

36 Elena Tamburini, *Due teatri per il principe – Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659–1689)*, Rome 1997, p. 130. The Tor di Nona had closed in 1675.

37 Vavoulis (footnote 16), p. 14 ff.

38 Tamburini (footnote 36), p. 214.

### »La palma spiccata da sassi«: The frontispiece

The frontispiece of *Orontea* (Gottfried Wilhelm Leibniz Landesbibliothek, Libretti collection, Op. 3,1) provides further commentary to the Hanoverian season. The engraver is identified on the lower left-hand side as »Natalis Serault Sculp.«, a French sculptor active in Hanover and responsible for various engravings in the late 1670s. The image on the frontispiece is clearly divided into two juxtaposed parts with parallel attributions on top, »Hic Arma« and »Hic Artes«. Their meaning is approximately »Here the Arms«, »Here the Arts«, and they accompany depictions of a female warrior and a female figure with a cithara (lyre) and a laurel wreath (presumably a muse). The female warrior carries royal insignia and is also holding a shield with the coat of arms of Hanover (possibly a representation of Benedikta as the patroness of the work). The division into two is further highlighted by the verticality of two trees placed exactly above the two figures: a palm tree possibly signifying an »exotic« land such as the Egypt of Orontea and a »normal« tree, like a laurel, probably symbolizing the muses. The overall symbolism is that of the new era descending upon Hanover after the triumph and end of the Dutch War and the new peaceful reign of Johann Friedrich's. This ties in with two more inscriptions that are found on the picture, »Terret et Oreat« on the periphery of the shield, and »Bello et Musis« under a Pegasus horse near the cithara-holding muse.

Allegories such as these are never linear in their logic and multiple meanings can be read into the representations. Although the palm tree ties in well with the subject of *Orontea* it probably also has other connotations too. An almost identical palm tree can be found on the Thaler coins from Johann Friedrich's mint (see illustration 1).



Illustration 1: Johann Friedrich's mint ([http://www.coinfactswiki.com/wiki/Brunswick-Luneberg-Calenberg\\_1679-HB\\_thaler\\_Dav-6575](http://www.coinfactswiki.com/wiki/Brunswick-Luneberg-Calenberg_1679-HB_thaler_Dav-6575))

In fact many of the Thaler denominations minted by Johann Friedrich after he came to power had a depiction of a palm tree growing out of rocks, i. e. the biblical symbol of »La palma spiccata da sassi«. The palm, an antiquity symbol of glory and triumph, was taken over by Christianity to represent triumph in adversity and martyrdom, and ultimately triumph over sin.

The symbolism was undoubtedly adopted by Johann Friedrich in collaboration with his Catholic advisors. For him, the struggle was that of being a single Catholic amongst protestants, a message that he drove home by accompanying it with the motto »Ex duris Gloria«. A collection of sermons, delivered in the Hanover chapel in those years and published posthumously after Johann Friedrich's death in 1679, spell out very clearly the connotations of the imagery (see engraving in appendix 2). The sermons were delivered on seminal feasts like Palm Sunday and Easter Sunday towards the end of the Dutch War and were subsequently published by the preacher, Giuseppe Bono da Diso<sup>39</sup>. The palm growing out of the rocks relates to how Johann Friedrich from a »vita cadetta e private« with no real monarchical prospects

rose to become one of Germany's major princes<sup>40</sup>. The importance of this concept is explicitly repeated in many orations: »vostra fortuna cadetta, e privata, e finalmente gloriosa«<sup>41</sup>; »dalle durezza della vostra vita cadetta e privata sete arrivato à quella Gloria, che sì pacificamente frà tante turbolenze di guerra godete«.

Apart from its multiple appearances on coins, the »Palma spiccata« appeared at least three times in print: *Orontea* of 1678, the 1680 predication by Bono da Diso (engravings again by Serault), and in a 1685 posthumous volume in Johann Friedrich's memory in which the representation is appropriately adapted to include Death the Reaper (see appendix 2).

### The *Orontea* sources and the Hanover version

The story of *Orontea* recounts the era of a young Egyptian queen who falls in love with Alidoro, a commoner that she cannot marry. Orontea is thus split between feelings of love and duty while her court try to dissuade her from marrying beneath her status. After many twists and turns a golden medallion is found on Alidoro that turns out to be the one given by king Tolomeo to the infant prince of Phoenicia, i. e. Alidoro is a prince. His new pedigree allows him to marry Orontea and, typically for the period, the main couple of royal lovers is joined by a couple of aristocratic descent, Silandra and Corindo. The opera ends with the customary union of four lovers, i. e. the four leading singers. In between the various love interests and misunderstandings the librettist Andrea Cicognini weaves in a military attack that Orontea fends off valiantly as a female warrior, plus extended comic interludes with the drunk servant Gelone (comic parts were usually played by singers trained in *Commedia dell'arte*).

The Hanover version adds a new prologue played by Marte, Diana, and Amore. The local echo of *Orontea* as the love-struck female warrior in relation to the historical situation of Hanover's triumph in the Dutch War is emphasized in the opening »didascalia«:

Al suono di varii stromenti guerrieri si fa l'apertura del Theatro, in mezzo del quale comparisce Marte in una nuvola rosseggiante con Trofei d'Armi all'intorno, e nella scena boscareccia Amor in atto di dormire giace à piè d'un'Albero.<sup>42</sup>

In the main text of the prologue the homage and propaganda for the Hanoverians is not too explicit with only some mild nods at how in these »contrade« (courts) peace will put an end to war and how all Europe will love the »canore scene« of these August princes. The rest of the libretto follows closely the Venice 1666 version (a copy of which survives today at Hanover), minus the usual number of aria additions and substitutions common in most opera revivals of the time (scene numbers refer to the Hanover version):

- aria addition for Orontea: »Non amar un volto vago È impossibile mio Cor« (I / v)
- aria substitution for Alidoro: »Vorrei dar termine Al mio penar« (I / x)
- recitative additions (I / xiii)

39 Giuseppe Bono da Diso, *La palma spiccata da sassi, col moto Ex duris gloria [...] oratione funebre [...] con l'aggiunta di tre altri discorsi morali appropriati al medesimo simbolo [...] recitati nella chiesa ducale d'Hannover*, Hanover 1680.

40 Ibid., p. 33.

41 Ibid., p. 63; the following quote p. 87.

42 »To the sound of various warlike instruments the theatre stage is opened in the middle of which appears Mars on top of a rosy cloud with arm trophies all around him, and in a bucolic setting Eros in the act of sleeping lies next to a tree.« »Prologue, *Alceste*, Hanover 1679.

- aria addition for Creonte: »La bellezza è una gran Maga, Ogni forza à lei si rende« (II / v)
- aria addition for Giacinta: »Ch'io più creda alla fortuna ò questo nò« (II / vii)
- recitative additions (II / ix)
- aria substitution for Corindo: »Mai più stelle spietate Io m'innamorerò« (II / x)
- omission of an Alidoro aria and addition of a Tibrino aria: »Sin, che potete, Amanti giovani« (II / xi)
- aria addition for Alidoro: »Destin placati un dì« (II / xiv)
- Alidoro aria substituted by Silandra aria: »Quando Amor mi darai pace« (III / ii)
- amplification of Aristeà's part with two scenes added at III / iii, including the aria »Donne belle, e amorose Quest'è il fin della beltà« (III / v)
- aria substitution for Alidoro: »Nò, nò, ch'à donna instabile, Io più non crederò« (III / ix–xi)
- substitution of Venice scenes III / x–xii with two new scenes for Corindo and Gelone (at III / xii)
- aria addition for Clorindo: »S'io spero, e, che sarà« (III / xviii)
- aria addition for Clorindo: »Vendetta d'honore Per scoppo hà la morte« (III / xx)
- variants in a scene on the background of Oron tea in Paphos (III / xxxii)

Due to its many revivals *Oron tea* has one of the most convoluted source stemmata in opera history. There are five different music settings – Venice 1649 (music by Francesco Lucio), Naples 1654 (Francesco Cirillo), Innsbruck 1656 (Antonio Cesti), Vienna 1660 (Filippo Vismarri), Chantilly 1687 (Paolo Lorenzani) – and about 26 different libretto printings. To complicate matters further, some of these librettos are not linked to a performance but were literary reprints aimed at general readership (given Andrea Cicognini's well known status as an author).

Most of the sources and the relevant complications concern Cesti's version of the opera which had the longest revival history. Williams Brown offers the most recent synthesis of the issues concerning the various stemmata of *Oron tea* and the relation between the four surviving Cesti scores and the different libretto printings. She has found that the librettos relating to Cesti's revivals can be grouped into two branches corresponding to the two equivalent branches of the four scores: the »Italian« branch (Vatican, S. Cecilia, and Parma scores) and the so called »Cambridge« branch and score. The smaller Cambridge group consists of the Venice 1666, Hanover 1678, Venice 1683, and Wolfenbüttel 1686 revivals<sup>43</sup>. Williams Brown could not examine the Hanover version in person but the available evidence suggests that it belongs to the »Cambridge« score group. Although clearly a Venetian manuscript, the »Cambridge« score does not directly relate to Venice 1666 but it is more likely that the whole group of these revivals stems from a prototype further up the ladder<sup>44</sup>. This could be a source linked to one of the 1661 Rome and Florence performances of *Oron tea* mentioned above with which the composer was personally involved (unfortunately though there are no librettos from 1661).

For the purposes of this study, and given its existence in Hanover, Venice 1666 has been taken as the main comparison text but even a cursory look at other versions available online makes it evident that the situation is more complex than this. Hanover 1678 is very close to Venice 1666 (differences given above), but it does contain 3 – 4 chunks of recitative that hark back to other sources (in I / xiii, II / ix–xi, III / ii). One of these is the very characteristic quatrina of I / xiii, a comic scene between servants Gelone and Tibrino, which cannot be found in Venice:

<sup>43</sup> Jennifer Williams Brown, »Innsbruck, ich muss dich lassen« – Cesti, *Oron tea*, and the *Gelone* problem, in: Cambridge Opera Journal 12 (2000), p. 179–217, especially p. 201–202.

<sup>44</sup> Ibid., p. 203.

Gelone: La Regina di Marocco,  
 Non vuol più pigliar tabacco,  
 Aborri quel uso sciocco,  
 E si diede in preda à Bacco.

Tibrino: Sei fuor di senno ò fingi  
 Orontea ti richiama.

Also, later in the same scene, Hanover 1678 gives »La Regina è imbrociata« for Venice's »La Regina è impazzita«. Gelone's rhyming stanza on »Marocco / tabacco / sciocco / Bacco« and the »imbrociata / impazzita« variant could not have been added locally in Hanover as they are also found in the original Cicognini libretto of Venice 1649 and at least in Milan 1662 and 1667, Venice 1683, Rome 1677, and Wolfenbüttel 1686, and probably in other versions that I have not been able to consult. This means that Hanover consulted more than Venice 1666 for their production although it is also possible that these recitative variants were present in the score they used and were then copied into the libretto so that the text matched what was being sung on stage. Another indication they took different sources into account is the fact that the second stanza of Clorindo's aria addition »Vendetta d'honore« (III / xx) is a verbatim reproduction of the first stanza of Sesto's aria »Speranza mi dice« from Sartorio's *Giulio Cesare in Egitto* of 1677 (I / xvi):

Vendetta d'honore	Speranza mi dice,
Per scoppo hà la morte,	Che questa mia mano
Di chi lò Macchiò.	Vendetta farà,
L'indegno Amatore	Il cor mi predice,
Cadrà, che tal sorte	Che Rege inhumano
Un' Empio incontrò.	Svenato cadrà
Vendetta, &c.	Speranza, &c.
Speranza mi dice,	Mi dice il Pensiero,
Che questa mia mano	Che l'empio Regnante
Vendetta farà,	Esangue sarà,
Il cor mi predice,	Che Rege severo
Che quest' Inhumano	Trafitto, e spirante
Svenato cadrà	Quest'alma vedrà.
Vendetta, &c.	Speranza, &c

This borrowing takes us back to the whole question of whether the two Sartorio operas of 1677, *Antonino Pompeiano* and *Giulio Cesare*, had been under consideration at Hanover as, obviously, their sources were available and seem to have been absorbed by the people behind *Orontea*. These preliminary findings suggest that there is much more to be discovered and confirms the fact that revivals were complex amalgamations at the best of times.

In conclusion one needs to say that there is much more to be discovered in the history of *Orontea* in Hanover. A single revival has revealed a whole nexus of historical circumstances, of actions, agendas, and of pragmatic decisions, and has brought up issues of opera patronage and appropriation that certainly warrant further investigation going well beyond the realms of this study.

## Appendix

### 1. Preface of *Oronthea*

Con oggetto di dar à Musici un nobil' essercitio, à Precipi un'illustre divertimento, si rinova nel Theatro d'Hannover la recita dell'Oronthea qui scielta fra gli altri drammi per l'esquisitezza della composition musicale, che nell'appagar colla soavità della vista.

L'essere stata altrove rappresentata più volte le accresce pregio di fama, e non impedisce, che non possa comparir su queste scene colle grazie della novità, mentre rinasce adorna di nuovi fregi, & in molte parti abbellita dalle vaghe Idee, che per varie mutationi, & aggiunte s'è degnata di suggerire una Serenissima Intelligenza prima, e sola promotrice dell'Opera.

Come il merito di qualità più sublimi, che le dà luogo frà le più Auguste del secolo, la rende per tutto degna d'ammirazione, e di lode; così anco in quest' occasione le direzioni del suo delicatissimo Genio non puonno mancar di riuscita, e d'applauso; e l'ambitione c'hanno di ben corrispondere ad ordini si riveriti quelli a' quali è toccato l'honore d'esser' impiegati nell'essequirli, fa sperare che dalla felicità di questa prima prova possa nell' auvenir nascer soggetto di pensar in tempi più sereni per la Germania, a nuovi, e più curiosi Spettacoli.

### 2. Engravings of »La palma spiccata da sassi«



Giuseppe Bono da Diso, *La palma spiccata da sassi*, Hanover 1680



# Einblicke in die Lebenswelt von Henrich Schütz während seiner Jugendjahre in Hessen

Gerhard Aumüller

Joshua Rifkin zum Geburtstag  
am 22. April 2014

## 1. Die Ankunft

Am 6. August 1599 schreibt Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632) auf seinem Sommersitz in Schloss Rotenburg an der Fulda an M. Johannes Lagonychus, den ersten Lehrer der 1595 gegründeten Hofschule in Kassel: »Mittimus scolæ vestræ ingenii felicitate, vitæ bonitate, & morum urbanitate præditum adolescentem, ut aliquem locorum vacantium occupet [...]«.<sup>1</sup> Wie wahrscheinlich ist es, dass es sich bei diesem als hochbegabt, wohlgezogen und weltläufig geschilderten Heranwachsenden, den Moritz auf eine freiwerdende Stelle an seinem »Collegium Mauritianum« einweist, um Henrich Schütz gehandelt haben könnte? Als Datum für die Übergabe des jungen Henrich durch seinen Vater Christoph Schütz an den Landgrafen ist seit Martin Geiers Leichenpredigt von 1672 der 20. August 1599 eine feststehende Größe:<sup>2</sup> »[...] und ist Er Anno 1599. am 20. Augusti von seinen lieben Herrn Vater außgeführt / und Ihre Hoch=Fürstl. Gnaden dem Herrn Landgraffen übergeben worden«.<sup>3</sup> Dabei ist nicht gesagt, wo Schütz dem Landgrafen »übergeben« wurde; stillschweigend geht man aber davon aus, dies müsse in Kassel gewesen sein. Doch der Aufenthaltsort des Landgrafen am 20. August 1599 war nicht Kassel, sondern immer noch seine Sommerresidenz Schloss Rotenburg, knapp 60 km südöstlich von Kassel, wo er sich mit seinem Gefolge zur Sommerjagd aufhielt.<sup>4</sup> Einen Tag später meldet Moritz in einer Eilnachricht aus Frielendorf (zwischen Rotenburg und Marburg) seinem Onkel, Landgraf Ludwig IV. von Hessen-Marburg, er wolle ihn bereits am nächsten Tag in dessen Jagdschloss Wolkersdorf (ca. 35 km nördlich von Marburg) »eiliger Sachen« wegen treffen.<sup>5</sup> Das könnte bedeuten, dass Vater und Sohn Schütz tatsächlich

1 MLUB 2° Ms. Hass. 57 [1 *Collegium Mauritianum*, fol. 87'. Freie Plätze waren immer dann verfügbar, wenn bei einem der Kapellknaben der Stimmbruch eintrat. Die mutierenden Knaben sollten jeweils durch jüngere ersetzt, aber noch mindestens ein Jahr an der Hofschule ausgebildet und verpflegt werden sowie intensiven Instrumentalunterricht erhalten. Vgl. ebd. fol. 25°, 30. März 1601.

2 Vgl. die Schütz-Biographien von Moser bis Werner Breig, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG2 Personenteil 15 (2006), Sp. 358–409. Die von mir verwendete Form »Henrich« für Schütz' Vornamen ist die einzige von ihm verwendete und daher als authentisch anzusehen; vgl. Joshua Rifkin, *Henrich Schütz. Auf dem Weg zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21.

3 Vgl. den Abdruck des Anhangs zur Leichenpredigt bei Schütz Quellen, S. 269–274, hier S. 270.

4 StAMR Bestand (künftig Best.) 4a, Nr. 40, 9: Korrespondenz der Landgrafen Moritz und Ludwig IV., 1599. Danach hielt sich Moritz am 8. August in Melsungen, zuvor vom 6. bzw. anschließend bis zum 20. August und nach der Reise nach Wolkersdorf wieder bis zum 26. August in Rotenburg auf.

5 Ebd., Schreiben Moritz' an Ludwig, Frielendorf, 21. August 1599.

am 20. August in Rotenburg mit Moritz zusammentrafen. Oder beide kamen an diesem Tag in Kassel an, nachdem sie dem Landgrafen zunächst in Rotenburg ihre Reverenz erwiesen hatten? Christoph Schütz dürfte seine Anreise für Anfang bis Mitte August angekündigt oder sogar mit Moritz bei dessen Besuch in Weißenfels abgesprochen haben, der dann seinerseits den Lehrer der Hofschule über die Ankunft eines neuen begabten Schülers in Kassel informierte.

In Schütz' Biographie, vor allem der Jugendjahre, gibt es eine Reihe von Lücken, Unsicherheiten und offenen Fragen, die trotz neuerer Arbeiten zu seinem Aufenthalt an der Hofschule<sup>6</sup>, zu Landgraf Moritz dem Gelehrten<sup>7</sup> und zu weiteren Persönlichkeiten in seinem Umfeld<sup>8</sup> noch nicht vollständig geklärt werden konnten. Mittels bisher nicht oder wenig ausgewerteter Archivalien im Hessischen Staatsarchiv Marburg und handschriftlicher Quellen in der Universitäts- und Landesbibliothek Kassel intendiert die vorliegende prosopographisch orientierte Studie eine »dichte Beschreibung«<sup>9</sup> des Bedeutungs- und Beziehungsgeflechts, in dem Schütz seine Jugendjahre in Hessen verbrachte, um so neue Erkenntnisse über die Lebenswelt und Handlungsräume des Komponisten während seiner Jugendjahre zu erhalten.

Die oben zitierte Charakterisierung des Heranwachsenden als hochbegabt, wohlgezogen und gewandt wäre die früheste bekannte Äußerung eines Dritten über Heinrich Schütz, wenn es sich tatsächlich um ihn handelte. Dafür spricht viel, denn ein anderer Zugang eines neuen Schülers an das Collegium Mauritianum ist aus dem Sommer 1599 nicht bekannt. Interessant ist, dass Moritz weniger die musikalischen als vielmehr die intellektuellen und charakterlichen Eigenschaften des Heranwachsenden hervorhebt. Geier hingegen betont in seiner Leichenpredigt gerade die musikalischen Fähigkeiten des Schülers Schütz, durch die Moritz auf ihn aufmerksam wurde, als er im Jahre 1598 in Weißenfels im Gasthof des Vaters »pernoctiret« habe.

Das Jahr 1598 ist in Moritz' Biographie archivalisch nahezu lückenlos belegbar<sup>10</sup>. Zu keinem Zeitpunkt reiste er weiter östlich als bis Schmalkalden, Eisenach und Rotenburg (Fulda). Damals bereitete er die Hochzeit seiner Schwester Christine mit Herzog Johann Ernst von Sachsen-Eisenach am 14. Mai 1598 in Schmalkalden vor<sup>11</sup> und hielt sich dort zur üblichen Sommerjagd auf, sonst jedoch vorwiegend in Kassel. Mit anderen Worten: Im Jahr 1598 kann Moritz nicht in Weißenfels gewesen sein. Vielleicht handelt es sich bei der Angabe in Geiers Leichenpredigt, die auf den auch in anderen Fällen nicht immer zutreffenden<sup>12</sup> Erinnerungen des alten Schütz beruhen, um eine Schlussfolgerung aus der Mitteilung,

6 Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: ders., Dietrich Berke, Gunter Schweikhart, *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62.

7 Heiner Borggreve, Vera Lüpkes, Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, darin besonders S. 301–306 (Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in Kassel und Venedig*) und S. 287 bis 300 (Michael W. Schmidt, »... die ganze Compagnie der fürstlichen Musik...« – *Zur Kasseler Hofkapelle*).

8 Hanns-Peter Fink, *Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hofschule zu Kassel*, in: *SJb* 11 (1989), S. 15–22; Vera Lüpkes, *Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe*, Lemgo 2012; 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 u. a. 2000 (= *Musik in Westfalen* 4); Gregory S. Johnston (Hrsg.), *A Heinrich Schütz Reader, Letters and Documents in Translation*, New York 2013.

9 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt / M. 1983.

10 StAMR Best. 4a Nr. 40, 8: Korrespondenz mit Landgraf Ludwig VI. (Januar–Juli, September–Oktober, Dezember), Best. 4b Nr. 190, Register de Anno 1598 (März bis Dezember).

11 StAMR Best. 4b Nr. 65, Reise nach Schmalkalden mit 500 Pferden.

12 Vgl. Joshua Rifkin (wie Anm. 2), S. 5–7, sowie ders., Art. *Schütz, Heinrich*, in: *NewGroveD* 17, S. 1–20, hier S. 2, sowie Breig (wie Anm. 2). Sämtliche folgenden biographischen Angaben zu Schütz beziehen sich auf diese beiden Artikel.

Schütz sei als 13jähriger an den Kasseler Hof gelangt. Dann käme allerdings auch das Jahr 1599 für Moritz' Besuch in Weißenfels in Betracht, als Schütz sich immer noch im 13. Lebensjahr befand, und hier gibt es in der Tat einen passenden Anlass.

In diesem Jahr versuchte Moritz nämlich, einen gemeinsamen Feldzug verschiedener Reichskreise gegen die Spanier zu organisieren, die von den Niederlanden aus über die Stadt Rees am Niederrhein Druck auf das rechtsrheinische Gebiet ausübten<sup>13</sup>. In diesem Zusammenhang entschloss sich Moritz, der bereits Soldaten für den Feldzug angeworben hatte, im April 1599 nach Torgau zu reisen, der Residenz des Administrators Herzog Friedrich Wilhelm von Sachsen-Weimar, um dessen finanzielle und politische Unterstützung zu erbitten. Aus der Korrespondenz mit Landgraf Ludwig IV. geht hervor, dass Moritz am 16. oder 17. April 1599 von Kassel aufbrach und etwa eine Woche später, am 24. April, in Torgau war. Den Fourierzetteln früherer (1596) und späterer (1613) Reisen nach Sachsen lässt sich entnehmen, dass sie zumeist über Gotha, Erfurt, Sondershausen, Weißenfels oder Naumburg führten. Da Moritz sich noch am 26. April 1599 in Torgau aufhielt und bereits am 2. Mai wieder in Kassel war, wird man annehmen müssen, dass sein Übernachtungsaufenthalt in Weißenfels in der zweiten Aprilhälfte 1599 stattgefunden hat. Sicherlich hat sich Moritz, wie anderen Orts auch, in seinem Nachtlager musikalisch unterhalten lassen und dürfte, wie üblich, dem Knaben Schütz ein Goldstück für seinen Gesang überreicht haben<sup>14</sup>.

Denkbar wäre, dass Moritz bereits früher als im April 1599 von Christoph Schütz und dessen musikalischem Sohn gehört hatte und deshalb gezielt über Weißenfels reiste. Zu den Militär-Fachleuten, die Moritz im April 1599 höchstwahrscheinlich<sup>15</sup> auf seiner Reise nach Torgau begleiteten, gehörte der spätere Kasseler Obrist Caspar (von) Widemarkter (auch Widemarkter, 1566–1621), nachmals Amtmann in Vacha<sup>16</sup>. Knapp ein Jahr zuvor, am 30. Mai 1598, hatte er in Weißenfels die wohlhabende Victoria Heidenreich, verwitwete Jentz, geheiratet. Nicht ausgeschlossen ist, dass die Hochzeit »mit vielen von Adell, vnd einem stattlichen reisigen Zeugk«<sup>17</sup> in Weißenfels im Schützschen Gasthof »Zum güldenen Ring« gefeiert wurde und der Knabe Henrich dort bereits musikalisch in Erscheinung getreten war.

13 Christoph Rommel, *Geschichte von Hessen*, Bd. 6: *Neuere Geschichte von Hessen 2*, Kassel 1837: Fünftes Buch. *Hessen-Cassel. L. Moriz I. mit dem Beinamen des Gelehrten. 1592–1627*, S. 293–722.

14 StAMR Best. 4b Nr. 190, Zehrungsregister 1598: »8 alb. den Schülern so zu Eschwege vorm schloß Musicirt auß gn[aden]. eodem die [12. März] 12 Thaler«.

15 Der fließend französisch sprechende Widemarkter erhielt zwar am Jahresbeginn 1599 den Befehl, Graf Otto von Solms auf einer Reise nach Frankreich zu begleiten (StAMR Best. 17d Widemarkter 1, Konzeptschreiben, Melsungen 1. Jan. 1599). Er dürfte im April aber wieder in Kassel gewesen sein.

16 MLUB 4° Ms. Hass. 66 [1: *Lebensbeschreibung Caspar Widemarkters*, fol. 1–20. Der aus einer wohlhabenden Leipziger Familie stammende Widemarkter hatte ab 1587 Reisen nach England und Frankreich unternommen und Ende März 1599 mit Moritz die Musterung der hessischen Soldaten durchgeführt. Er war vom französischen König in den Adelsstand erhoben und in England zum Ritter geschlagen worden. Vgl. Rommel (wie Anm. 13), S. 470–471; Margret Lemberg, *Juliane Landgräfin zu Hessen*, Darmstadt und Marburg 1994 (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 90), S. 265; ausführlich Holger Th. Gräf (Hrsg.), *Söldnerleben am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges: Lebenslauf und Kriegstagebuch 1617 des hessischen Obristen Caspar von Widmarckter*, Marburg 2000. – Weitere aus Sachsen stammende hohe Beamte am Kasseler Hof waren neben Widemarkter der Geheimrat und spätere Präsident Otto von Starschedel auf Rödern (um 1560–1623), der in Gotha bei Jesewitz (zwischen Leipzig und Eilenburg) begütert war und dessen Söhne ab 1604 an der Hofschule zu den »Nobiles minores« gehörten, ferner der Hofkuchenmeister Wolf von Karlowitz und der Hofmeister der Hofschule, Christoph von Pflug auf Rabenstein. Über ihre Bediensteten oder Familien könnte Schütz von Kassel aus die Verbindung zu seinen Eltern aufrecht erhalten haben.

17 MLUB 4° Ms. Hass. 66 [1, fol. 6'.

## 2. Der Lebensabschnitt in Kassel und Marburg 1600–1609

### 2.1 Umfeld und Ereignisse in Kassel 1600–1607

Neben Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden war Schloss Rotenburg an der Fulda<sup>18</sup>, wo Landgraf Moritz seinen künftigen Kapellknaben Henrich Schütz etwa Mitte August 1599 begrüßte, der häufigste Aufenthaltsort des Fürsten und seines Hofes während der Sommerjagden. In der Schlosskapelle stand eine kostbare, von Daniel Maier aus Göttingen begonnene und seinem Nachfolger Georg Weisland vollendete Orgel, deren Prospekt Pfeifen mit Bernstein verziert waren<sup>19</sup>. Sie dürfte wohl zu besonderen Anlässen vom Fürsten selbst oder seinem ehemaligen Orgellehrer Thomas von Ende gespielt worden sein<sup>20</sup>. Schütz konnte hier einen ersten Eindruck vom Hofleben gewinnen, das ihn in Kassel erwartete<sup>21</sup>. Mit der Aufnahme als Kapellknabe und Hofschüler wurde der junge Schütz in ein Umfeld eingebunden, das bis in das kleinste Detail hinein den Vorstellungen, Bedürfnissen und Anordnungen des Landesherren zu entsprechen hatte. Die Ereignisse im Leben des Landgrafen Moritz und dessen Aktivitäten in den zwanzig Jahren zwischen ca. 1596 bis 1616 bilden gewissermaßen die Matrix, in der der junge Henrich Schütz sich entwickeln und seine Begabung entfalten konnte.

### Kapellknaben als Hofschüler

Mit der Ankündigung eines neuen Hofschülers im August 1599 hatte Moritz dem Praeceptor Lagonychus auch ein (vermutlich lateinisches) selbst verfasstes Schauspiel »Holofernes« übersandt, das von den Hofschülern aufgeführt werden sollte. Da das Stück verloren ist, weiß man nicht, ob wie üblich auch Musikeinlagen vorgesehen waren. In diesem Fall wäre die Mitwirkung von Schütz zusammen mit den übrigen Kapellknaben eine der ersten Aufgaben gewesen, die er am Kasseler Hof zu bewältigen hatte<sup>22</sup>. Die Namen der neun Kapellknaben sind in Schneiderrechnungen der Jahre 1598<sup>23</sup> und (um Schütz vervollständigt) 1600<sup>24</sup> überliefert: Michel Ewald, Christoph Cornett, Christoph Kegel, Friedrich Kegel,

**18** Hans Ort Müller, *Kurze Geschichte des landgräflichen Schlosses in Rotenburg a. d. Fulda*, in: Zs des Vereins für Hess. Geschichte und Landeskunde 81 (1970), S. 9–63.

**19** Gerhard Aumüller, *Orgeln, Orgelbauer und Organisten der Schütz-Zeit in Hessen*, in: SJB 34 (2012), S. 111–135, hier S. 116f.

**20** 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. 146–147. Schultheiß und Burggraf in Rotenburg war ein weiteres ehemaliges Mitglied der Hofkapelle, Georg Fabritius, der von 1597–1600 als Tenorist (und offenbar Nachfolger des verstorbenen hochbegabten Valentin Geuck) geführt wird. Vgl. Zulauf, S. 60, sowie StAMR Best. 4b Nr. 258, 1598.

**21** Ausführlich dazu in Borggrefe (wie Anm. 7): Heiner Borggrefe, *Moritz der Gelehrte – Höfische Erziehung und fürstliches Weltbild um 1600*, S. 13–20; Uta Löwenstein, *Hofsstaat und Landesherrschaft unter Landgraf Moritz von Hessen*, S. 34–40. Umfangreich, aber veraltet: Rommel (wie Anm. 13), passim.

**22** Zur Geschichte der Kasseler Hofkapelle vgl. Zulauf sowie Hartmut Broszinski u. a., Art. *Kassel (A. Stadt)*, in MGG2, Sachteil 5 (1997), Sp. 1–9; außerdem Broszinski (wie Anm. 6), S. 36–46.

**23** StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596, Abrechnung des Hofschneiders Wiegand Leuchter, Juni 1598, Schreiber und Schütz sind hier noch nicht genannt. Kleidung erhielten ebenfalls »Christophel Kempff alter tenorist in der Capeln« und »Hensel Hasencloe, gewesener Altist« (vermutlich der Vater des Hofschulpraeptors Johannes Hasenklaue bzw. Lagonychus s. u.). Im Oktober 1598 werden auch die Namen der vier Capellknaben genannt: »Am 4. 8tbr. 13 gr. Christoff Cornett gewonnen, 7 gr. Christoph Kegel gewonnen, 3 groschen Michel (E?)Walt gewonnen, 4 groschen Fritz Kegel gewonnen«. Vgl. StAMR Best. 4b Nr. 190, Register 1598.

**24** StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596, Abrechnung des Hofschneiders Nicolaus Eckhart, Jahrgang 1600.

Henrich Schreiber, Georg Schimmelpfennig, Henrich Schütz, Kilian Semmler, Gregorius Schönfeld. Da für Schütz biographische Belege, etwa zu Reisen, Vergnügungen, Aufträgen und Lerninhalten, fehlen, liefert die Untersuchung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Kapellknaben bzw. Hofschüler und der Hofkapelle interessante Hinweise auf den Ausbildungsgang des jungen Schütz<sup>25</sup>. Bis auf Henrich Schreiber, der vorher und später nicht mehr auftritt, sowie Cornett<sup>26</sup> und Ewald<sup>27</sup> finden sich alle Kapellknaben ab 1605 in der Universitätsmatrikel in Marburg wieder: 1605 Gregorius Schönfeld<sup>28</sup>, der Sohn des gleichnamigen Theologieprofessors, gemeinsam mit dem ehemaligen Hofschüler Diederich von dem Werder<sup>29</sup>, 1606 der aus Schmalkalden stammende Kilian Semler<sup>30</sup> und 1608 dann Georg Schimmelpfennig<sup>31</sup>, die Brüder Christoph und Friedrich Kegel<sup>32</sup> und Henrich Schütz, außerdem der frühere Hofschüler Wilhelm Moritz Thaurer<sup>33</sup>.

25 Fink (wie Anm. 8), S. 15–22.

26 Vgl. Hartmut Broszinski, Art. *Cornet, Christoph*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 1629–1631.

27 Ewald stammte aus Rotenburg/Fulda und war nach seiner Zeit als Kapellknabe und Hofschüler (um 1611) Kammersekretär des Landgrafen Otto, 1620 »Landsecretarius« (StAMR Best. 4b Nr. 343). Später beaufsichtigte er als Rentmeister in Allendorf (heute Bad Sooden-Allendorf) zusammen mit dem »Salzgreben« die Einkünfte aus der Salzgewinnung. Ein erheblicher Teil dieser Gelder floss in die Finanzierung der Hofkapelle: vgl. StAMR Best. 4b Nr. 258: Einnahme 1598 an »Salzgeld« 3000 fl. (Gulden), 1600 insgesamt 6066 fl., 16 alb. (Albus, Weißpfennige), 7 hlr. (Heller, denarii).

28 Schönfeld, geb. um 1580 in Wittenberg, war 1606 Magister in Marburg, 1615 dort Professor der Beredsamkeit und Universitätssyndikus, später Konsistorialsyndikus in Kassel, wo er 1625 starb. Vgl. Friedrich Wilhelm Strieder, *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte. Seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten*, Bd. 13, Kassel 1802, S. 183. – Schönfelds Vater (1559 Zahna – 1628 Kassel) studierte in Wittenberg Theologie und war zunächst Superintendent in Delitzsch, später Hofprediger bei Kurfürst Christian I. von Sachsen. Als Kryptocalvinist verdächtigt, ging er 1592 als Hofprediger nach Kassel, wo er 1599 Professor am Collegium Mauritanum und 1600 in Marburg Superintendent wurde. Ab 1607 war er dort Professor primarius der Theologie, mehrfach Rektor (1608) bzw. Dekan, 1611 dann Konsistorialpräses und bis zu seiner Resignation 1618 einer der einflussreichsten Professoren. Vgl. Strieder ebd., S. 171–184; Franz Gundlach, *Catalogus professorum Academiae Marburgensis. Die akademischen Lehrer der Philipps-Universität in Marburg von 1527 bis 1910*, Marburg 1927, S. 14–15; Heinrich Hermelink und Siegfried A. Kaehler, *Die Philipps-Universität zu Marburg 1527–1927. Fünf Kapitel aus ihrer Geschichte (1527–1866)*, Marburg 1927.

29 Diederich von dem Werder (geb. 1584 Werdershausen bei Gröbzig, Anhalt, gest. 1657 Reinsdorf, Anhalt), der als Übersetzer aus dem Italienischen und Kirchenlieddichter in der deutschen Literaturgeschichte des Barock eine gewisse Rolle spielt, war ein Neffe des Hofmeisters der Hofschule, Johann von Bodenhausen (s. u.), der ihm die Freistelle an der Hofschule und als Kammerpage bei Moritz vermittelte. Nach einer Grand Tour durch Italien und Frankreich kehrte er nach Kassel zurück, wo er bis zum Oberhofmarschall aufstieg. 1618 richtete Landgraf Moritz seine Hochzeit als repräsentative Festveranstaltung aus (StAMR Best. 4b Nr. 275). 1622 wechselte er nach mehreren Zwischenstationen in kurbrandenburgische Dienste und war später Amtshauptmann und Landschaftsdirektor in Anhalt, wo er auf seinem Gut Reinsdorf seinen literarischen Interessen nachging. Vgl. Moser, S. 40; Strieder (wie Anm. 28), Bd. 16 (1812), S. 534–539; Gerhard Dünnhaupt, *Diederich von dem Werder*, in: ders., *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, Bd. 6, Stuttgart 1993, S. 4251–4267; ders., *Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke*, Bern u. a. 1973 (= Europäische Hochschulschriften 82).

30 Kilian Semler stammte aus Schmalkalden, trat 1600 und 1607 als Respondent bei Disputationen in Marburg auf und war 1609 Prediger in Hayndorf, später in Fambach bei Schmalkalden, wo er bereits 1611 starb. Vgl. Fink (wie Anm. 8), S. 20, sowie Strieder (wie Anm. 28), Bd. 2 (1782), S. 456. Wahrscheinlich war Semler ein Verwandter des 1613 als Diskantist in der Hofkapelle genannten Georg Semler.

31 Georg Schimmelpfennig (1582–1637), jüngstes Kind aus der dritten Ehe des Eschweger Theologen Johannes Schimmelpfennig (1520–1603), war spätestens ab 1598 Kapellknabe, erhielt ab 1603 Lautenunterricht durch den Hoflautenisten Victor de Montbuisson (s. u.) und wurde nach dem Studium zunächst als Altist, später (1622) als Theorbist

Aus den Lebensdaten der «Kapellknaben» ergibt sich, dass Schütz in seinem Eintrittsjahr in die Hofkapelle 1599 vermutlich der Jüngste war (die Geburtsjahre von Semler und Ewald<sup>34</sup> sind nicht zu ermitteln). Die anderen Kapellknaben zählten bereits 19 (Cornett), 18 (Christoph Kegel) und 17 (Friedrich Kegel, Georg Schimmelpfennig) Jahre, hatten mithin vermutlich bereits mutiert. Schütz war folglich einer der wenigen Diskantisten, vorausgesetzt, die anderen hätten nicht falsettiert (was für spätere Musiker belegt ist<sup>35</sup>). Und da die Kapellknaben teilweise noch nach dem Stimmwechsel als solche bezeichnet wurden (und damit in den Genuss der besonderen Versorgung kamen), lässt sich aus dem Stimmwechsel bei Schütz (wohl spätestens um 1603) nicht schließen, dass er nicht mehr zu den Kapellknaben gehörte. 1604 wird er allerdings den »sechs publicis vff der Hofschul« zugerechnet: Kegel, Semler, Schimmelpfennig, Thaurer, Schütz und Thalmüller<sup>36</sup>. Als Kapellknaben dienen nunmehr Wallheuffer, Hoßman, Zelt, Hartmann, »der Franzos«, Kempff, Draubel und Molitor. Die Publici bzw. Alumni symphoniaci konnten als ausgebildete Sänger und Instrumentalisten vielseitig bei Musikveranstaltungen eingesetzt werden (s. u.)<sup>37</sup>.

Zuständig für die Ausbildung der Kapellknaben und der Alumni symphoniaci war der schon eingangs erwähnte Primarius, Magister Johannes Lagonychus (gräzisiert aus Hasenklau), eine offenbar wenig einnehmende oder gar inspirierende Persönlichkeit, die dem Trunk zuneigte<sup>38</sup>. Wahrscheinlich unter-

und Vizekapellmeister (1624) in der Hofkapelle beschäftigt. Daneben gab er den Kindern der ersten Ehe von Landgraf Moritz (vor allem Elisabeth und Wilhelm) Lautenunterricht (vgl. Claudia Knispel, *Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen*, Frankfurt/M. 1994, S. 67–68). 1627 wurde er von Landgraf Wilhelm V. anstelle Cornetts zum Hofkapellmeister und Oberkammerdiener ernannt. Ab 1630 war er Obersalzgrebe (Leiter der Salzgewinnungsbetriebe) und Generalkriegszahlmeister (StAMR Best. 4b Nr. 498). Seine wenigen Kompositionen sind aufgeführt in: Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 23–27. Schimmelpfennigs gleichnamiger Sohn war später Rektor in Hersfeld.

**32** Christoph (1581 Goslar–1638 Kassel) und Friedrich (1582 Goslar–1645 Kassel) Kegel waren wahrscheinlich die jüngeren Brüder des aus Goslar stammenden Juristen Christian Kegel (1567–1640), der kurzzeitig als Juraprofessor am Collegium Mauritianum auch Schütz unterrichtet haben dürfte. Spätestens ab 1598 Kapellknaben, studierten sie mit Schütz 1608 in Marburg und waren dann Tenorist (Christoph) bzw. Bassist (Friedrich) in der Hofkapelle (Engelbrecht, wie Anm. 31, S. 17, 23). Christoph, offenbar der Begabtere, erhielt gemeinsam mit Christoph Cornett ein Stipendium bei Gabrieli (1604–1606), war anschließend »Informator« der landgräflichen Kinder und wegen seiner sehr guten italienischen und französischen Sprachkenntnisse »welscher Secretarius« des Landgrafen. 1611 heiratete er in Kassel Margarethe Volland aus Witzenhausen; vgl. Strieder (wie Anm. 28), Bd. 7 (1787), S. 39–40. Nach den Sparmaßnahmen Landgraf Wilhelms V. seit 1627 erhielt Friedrich Kegel das Amt eines Küchenschreibers. Christoph wurde Amtsvogt in Niederaula in der Nähe von (Bad) Hersfeld (Engelbrecht, wie Anm. 31, S. 27–30). Beide hatten aber nach wie vor in der Kapelle mitzuwirken.

**33** Wilhelm Moritz Thaurer (1582 Kassel–um 1640? Allendorf) wurde nach dem Jurastudium Salzrentmeister in Allendorf. Er steuerte zu den Epicedien auf Graf Bernhard zur Lippe (1602) ein besonders kunstvolles Gedicht bei (Fink, wie Anm. 8, S. 20).

**34** Ewald war angeblich 1596 im Paedagogium in Marburg eingeschrieben, dürfte demnach um 1582–84 geboren sein. Vgl. Wilhelm Falckenheiner, *Personen- und Ortsregister zu der Matrikel und den Annalen der Universität Marburg 1527–1652*, Marburg 1904, S. 51: »Ewald, Mich. (Rottenberg), P[aedagogium]. 1596.«

**35** Zulauf, S. 70; StAMR Best. 4b Nr. 33, Besoldungen 1613: Georg Semler/Semmler, Discantist.

**36** StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596, 1604.

**37** Die Institution der Kapellknaben setzte sich in Kassel bis ins frühe 19. Jahrhundert fort. 1805 wird als einer der letzten Knaben Julius Scheifler genannt (StAMR Best. 4b, Nr. 438, S. 346).

**38** MLUB KA 2° Ms. Hass 51 [1, fol. 82<sup>r/v</sup> (Melsungen, 8. August 1599); verärgert schreibt Moritz: »[...] vinositate autem ut ita loquar, parentes et cognatos bonorum adolescentium deterres [...]«; d. h. Lagonychus' Weinverbrauch wirkte auf die Eltern und Verwandten guter Schüler abstoßend.

richtete Lagonychus vorwiegend Musik, denn in einem 24 Punkte umfassenden Themenkatalog, den Moritz mit den Professoren und Studierenden der Hofschule diskutieren wollte, weist er Lagonychus eine komplizierte Tonsatz-Frage zu<sup>39</sup>. Offenbar gab Lagonychus nicht mehr elementaren Musikunterricht, sondern behandelte komplexere kontrapunktische Probleme, wie sie in Lehrbüchern seit Gallus Drefßler dargestellt wurden<sup>40</sup>. Ob Lagonychus auch praktischen Musikunterricht erteilte, ist nicht bekannt<sup>41</sup>. Vermutlich leiteten Kapellmeister Georg Otto oder sein Stellvertreter Andreas Ostermeier die täglichen Übungsstunden der Kapellknaben<sup>42</sup>; ob sie zusätzlich zu den im Stundenplan montags, dienstags und donnerstags von 9–10 Uhr bzw. sonntags bis freitags von 16–17 Uhr vorgeschriebenen Musikstunden durchgeführt wurden<sup>43</sup>, ist nicht klar. Ganz sicher erteilte aber bereits 1600 der Altist Christoph Schubart in der Hofschule Unterricht, der ihm jährlich mit 40 fl. vergütet wurde<sup>44</sup>.

Wie diese Musikstunden abliefen, welchen methodischen Zugang Otto, Ostermeier oder Schubart für die Ausbildung der Kapellknaben wählten, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Ob Christoph Bernhards Vorgaben zur Wortverständlichkeit und der kognitiven und affektiven Sinndeutung<sup>45</sup> als Reflex auf die Erfahrungen des alten Schütz gelten können, die er bereits in seiner Jugend in Kassel gesammelt hatte, steht ebenfalls keineswegs fest. Eine Maxime, wie sie auch Michael Praetorius hervorhebt, wird Schütz ohne Zweifel geteilt haben: »Dann ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur / sondern auch mit gutem Verstande / vnd vollkommener Wissenschaft der Music, begabet vnd erfahren sein [...]«. <sup>46</sup>

Parallel zur sangerischen Ausbildung, spätestens aber mit Eintritt des Stimmwechsels, erhielten die Alumni symphonici auch Instrumentalunterricht. Nachgewiesen ist dies für Georg Schimmelpfennig, den späteren Theorbisten und Kapellmeister, der vom Hoflautenisten Victor de Montbuisson unterrichtet wurde<sup>47</sup>. Für Christoph Cornett, Christoph Kegel und Henrich Schütz, die künftigen Gabrieli-Schüler, muss man annehmen, dass sie der Hoforganist Johann von Ende unter seine Fittiche nahm, wenn

39 MLUB KS 2° Ms. Hass. 57 [1, fol. 85–88, Kassel 1. August 1600, hier fol. 87'; vgl. die Abbildung bei Broszinski (wie Anm. 6), S. 44. Als Motto / Ziel für diese Thesen schreibt Moritz: »Consilio inveniendi & virtute judicandi«, also eine Variante seines Wahlspruchs »Consilio et virtute« (Mit Rat und Tat), der wohl als eine Aufforderung an die Lehrer der Hofschule zu verstehen ist.

40 Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, ed. and translated by Robert Forgacs, Urbana and Chicago 2007 (= Studies in the History of Music Theory and Literature 3), S. 122. Für den Kasseler Unterricht infrage käme auch die handschriftlich erhaltene *Musica* von Valentin Geuck, der bis zu seinem Tode 1596 u. a. als Tenorist und Kammerdiener am Hof beschäftigt war. Vgl. Craig Westendorf, Art. *Geuck, Valentin*, in: MGG2, Personenteil 7 (2002), Sp. 851–853.

41 Sehr viel wahrscheinlicher ist dies für den ab 1605 tätigen Mathematikprofessor Johannes Scholasticus (Zulauf, S. 85), der zuvor mehrere Jahre in Marburg unbezahlte Kapellmeisterdienste am Hof Landgraf Ludwigs IV. geleistet hatte (StAMR Best. 40d N, Nr. 285).

42 Zulauf, S. 87.

43 Vgl. Broszinski (wie Anm. 6), S. 48–49.

44 StAMR Best. 4b Nr. 258, fol. 2': Musicantten Verlagk de Anno 1600.

45 Vgl. Josef Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 4 / 2003, S. 36.

46 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619 hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 229 (»Instructio pro Symphonicis«). Die Bedeutung der Wortverständlichkeit hebt auch der Verfasser der Vorrede zum Gesangbuch von Landgraf Moritz von 1612 besonders hervor; vgl. Aumüller, *Organistenfamilie von Ende* (wie Anm. 20), S. 166.

47 StAMR Best. 4b Nr. 258, fol. 14': Musikantenverlag 1603.

nicht zeitweise als »Organistenjungen« (für die er gesondert honoriert wurde), dann doch als Schüler auf den verschiedenen Tasteninstrumenten, die im Schloss vorhanden waren<sup>48</sup>.

Während die älteren Alumni symphoniaci als »Publici« in der Hofschule im Renthof unweit des Schlosses untergebracht waren und dort ihre Vorlesungen hörten (s. u.), lebten die jüngeren Kapellknaben zusammen mit den Edelknaben auf dem Schloss<sup>49</sup>. Im (unteren) Dachgeschoss des sog. Rotenstein-(oder Rodenstein-)Baus lag die (alte) Schule mit den Kammern der Kapell- und Edelknaben, ab etwa 1603 wurde dort oberhalb der Schlosskapelle ein eigenes Apartment für den Hofmeister (»Präfekten«) der Hofschule<sup>50</sup>, Johann von Bodenhausen, mit einem Kammerjungen eingerichtet. Ein Inventar von 1626 gibt die spartanische Einrichtung der inzwischen ungenutzten Räumlichkeiten an:

In der Schuel Cammer Ahn der Alten Schneydery: Ist alles Ins Collegium kommen. In der Andern Cammern Vor die Capell Knaben: Ein viereckich Disch. In der dritten Cammer Vor die CapellKnaben: Ein Neben Bett Span hatt itzo der Obriste Riedesell, Ein Vnder Bett, u. Ein HeuptPfuel von Zwillich, Ein Deckbett Barchen, Drey kleine Dische, Ein leinen Strosack. In der Vierten Cammer Vor die CapellKnabenn Ein Vnderbett. In der Funfften Cammer vor die CapellKnaben -. In dem Sechsten Losament Eine Stuben vor Edel vndt CapellKnaben: Ein Kasten Disch. Im siebendten Losament Vor EdellKnaben: Ein Kasten Disch, Ein Eisern offen, drey kleine Kammerbencke zun bucherrn. Im Sechsten Losement Ist eine Cammer vor Schuel vndt EdellKnabenn:Drey Bettspan, drey vnderbette, drey Heuptpffühle, drey deckbetten zwey von Barchen eins theils zwillich, drey leinen strosäcke, Ein viereckichter disch, Ein Vorbanck.<sup>51</sup>

Demnach besaß nur das für die Edelknaben vorgesehene Gemach einen eisernen Ofen, während die Kammern für die Kapellknaben ungeheizt waren. Schütz dürfte mit seinem Kämmerlein im Kasseler Schloss in der Erinnerung vor allem eisige Kälte im Winter und drückende Hitze im Sommer verbunden haben.

Die Schulräume waren hingegen besser ausgestattet: »Im Ersten Auditorio Ein Eysern Offen, Im Andern Auditorio Ein Eysern Offen. Vff dem großen Saal Vff der Schuel Vier viereckichte dische, Ein Eyssern offen, Ein Lehnbanck«.<sup>52</sup> Die Kapellknaben erreichten ihre Kammern über den in der Nordost-

**48** Ebd. fol. 13<sup>r</sup> sowie Aumüller (wie Anm. 20), S. 139–143; Konrad Küster, *Schütz und die Orgel. Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: SJB 22 (2000), S. 7–16, hier S. 7 und 14.

**49** Zur Baugeschichte und architektonischen Gliederung des Schlosses s. Dorothea Hepp, *Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811*, Marburg 1995 (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 17), S. 129–146 zum Renaissancebau unter Landgraf Moritz. Die jüngeren Hofschüler und Kapellknaben wurden von Moritz in seiner lateinischen Korrespondenz verwirrenderweise als »sagittarii« bezeichnet (vielleicht im Sinne von ABC-Schützen?).

**50** Der Hofmeister musste nach den von Moritz festgelegten Statuten der Hochschule ein Adliger sein, der dem Ideal eines »cortegiano« möglichst nahekam. Vgl. MLUB 2<sup>o</sup> Ms. Hass. 57 [1: Collegium Mauritanum (fol. 1–14), *Mauritiana Constitutiones*, Caput 8: »De praefecti officio (Praefectus nobili genere, honesto loco natus, sincera religione, confirmata aetate, integra vita, et bonis moribus praeditus esto)«. Er hatte vor allem auf die Disziplin von Lehrern und Schülern zu sehen, die Verpflegung und Kleidung zu überwachen und war für die Unterweisung der Edelknaben in den ritterlichen Tugenden und Fähigkeiten zuständig. Bei Schütz' Eintritt in die Hofschule war der aus dem sächsischen Uradel stammende Christoph Pflug auf Rabenstein Präfekt, der in Altdorf und Heidelberg studiert hatte (StAMR Best. 17d Pflug Nr. 1). Ihm folgte 1603 der hoch gebildete Johann von Bodenhausen, anschließend der spätere Hofmeister des Frauenzimmers, Bernd von dem Hövel (Rommel, wie Anm. 13, S. 462).

**51** StAMR Best. 4b Nr. 164, Inventar Schloss Kassel 1626, fol. 12–13.

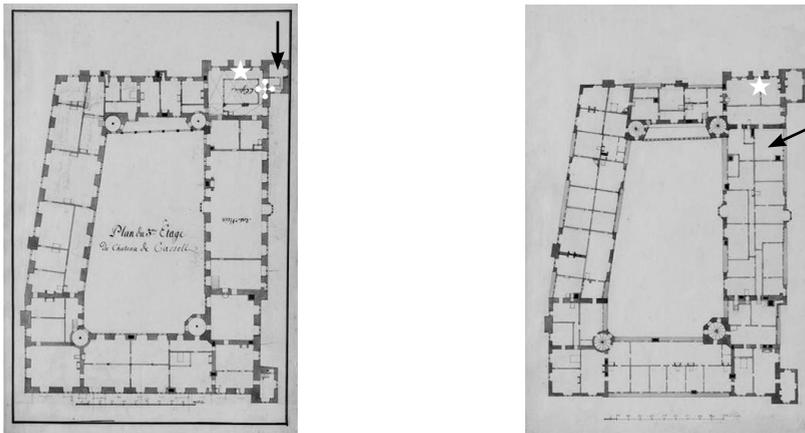


Abbildung 1: Grundriss des 2. Ober- (links) und Dachgeschosses (rechts) des Kasseler Schlosses. In dem Obergeschoss sind die Orgel (Kreuz), der Stand der Kapelle auf der Empore (Stern) und das Übungszimmer im Anbau (Pfeil) markiert; im Dachgeschoss das Gemach für den Hofmeister der Hofschule (Stern) mit rechts anschließendem Anbau und den Kammern der Kapellknaben (Pfeil) im Rotenstein-Flügel (*Online-Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel – Architekturzeichnungen der Graphischen Sammlung*, [Federzeichnungen von J. H. Wolff, 1774] <http://217.7.90.92:8080/dfg/museumkassel/home.jsp/Startseite/1. Stadt Kassel/1.2 Landgrafenschloß/1.2.3 Bauaufnahmen>)

ecke des Schlosshofs stehenden Treppenturm (»Wendelstein«), der den Zugang zu den drei Geschossen (»Wandelungen«) der Schlosskapelle ermöglichte. Über diesen Wendelstein gelangten sie auch auf die oberste Empore des Kapellraums (wo noch im 18. Jahrhundert der Standort der »Capelle« war)<sup>53</sup>; an sie schlossen sich die Bälgekammer der Orgel und, in einem Anbau, das Übungszimmer der Musikanten mit einem Positiv an<sup>54</sup>.

Außer in der Schlosskirche<sup>55</sup> hatten die Kapellknaben in den großen Sälen des Schlosses und zum »Aufwarten« als »Tafeldiscantisten« wohl auch in den Privatgemächern der fürstlichen Familie zu singen. Darauf lassen u. a. die Tasteninstrumente schließen, die im Schloss verteilt waren: im Rotensteinsaal, wo sich der Thron befand, stand ein »Instrument«, im Gemach der Landgräfin ein »Poßidiff«, im Gemach des Landgrafen ein »Poßidiff mit einem Instrument«, im Küchensaal ebenfalls ein Positiv mit einem Instrument, im Tanzsaal, auch »Güldener Saal« genannt, der mit 77 großformatigen Gemälden von Vertretern des europäischen Hochadels geschmückt war und einen Trompeterstand enthielt, ein weiteres Positiv<sup>56</sup>. Diese Instrumente sind sämtlich noch im Inventar von 1652 verzeichnet, zusätzlich ein Positiv im Rotensteinsaal<sup>57</sup>.

52 Ebd., fol. 14.

53 StAMR Best. 4b Nr. 841, Plan der Schlosskirche in Kassel mit ihren Kirchenständen um 1740.

54 Aumüller (wie Anm. 20), S. 169, Anm. 132.

55 Der Kirchendienst der Hofkapelle fand sonntags zweimal sowie je einmal mittwochs und sonnabends statt (Zulauf, S. 92).

56 StAMR Best. 4b Nr. 164, Inventar Schloss Kassel 1626, fol. 16, 33–35. Der Trompeterstand wird z. B. 1732 genannt, muss aber schon vorher vorhanden gewesen sein (StAMR Best. 4b Nr. 806, S. 106). Wahrscheinlich entspricht

Die Instrumente im Küchensaal dürften am häufigsten genutzt worden sein, denn hier und in einigen weiteren Räumen speiste die gesamte Hofgesellschaft, jeweils an gesonderten Tischen. Die Kapellknaben gehörten zum sogenannten »Capel-Staht« (Capell-Etat)<sup>58</sup>, dem der Hofmeister der Hofschule sowie die Hofgeistlichen (Hofprediger und Hofkaplan) vorstanden und zu dem außer den vier Präzeptoren der Hofschule der Hofkapellmeister Georg Otto samt Lehrjunge, Vizekapellmeister Andreas Ostermeier, Hoforganist Johann von Ende mit seinem Lehrjungen, Hoflautenist Victor de Montbuisson, zumeist sechs bis acht Sänger, ebensoviele Instrumentisten samt ein bis zwei Lehrjungen und die Kapellknaben rechneten. Hinzu kamen acht (bis zeitweise zehn) Trompeter, ein Heerpauker, der »welsche« Fechtmeister Matthia Civitelli und der englische Tanzmeister Caleb Hasset<sup>59</sup>. Die Beköstigung der verschiedenen Gruppen wurde nach Status differenziert<sup>60</sup>. Um 1610 gab es vier verschiedene »Classen«.

Die erste Klasse umfasste zehn Tische (darunter auch die Hofschule, vermutlich deren Edelknaben und Lehrer): 1. adlige Räte, 2. gelehrte Räte, 3. Marschall und adlige Offiziere, 4. Hofmeister und Kammerjunker, 5. adliges Frauenzimmer, 6. Leibmedici und Kammerdiener, 7. gemeine Hofjunker, 8. Praeceptores und andere auf der Schule, 9. Hausmarschall, 10. Futtermarschall. Für sie gab es fünf Hauptessen, drei Gemüsen, Wecken und Brot, sechs Maß Bier, Besteck etc. drei Maß Wein. Kosten pro Person 1 fl., 25 alb., 5 hlr. ergibt jährlich bei 730 Mahlzeiten 1441 fl. 7 alb. 4 hlr.

Die zweite Klasse umfasste ebenfalls zehn Tische: 1. Sekretäre, 2. Rentkammer, 3. Kammerfrauen, 4. Kapellmeister, 5. Instrumentisten, 6. Kapelljungen, 7. Baumeister-Tisch 8. Zeugmeister, 9. Leibdiener, 10. Meisterjäger. Hinzu kam »ein Tisch Scribenten und ein Tisch in der Apotheke«. Hier gab es drei Hauptessen, drei Gemüse, acht Pfund Brot, sechs Essen Käse und Butter, zwei Maß Wein und acht Maß Hausbier. Kosten pro Person/Tag: 1 fl. 10 alb. 10 hlr.; das ergibt pro Person jährlich: 129 fl. 6 alb. 7½ hlr., bzw. jährlich insgesamt 1080 fl. 23 alb. 4 hlr. Die Gesamtsumme für zehn Tische pro Jahr lag bei 5098 fl. 25 alb. 4 hlr.

Die dritte Klasse umfasste 24, die vierte Klasse 164 (!) Tische. Die »Generalkosten« für die Speisung beliefen sich auf 43.955 fl. 1 alb. 4 hlr.<sup>61</sup>.

er der bei Heppe, wie Anm. 49, S. 104, Abb. 80 genannten »Abtrennung« an der Ostseite des Saals, die (wie im Landgrafensaal des Marburger Schlosses) den Trompeter- und Musikantenstand trug und im Inneren eine »Buttelei« (Schankraum) enthielt (ebd., S. 187).

**57** StAMR Best. 4b Nr. 809, fol. 10<sup>v</sup>; das Positiv im Rotenstein-Saal führt 1613 bereits der Hoforganist von Ende in seinem Verzeichnis auf (StAMR Best. 4b Nr. 280). Dort befanden sich auch zwei »Schencken«, vermutlich ähnlich wie in Marburg mit Musikerständen kombiniert.

**58** In einem undatierten Vermerk (StAMR Best. 4b Nr. 35, um 1613/14) teilte Moritz den Hofstaat in zehn Etatgruppen: »Das gantze Hoffgesindt wurd abgetheilt in 12 Stahten. Davon ist der erste genandt Fürsten Zimmer [...]. Die Sechste ist die Hoffcapel. Dessen Haupt ist der Hoffschul Hoffmeister samt der gantzen Capell vndt Hoffschul ausserhalb der pagen so schon im Fürsten Zimmer bemeldet«. – Die Münzeinheiten bei der Berechnung waren Gulden (fl.) zu je 26 Albus (alb., »Hessen«-Albus) zu je 12 Heller (hlr).

**59** StAMR Best. 4b Nr. 2, Reform des Hofstaats, hier Besoldungsverzeichnis 1612.

**60** Vgl. Uta Löwenstein, *Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremoniell und Zeremonientafel*, in: Jörg Jochen Berns u. Thomas Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 266–279, hier S. 267–268.

**61** StAMR Best. 4b Nr. 33, Cabinettsakten des Landgrafen Moritz; Verzeichnisse und Tabellen über die Kosten der Hofhaltung ca. 1609–1619.

In einem früheren Verzeichnis sind für die Kapelljungen erhebliche Mengen an Wein für die beiden täglichen Mahlzeiten vorgesehen: »Vff zwen tisch CapelJungen Iede malzeit 4 mas Thutt [ergibt] 8 mas«<sup>62</sup>. Das war genauso viel, wie an der Fürstentafel ausgeschenkt wurde!

Die Versorgung der Kapellknaben betraf aber nicht nur Unterbringung, Kost und medizinische Betreuung durch den Leibarzt<sup>63</sup>, sondern auch die Kleidung, die jährlich in Form von Sommer- und Winterkleidung ausgegeben wurde. Hinzu kam bei Trauerfällen noch entsprechende Kleidung und meist ein aufwendigeres »Ehrenkleid«. Grundfarbe des Gewands war bei den Kapellknaben schwarz, bei den Edelknaben violett (»violenbraun«). Die Schneiderrechnungen führen nicht nur die Namen der Eingekleideten, sondern auch die ausgegebenen Stoffmengen an. Am 4. Mai 1600 wurden ausgegeben: »1 ganz Lund[isches Woll-]. Tuch, 3 ganze, 11 ½ Ellen Barchent, 9 Capellknaben so uff der Schul studiren zu Mänteln und vorn herunter zu füttern, den Barchent, dessen 81 Ellen Bomasin [ein Kammgarnstoff aus Seide] zu Hosen und Wämsern und 9 Ellen schlechten Barchent unter die Schöße und zum Ausmachen [...] 9 Ellen schwarzes Leinentuch für 9 Kapellknaben auf der Schule unter die Schöße und Pragon zu steifen an Barchent Wämsern, 4. Maii,« dazu kam »1 ganz schwarz lündisch Tuch 9 Ellen, 11 ganz Barchent 7 Ellen geben neun Capellknaben uf der Schul zu Mänteln, den Barchent neben den Zendeldort [leichter Seidenstoff] an Hosen und Wämsern zu gebrauchen, welche m[ein] gn[ädiger] F[ürst] u[nd] H[err] ihnen zu Ehrenkleidern verordnet laut eingelegten Zettels. Actum den 27. Julii [...] 20 Ellen Wöllen Tuch geben 9 Capellknaben unter Zendeldorten-Hosen zu Ehrenkleidern, 27. Juli [...] 30 Ellen breit gebleicht Leinentuch geben 9 Capellknaben uf der Schul unter Zendeldorten Hosen und Wämser zu füttern, 27. Juli [...]«<sup>64</sup> Zu den Mänteln, (geschürzten, d. h. mit um die Hüfte geschlungenen Stoffbahnen versehenen) Hosen und Wämsern, die an Ärmeln und Schultern mit Seidenstoffen oder Spitzen verbrämt und über Nestel oder Zierknopfreiern verschlossen wurden, gehörte stets auch ein Hut mit Schnur<sup>65</sup>. Ein Auftritt der Kapellknaben ohne Hut galt als unschicklich.

Neben den Übungsstunden, dem Aufwarten<sup>66</sup> und dem liturgischen Chorgesang, über die leider keine Einzelheiten überliefert sind, hatten die Kapellknaben z. T. auch außermusikalische Aufgaben zu erledigen. Bereits 1598 wurden den »studiosis vffm Meelboden so meins gn[ädigen]. F[ürsten]n. v[nd]. H[er]rn. Grammatic geschrieben« 10 Thaler ausbezahlt und im November 1601 »40 fl den 4 Cappelknaben verehrt, so meins gn[ädigen]. F[ürste]n. vnd Herrn Kriegsbuch 4 mal abgeschrieben«<sup>67</sup>.

Außer dem Kapelldienst und dem Schulbetrieb wurden den Knaben aber auch Abwechslung und Freizeit geboten, vor allem, wenn Moritz im Sommer oder Herbst zu den Jagden nach Rotenburg oder

62 StAMR Best. 4b Nr. 75, Hofhaltung vol. IV: Verzeichnus der tisch so mitt Weinn gespeist werden sollenn Actum Cassel den 14. Decembris Anno etc. 1601. Die Behauptung Rommels (wie Anm. 13, S. 405; auch Zulauf, S. 85), die Kapellknaben hätten zur »Erhaltung der Stimme« Bier trinken müssen, trifft nicht zu.

63 Zuständig waren Jacob Mosanus und der Medizinprofessor und Baubeauftragte Hermann Wolff, ein Bruder des Marburger Medizinprofessors Johannes Wolff. Zu den Leibärzten und ihren Aufgaben bei der Betreuung der Kapellknaben vgl. Sabine Salloch, *Das hessische Medizinalwesen unter den Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz dem Gelehrten. Rolle und Wirken der fürstlichen Leibärzte*, Diss. med. Marburg 2006, S. 60–74.

64 StAMR Best. Rechnungen II Kassel, Nr. 596, Schneiderrechnungen 1598 und 1600.

65 StAMR Best. 4b Nr. 209, Extraordinaire Hüte, 1604, fol. 31<sup>v</sup>: »9 hutte mit dobeldafft geuottert [gefüttert] zu 20 alb, – 8 tlr 5 alb; 9 huttschnur in 3 geflochten – 2 fl 8 alb. Die CappelJungen bekommen.«

66 Sie hatten sich beim Aufwarten an der fürstlichen Tafel mit den Edelknaben abzuwechseln (Zulauf, S. 85).

67 StAMR Best. 4b Nr. 190, Ausgaben 1598 bzw. 1601. Beim zweiten Termin dürfte Schütz mit unter den Kopisten gewesen sein.

dem »Hirschessen« nach Schmalkalden<sup>68</sup> aufbrach und in dieser Zeit die Herbstprüfungen (»Tentamina«) abgehalten wurden. Dann erhielten die besonders guten Schüler kleine Belobigungsgeschenke, und es wurden Wettschießen mit Armbrust und »Flitschbogen« ausgetragen, an denen sich auch der Landgraf, seine Familie, Hofbedienstete und Musiker beteiligten<sup>69</sup>.

## Die Hofkapelle

Als strukturelle Reminiszenz an den alten Kantoreistatus waren die Knaben dem Kapellmeister unterstellt und damit ein Teil der Hofkapelle. Diese konnte sich zwar nicht mit der großen Kapelle am kursächsischen Hof messen<sup>70</sup> und wies auch nicht so illustre Namen (Leonhard Lechner, Simon Lohet, Balduin Houyoul, Konrad Hagius) auf wie die Stuttgarter Hofkapelle von Moritz' Cousin Herzog Friedrich von Württemberg<sup>71</sup>, aber sie stellte doch ein leistungsfähiges Ensemble mit vielseitig einsetzbaren Musikern dar, von denen auch einige komponierten: Hier kommen, abgesehen von Moritz<sup>72</sup> selber, Georg Otto<sup>73</sup>, Christoph Cornett<sup>74</sup>, Christoph Schubart<sup>75</sup>, Victor de Montbuisson<sup>76</sup> und in geringem Umfang auch Andreas Ostermeier<sup>77</sup>, Georg Schimmelpfennig<sup>78</sup>, die Brüder Kegel und Johann Eckel<sup>79</sup> in Betracht.

**68** Dieses »Hirschessen« knüpfte seit Moritz' Vater Wilhelm IV. an eine alte örtliche Tradition an, durch die den Bürgern der Stadt ein Festessen mit ein bzw. zwei in den fürstlichen Wäldern geschossenen Hirschen bereitet wurde. Die (weit höheren) Kosten für Wein, Bier und andere Nahrungsmittel hatten die Bürger zu tragen. Zu Einzelheiten vgl. Lemberg (wie Anm. 16), S. 99–103.

**69** StAMR Best. 4b Nr. 190, Ausgaben 1598: »22alb mit den Schulknaben verspielt eod[em]. d[ie]. (= 21.9.).« Oktober: »26 Thlr Examensgeld haben ihre fgn. der Schul zertheilt am 6. huius [...] 1 Thlr vor ein Lexicon Italicum verschossen.« Auch die Musiker beteiligten sich an solchen Wettschießen; vgl. StAMR Best. 4b Nr. 264, 1617 und 4b Nr. 275, 1618.

**70** Grundlegend nach wie vor Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, mit einer ausführlichen Darstellung der Situation in Wolfenbüttel. Zur sächsischen Hofkapelle ebd. S. 216–219.

**71** Vgl. Joachim Kremer u. a. (Hrsg.), *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld*, Stuttgart 2010 (= Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 15), darin ders., *Englische Musiker am württembergischen Hof in Stuttgart – Musikermobilität und der strukturelle Wandel der Hofkantorei um 1600*, S. 235–256; Andreas Traub, *Die Stuttgarter Hofkapelle im späten 16. Jahrhundert*, S. 257–264; Dörte Schmidt, *Zwischen Wissen, Repräsentation und Kommunikation. Moritz von Hessen-Kassel und die Bedeutung der Musik für das Herrscherbild der Zeit*, S. 279–298.

**72** Vgl. Hartmut Broszinski, Art. *Moritz Landgraf von Hessen*, in MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 477–479.

**73** Vgl. Heinrich Grössel, *Georgius Otto. Ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts (1550–1618)*, Kassel 1933; Walter Blankenburg, Art. *Otto, Georg*, in: New GroveD 14, S. 26; Hartmut Broszinski, Art. *Otto, Georg*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 1482–1484; Zulauf, S. 30–31 sowie S. 99 (Nr. 1), S. 100 (Nr. 26), S. 102 (Nr. 53); Engelbrecht (wie Anm. 31), S. 50 ff.

**74** Vgl. Broszinski (wie Anm. 26), Sp. 1631.

**75** Zulauf, S. 64, 111 (Nr. 96).

**76** Vgl. H. B. Lobaugh, Art. *Montbuisson, Victor de*, in: New GroveD 12, S. 504–505, sowie Knispel (wie Anm. 31), S. 54 ff., 154 ff. u. passim. Zur Rolle der Hoflautenisten vgl. neuerdings Sigrid Wirth, *Liebliche Klänge aus den Kammern: Der Hoflautenist Gregorius Huwet*, in: Rainer Schmitt u. a. (Hrsg.), *Ruhm und Ehre durch Musik. Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit*, Wolfenbüttel 2013, S. 101–117.

**77** Vgl. Zulauf, S. 48. Landgraf Moritz scheint 1613 mit den Leistungen Ostermeiers nicht mehr zufrieden gewesen zu sein. Er »möchte wohl abgedanckt werden«, dann könne Cornett zugleich Hofschul-Oeconomus und Vizekapellmeister werden (StAMR Best. 4b Nr. 2, autographes Memorial Moritz' vom 19. Dezember 1613).

**78** Vgl. Zulauf, S. 80: *Cantiuncula trium vocum*; Knispel (wie Anm. 31), S. 68–69, 75 ff., passim.

Die Entwicklung der Hofkapelle wurde bereits eingehend beschrieben, deshalb sollen hier nur die Musiker genannt und kurz charakterisiert werden, die während Schütz' Zeit tätig waren. Als Eckpunkte werden in der folgenden Tabelle die Jahre (um) 1600 und (um) 1613 gewählt.

Tabelle 1: Die Kasseler Hofkapelle in den Jahren 1600 und 1613

	Mitglieder der Hofkapelle um 1600 <sup>80</sup>	Mitglieder der Hofkapelle um 1613 <sup>81</sup>
Kapellmeister	Georg Otto (ab 1587)	Georg Otto (bis 1617)
Vizekapellmeister	Andreas Ostermeier (ab 1598)	Andreas Ostermeier (bis 1618)
Organist	Hans von Ende (ab 1593)	1. Hans von Ende (bis 1625) 2. Henrich Schütz (ab 1613–1616) 3. Bernd von Ende (ab 1612–1613/1623)
Lautenist	Victor de Montbuisson (ab 1598)	Victor de Montbuisson (bis 1627)
Citharist		Daniel Avemann (ab 1606 – ca. 1613) Daniel Lette (vor 1613 –?)
Instrumentist	Georg Molschauer (ab 1588 – nach 1604) Michel Thorell (ab 1588 – nach 1606) Matthias Gertner (1593–1606) Michael Springle (ab 1600) Jachomo Rosso (1600–1604) Nicolaus Hagenbuch (1600–1601)	Michael Springle (bis 1616) 1. Zinkenist Moritz Krause (ab ca. 1604–1627) 2. Zinkenist Balthasar Radau (1593/1604–1628) 1. Posaunist Georg Graumann (1604–1618) 2. Posaunist Nicolaus Hagenbuch (1598/1604–1620) 1. Violist Johann Meier (ab ca. 1604 – nach 1622) 2. Violist
Sänger	Maximilian Cuppers (Alt, ab 1594) Georg Fabricius (Tenor, 1597–1600) Johann Hildebrandt (Alt, 1598–?) Christoph Schubart (Alt, 1598–1606) Matthias Lomeier (Bass, 1598/1600–1611) Valentin Schwedler (Bass, 1600–1602) Martin Tzeschki (Tenor, ab 1600)	Friedrich Kegel (ab ca. 1609–1628) 1. Bassist Matthias Lohmeier? (bis 1611) 2. Bassist Christoph Kegel (ab ca. 1609–1631) 1. Tenorist Martin Tzeschky (bis 1614) 2. Tenorist <sup>82</sup> Maximilian Cuppers (bis 1618) 1. Altist Georg Schimmelpfennig (ab 1609–1622) 2. Altist Georg Semler (bis 1616) Diskantist
Kapellknaben	Michel Ewald, Christoph Cornett, Christoph Kegel, Friedrich Kegel, Heinrich Schreiber, Georg Schimmelpfennig, Henrich Schütz, Kilian Semmler, Gregorius Schönfeld	Cyriacus Kempff, Johann Christoph Draubel, Helmerich Faber, Michael Hartmann, Georg Riesen, Johann Oppenheim, Johan Standley, Cristian Buschman, Cristian Eckell, Caspar Machin, Gerhart Böttner, Johann Bötiger (1615) <sup>83</sup>
Instrumentenjungen	Für den Organisten und den Kapellmeister; Rossos Lehrjunge, Springles Lehrjunge	Cyriacus Kempff, Michael Hartmann
Praeceptor	M. Johannes Lagonychus (ab 1597)	M. Johannes Scholasticus (ab 1605 – ca. 1620)

**79** Zulauf, S. 125: »Ein Buch darinnen 2 stimmen begriffen genant Bicinia durch Johannem Eckeln«. Nicht bei Zulauf erwähnt: »Hans Eckels compositio à 4 anfanget Ach Herr« (StAMR Best. 281, fol. 19).

**80** Die Angaben bei Zulauf S. 55–83 finden sich in StAMR Best. 4b Nr. 77 und Nr. 258 (Musikantenverlag).

**81** Die Namensnennungen bei Zulauf (ebd.) basieren im Wesentlichen auf den Besoldungslisten von 1612, 1613 und 1627 (StAMR Best. 4b Nr. 2, Nr. 33 u. Nr. 100).

**82** Tzeschky wurde am 1. August 1614 zum »Untereinnehmer der Tranksteuer« bestellt und musste Kautions leisten (StAMR Best. 17e Kassel Nr. 47). Der Zinkenist Michael Springle wurde 1616 Salzsreiber (ebd., Best. 4b Nr. 4).

**83** Capellknaben 1615: StAMR Best. 4b Nr. 212, Registerlein des Schumachers Adam Rossdorff 1615.

Trompeter	Hans Fischer (1598–), Hans Georg Sennig (1597–), Claus Treifler (1597–1606), Georg Braun (1597–1613), Lorenz Fasshauer (1597), Jost Heinemann (1597–)	Johann (Hans) Fischer, Hans Georg Senning, Lorenz Fasshauer, Jost Heinemann, Wilhelm Arnold, Wilhelm Dickhaut, Jean Dumontier, Georg Eckhardt, Stefan Gerke, Claus Hartmann, Wilhelm Gottfried Dachtropf <sup>84</sup>
Heerpauker	Philipp Kaulwald	Hans Nickel und Lehrjunge

Die Zahl der Musiker ist zwischen 1600 und 1613 von 33 auf 37 Personen leicht angestiegen; vor allem bei den Trompetern (von acht auf zeitweise zwölf) und den Organisten (von einem auf zeitweise drei). Über den gesamten Zeitraum tätig waren Kapellmeister Otto, Vizekapellmeister Ostermeier, Organist von Ende, Lautenist Montbuisson, die Sänger Cuppers, Lohmeier und Tzeschky, die Instrumentisten Springle und Hagenbuch und die Trompeter Fischer, Sennig, Fasshauer und Heinemann. Hinzu kommen die von 1596 bis 1604 in Marburg bestellten Instrumentisten Graumann und Radau, die immer wieder nach Kassel »ausgeliehen« wurden. Mit ihnen allen hat Schütz während seiner Zeit in Hessen am längsten zusammengearbeitet<sup>85</sup>.

Interessant ist die Entwicklung des Klangkörpers, die sich aus den Angaben zu den bevorzugt gespielten Instrumenten ergibt. Während vor 1600 bei den Instrumentisten nur Zinkenisten und Posuanisten erwähnt werden, treten ab 1600 mit dem Italiener Giacomo Rosso und mit Nicolaus Hagenbuch zwei Geiger auf, wobei Hagenbuch zudem als guter Gambenspieler gerühmt wird<sup>86</sup>. Neben den hauptsächlich gespielten Instrumenten mussten die Musiker, wohl auch die Sänger, mehrere andere Instrumente aus dem breiten Angebot beherrschen, das im Kasseler Schloss vorhanden war und auch seltenere Formen wie Querflöten, Gemshörner, Schreierpfeifen, Bassanelli, »antiquitetische« Trompeten usw. bereithielt. Dass sie tatsächlich benutzt wurden, zeigen die Aufzüge anlässlich der Taufen der landgräflichen Kinder, wie sie Wilhelm Dilich dargestellt hat (s. u.).

Außer den regulären Musikern gab es am Kasseler Hof zwischen 1600 und 1613 noch eine »stille Reserve« von ehemaligen Musikern und Kapellknaben, die (neben städtischen und auswärtigen Musikern) bei Bedarf herangezogen werden konnten: Christoph Cornett (Hofschul-Oeconomus), Johann Eckel (Kammerdiener, später Obergartenmeister), die ehemaligen Sänger Georg Dörr (Mühlenschreiber), Sebastian Schwarz, Johann Selcker (Tranksteuer-Einnehmer), der Instrumentist und spätere städtische Spielmann Michel Torell, Thomas Hundskopf (Trompeter, Schultheiß in Witzenhausen) und andere<sup>87</sup>.

**84** Im Dezember 1613 verfügte der Landgraf, dass von den zwölf Trompetern Dachtropf nach Marburg geschickt werden sollte, Sennig wurde zum Vogt in der Aue ernannt und Braun und Hartmann sollten pensioniert werden. Sonatenbläser waren Jost Heinemann und Georg Eckardt, Clarinbläser Jean Dumontier und Wilhelm Arnold, und als »Feldtrompeter« wurden Fasshauer, Dickhaut, Gercke und NN genannt (StAMR Best. 4b Nr. 2, Memorial vom 19. Dezember 1613).

**85** Nicht bei Zulauf erwähnt und auch in den Bestallungsakten nicht nachzuweisen ist ein Harfenist, der im Sommer 1601 genannt wird und Ende Dezember für sich und seine »Companei« eine halbjährliche Besoldung für das Jahr 1602 erhält (StAMR Best. 4b Nr. 190). Da der Harfenist auch nicht im »Musikantenverlag« erscheint, dürfte es sich nur um ein kurzes Gastspiel gehandelt haben. Allerdings werden in den Instrumenteninventaren Harfen aufgeführt (Zulauf, S. 135; statt »Grischharffe« muss es »Irische Harffe« heißen; vgl. StAMR Best. 4b Nr. 281, fol. 23). In einer Neuberechnung der Kosten der Hofkapelle 1611 ist neben dem Citharisten auch ein Harfenist vorgesehen (StAMR Best. 4b Nr. 33).

**86** Zulauf, S. 57.

**87** StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596.

Zu den Aufgaben der Musiker und zu ihren Fähigkeiten gibt es keine speziellen Angaben, auch nicht darüber, was musiziert wurde, zu welchen Anlässen und wer welche Funktionen übernahm. Die sehr vagen Hinweise in den Bestellungen und die bildlichen Darstellungen Dilichs reichen nicht aus, um ein auch nur annähernd treffendes Bild zu zeichnen. Hält man sich allerdings den Qualitätsanspruch des Landgrafen und das Niveau des Schaffens anderer Hofkünstler vor Augen – etwa des Bildhauers Wilhelm Vernukken, der Maler Georg Cornet, Christoph Müller und Christoph Jobst, des Hofuhrmachers Jost Bürgi und des »Abreißers« Wilhelm Dilich –, dann dürfte die künstlerische Leistungsfähigkeit der Hofkapelle insgesamt sehr beachtlich gewesen sein<sup>88</sup>. Dies entspricht auch der zeitgenössischen Einschätzung. In einem undatierten Schreiben des Kammerdieners Johann Eckel an Landgraf Moritz heißt es:

Gnediger Fürst vnd Herr, E. F. Gn. kann Ich vnderthenig vnvermeld nit lassen, das sich die Musicanten heut in der Cappel, dermassen trefflich gehalten, das Graff Wilhelm zu beiden Marschäcken [sic!] gesagt, es wehre Ihme hertzlich leid das er wehre weggezogen Wan er nit zuvor H. Joh. Stracken<sup>89</sup> vndt die gewalttige stattliche Music, dergleichen Ihme sein lebtage nie vorkommen, gehöret hette, hatt auch begehrt das die Musicanten Jtzt zur Malzeit, vnd dan biß abend die Taffelmusic, als Victor, Lette, die beide Kegel<sup>90</sup> & wie sie E. F. Gn. bißweilen selbst gebrauchen, auffwartten möchten, welchs Ich also bestellet. Das stück so sie in der Cappel machten, war mit 15. Agite etc. Venetianisch<sup>91</sup>, welchs Nemlich nit dermassen gemacht worden, weil's Ihnen an ein stillen Zincken welchen Jetzt Augustin gebraucht vnd der Hambürger an seine statt die kleine Geige gehabt etc. Welchs E. fgn. Ich hirnach Auch also nit vorhalten sollen & [...].<sup>92</sup>

Einige wenige Hinweise finden sich auf Sonderaufgaben der Musiker, die einzeln honoriert wurden, und auf Gnadengeschenke, bei denen die erbrachten Leistungen allerdings nicht immer erwähnt werden. So erhält Vizekapellmeister Andreas Ostermeier mehrfach Erstattungen seiner Auslagen für fremde Musiker sowie 12 »dicke Thaler« für eine Reise nach Wolfenbüttel im Juni 1598. Christoph Schubart werden Zehrungsgelder für eine Reise nach Stuttgart im September 1598 gewährt, Giacomo Rosso Geld für eine Prag-Reise im Juni 1601, Christoph Cornett im gleichen Jahr Gelder für einen Messebesuch in Frankfurt, die Marburger Musiker für ihre Aufführungen in Kassel und anderes mehr<sup>93</sup>. Henrich Schütz wird bei keiner dieser Sonderaufgaben erwähnt. Vor allem die regelmäßigen Reisegelder deuten auf eine gewisse Mobilität der Musiker<sup>94</sup>, die auf Anforderung an befreundete Höfe entsendet wurden. Zudem wurde die Hofkapelle keineswegs nur in Kassel eingesetzt, sondern hatte bei längeren auswärtigen Aufenthalten (etwa in Rotenburg, Schmalkalden, Ziegenhain oder Marburg) vollständig oder in Auswahl den Landgrafen zu begleiten.

88 Vgl. Zulauf, S. 91, Anm. 4.

89 Superintendent Johannes Straccius (1553–1612) starb am 27. Juni 1612; vgl. Strieder (wie Anm. 28), Bd. 15 (1806), S. 33–36. Das Schreiben muss demnach vorher verfasst worden sein, vermutlich 1611, als sich Graf Wilhelm von Nassau längere Zeit in Kassel aufhielt (StAMR Best. Rechnungen II, Kassel Nr. 109, Jg. 1611).

90 Gemeint sind der Lautenist Victor de Montbuisson, der Citharist Daniel Lette, der Tenorist Christoph Kegel und der Bassist Friedrich Kegel, ferner der zeitweise in Marburg tätige Zinkenist Augustin Kramer und der Diskantgeiger Johannes Meier, der als »Hamburger Junge« von Giacomo Rosso unterrichtet worden war.

91 Zulauf, S. 127: *Agite, Dies laetitiae à 12 G. G.* [Giovanni Gabrieli]; Hinweis bei Engelbrecht (wie Anm. 31), S. 19, Anm. 22.

92 StAMR Best. 4b Nr. 260, fol. 47; zuerst nachgewiesen von Grössel (wie Anm. 73), S. 30.

93 StAMR Best. 4b Nr. 190, Abrechnungen der Jahre 1596–1601.

94 Vgl. dazu Kremer (wie Anm. 71), S. 250–253.

Unzweifelhaft war demnach die Hofkapelle in der Lage, Moritz jenen variablen und mobilen »Hallraum«<sup>95</sup> zu verschaffen, der seinem künstlerisch-fürstlichen Selbstverständnis und der audiovisuellen Aura entsprach, wie sie Wilhelm Dilich in den Dokumentationen der glanzvollen Hoffeste dargestellt hat<sup>96</sup>.

### Die Hofschule und die Alumni symphoniaci

Bei den Fehlschlägen und Misserfolgen der Mauritanischen Außen- und Innenpolitik wird häufig übersehen, dass Landgraf Moritz ein bedeutender, höchst engagierter und erfolgreicher Bildungspolitiker war<sup>97</sup>. So nimmt die 1595 gegründete Hofschule, die 1598 in das Collegium Mauritanum<sup>98</sup> umgewandelt wurde, neben dem etwas früheren Tübinger Collegium illustre des württembergischen Herzogs Friedrich I. und den sächsischen Fürstenschulen einen wichtigen Platz in der Entwicklungsgeschichte der Gymnasien ein<sup>99</sup>. Das Collegium Mauritanum, das Elemente französischer Wissens- und Bildungsvermittlung (François de la Noue, Pierre Ramé) integrierte<sup>100</sup>, hatte als Besonderheit, die es vom Tübinger Modell unterschied, die Zusammensetzung der Schülerschaft zu gleichen Teilen aus nieder- und hochadligen Familien einerseits und aus dem Bürgertum andererseits sowie die Gewährung von Freistellen, von denen die Hälfte (zunächst acht, später zwölf) den Kapellknaben bzw. künftigen Alumni symphoniaci vorbehalten war. Die Statuten und Lehrinhalte der Hofschule sind von Hartmut Broszinski ausführlich geschildert worden, deshalb werden hier nur die äußeren Bedingungen und die Personen dargestellt, die das Leben von Henrich Schütz zwischen 1599 und 1607 grundlegend strukturierten.

Welche enormen Kosten die Hofschule, eines der Lieblingsprojekte des Landgrafen, verursachte, kann man einem differenzierten Jahreskostenplan entnehmen (s. Abbildung 2 auf S. 95), der vermutlich um 1600 erstellt worden ist und hier stark gekürzt wiedergegeben wird<sup>101</sup>:

**95** Jörg Jochen Berns, *Instrumenteller Klang und herrscherliche Hallräume in der Frühen Neuzeit. Zur akustischen Setzung fürstlicher potestas-Ansprüche in zeremoniellem Rahmen*, in: Helmar Schramm u. a. (Hrsg.), *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006 (= Theatrum Scientiarum 2), S. 527 bis 555. Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich Frau Sigrid Wirth, Wolfenbüttel.

**96** Horst Nieder, *Ritterspiele, Trionfi, Feuerwerksantomime. Die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1598. Fest und Politik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel*, Marburg 1999 (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 24).

**97** Bezeichnenderweise fehlt bei Borggrefe (wie Anm. 7) ein eigenes Kapitel zur Hofschule bzw. Bildungspolitik. Sie wird dort vorwiegend von Dieter Merzbacher, »*Literarum et Literarum summus Patronus*« – *Europäische Dichtung und Sprache am Hofe Moritz des Gelehrten* (S. 323–329) abgehandelt.

**98** Grundlegend Theodor Hartwig, *Die Hofschule zu Cassel unter Landgraf Moritz dem Gelehrten*, Diss. phil. Marburg 1864, sowie Broszinski (wie Anm. 6).

**99** Vgl. Arnd Friedrich, *Die Gelehrten Schulen in Marburg, Kassel und Korbach zwischen Melanchthonianismus und Ramismus in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1983 (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 47).

**100** Norbert Conrads, *Ritterakademien in der Frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert*, Göttingen 1982 (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 21). Grundlegend für das Verständnis des Collegium Mauritanum als »ein dezidiert reformiertes Bildungsinstitut [...], das konstitutiv für die Einbindung Kassels in den internationalen Calvinismus war«: Holger T. Gräf, *Die Kasseler Hofschule als Schnittstelle zwischen Gelehrtenrepublik und internationalem Calvinismus. Ein Beitrag zu den institutionen- und sozialgeschichtlichen Grundlagen frühneuzeitlicher Diplomatie*, in: *Zs des Vereins für hess. Geschichte und Landeskunde* 105 (2000), S. 17–32, hier S. 31.

**101** StAMR Best. 40 d Nachträge, Marburg, Nr. 299, undatiert; in dem nachfolgenden Auszug wurden die im Original getrennt aufgeführten Besoldungen in Gulden in eckigen Klammern den Personen direkt zugeordnet. Die Rechenfehler wurden nicht korrigiert.

Ausrechnung was vf die Hofschuel wenn sie inn ihrem rechten standt erhalten werden soll gehen will

1) Mußen nachfolgende Personen, zu vfsehern, professoren, præceptoren, erhaltung der exercitien vnnnd speisung notwendig gehalten werdenn,

Als,	geldt fl. [...]
Ein Hofmeister demselben zu besoldunge	[600 fl]
Demselben zween Diener	[140]
Vier professores	[400]
Vier præceptores	[800]
Ein Oeconomus	[700]
Demselben ein Koch, Ein Küchendiener, Ein pedell, Ein Calefactor [Heizer]	[240]
Ein bereitter [Reitlehrer]	[200]
Demselben 4. Palefenirer [Sattelknechte]	[240]
Ein Fechtmeister	[200]
Ein Däntzer	[200]
Summa 23 Persohnen	[3220]

2) Mußen nachfolgende Personen [...] vnderhalten werden, in eßen, trincken,

Kleider, Holtz, wascher, Lager, Bucher vnnnd andernn vnCosten,	
Acht Eddelknaben so erwachßen,	[1200]
Acht Eddelknaben so noch kleine,	[960]
Acht Capelknaben so mutiret,	[960]
Acht Edelknaben so noch Reine Stimmen.	[800]
Summa 32 Personen.	[3920]

Vnnnd also in toto 55. Personen

Stehet zu bedencken ob man sie alle speisen oder in die Cost bey dem Oeconomio andingen wolle.

Mehr vf gemeine vnderhaltunge der studien, des marstals vnd der befeuerunge,

Vor bucher, Pappier, Dinten, feddern etc.	400
Vf Tentamina & examina	200
Vf 12 Pf[er]de]n Jedes in futter, Zubus, anzugk vnd beschlagk – 50 fl	600
Vor 200 Claffter Holtz ohne förster allein vor das machen vnnndt furlohn	200
Summa dißer Posten	1400
Summa Summarum aller in pension	8540 fl. [sic!]

Wenn nun die Sendentien [Voranschläge] vf 10.000 fl. gerechnet wurden,

könnte man noch In zu Zeiten etwas vbrig gehalten, damit man die Jenigen

so sich wol halten, vf Vniversiteten vnd in frembte Landt schicken konnte, nemblich 1460 fl.

Als Alternative für diese hohen Geldaufwendungen wird vorgeschlagen, einen Teil als Naturalien auszu- zahlen (Korn, Hafer, Gerste, Wein) oder eine Summe bereitzustellen, aus der der »Oeconomus« quasi als Subunternehmer die Verpflegung und Versorgung der Hofschüler bestreiten solle. Dabei sieht der Schreiber sieben Tische vor: Der erste (Hofmeister mit je vier Präzeptoren und Professoren) sollte 8 Essen und 2 Maß Wein, der zweite und dritte (acht »nobiles majores« und acht »nobiles minores«) jeweils 4 Essen und 1 ½ Maß Wein, der vierte und fünfte (acht »plebeji majores« und acht »plebeji minores«) je- weils 4 Essen und 1 Maß Wein, der sechste Tisch (Oeconomus, Bereiter, Fechtmeister, Tänzer) 4 Essen

und 1 Maß Wein erhalten; für den Dienertisch wird »eßen was vgehaben wirdt vnndt trincken bier« (!) vorgesehen<sup>102</sup>. Es folgen weitere Berechnungen (Pferdehaltung, Licht, Heizung, Wäschekosten, Hausrat, Bestandserhaltung und Kleidung<sup>103</sup>), die auf mögliche Einsparungen abzielen.

Wie der letzte zitierte Passus zeigt, war von vornherein zusätzlich zu der kompletten Versorgung der Kapellknaben ein nicht unbeträchtliches Gehalt und Gelder für fest eingeplante Stipendien vorgesehen. Außerdem geht aus dem Kostenplan eindeutig hervor, dass die als Kapellknaben eingestellten Jungen auch nach dem Stimmwechsel (bei entsprechenden Leistungen) immer noch als »Plebeji« der Hofschule angehörten. Auch Schütz wurde bis zu seinem 20. Lebensjahr (1605) und darüber hinaus unter die Kapellknaben bzw. Alumni symphoniaci gerechnet, auch für ihn standen von vornherein Gelder für ein Auslandsstipendium bereit.

Unter die »Nebenkosten« für die Hofschüler fielen auch die erheblichen Aufwendungen für den wahrscheinlich aus Florenz stammenden Fechtmeister Matthia Civitelli und den Tanzlehrer und Voltigierer Caleb Hasset<sup>104</sup>, der wohl mit den englischen Schauspielern an den Kasseler Hof gekommen war (s. u.) und noch in den späten 1620er Jahren nachweisbar ist. Die Namen der Reitlehrer wechseln. Der Reitunterricht (man stelle sich den wohl eher zierlichen Henrich Schütz auf einem der schweren Militärpferde vor!) wurde auf der Rennbahn nahe dem Schloss bzw. beim Marstall (dem Renthof gegenüber) durchgeführt<sup>105</sup>, in dem im übrigen auch Teile der »Kunstkammer«<sup>106</sup>, der Bibliothek (ab etwa 1633, zuvor im Renthof) und die »Inventionskammer« untergebracht waren<sup>107</sup>. Hier fanden demnach auch die Vorbereitungen für die »Inventionen« bei den höfischen Festen statt, an denen Edelknaben sowie die »Publici« und die Kapellknaben beteiligt waren und in allen möglichen Fantasie-Kostümen auftreten mussten.

**102** In einem Entwurf für die Statuten (MLUB 2° Ms. Hass. 57 [1: Collegium Mauritianum, fol. 46) gibt Moritz genaue Verhaltensregeln vor, insbesondere für die Tischordnung (als soziales Distinktionsinstrument):

1. Die Schüler sollten beim Läuten sonntags zur Predigt sich in Mänteln im Vorgemach zum öffentlichen Auditorium versammeln. Die Symphoniaci Publici gehen vor, danach folgen die Nobiles, danach, falls anwesend, die Prinzen, anschließend der Präfekt und die Lehrer. 2. In der Klasse hat jeder seinen eigenen Platz. 3. Beim Turnen sollen sie sich in Reih und Glied aufstellen. 4. Bei Tisch haben sie wiederum in Mänteln zu erscheinen. 5. Tischdienst [...]. 6. Tischordnung durch den Oeconomus: 1. Tisch: Prinzen mit Präfekt und Professoren sowie höchstens ein zweiter für Gäste; 3. Tisch: Alumnen; 4. Tisch: für je 2 aus allen Alumnen; 5. Tisch: Ökonom, Rest für Heizer u. Diener.

**103** So werden später (1614) für die Sommerkleidung eines Präzeptors 28 fl. 19 alb., für die Winterkleidung 24 fl. 9½ alb. und für ein alle zwei Jahre vorgesehenes »Ehrenkleid« 57 fl. 20 alb. veranschlagt (StAMR Best. 4b Nr. 208). Zum Vergleich: Das Jahresgehalt des Hauskochs und anderer Handwerker betrug 10 fl. (StAMR Best. 4b Nr. 2).

**104** 1606 werden als Roßspringer Johan und Caleb Hasset genannt (StAMR Best. 4b Nr. 241, fol. 160: Jahrsold Gemeine Diener).

**105** StAMR Best. 4b Nr. 84. Bis 1596 war ein englischer Bereiter angestellt, der in diesem Jahr aber zusammen mit dem englischen Hofjunker Francis Segar, einem weiteren Engländer (vermutlich John Dowland, der ebd. fol. 80 genannt ist) und dem Tenoristen der Hofkapelle, Valentin Geuck, nach England geschickt wurde (StAMR Best. 4b Nr. 83, Ausgaben aus dem Salzgeld 1596).

**106** Vgl. Rudolf-Alexander Schütte, *Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts in den Staatlichen Museen Kassel* (mit Beiträgen von Thomas Richter), Kassel 2003 (= Kataloge der Staatl. Museen Kassel 30), S. 22. Zur Bibliothek vgl. Wilhelm Hopf, *Die Landesbibliothek Kassel in ihrer geschichtlichen Entwicklung 1580–1930*, Marburg 1930 (= Die Landesbibliothek Kassel 1580–1930 1), S. 8.

**107** StAMR Best. 4b Nr. 231, Inventar des Marstalls 1638, fol. 1–83. Diese Unterbringung der Inventionen gab es auch an anderen Höfen; vgl. Claudia Schnitzer, *Verkleidungsdivertissements. Ausstattung und Funktion höfischer Maskeraden in der Frühen Neuzeit in Deutschland*, Tübingen 1999 (= Frühe Neuzeit 53), darin Kap. 4c: »Aufbewahrung der Verkleidungen«, S. 330–352.



Es gab einen unteren kleinen Saal und die Küche mit der üblichen Einrichtung und den Gerätschaften. Auf der Galerie standen zehn gemalte große (Bild-)Tafeln, eine Glocke samt Seil diente zum Einläuten der Mahlzeiten. Im großen Esssaal standen unter anderem zwei Tische, eine Lehnbank und ein eiserner Ofen, ebenso im »Schenkssaal«. Im Auditorium befanden sich ein Eisenofen, ein grüner »lundischer« (d. h. mit englischem Wollstoff behangener) Thron mit wollenen Fransen und einem Rückhang, zwei Stricke dafür mit grünem Tuch bekleidet und ein weiterer grüner lundischer Thron ohne Rückhang. Ein Stand (Unterbau) darunter war mit grünem Tuch bekleidet. »Drei Stände für den gnädigen Herrn, deren einer mit grünem Tuch bekleidet. Sieben gemalte [Bild-]Tafeln an der Wand, ein kleiner beschlossener Schrank an der Wand. Im andern Auditorium ein grüner lundischer Thron mit wollenen Fransen und einem Rückhang, zwei Stände hierunter mit grünem Tuch bekleidet, ein Nebenstand hinten und vorn mit grünem Tuch bekleidet, darüber ein grauer lundischer Thron ohne Rückhang. Zehn gemeine Stände, ein eiserner Ofen.« Neben mehreren weiteren Räumen gab es im Obergeschoss für den körperbehinderten Sohn Hermann (1607–1658) aus Moritz' zweiter Ehe auch eine Suite mit »Vorgemach, der jungen Herrn Gemach, Kammer, Nebenkammer, Pagenstube, Hofmeister-Gemach u. Kammer [...]«. Interessant ist der Hinweis auf die »Stuben bey der Orgel« im Dachgeschoss mit einem Eisenofen, einer einfachen Bettspann, einem Unterbett, Hauptpfühl von Zwillich, Deckbett von Barchent und einem viereckigen Tisch.

Dieser Raum im Westflügel des Renthofgebäude grenzte unmittelbar an den Durchbruch zur Orgelempore in der Brüderrkirche, in der mittwochs, sonnabends und zwei Mal sonntags die Gottesdienste abgehalten wurden, zu denen natürlich ein Organist benötigt wurde<sup>109</sup>. Man kann vermuten, dass es sich hierbei um die frühere Kammer des Alumnus symphonicus Schütz handelte.

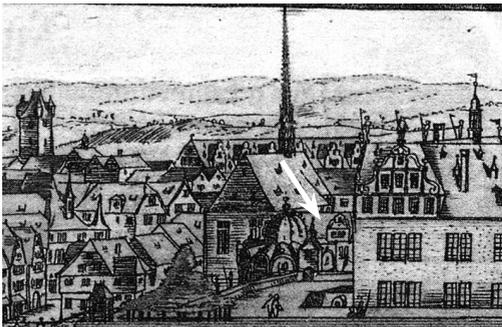


Abbildung 3: Ausschnittsvergrößerung aus der Darstellung des Ringrennens (1596) am Kasseler Schloss (rechts). Die Brüderrkirche in Bildmitte ist an ihrem spitzen Dachreiter zu erkennen. Der Pfeil deutet auf den Westflügel des Renthofs (mit Zwerchgiebel), in dem Schütz' Zimmer lag (Dilich, wie Anm. 314, nach S. 15).

Daneben lag die Kapellknabenstube mit einem viereckigen Tisch, zwei Lehnbänken, einem Lehnschemel, einem eisernen Ofen und einer buchenen Kammbank. In dieser Kammer gab es zwei gemeine Bettspannen, zwei zwilchene Unterbetten, drei Hauptpfühle, zwei Barchent-Deckbetten und einen Strohsack.

**109** Durch eine Verbindungstür zur Kirche gelangte man direkt auf die Orgelempore (freundliche Mitteilung von Dipl.-Ing. Dr. Christian Presche, Kassel, vom 4. 12. 2013). Wie Presche schreibt, lag ein Saal »im Südflügel (mit zwei Fensterachsen), zwei weitere (1722 unterteilte) Säle lagen im Ostflügel, beiderseits des Treppenhauses (jeweils mit ebenfalls zwei Fensterachsen). Ich vermute, daß jener im Südflügel der Speisesaal war, östlich angrenzend der einachsige Schenkssaal, während die beiden im Ostflügel als Hörsäle dienten. Die Räume im Erdgeschoß sind mit ca. 4 m (oder etwas mehr) bedeutend höher als die des Obergeschosses, und beide Flügel sind erst durch Landgraf Moritz umgebaut worden, während der Westflügel schon in den 1560er Jahren weitgehend seine spätere Aufteilung hatte.«

Es folgen die Angaben der Räumlichkeiten für die Edelknaben und den Magister Crato Seiler. Neben dem Tor im Zwischenflügel lagen weitere Räumlichkeiten; sie gehörten zum Haushalt des Oeconomus und der Angestellten, darunter die Wohnung des Pedells:

Vor des Pedellen Stube ein großer eiserner Topf von ungefähr 11 Eimer, 6 Ledereimer, 6 »Messingsprützen«, 38 zinnerne Nösselbecher, 30 zinnerne Kammerkannen, 23 zinnerne Halbmaßbecher, 6 Zinnerne Zwei-Maß-Kannen, 3 Ein-Maß-Zinnkannen und anderes Zinngeschirr, 36 messingne Leuchter.

Er hatte demnach auch den Getränkeausschank für die Mitglieder der Hofschule vorzunehmen.

In den genannten Auditorien fand der Unterricht für die nunmehr »Publici« genannten Oberklassen statt, die im Rahmen des Jura-Studiums vermutlich auch an Verhandlungen der Hofjuristen in der benachbarten Kanzlei und am Hofgericht im Fuldaflügel des Gebäudekomplexes teilnehmen durften. Die Einrichtung der Auditorien mit Thronen zeigt an, dass hier die Examina durchgeführt wurden, an denen sich der äußerst kritische Landgraf regelmäßig beteiligte. Er ließ es sich sogar nicht nehmen, die schriftlichen Arbeiten der Schüler (darunter seine eigenen Kinder) zu korrigieren. Die Examensaufgaben waren relativ standardisiert. So finden sich neben der von Schütz stammenden »Oratiuncula de S. Mauritio« weitere Examensreden auf den Hl. Mauritius von Caspar Meusch und Georg Schimmelpfennig<sup>110</sup>.

Neben den Lehrern Johannes Lagonychus, Georg Cruciger, Hermann Thalmüller<sup>111</sup>, ab 1605 Johannes Scholasticus<sup>112</sup>, Lubertus Sartorius (anschließend Privatsekretär von Moritz), Prinzenzieher Crato Seiler<sup>113</sup> und Christoph Baunemann (später Stadtschul-Konrektor) unterrichteten auch Fachwissenschaftler als Professoren. Zuständig für Theologie und Ethik war Gregorius Schönfeld<sup>114</sup>. Als Juristen lehrten bis 1600 Johannes Grothe, anschließend Christian Kegel (später Syndikus in Hildesheim) sowie der ehemalige bedeutende Marburger Juraprofessor Regnerus Sixtinus und dessen Sohn Wilhelm, außerdem der Hofgerichtsrat und Vizekanzler Johannes Antrecht. Für Naturwissenschaften und Medizin zuständig waren die Ärzte Johannes Gravius und Jacob Mosanus, für Mathematik der spätere Marburger Professor für Mathematik, Medizin und Chemie (Chymie) Johannes Hartmann und Nicolaus Krugius, der 1599 das Collegium Mauritianum mit einer lateinischen Rede eröffnet hatte. Bei Bedarf wurden weitere Professoren herangezogen, so Moritz' Favorit Rudolf Goclenius mit seinem gleichnamigen Sohn, die Magister

**110** MLUB KS 2° Ms. Hass. 57 [8, fol. 153–158, und ebd. [10, fol. 156–159 (vgl. die Rede von Schütz ebd. fol. 164–167).

**111** Zu Cruciger und Thalmüller s. Fink (wie Anm. 8), S. 20; Hartwig (wie Anm. 98), S. 74; Strieder (wie Anm. 28), passim.

**112** Johannes Scholasticus, ursprünglich Schüler, stammte aus Wolfhagen (westlich von Kassel) und war von 1589 bis 1595 Kapellmeister bei Landgraf Ludwig IV. in Marburg, von 1605 an (mit Unterbrechungen bis um 1630) Lehrer der Mathematik und Astronomie am Collegium Mauritianum (StAMR Best. 40d N, Nr. 285, vermutlich um 1615). Sein umfangreiches Horoskop, das er der Landgräfin Juliane stellte, ist abgedruckt bei Lemberg (wie Anm. 16), S. 423–442. Mit der Verbindung von Mathematik, Astronomie und Musik ähneln seine Interessensfelder denen von Seth Calvisius (1556–1615), ohne allerdings dessen Bedeutung zu erreichen.

**113** Biographische Einzelheiten s. Hartwig (wie Anm. 98), S. 74 ff., Strieder (wie Anm. 28), passim. Crato Seyler (1576 bis 1629) hatte Theologie und Medizin studiert und unterrichtete die landgräflichen Kinder (vor allem den Erstgeborenen Julianas, Philipp), anschließend war er Professor für Physik, Historie und Beredsamkeit am Collegium Mauritianum. Vgl. Strieder (wie Anm. 28), Bd. 15 (1806), S. 1–2.

**114** S. o. Anm. 28.

Andreas Ambrosius<sup>115</sup> und Johannes Salfeldt und sogar Rhilipp Roding, Sekretär des Collegium Mauritianum und später Rentmeister in Wetter bei Marburg. Die Italienisch- und Französisch-Kenntnisse Schütz' und seiner Mitschüler vermittelte der wie die Vorgenannten überzeugte Calvinist Catharinus Dulcis (Cathérin Le Doux), dessen abenteuerlicher Lebensweg mit Stationen wie Konstantinopel, Ägypten, Griechenland, Kreta, Cypern, Italien, England, Dänemark, Frankreich, Polen, Litauen, Böhmen und Ungarn ihn 1602 nach Kassel, 1605 nach Marburg als Professor für ausländische Sprachen führte<sup>116</sup>. Er verfasste Lehrbücher der italienischen Sprache<sup>117</sup>, die Schütz für seinen Venedig-Aufenthalt gewiss nützlich gewesen sein dürften.

Unter den fortgeschrittenen Schülern, die einzelne Punkte des von Moritz im August 1600 verfügten Themenkatalogs (s. o.) zu bearbeiten hatten, werden die Alumni symphoniaci Christoph Cornett (17. Ethica), Kilian Semler (21. Rhetorica), Christoph Kegel (22. Dialectica) und Michael Ewald (23. Grammatica) erwähnt<sup>118</sup>. Natürlich ist der knapp 15jährige Schütz hier noch nicht vertreten.

Einen Einblick vor allem in das musikalische Niveau der fortgeschrittenen Alumni symphoniaci erhält man durch zwei kleine, leider undatierte fünfstimmige Kompositionen; eine widmete Friedrich Kegel<sup>119</sup> dem Landgrafen zu Weihnachten (»Verbum caro factum est«), die andere Georg Schimmelpfennig zu Neujahr (»Excipit elapsum tempus feliciter annus jam novus«). Es ist sicher den Zufällen der archivalischen Überlieferung zuzuschreiben, dass eine vergleichbare Komposition von Henrich Schütz nicht erhalten ist. Sie hätte ermöglicht, den »vnggeündeten schlechten anfang«<sup>120</sup>, den Schütz später im autobiographischen Memorial vom 14. Januar 1651 für seine Kenntnisse des Komponierens vor dem Venedig-Aufenthalt reklamierte, genauer zu definieren.

Dem Lehrpersonal übergeordnet war der Hofmeister der Hofschule: zunächst Christoph Pflug, nach dessen Ausscheiden ab 1603 der Hofmeister der fürstlichen Kinder, Johann von Bodenhausen, ab 1611 bis zu seinem frühen Tode im Herbst 1612 Regierungspräsident in Marburg. Bodenhausen, der als Hofmeister den Schwager des Landgrafen, Graf Albrecht Otto von Solms-Laubach, auf dessen Grand Tour durch Italien und Frankreich begleitet hatte, war erst nach der Rückkehr bereit, in Moritz' Dienste zu treten<sup>121</sup>. Er, sein Neffe (der Hofschüler Diederich von dem Werder) und seine Schwäger Jost Burkhard und Rudolf Rau von Holzhausen, die als Edelknaben Hofdienst taten, gehörten (neben den Kapellknaben und dem künftigen Kammersekretär Caspar Meusch) zu den Schütz am engsten nahestehenden adligen Personen in seiner frühen Kasseler Zeit.

Nach in der Regel zwei Jahren schlossen die »Publici« ihr Studium mit einer Thesis<sup>122</sup> und einer lateinischen Rede ab. Bei entsprechenden Leistungen erhielten sie anschließend eine (»Schreiber«-)Stelle

**115** Ambrosius stammte wie die mit ihm verschwägerten Organisten von Ende aus Anhalt und war seit 1613 Präzeptor der Hofedelknaben, später Amtmann. Vgl. Strieder (wie Anm. 28), Bd. 1 (1781), S. 43f.

**116** Seine Autobiographie wurde von dem Marburger Orientalisten Ferdinand Justi herausgegeben: *Leben des Professors Catharinus Dulcis von ihm selbst beschrieben*, Marburg 1899. Vgl. auch Strieder (wie Anm. 28), Bd. 2 (1782), S. 242–247 und <http://www.dulcis-info.de/> (letzter Aufruf 27. 11. 2013).

**117** *Institutionum linguae italicae libri VI*, Tübingen 1600; *Schola Italica, in qua praecepta bene loquendi facili methodo proponuntur et exercitium lib. VI. illustrantur: Cum Dictionarii italo-latini appendice*, Frankfurt/M. 1605.

**118** MLUB 2° Ms. Hass. 57 [1, fol. 87'–88'.

**119** Ebd. [8, fol. 45–64.

**120** Moser, S. 50.

**121** StAMR 17d v. Bodenhausen, Nr. 89 (1599–1612).

bei Hofoder begannen ein Universitätsstudium, meist verbunden mit einem Auslandsaufenthalt. Dazu einige Beispiele aus dem Kreis der Kapellknaben um Schütz, die Schlüsse auf dessen Ausbildungsziel zulassen.

1. Christoph Cornett (geboren 1580), 1596 und noch 1600 als Kapellknabe bezeichnet, übernimmt als *Alumnus symphonicus* der Hofschule wohl auch Lehraufgaben bei den *Publici*, verwaltet von 1599 bis 1604 den »Musikantenverlag« und erhält von 1604 bis 1606 ein Stipendium für ein Studium bei Giovanni Gabrieli. Wenig später übernimmt er als Nachfolger Johann Eckels die gut dotierte Stelle des *Hofschuloeconomus* und heiratet (vermutlich 1608). 1618 vertritt er den Hofkapellmeister, 1619 wird er dann zu dessen Nachfolger ernannt.

2. Ganz ähnlich verläuft die Karriere des 1581 geborenen Christoph Kegel: 1596 als Kapellknabe, 1600 als *Alumnus symphonicus* an der Hofschule bezeichnet, betreut er die fürstlichen Söhne, nimmt 1604–1606 das Venedig-Stipendium wahr, schreibt sich 1608 an der Universität Marburg ein und singt ab etwa 1609 als Tenorist in der Hofkapelle. 1611 wird er anlässlich seiner Hochzeit als »welscher Secretarius« bezeichnet, der die fürstlichen Kinder (in Musik) unterrichtet.

3. Auch die früheren Kapellknaben Michel Ewald und Kilian Semmler werden 1600 als *Alumni symphonicus* an der Hofschule genannt und studieren in Marburg, scheren dann aber aus dem Musikerberuf aus.

4. Bei Georg Schimmelpfennig, 1582 geboren, lässt sich wiederum ein ähnlicher Ausbildungsgang wie bei Cornett nachweisen: Er erhält spätestens ab 1603 Lautenunterricht beim Hoflautenisten und wird 1607 von Moritz für einen zweijährigen Aufenthalt in Venedig vorgeschlagen, über den keine weiteren Einzelheiten bekannt sind<sup>123</sup>. Von ihm sind neben der oben genannten Komposition und der »*Oratio de divo Mauritio*« auch ein lateinisches und französisches Gedicht erhalten<sup>124</sup>, deren Niveau Schütz mit Sicherheit erreicht haben dürfte. Schimmelpfennig beginnt mit der Gruppe der übrigen *Alumni symphonicus* im Oktober 1608 das Studium in Marburg, wird aber schon wenige Wochen später nach Polen entsandt (s. u.) und ist anschließend Mitglied der Hofkapelle. 1616 als »*Musicus*« und »*Praeceptor Linguae Gallicae*« der fürstlichen Hofschule bezeichnet, wird er 1627 von Landgraf Wilhelm V. als Nachfolger Cornetts zum Kapellmeister ernannt.

Man kann aus alledem schließen, dass Moritz auch für Schütz ein Ausbildungsziel als Hoforganist oder Hofkapellmeister vorgesehen hatte. Er dürfte als *Alumnus symphonicus* einen vertieften Unterricht auf Tasteninstrumenten erhalten haben und nahm vermutlich bis zum Antritt des Studiums in Marburg, d. h. schon zwischen 1605 bis 1608, Aufgaben als Organist im Bereich der Kapelle, der Hofschule und im engsten Umfeld des Landgrafen wahr. Ein auswärtiges Studium während dieser Zeit ist mehr als unwahrscheinlich.

**122** Hartwig (wie Anm. 98), S. 80 ff. Mit der Gründung der Hofschule hatte Moritz auch die Hofdruckerei unter Wilhelm Wessel einrichten lassen, zu deren Aufgaben es gehörte, die »Theses« der Hofschüler zu drucken (StAMR 4b Best. 190).

**123** Aus einem Schreiben von Moritz vom 6. April 1607 an die Hofschule (MLUB 4° Ms. Hass. 103, fol. 109) geht hervor, dass Thaurer und der wendigere Schimmelpfennig wie Christoph Kegel und Christoph Cornett ein zweijähriges Italienstipendium erhalten sollten. Weder von Cornet und Kegel noch von Schimmelpfennig ist ein »Gesellenstück« wie Schütz' *Italienische Madrigale* erhalten; deshalb kann sein Fehlen nicht als Argument gegen einen Aufenthalt Schimmelpfennigs in Venedig herangezogen werden.

**124** MLUB 2° Ms. Hass. 57[10, fol. 147–159.

## Die englischen Komödianten

Eine Sonderstellung im Bereich der Musik, vor allem aber des Theaters, die der Kasseler mit dem Wolfenbütteler Hof teilte, nahmen englische Komödianten ein<sup>125</sup>, die zwischen 1596 bis 1606 den Höhepunkt ihrer Aktivitäten im Umfeld des Landgrafen erreichten<sup>126</sup>. Die Beschäftigung englischer Schauspieltruppen um Robert Browne bzw. Philip Kingsman ab etwa 1594 am Kasseler Hof gliedert sich, wie Fritz Wolf gezeigt hat, in das umfassende kulturpolitische Reformwerk (Hofschule, Hofdruckerei, »Mäßigkeitsorden«, Zweite Reformation) ein, das Moritz zugleich in den Dienst seiner fürstlichen Repräsentation stellte und als Medium herrscherlicher Kommunikation nutzte<sup>127</sup>. Strukturell verfestigte sich seine Erneuerung des höfischen Theaterlebens im Bau des Ottoneums 1604–1606, des ersten festen Theaterbaus in Deutschland. Die Professionalität der englischen Schauspieler, ihre ausgefeilte Performativität, die interessanten und innovativen Typologien der verschiedenen Spielformen und ihr breites thematisches Spektrum<sup>128</sup> nutzte Moritz, um erstens neue Elemente in die bislang von Schuldrama und Volksschauspiel beherrschte hessische Theaterszene einzuführen, zweitens neue Formen der Aufführungspraxis mit Akrobatik, Gestik, (Panto-)Mimik und Sprechtechnik zu vermitteln, drittens durch Aufführungen in der englischen Originalsprache die Sprachkenntnisse und das Sprachverständnis am Hof zu schulen und viertens die Hofschüler in die Formen und Techniken des modernen Repertoire-Theaters einzuführen<sup>129</sup>.

Zusätzlich ergaben sich durch die Mobilität der Komödianten Möglichkeiten der Kommunikation und des kulturellen Austauschs mit fremden Höfen, vor allem intensivere Kontakte mit England. Moritz gestattete es den englischen Schauspielern nicht nur häufig<sup>130</sup>, in anderen Städten und an anderen Höfen aufzutreten<sup>131</sup>, er unterstützte sie sogar bei dem Transport ihrer Instrumente und des Gepäcks. Aber er ließ sich auch z. B. durch Robert Browne, einen der Prinzipale, aus England zollfrei Langbögen samt Zubehör und wohl auch Musikinstrumente besorgen<sup>132</sup>. Andererseits kamen Berühmtheiten wie der Wolfenbütteler Schauspieler Thomas Sachvill und der Akrobat John Bradstreet an den Kasseler Hof, um dort zu

**125** Ausführlich hierzu Ralf Haekel, *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*, Heidelberg 2004.

**126** Ältere Literatur: Wilhelm Lynker, *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel. [...] Bis auf die neueste Zeit fortgesetzt und mit einer Auswahl früherer Schriften Lynker's*, hrsg. v. Theodor Köhler, Kassel 1865, S. 247–260; Hans Hartleb, *Deutschlands erster Theaterbau. Eine Geschichte des Theaterlebens und der englischen Komödianten unter Landgraf Moritz dem Gelehrten von Hessen-Kassel*, Berlin und Leipzig 1936.

**127** Siehe dazu Fritz Wolf, *Theater am Hofe des Landgrafen Moritz*, in: Borggrefe (wie Anm. 7), S. 309–314. StAMR Best. 4b Nr. 259 und 261. Zur Bedeutung der Musik als Medium des Wissens, der Repräsentation und der Kommunikation für das Herrscherbild Moritz' vgl. Schmidt (wie Anm. 71), S. 285–287.

**128** Vgl. hierzu Haekel (wie Anm. 125), S. 81 ff.

**129** Wolf (wie Anm. 127), S. 310. Die englischen Komödianten gliederten sich 1611 in vier »Obermeister«, fünf »Halbmeister«, drei Gesellen und zwei »Jungen«, die offenbar vier unterschiedliche Stufen schauspielerischer Erfahrung bzw. Perfektion widerspiegeln. Vgl. StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 109 (1611).

**130** Vgl. Haekel (wie Anm. 125), S. 24–60.

**131** StAMR Best. 4b Nr. 260, Montbuisson und Johannes Meyer: Abordnung englischer Schauspieler bzw. Musiker an den Hof der Grafen von Schwarzburg; ebd. Nr. 259: Wechsel des englischen Lautenisten Fabian Benton nach Bückeburg. Vgl. auch Laakmann (wie Anm. 8), S. 54–64.

**132** Lemberg (wie Anm. 16), S. 109.

glänzen<sup>133</sup>. Moritz erfüllte die Wünsche der englischen Schauspieler nicht nur im Hinblick auf die Ausstattung mit Requisiten und zusätzlichen Finanzmitteln<sup>134</sup>; vermutlich ließ er auch das bis Mitte des 17. Jahrhunderts in Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden vorhandene hölzerne »Comedienhaus« auf Bitten der englischen Schauspieler errichten<sup>135</sup>.

Eine besondere Betonung lag bei den englischen Schauspielern auf ihren musikalischen Darbietungen<sup>136</sup>. Von den Instrumenten, die sie einsetzten, wird nur die Laute häufiger genannt, die Fabian Bente (Benton) und Richard Machin (»Reitz, der Engelländer«) offenbar besonders gut beherrschten<sup>137</sup>. Leider sind weder das musikalische Repertoire noch die Funktion der Lautenmusik bekannt. Im Hinblick auf Schütz' frühzeitige Kontakte mit musiktheatralischen Formen ist die Bedeutung der englischen Schauspieler am Kasseler Hof keinesfalls zu unterschätzen. Dass ihr Vorbild bei den Hofschülern gewirkt hat, belegt eine Empfehlung der landgräflichen Räte von 1602:

Comoediantten:

Weill die Jungenn vffr schull so weitt angefurt, das sie beidt Teutsch vnndt Lateinische comoedien, /: so von allermenniglichen gelobt vnndt gerumbt :/ agiren, so konntenn darJegen die engellender, als vberflußige woll abgeschafft, vnndt dadurch ein ahnsehliches erspart werdenn.<sup>138</sup>

In den nachfolgenden Kapiteln werden jahrweise die familiären bzw. politischen Ereignisse am Hof des Landgrafen dargestellt, mit denen Schütz konfrontiert war und die seinen Lebensalltag in dieser Zeit bestimmten.

**133** StAMR Best. 4b Nr. 190, 1602: »20 thlr den beiden Engländern von Wolfenbüttel Jan Buset [Thomas Sachvill] vnd Jan dem dantzer [John Bradstreet] 6 huius, 12 thlr Ihre fn gn dem Englischen musico Kupfferschleger verehrt 7. hujus.« Zu Sachvill und Bradstreet vgl. Haekel (wie Anm. 125), S. 27–28; Laakmann (wie Anm. 8), S. 52–53. Sachvill ließ sich später in Wolfenbüttel als Kaufmann nieder, sein stattliches Haus ist erhalten (freundlicher Hinweis von Sigrid Wirth, Wolfenbüttel, die sich in ihrer Dissertation ausführlich mit den englischen Komödianten in Wolfenbüttel befasst und mir den Einblick in ihr Manuskript gestattet hat).

**134** Etwa durch die Ausstattung mit teuren Stoffen: vgl. StAMR Best. Rechnungen II Kassel, Nr. 109, Jg. 1611.

**135** StAMR Best. 4b Nr. 226, Inventar Schloss Schmalkalden 1626: Im Glockenturm »Ein geheuse von Holtz vnndt dielen, so vor diesem Ao 97 zur commedia gebraucht, ligt vnderm Dache«; auch später noch erwähnt, s. Nr. 758, Inventar Schloss Schmalkalden 1646. Ein ähnliches Komödiengerüst wurde auch für Schloss Melsungen gebaut; vgl. Hartleb (wie Anm. 126), S. 29, bzw. StAMR Best. 4b Nr. 190.

**136** Hartleb (wie Anm. 126), S. 72.

**137** StAMR Best. 4b Nr. 190, (3. Februar 1601): »200 fl. Reichart Lautenist dem Engländer ein halbe jarsbesoldung vff rechnung zugestellt am 3. huius [...] Oktober: 12 thlr Reichard Mathin Engländer zu Lauttenseiten zugestellt, 4 thlr Fabian dem lautenisten so er vor seiten verlegt 28. huius.« Neben der Laute dürften sie vor allem Cister und Pandor gespielt haben (freundlicher Hinweis von Sigrid Wirth, Wolfenbüttel). Bei dem 1615 als Hofschüler genannten Caspar Machinus (MLUB 2° 57 [8]) könnte es sich um einen Sohn von Richard Machin gehandelt haben. Er schrieb das mit Abstand beste Französisch unter den Hofschülern.

**138** StAMR Best. 4b Nr. 73, Schreiben vom 20. Juni 1602; bereits auszugsweise zitiert von Wolf (wie Anm. 127, S. 312), der zu Recht konstatiert, dass die Laienspielschar der Hofschüler wohl kaum eine echte Konkurrenz für die professionellen Engländer darstellen konnte.

## 1600

Das Jahr 1600 war durch eine weitere Reise Moritz' nach Dresden und Torgau im März<sup>139</sup>, die Geburt und Taufe seines dritten Sohns Moritz am 14. Juli<sup>140</sup>, den Tod seines Schwiegervaters, Graf Johann Georg von Solms-Laubach, Ende August<sup>141</sup>, den Empfang einer Gesandtschaft des Schahs von Persien im November und anschließend Reisen in die Pfalz nach Heidelberg und Zweibrücken geprägt<sup>142</sup>. Gesellschaftliche Ereignisse in der Stadt waren die Aufführung des Schauspiels *Esthera* und die Hochzeiten des Küchenmeisters am Hof, Wolf von Karlowitz, und des Hofbibliothekars, Jacob Thysius, über die kaum Einzelheiten bekannt sind<sup>143</sup>.

Vor der Reise nach Torgau hielt sich Kurfürst und Pfalzgraf Friedrich IV. zuerst in Marburg, dann in Kassel auf. Für die Festveranstaltungen zu seinen Ehren reisten auch die ehemaligen Kasseler Hofmusiker von Marburg an, und die englischen Schauspieler bereiteten Aufführungen mit vielen Tanzeinlagen vor<sup>144</sup>. Nach Torgau, wo Verhandlungen mit den sächsischen und pfälzischen Kurfürsten sowie Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg anstanden, wurde Moritz von seinem Darmstädter Cousin, Landgraf Philipp III. (später von Hessen-Butzbach) begleitet, der ihm an Musikalität, Sprachbegabung und wissenschaftlichem Interesse in nichts nachstand und nach der Erteilung 1605 einer seiner erbittertesten Gegner wurde<sup>145</sup>.

Bereits in die ersten Monaten von Schütz' Kasseler Zeit fallen mehrere Theateraufführungen, u. a. von Werken des Landgrafen, in denen er mit seiner Sprachgewandtheit prunken, weniger aber durch dramatisches Talent überzeugen konnte<sup>146</sup>. Bolte hat darauf hingewiesen, dass Moritz neben den vorwiegend lateinischen Dramen auch deutsche geschrieben hat, z. B. den als Szenarium erhaltenen Entwurf »Otto der Schütz«<sup>147</sup>. Er vermutet, dass die Aufführung des Stücks den im Extemporieren geübten (englischen?) Schauspielern des Landgrafen vorbehalten war, worauf die genaue Angabe der in jeder Szene auftretenden Personen hindeute<sup>148</sup>. »Als Intermezzi dienen Possen und Tänze von drei Narren. Ein Chor von sechs Sängern und ein Orchester von acht Trompetern und vier Instrumentisten füllen die Pausen

**139** StAMR Best. 4a Nr. 40, 10, Korrespondenz mit Landgraf Ludwig IV., 1600. Im Anschluss an die Reise bot Moritz seinem Darmstädter Cousin Ludwig V. an, dessen jüngeren Bruder, Landgraf Philipp III., in die Kasseler Hofschule aufzunehmen, was Ludwig jedoch freundlich ablehnte (Hessisches Staatsarchiv Darmstadt Best. D4, Nr. 105/3, 15. bzw. 18. April 1600).

**140** Rommel (wie Anm. 13), S. 333–334.

**141** StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596, Trauerkleidung für die Hofkapelle, August 1600.

**142** StAMR Best. 4a, Nr. 40, 10, Korrespondenz mit Landgraf Ludwig IV., 1600.

**143** Ebd., Schreiben Ludwigs vom 17. Januar 1600. Zu den Hochzeiten vgl. Archiv der Ev. Kirche von Kurhessen und Waldeck in Kassel, Kirchenbücher Kassel II Altstadt, Copulationen 1599–1622, 4. August. Wie unten gezeigt wird, dürften auch bei den bürgerlichen Hochzeiten Kapellknaben und Musiker der Hofkapelle mitgewirkt haben.

**144** Das ist den Schneiderrechnungen zu entnehmen: StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596, 1600.

**145** In der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt sind zahlreiche Kompositionen von Landgraf Philipp III. und seinen Hofkapellmeistern Johann Baptist Reich sowie Johann Andreas Herbst erhalten. Zur Persönlichkeit Philipps und seinem tragischen Tod vgl. Olav Laubinger, *Krankheit und ärztliche Tätigkeit im Dreißigjährigen Krieg. Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach und sein Leibarzt Dr. Georg Faber*, Diss. med. Marburg 2010.

**146** Vgl. Hartleb (wie Anm. 126), S. 8.

**147** Johannes Bolte, *Schauspiele am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*, Berlin 1931 (= Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse 3), S. 6–7.

**148** Ebd., S. 7, das folgende Zitat S. 8.

zwischen den Akten.« Damit steht das Stück in der Tradition der historischen Schuldramen, wie das in abwechselnd deutschen und lateinischen Versen geschriebene »Hessische Spiel vom Bauernkriege«, das vermutlich 1602 wohl anlässlich der Immatrikulation des Landgrafen Otto an der Marburger Universität im Umfeld der Hofschule verfasst wurde und ebenfalls (verlorene) Gesangseinlagen enthält<sup>149</sup>.

Als Beispiele für die Form solcher musikalischer Intermezzi sind in den beiden Dramen *Esthera* und *Daniel* des Poeta laureatus und damaligen Konrektors an der Kasseler Stadtschule, Hermann Fabronius<sup>150</sup>, Hinweise bzw. sogar konkrete Kompositionen erhalten geblieben, die meines Wissens bisher noch nicht näher dargestellt wurden. Sie sind deshalb interessant, weil sie gewissermaßen die Untergrenze des Niveaus von Kompositionsversuchen darstellen, wie sie auch Schütz spätestens während seiner Schul- und Studienzeit angestellt haben dürfte. Die *Historia sacra Esthera* hat Fabronius mit den Schülern der Kasseler Stadtschule zunächst in der Aula in Gegenwart des Landgrafen Moritz, des Herzogs Christoph von Braunschweig-Lüneburg und der übrigen Höflinge am 10. April 1600 und danach am 17. April im Rathaus vor dem Rat und Kasseler Bürgern aufgeführt<sup>151</sup>. Das den alttestamentarischen Esther-Stoff behandelnde Stück rechnet mit über 30 Darstellern, die z. T. Doppelrollen haben, etwa die »septem sapientes Persiæ« und die »septem cubicularii«. Einige Namen, die den Rollen zugeordnet sind, lassen erkennen, dass nicht nur Stadtschüler wie (Johann Andreas?) Dryander als Haman beteiligt waren, sondern auch Hofschüler wie (Georg) Thalmüller als Königin Vasthi und (Moritz?) Thaurerus (der Sohn des Hofarztes Cornelius Thaurer) als »Medicus aulicus« [!]. Ein Chorus Musicorum schließt die Liste ab, ihm ist der Name Aveman (wahrscheinlich Daniel Aveman, der Sohn des Citaristen David Aveman) angefügt.

Was die Musik betrifft<sup>152</sup>, so heißt es am Ende der 4. Szene des 1. Aktes (fol. 831): »Musica instrumentalis audiatur hic submissa post velum Actoris. Interim dum nempe cibis ac potū vescuntur Persæ cum Assvero. Sileat.« Während also Ahasveros mit den Persern isst und trinkt, erklingt hinter dem Vorhang leise Instrumentalmusik, d. h. es wird die Situation einer Tafelmusik evoziert. Einzelheiten zu den Instrumenten und Kompositionen fehlen. Am Ende der 8. Szene des 3. Aktes (fol. 858), während Esther voller Gottvertrauen ein Gebet spricht, beginnt hinter dem Vorhang ein vierstimmiger Gesang von Psalm 121 aus dem Lobwasser-Psalter: »Meine Augen ich gen berg aufricht«. In der 5. Szene des 5. Aktes, in der Ahasveros, Esther, Haman und Harbona an einem Tisch sitzen, erklingt wiederum hinter dem Vorhang Musik »vel

**149** Hermann Diemar, *Das Hessische Bühnenspiel vom Bauernkriege*, in: *Zs des Vereins für hess. Geschichte und Landeskunde*, Neue Folge 18 (1893), S. 354–429.

**150** Fabronius wurde am 21. Juli 1570 im hessischen Gemünden (nordöstlich von Marburg) als Sohn des Bürgermeisters Hermann Faber geboren. Er studierte Jura ab 1589 in Marburg, später in Graz, wo er 1594 zum Poeta laureatus gekrönt wurde. Anschließend nahm er ein Theologiestudium in Wittenberg und Marburg auf und war ab 1598 Konrektor der Kasseler Stadtschule. Nach Pfarrämtern in Hessisch-Lichtenau und Eschwege wurde er 1623 Nachfolger des Superintendenten Reinermann in Rotenburg und Dekan des dortigen Stifts, wo er am 12. April 1634 starb. Vgl. auch Strieder (wie Anm. 28), Bd. 4 (Göttingen 1784), S. 48–66; Heinrich Heppe, Art. *Fabronius, Hermann*, in: *ADB* 6 (1877), S. 528, ferner, mit Angaben zu seinen zahlreichen Alias-Namen und zu seinen zahlreichen Schriften: <http://www.worldcat.org/identities/lccn-nr2001-25822> (Aufruf vom 5. 12. 2013).

**151** MLUB 2° Ms. poet et roman. [12, fol. 821–887: »ESTHERA HISTORIA SACRA Poemate Dramatico Hermanni Fabronii Mosemanni: Ministri Dei et P[oeta]. L[aureatus]. scripta Cassellis. Et ibidem productione et operis discipulor[um] scholæ Cassellanæ sub Conreclaratu primum in aula coram illustriss. principibus Mauritio Lantgravio Hassiæ et Christophoro Duce Luneburgensi cæterisque aulicis 10. Aprilis. deinde 17. ejusdem in curia coram senatu populoque Cassellano acta: anno christi. 1600.«

**152** Eine Untersuchung und Edition der Stücke wird von Arno Paduch und dem Verf. vorbereitet.

vocalis, vel Instrumentalis, vel juncta, submisse«, zu der keine weiteren Angaben gemacht werden. Eingefügt in das Stück sind zudem mehrere vierstimmige kurze Sätze, zwei stammen von Fabronius und drei von G[eorg?]. M[oritz?]. Thaurer.

Ähnlich wie in *Esthera* fügt Fabronius auch in *Daniel*<sup>153</sup> Musikstücke ein, die wiederum »in secessu« erklingen sollen: Lobwassers Psalmen 137, 121, 131, 113 und am Schluss Orlando di Lassos achtstimmige Motette *Confitebor tibi, Domine*. Dazwischen werden Kampfszenen mit Waffenlärm, Trompetenschall und Paukengedröhn hinter dem Vorhang akustisch illustriert. Aus diesen spärlichen Angaben lassen sich wichtige Schlüsse auf die Beteiligung von Musikern bei der Aufführung von »Comedien« am Kasseler Hof während der Schütz-Zeit ziehen: Es wird generell mit mehrstimmiger Instrumental- und Vokalmusik gerechnet. Zum Einsatz kommt zusätzlich der Trompeterchor, wobei häufig die Musiker hinter einem Vorhang (d. h. hinter der Vorderbühne mit den Akteuren) verborgen sind. Es werden vorwiegend geistliche Werke aus dem Lobwasser-Psalter aufgeführt, von denen die meisten auswendig gesungen wurden. An hervorgehobenen Stellen, etwa den Schlüssen, bot man anspruchsvollere Musik wie z. B. eine achtstimmige Lasso-Motette, so dass man von mindestens acht bis zwölf Musikern ausgehen muss. War keine geeignete Musik vorhanden, wurde sie von Aufführenden oder Hofschülern bereitgestellt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man für die Gruppe der Alumni symphoniaci von Christoph Cornett über die beiden Brüder Kegel, Georg Schimmelpfennig bis Henrich Schütz eine intensive Mitarbeit in diesem Bereich annimmt.



Abbildung 4: Darstellung verschiedener Musiker (Dilich, wie Anm. 314, nach S. 51)

<sup>153</sup> MLUB KS 2° Ms. poet. et roman. [12, fol. 889–908. Frau Professor Dr. Barbara Mahlmann-Bauer, Universität Bern, danke ich für ihre freundlichen Hinweise und die Überlassung ihrer Transkription (auch von anderen Fabronius-Texten). Herr Prof. Dr. Fidel Rädle, Universität Göttingen, verwies mich auf die Magisterarbeit von Corinna Killermann, *Hermann Fabronius (1570–1634). Daniel. Historia sacra. Kritische Edition und Kommentar*, Göttingen 1995, die mir leider nicht zugänglich war.

Über die wiederum prunkvoll ausgerichteten Tauffeierlichkeiten des dritten Landgrafensohns Moritz Mitte August 1600 informiert *Das ander Buch von der Beschreibung dero Fürstlicher Kindtauff Herrn Maurittii des andern*<sup>154</sup>, das Wilhelm Dilich 1601 in Kassel drucken ließ und das die acht Inventionen bzw. die Balgen- und Ringrennen darstellt, zu Musik, Tanz, Mummereien, Schauessen und »Comedien« aber kaum Angaben macht.

Bereits Zulauf hat die Zusammenstellung der Instrumente bei den verschiedenen Inventionen aufgeführt<sup>155</sup>. Es ergibt sich ein differenzierter und variabler »Hallraum« mit Lauten, Zistern, Geigen, Violen da gamba und da braccio, mit Zwerchpfeifen, Blockflöten, Schalmeien, Zinken, Sackpfeifen und Posaunen und natürlich dem »Trompeterstaat«, Kesselpauker und Trommlern. Interessant an der Dilichschen Darstellung ist, dass die Musiker stets ohne Noten und einander in lebhafter Bewegung zugewandt auftraten; offenbar improvisierten sie (solistisch und zusammen) über feststehende Melodiemodelle und spielten ihr Repertoire auswendig.

Ein Teil der Inventionen, vor allem Ovids Aktäon-Diana-Stoff mit dem Parnassus, dem Bad der Diana und der Verwandlung des Jägers Aktäon in einen Hirschen wurde 13 Jahre später bei der Hochzeit des Erbprinzen Otto wiederverwendet (s. u.). Neben den Inventions- und Turnierveranstaltungen fanden auch Darbietungen durch die englischen Schauspieler und die Hofkapelle einschließlich der Kapellknaben statt, die sämtlich neue kostbare »Ehrenkleider« erhielten<sup>156</sup>.

Wenige Tage nach den Tauffeierlichkeiten verstarb am 20. August 1600 in Laubach Graf Johann Georg von Solms-Laubach, der streng lutherisch ausgerichtete Vater der Landgräfin Agnes. Zwar nahm Moritz nicht selber an den Beisetzungsfestlichkeiten teil, sondern schickte den Hofmeister seiner Kinder, Johann von Bodenhausen, für den ein aufwendiges Trauerkleid angefertigt wurde. Aber da auch der übrige Hof Trauerkleidung bekam und sowohl die Schlosskapelle als auch die Gemächer des Landgrafen und seiner Gemahlin mit schwarzem Tuch ausgeschlagen wurden<sup>157</sup>, kann man von Trauerfeiern ebenfalls im Kasseler Schloss ausgehen, bei denen vor allem die Kapellknaben einfache Choralsätze zu singen hatten. Figural-, Orgel- und Instrumentalmusik war bei Landestrauer verboten<sup>158</sup>.

## 1601

Ein mit besonderem Prunk veranstaltetes Großereignis war die ab dem 28. Oktober von Moritz ausgerichtete Hochzeit seines Schwagers, Graf Albrecht Otto von Solms-Laubach (1576–1610), mit seiner Cousine, Landgräfin Anna (1583–1631)<sup>159</sup>, der Tochter des Darmstädter Landgrafen Georg I., an der so illustre Gäste wie der Erzbischof von Bremen und der Deutschmeister Erzherzog Maximilian teilnahmen<sup>160</sup>. Daneben fiel die Hochzeit des Vizekapellmeisters Andreas Ostermeyer kaum ins Gewicht;

**154** MLUB 2° Hass. Maur. 2, Wilhelm Wessel, Kassel 1602. Vgl. Horst Nieder, *Höfisches Fest und internationale Politik*, in: Borggreffe (wie Anm. 7), S. 141–148, 161–162. Hier wurde eine frühere Druckfassung (1601) aus dem StAMR (Best. Slg. 15, Nr. 157) eingesehen (s. u. Anm. 314).

**155** Zulauf, S. 66.

**156** StAMR Best. Rechnungen II Kassel Nr. 596, 1600; dort auch weitere Angaben zu den Inventionskostümen.

**157** Ebd.

**158** Der Orgelbegeisterte Landgraf Hermann äußerte später den Wunsch, »dass man bei fürstlichen Trauerfällen das gottesdienstliche Spiel der Orgeln und die anmutigen Figuretionen der Psalmen (unter denen er den neunzigsten für sein Lieblingslied erkläre) keineswegs einstellen möchte«; vgl. Rommel (wie Anm. 13), S. 345.

**159** Zu den wenigen Angaben zu dieser Hochzeit gehört die Verlustmeldung von Silber am 2. November 1602 (StAMR Best. 4b Nr. 247).

sie wird hier nur erwähnt, weil Schütz vermutlich als Kapellknabe oder Musiker in irgendeiner Form beteiligt war<sup>161</sup>. In der Hofkapelle wurden der italienische Musiker Giacomo Rosso, dessen bevorzugtes Instrument die Geige war, der Zinkenist Michael Springle und der Posaunist Nikolaus Hagenbuch, beide vielseitig einsetzbar, neu bestellt<sup>162</sup>, und an der Hofschule nahm Catharinus Dulcis seine Tätigkeit als Sprachenlehrer auf. Von Anfang Juli bis Ende August unternahm Moritz mit seiner Gemahlin und einem umfangreichen Gefolge eine ausgedehnte Besuchsreise nach Norddeutschland über Paderborn, Hamburg, Schloss Gottorf, Kiel, Lübeck und weitere Städte, die mit einer Tauffeierlichkeit am befreundeten lippischen Hof Graf Simons VI. in Schloss Brake endete, zu der Moritz eigens seine beiden ältesten Kinder, Otto und Elisabeth, aus Kassel holen ließ<sup>163</sup>. Bereits auf der Hinreise hatte Moritz in Schloss Brake Station gemacht und dem dortigen Kapellmeister und Organisten Cornelius Conradi (1557–1603) einen Gnadenpfennig mit Medaillon verehrt. Anlässlich der Taufe, bei der vermutlich die 1600–1601 von Hans Scherer sen. und jun. erbaute Orgel in der Schlosskapelle eingeweiht wurde, versuchte er vergeblich, Conradi nach Kassel abzuwerben, indem er Graf Simon die Ausbildung seiner beiden ältesten Söhne an der Hofschule anbot<sup>164</sup>.

## 1602

Besonders dramatisch für die landgräfliche Familie verlief das Jahr 1602. Im Februar wurde der jüngste Sohn, Wilhelm, der spätere Nachfolger Moritz' geboren, Ende Juni wurde der älteste Sohn, Landgraf Otto, in einem festlichen Zeremoniell in die Hofschule eingeführt<sup>165</sup>. Bald danach brach Moritz mit umfangreichem Gefolge zu einer Reise durch Süddeutschland und die Schweiz nach Frankreich auf, bei der er auch mit König Henri IV. zusammentraf. Erst Anfang September kehrte er nach Kassel zurück. Während dieser Zeit verstarb am 23. Juli 1602 als Hofschüler in Kassel Erbgraf Bernhard von Lippe, Simons VI.

**160** Dabei wurden wie üblich ein Ringrennen mit Inventionen und ein Fußturnier durchgeführt (StAMR Best. 4f Solms Lich und Laubach Nr. 45, Best. 4c Hessen-Darmstadt, Nr. 409).

**161** StAMR Best. 17d v. Carlewitz Nr. 3; Archiv der Ev. Kirche von Kurhessen u. Waldeck, Kirchenbuch Kassel II, Altstadt, Copulationen, 3. September 1601.

**162** Zulauf, S. 57, 65.

**163** StAMR Best. 4b Nr. 65, Holsteinische Reise 1601, sowie 4f Lippe Nr. 95 und 96; vgl. Aumüller (wie Anm. 19), S. 119. Nicht auszuschließen ist, dass sich unter den »jungen Herrn« von der Schule die Kapellnaben Cornett, Kegel, Schimmelpfennig und Schütz befanden, die die lippische Hofmusik bei der Taufe unterstützen konnten.

**164** Lüpkes (wie Anm. 8), S. 63; StAMR Best. 4f Lippe Nr. 97.

**165** StAMR Best. 4a, 43 Nr. 2, Landgraf Otto: Ausbildung und Erziehung, Aufenthalt an der Universität Marburg, Reisen. 1600; 1603–1616. Am 22. Juli 1602 wurde Otto gemeinsam mit dem Grafen Friedrich Ludolf von Bentheim und den Brüdern Johann Adolf und Rudolf Rau von Holzhausen an der Marburger Universität immatrikuliert, am 21. August ebd. der Hofschüler Georg Thalmüller; vgl. Julius Caesar (Hrsg.), *Catalogus studiosorum Scholae Marpurgen-sis 4: Ab ineunte anno MDCV usque ad extremum annum MDCXXVIII pertinens*, Marburg 1887, S. 31, 34. Bereits im Frühjahr 1603 lebte Otto mit seinem Hofmeister Philipp von Scholley (um 1575–1659), dem Edelknaben Graf Ludolf Friedrich von Bentheim (1587–1629), dem Präzeptor Hermann Thalmüller und einigen Bediensteten am Marburger Hof von Landgraf Ludwig IV. und dessen wesentlich jüngerer zweiter Ehefrau. Er wurde dort u. a. vom Hoforganisten Bernhard von Ende im Orgelspiel unterrichtet. Man ließ eigens ein Positiv für ihn auf das Schloss bringen, und er bekam eine Cister. Außerdem finden sich Ausgaben für Hof- und andere Musiker, etwa den Lautenisten Augustin (Kramer), die den Achtjährigen unterrichteten bzw. mit Musik unterhielten (StAMR Best. 4a Nr. 43, 3, Ausgabenregister 1602 und 1603). Zur Hochzeit seines Vaters durfte er im Sommer 1603 nach Kassel und Schmalkaden reisen und war anschließend wieder in Marburg untergebracht.

hoch begabter Sohn<sup>166</sup>. Im Kasseler Schloss hatten Bauarbeiten begonnen, insbesondere sollte die alte gotische Schlosskapelle in eine zeitgemäße Form gebracht werden<sup>167</sup>. Landgräfin Agnes, die im Juli noch ihren Gatten in Montbéliard besucht hatte, kränkelte und starb am 23. November. Zur Trauerfeier in Kassel gibt es keine weiteren Unterlagen<sup>168</sup>.

Über Moritz' Frankreichreise liegt ein von ihm selbst verfasster Bericht vor<sup>169</sup>, dazu gibt ein von ihm ergänzter Fourierzettel Aufschluss über die Beteiligung mehrerer Hofschüler und weiterer Personen aus dem damaligen Umfeld von Schütz<sup>170</sup>. Zu den Mitreisenden gehörten neben dem Reiseleiter Caspar von Widemarkter, zahlreichen Grafen, Hofjunkern und den Edelknaben der Hofschule, Adolf Rau von Holzhausen und Diederich von dem Werder, der Hoflautenist Victor de Montbuisson und der mit Schütz befreundete junge Caspar Meusch, Moritz' späterer Kammersekretär. Die in den folgenden Jahren (fast immer mit bis zu 200 Pferden und großem Gefolge) durchgeführten Reisen Moritz' sind wesentlich schlechter dokumentiert, so dass nicht festgestellt werden kann, ob auch Schütz sich später gelegentlich unter seinem »Comitat« befunden hat.

### 1603

Fast exakt ein halbes Jahr nur nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete Moritz am 22. Mai 1603 die knapp 16jährige Gräfin Juliane von Nassau-Dillenburg, die ihm im Jahr zuvor auf seiner Frankreichreise mit ihren Sprachkenntnissen imponiert hatte<sup>171</sup>. Anschließend erfolgten die Heimführung nach Kassel und ein »Hirschesen« in Schmalkalden mit umfangreichen Festveranstaltungen, bei denen die Hofkapelle einschließlich der Kapellknaben (darunter mit Sicherheit auch Henrich Schütz) und die englischen Komödianten vielfältig eingesetzt wurden<sup>172</sup>. Nach der Sommerjagd in Rotenburg richtete Moritz im Kasseler Schloss die Hochzeit seines streng calvinistischen Schwiegervaters Graf Johann VII. von Nassau mit Margarete von Holstein aus<sup>173</sup>. Wenig später wurde nahezu der gesamte Hofstaat in die Festung Ziegenhain verlegt, um den (oben schon erwähnten) Umbauarbeiten am Kasseler Schloss zu entgehen<sup>174</sup>.

**166** Einzelheiten dazu bei Fink (wie Anm. 8), S. 15. Bernhard sprach fließend Lateinisch und Französisch und hatte den Erbprinzen Otto bei seiner Einschulung mit einer freien lateinischen Rede begrüßt. Vgl. Gregorius Schönfeld, *Eine Christliche Leichpredigt / Bey und uber der trawrigen Leich | des Wolgebornen Herrn | Herrn Bernhardt | Graffen vnd Edlen Herren zur Lippa* [...], Kassel 1602.

**167** Die Bauarbeiten begannen bereits im Winter 1601/02 mit dem Abbruch der Orgel in der Schlosskapelle (Aumüller, wie Anm. 19, S. 119–120). 1603 waren sie so weit fortgeschritten, dass der Innenausbau einschließlich des Einbaus einer neuen Orgel durch den Hoforgelbauer Georg Weisland begonnen werden konnte. Ob die Kapellknaben damals im Schloss oder im renovierten Renthof untergebracht waren (StAMR Best. 4b Nr. 61), ließ sich nicht klären.

**168** Der Lautenist Montbuisson war zwischenzeitlich in Kassel gewesen und von Moritz' Schwager Graf Albrecht Otto von Solms über die Verschlimmerung der Erkrankung informiert worden; gleichwohl machte Moritz dem Schwager Vorwürfe, ihn nicht rechtzeitig benachrichtigt zu haben (StAMR Best. 4a, 42 Nr. 5, Landgräfin Agnes, Krankheit, Tod u. Begräbnis 1602). Die Beerdigung fand in aller Stille in Laubach statt, aber es wurde Landesträuer angeordnet (ebd.).

**169** MLUB 4<sup>o</sup> Ms. Hass. 66 [1 fol. 36–70]. Dieser Bericht lässt interessante Einblicke in Moritz' vielfältige Interessen und seine Persönlichkeit zu.

**170** StAMR Best. 4b Nr. 65, Reisen des Landgrafen Moritz.

**171** Ebd., fol. 37 ff. Vgl. auch Lemberg (wie Anm. 16), S. 30.

**172** Die Hochzeit ist ausführlich bei Lemberg (wie Anm. 16, S. 87–123) dargestellt.

**173** Die Feier fand ab dem 27. August 1603 in Rotenburg statt; vgl. Lemberg (wie Anm. 16), S. 74–75.

**174** Die ausführliche Hofordnung für den Aufenthalt in Ziegenhain (StAMR Best. 4b Nr. 66) sieht Gottesdienste (»Predigtstunde«) mit Singen und Beten im großen Esssaal für sonntags um acht bzw. um ein Uhr, mittwochs um acht Uhr und sonnabends als Vesper um drei Uhr vor. Der Hofstaat, darunter die Musikanten, hatte täglich um sieben Uhr

Die Hofschule, die inzwischen vollständig im Renthof untergebracht war, wurde von der Verlegung ausgenommen<sup>175</sup>. Dennoch ist nicht klar, wo Schütz damals lebte; als *Alumnus symphoniacus* hatte er sowohl (Unterrichts-)Aufgaben in der Hofschule, musste aber auch bei Bedarf beim Fürsten aufwarten. Neuer Vorsteher der Hofschule wurde Johann von Bodenhausen, der im gleichen Jahr in Gießen die Tochter des dortigen Festungshauptmanns Rudolf Wilhelm Rau von Holzhausen geheiratet und seinen Hausstand gegründet hatte. Er lehnte deshalb ein Angebot Moritz' ab, Hofmarschall zu werden und mit nach Ziegenhain zu ziehen<sup>176</sup>. Vermutlich begann jetzt eine eher unruhige Zeit für Schütz und die übrigen *Alumni symphoniaci* mit häufigen Ortswechselln nach Ziegenhain, Marburg, Rotenburg und Schmalkalden<sup>177</sup>.

#### 1604

Der Hofkehrte im Laufe des Jahres nach Kassel zurück, obwohl die Bauarbeiten im Schloss und am Ottonium noch nicht abgeschlossen waren<sup>178</sup>. Am 9. Oktober starb in Marburg Landgraf Ludwig IV. Unmittelbar nach der Beisetzung begannen in Marburg die ersten Verhandlungen zwischen den beiden Erbparteien: Landgraf Moritz auf der einen Seite, auf der anderen seine Darmstädter Cousins: Landgraf Ludwig V. sowie dessen jüngere Brüder. Ende November wurde Philipp, der erste Sohn der neuen Kasseler Landgräfin Juliane, geboren. Zu seiner Taufe im Januar des folgenden Jahres lud man u. a. Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg ein, der sich aber durch seine Gattin und den ältesten Sohn Friedrich Ulrich vertreten ließ<sup>179</sup>. Der seit einem Jahr an der Hofschule studierende Caspar Meusch wurde zur Studienreise nach Frankreich, Italien und England geschickt<sup>180</sup>, und die *Alumni symphoniaci* Cornett und Kegel traten ihr Stipendium bei Giovanni Gabrieli in Venedig an<sup>181</sup>.

Zur Beisetzung von Landgraf Ludwig am 23. Oktober in Marburg gebe ich im Folgenden auszugsweise die Aufstellung des Trauerkondukts mit den beteiligten Musikern vom Schloss in die Pfarrkirche wieder<sup>182</sup>. Als Ankündigung des Begräbnisses sollte um 12.15 Uhr in der Pfarr- und der Deutschhaus-

auf ein Trompeterzeichen im Esssaal die Morgensuppe einzunehmen, weitere Mahlzeiten gab es um neun und nachmittags um vier Uhr, bei denen das »Benedicite« und »Gratias« zu sprechen war. Anschließend hatte man sich zum Aufwarten bereitzuhalten, denn der Fürst und seine Familie speisten um zehn und um fünf Uhr; das »dienliche« übrige Essen der Fürstentafel erhielten die Diener, das »undienliche« die Armen (!). Beim Schlaftrunk wurde ein Kapitel aus der Bibel vorgelesen. Zur musikalischen Ausgestaltung der »Predigtstunde« wurde im November ein Positiv aus Kassel nach Ziegenhain transportiert (StAMR Best. 40a Rubr.10, Nr. 168, 28.11.–3.12.1603).

**175** Hartwig (wie Anm. 98), S. 22–23.

**176** StAMR Best. 17d v. Bodenhausen Nr. 87, Schreiben Otto Wilhelm von Berlepschs an Moritz vom 6. November 1603.

**177** Lemberg (wie Anm. 16), S. 226–232.

**178** StAMR Best. 4a 39 Nr. 54, Berichte des Leibarztes und Bauverwalters Hermann Wolf, 1604, sowie Best. 40a Rubr. 10, Nr. 168, Bausachen Kassel 1592–1626.

**179** StAMR Best. 4a Nr. 44, 5. Die Taufe erfolgte erst im Januar 1605 (s. u.), dazu ausführlich Lemberg (wie Anm. 16), S. 213–224.

**180** Paul Stein, *Christliche Leichpredigt Bey der Begräbnüß Des Ehrvesten / Hochgelahrten vnd Vorachtbarn / Herrn Caspar Meuschen* [...], Kassel 1620, hier fol. C1<sup>v</sup>; StAMR Best. 4g Nr. 41, Schreiben Meuschs aus London, 3. September 1604.

**181** Häufig werden nur die Jahre 1605 und 1606 genannt, doch erfolgte die Bewilligung 1605 ausdrücklich für »ein weiteres Jahr« (StAMR Best. 4b Nr. 16, 2. August 1605), d. h. 1605 hielten sich die beiden Stipendiaten schon ein Jahr bei Gabrieli auf. Sie müssten demnach Anfang August 1606 zurückgekehrt sein.

**182** StAMR Best. 4a Nr. 14, 2b. Ausführlich zur Persönlichkeit Ludwigs vgl. Manfred Rudersdorf, *Ludwig IV. Landgraf von Hessen-Marburg 1537–1604. Landesteilung und Luthertum in Hessen*, Mainz 1991 (= Veröffentl. des Instituts

kirche (Elisabethkirche) geläutet werden. Währenddessen versammelten sich der Adel und die Räte auf dem kleinen Schloss-Saal, die Professoren, Advokaten und Prokuratoren des Hofgerichts sowie die »Ratsverwandten« auf der Hofstube, Hofdiener, Schreiber, Musikanten etc. im mittleren Schlosshof, gemeines Hofgesinde hinter dem Brunnen bei der Schlosserei, Studenten am Brunnen vom Zeltersaal bis zum Marstall, die »gemeine Bürgerschaft bei Jost Orths Haus, die Bürgerweiber vor Dr. David Laucks Haus bis zur Kirche«. Der Trauerzug wurde eingeleitet von drei Adligen, gefolgt von drei Predigern, dreißig Schülern in Trauerkleidung, »drei Praeceptores und Capellmeister vffm Schloss«, neun Predigern und soviel Trompetern wie möglich mit bekleideten Instrumenten. Umgeben von zahlreichen Adligen und den Familienangehörigen folgten das fürstliche Leibpferd und die fürstliche Leiche. Nach sämtlichen fürstlichen Verwandten und zahlreichen Adligen kamen die bürgerlichen Honoratioren, Professoren, Advokaten und Prokuratoren, Ratsverwandte aus Marburg und ausgewählte andere Stadtvertreter und schließlich die Hofdiener der Kanzlei, Rentkammer, Schreiber sowie »Musicanten, Officirer, Einspennige, reisige Knechte, Studenten, Bürgerschaft, Bürgerweiber und Jungfrauen«.

Auch die Anordnung in der Kirche war streng nach Status festgelegt. So hatten die Professoren der Universität unter der Orgel ihren Platz, »da die kleinen Paedagogici zu stehen pflegen«, während die Plätze auf den Emporen im Chorraum von den Fürsten und dem Adel eingenommen wurden. Studenten und Hofbedienstete durften die Emporen im Kirchenschiff benutzen. Der Sarg wurde auf zwei schwarzen Holzsäulen aufgestellt, wo er während der Predigt und dem »Gesänge« verblieb. Ob Orgel- und Instrumentalmusik erklang, ist unklar; zwar war während einer Landstrauer keine Instrumentalmusik gestattet, aber das relativ hohe Aufgebot an Musikern spricht doch für eine größere Funeralmusik. Vermerkt werden unter anderen die »Capellen Knaben«, der »Capellmeister samt seinen Consorten und Instrumentisten« sowie unter den zahlreichen, mit Trauerkleidung versehenen Personen »Bernhart vonn Entte Orginist, Georg Graman, Baltzer Radauw, Augustin Crammann [Kramer], Nicolaus Hagenbuch, Hans Borck [Johann de Borck]«, d. h. die Marburger Hofmusiker. Es ist sehr wahrscheinlich, dass außer den obligatorischen Trompetern einzelne Hofmusiker oder Alumni symphoniaci, darunter auch Schütz, den Landgrafen und seine Entourage nach Marburg begleiteten und an der Trauerfeier beteiligt waren.

## 1605

In der dritten Januarwoche wurde der Erstgeborene von Juliane und Moritz, Philipp, getauft. Bei den Feiern, die sieben Tage dauerten, wurden die an drei Tischen verpflegten Hofmusiker und damit wohl auch Schütz vielfach eingesetzt. Außerdem spielten die englischen Komödianten, und auch die Edelknaben hatten eine Comoedie aufzuführen<sup>183</sup>. Unter dem Einfluss seiner nassauischen Verwandten in Dillenburg<sup>184</sup> und nach dem Tode des streng lutherischen Landgrafen Ludwig IV., der seine Erbfolge

für Europäische Geschichte Mainz 144). Zur Ranghierarchie und zum Zeremoniell solcher Aufzüge vgl. Schnitzer (wie Anm. 107), S. 158–162, sowie Jill Bepler, *Das Trauerzeremoniell an den Höfen Hessens und Thüringens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Jörg Jochen Berns u. Detlef Ignasiak (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, Erlangen 1993 (= Jenaer Studien 1), S. 249–265. Zur Funeralmusik vgl. Rainer Schmitt, *Musik am Wolfenbütteler Hof*, in: R. Schmitt (wie Anm. 76), S. 35–58, zur Trauermusik besonders S. 45, sowie Katrin Eggers, *Musik in Funeraldrucken*, in: Susanne Rode-Breymann u. Sven Limbeck (Hrsg.), *verklingend und ewig – Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, Wolfenbüttel 2011, S. 271–276.

**183** StAMR Best. 4a 44 Nr. 5, Kinder des Landgrafen Moritz, Philipp der Ältere, Geburt, Taufe. Ausführliche Darstellung der Tauffeierlichkeiten bei Lemberg (wie Anm. 16), S. 213–220.

**184** Ebd., S. 153–198.

mit der Beibehaltung der lutherischen Konfession verknüpft hatte, gab Moritz seinen calvinistischen Neigungen nach und führte die sogenannten »Verbesserungspunkte« ein, die er zwar am 28. Juli in einer lateinischen und anschließend auf deutsch gehaltenen Rede den Professoren und Studenten bzw. der Bürgerschaft nahezubringen versuchte, die aber (auch wegen des radikal durchgeführten »Bildersturms«) sofort den massiven Widerspruch seiner Darmstädter Vettern hervorriefen und auch von der Bevölkerung mehrheitlich abgelehnt wurden<sup>185</sup>. Ihren Höhepunkt fanden die Auseinandersetzungen zwischen den Marburger Bürgern, dem Großteil des Rats und der Universität einerseits und den fürstentreuen Theologen und Pfarrern andererseits in Tumulten und Schlägereien in der Pfarrkirche am 6. August 1605, die als »Marpurgische Kirchenhändel« ihren publizistischen Niederschlag fanden<sup>186</sup>.

Wohl nicht nur aus Kostengründen, sondern auch zur personellen Verstärkung der reformierten Fraktion in der Stadt waren die Oberklassen (»Publici«) der Kasseler Hofschule mit ihren Professoren und einigen Präzeptoren nach Marburg verlegt worden<sup>187</sup>. Als neuer Ephorus der Stipendiaten wurde der Theologe Caspar Sturm eingesetzt, die ehemaligen Kasseler Professoren Catharinus Dulcis und Georg Cruciger berief man zu Marburger Ordinarien. Ob auch Schütz (wie z. B. Diederich von dem Werder) nach Marburg übersiedelte, ist nicht bekannt. Dass er sich aber damals Monate lang dort aufgehalten haben muss, geht aus der Anwesenheit des Landgrafen hervor, der sich bereits Ende Januar von der Bevölkerung und der Universität hatte huldigen lassen<sup>188</sup>.

Um den eingerissenen Schlendrian an der Universität zu unterbinden, hielt sich Moritz anschließend längere Zeit in Marburg auf<sup>189</sup>. Er ernannte Persönlichkeiten seines Vertrauens wie den Gießener Festungshauptmann Rau von Holzhausen zum Landvogt an der Lahn mit Sitz in Marburg<sup>190</sup> und dessen Schwiegersohn Johann von Bodenhausen zum Landvogt an der Eder mit Sitz in Frankenberg<sup>191</sup>.

**185** Manfred Rudersdorf, *Lutherische Erneuerung oder Zweite Reformation? Die Beispiele Württemberg und Hessen*, in: Heinz Schilling (Hrsg.), *Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland – Das Problem der »Zweiten Reformation«*, Gütersloh 1986 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 195), S. 130–153; Gerhard Menk und Birgit Kümmel, *Die Einführung der Zweiten Reformation und die Bilderfrage*, in: Borggreffe (wie Anm. 7), S. 87–91; Gerhard Menk, *Die Konfessionspolitik des Landgrafen Moritz*, in: ders. (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*, Marburg 2000 (= Beiträge zur hessischen Geschichte 15), S. 95–134, dort auch weitere Literatur.

**186** Gerhard Menk, *Landgraf Moritz und die Rolle Marburgs bei der Einführung der »Verbesserungspunkte«*, in: Hans-Joachim Kunst und Eckart Glockzin (Hrsg.), *Kirche zwischen Schloß und Markt. Die Lutherische Pfarrkirche St. Marien zu Marburg*, Marburg 1997, S. 48–58, Abdruck des Berichts über die »Kirchenhändel« S. 59–69.

**187** Lemberg (wie Anm. 16), S. 226–227; Hartwig (wie Anm. 98). Die Hofschüler Jost Burkhard Rau und sein Bruder Rudolf (der sich bereits 1602 inskribiert hatte) wurden an der Universität immatrikuliert (Caesar, wie Anm. 165, S. 1 [1605]).

**188** Caesar (wie Anm. 165), S. 1 ff. (1605). Moritz versuchte durch großzügige Geschenke wie die Überlassung der Bibliothek des in der Gefangenschaft in Ziegenhain verstorbenen Grafen von Diez, Baumaßnahmen am Collegium Lani und eine eingehende Inspektion aller Universitätsgebäude zunächst die Universität auf seine Seite zu ziehen. Professoren, die sich weigerten, die »Verbesserungspunkte« anzunehmen, wie die bedeutenden »gnesiolutheranischen« Theologen Mentzer und Winkelmann, aber auch der Philosoph Petrus Nigidius und der von Moritz langjährig geförderte Mediziner Heinrich Ellenberger, wurden entlassen bzw. verließen die Universität und begaben sich unter den Schutz des Landgrafen Ludwig V. von Hessen-Darmstadt, der sie zu den Gründungsvätern der Universität in Gießen machte.

**189** Nachweisbar: StAMR Best. 4b Nr. 217, Marburger Lichtkammerrechnungen Fsc. II, 1604–1624.

**190** StAMR Best. 4d, Nr. 291; 40d, Nachträge Nr. 275 Rubrik 10; 1605 ff.; 40d Nachträge 290 Marburg (Rechnungen).

**191** StAMR Best. 17d von Bodenhausen, Nr. 89.

Tabelle 2: Übersicht über die Aufenthalte des Hofes in Marburg im Jahr 1605

Tage	Veranstaltung	Anwesende (Auswahl)
22. 1.– ca. 15. 2.	Hoffest; Huldigung	Moritz und Juliane, Grafen von Solms, von Mansfeld, Rheingraf; Kanzlei und Räte. Ab Mitte Februar Herzog von Lüneburg
22.–28. 3.	Hoffest mit Musikanten	Moritz, Juliane, Junker, Graf Albrecht Otto von Solms, Landvogt
7.–14., 20. 6.	Auftritt von Schülern	Moritz, Juliane, Grafen von Nassau, von Waldeck, von Erbach
22.–31. 7.	Reden vor der Universität und der Bürgerschaft	Moritz, Hofschule, Diederich von dem Werder
18.–31. 8.	Auftritt von Schülern und Musikanten	Moritz, Juliane, Graf v. Nassau, Erzbischof von Bremen
1.–30. 9.	Auftritt von Schülern und Musikanten	Moritz, Juliane (bis 22. 9.), Erzbischof von Bremen, Herzöge von Mecklenburg, Grafen von Stolberg und von Waldeck, französischer Gesandter, Domdechant aus Speyer
6.–11. 11.	Tanz am 10. 11. 11. 11. Abreise zur Jagd nach Wolkersdorf (bis Jahresende)	Moritz, Juliane, Grafen zu Nassau, von Solms, von Waldeck; Vertreter der Ritterschaft

Die Marburger Musiker Kramer, Radau, Graumann und Hagenbuch wurden wieder in die Kasseler Hofkapelle aufgenommen, blieben aber zunächst noch weiter in Marburg<sup>192</sup>. Sie waren gemeinsam mit den Alumni symphoniaci und den Kapellknaben unter dem Kantor Brasch an festlichen Veranstaltungen wie der Hochzeit und Promotion des Juraprofessors Christoph Deichmann beteiligt<sup>193</sup>. Alles spricht dafür, dass Schütz bereits 1605 für längere Zeit in Marburg gelebt haben muss.

## 1606

Am 14. März wurde dem Landgrafenehepaar die Tochter Agnes geboren, zu deren Paten neben zwei sächsischen Herzögen und Vertretern der Universität<sup>194</sup> Landgraf Ludwig V. von Hessen-Darmstadt eingeladen wurde, mit dem man gerade im heftigen Erbfolgestreit lag und der natürlich ablehnte<sup>195</sup>. Eine Abordnung der Marburger Universität verehrte der Landgräfin zur Geburt zwölf »Portugalöser«, eine relativ hohe Geldsumme. Die Alumni symphoniaci Christoph Cornett und Christoph Kegel kamen im Spätsommer aus Venedig zurück und dürften Schütz begeistert von ihren Erlebnissen dort berichtet haben. Unter mehreren Hochzeiten bei Hofe war die des Hofkapellmeisters Georg Otto sicher die bedeutendste<sup>196</sup>. Durch den plötzlichen Tod des Trompeters Trefflian stieg der Bedarf an neuen Musikern<sup>197</sup>. Neu bestellt wurde der Lehrer für Mathematik am Collegium Mauritianum, Johannes Scholasticus, der

<sup>192</sup> StAMR Best. 4b Nr. 241; Zulauf, S. 69.

<sup>193</sup> Caesar (wie Anm. 165), S. 13 (1605).

<sup>194</sup> StAMR Best. 305 r 1 Nr. 56: Oeconomat Register 1606. Rektor und Vizekanzler, die zur Taufe nach Kassel abgeordnet waren, erhielten Gelder wie auch der Kantor Brasch, der in Marburg mit den »Paedagogici« eine Komödie hatte aufführen lassen.

<sup>195</sup> Rommel (wie Anm. 13), S. 348.

<sup>196</sup> Archiv der Ev. Kirche von Kurhessen und Waldeck, Kirchenbuch Kassel IV, Freiheit, Copulationen 1600–1740, 7. Juli.

<sup>197</sup> Ebd., Kirchenbuch Kassel III, Begräbnisse 1599–1622, 31. Dezember. Trefflian starb nach einem »Convivium« an einem Herzschlag.

ehemalige Marburger Hofkapellmeister, dessen ausgeprägte astrologische Interessen Moritz bekannt waren<sup>198</sup>. Die Verwaltung der Hofschule wurde dem Kammerdiener Johann Eckel übertragen, ebenfalls ein früherer Musiker<sup>199</sup>. In Kassel heirateten hochgestellte Hofbeamten wie der Kammermeister Henrich Ludwig Scheffer und der Hofmeister des Erbprinzen, Philipp von Scholley. Die Feiern wurden sicherlich auch durch die Hofkapelle musikalisch ausgestaltet; Schütz könnte teilgenommen haben<sup>200</sup>.

### 1607

Am 15. August 1607 wurde Moritz und seiner Frau Juliane der zweite Sohn Hermann geboren<sup>201</sup>. Er war sprachbegabt, wissenschaftlich besonders interessiert und musikalisch. Vielleicht fand in diesem Jahr (oder 1608) die Heirat von Christoph Cornett statt, zu der jedoch keine Einzelheiten bekannt sind<sup>202</sup>. Ein Pestausbruch in Marburg führte zeitweise zu Überlegungen, die Universität zu verlegen, die durch den Wegfall finanzieller Ressourcen zugunsten der darmstädtischen Neugründung in Gießen ohnehin in Bedrängnis war<sup>203</sup>. Zudem wanderten weitere Professoren nach Gießen ab. Durch einen Totschlag, in den auch Schütz' ehemalige Mitschüler Conrad Seuring und Jodocus Avemann (vermutlich Sohn des Kasseler Citharisten) verwickelt waren, gab es zusätzliche Aufregung, so dass Moritz eine Visitationskommission unter dem Vorsitz des Landvogts Rau von Holzhausen einrichtete, die sämtliche wirtschaftlichen, organisatorischen und akademischen Aspekte der Universität untersuchte und entsprechende Verbesserungsvorschläge zu machen hatte<sup>204</sup>. Der Kasseler Superintendent Gregor Schönfeld wurde zum ersten Professor der Theologie berufen und verstärkte zusammen mit dem Ephorus der Stipendiaten, Caspar Sturm, die Fraktion der reformiert eingestellten Professoren. Für Schütz gab es in diesem eher ruhigen Jahr wohl weitgehend nur Aufgaben in Kassel, andere Aufenthalte des Landgrafen sind nicht bekannt.

**198** StAMR Best. 4b Nr. 241; Hartwig (wie Anm. 98), S. 75.

**199** StAMR Best. 4b Nr. 241.

**200** StAMR Best. 4b Nr. 248.

**201** Lemberg (wie Anm. 16), S. 229–232.

**202** Vgl. StAMR Best. 4b Nr. 60, fol. 11–13. In einem Schreiben des Hofschuloeconomus Johann Eckel an Moritz vom 13. September 1607 aus Kassel heißt es: »Waß nun 1.) das Examen belangt, ist der tag desselben noch nicht angeordnet, wann man aber denselben weiß, sol der l: wils Gott :l gebürlich wie die vorigen auch, mit anstellung der tractation vnd Speyß, in acht genommen werden. 2.) Betreffend die Heurathssache mit Cornet, hab Ich Ihme E. F. Gn. gnedig gemüth vnd Meinung hirvon angezeigt; welchs Ihme nit vbel gefellt, hat sich daruff also erclert das er E. F. Gn. gnedige vnd wolmeinende affection gegen Ihnen hirbey vnderthenig spüre, vnd was E. F. Gn. Ihme hirinnen gnedig rathen, will er derselben vnderthenig, willig vnd gerne folgen, dan er wisse wol das E. F. Gn. es mit Ihme gnedig vnd guth meinen, Ist also an seinem ort zu frieden.« Erstaunlich ist, wie weit der Landgraf sich in das Privatleben seiner Untergebenen einmischte. Die Hochzeit Cornetts ist in den erhaltenen Kasseler und Marburger Kirchenbüchern nicht nachweisbar; das Kirchenbuch der Kasseler Hofgemeinde liegt erst ab 1623 vor.

**203** Dazu ausführlich Thomas Klein, »*Conservatio Reipublicae per bonam educationem*«. *Leben und Werk Hermann Kirchners (1562–1620)*, in: Walter Heinemeyer u. a. (Hrsg.), *Academia Marburgensis. Beiträge zur Geschichte der Philipps-Universität Marburg*, Marburg 1977, S. 183–230, hier S. 211–213.

**204** Caesar (wie Anm. 165), Part. 19, S. 23–33 (1607); vgl. auch StAMR 40d N Nr. 299 mit vielen Angaben zur Visitation, sowie Hermelink/Kachler (wie Anm. 28), S. 215–220. Moritz erhöhte vor allem die Zuwendungen für die Universität aus dem Soodener Salzgeld von 400 auf 1500 fl. In der Folge kam es zu einem verstärkten Zustrom calvinistischer Studenten, vor allem aus dem osteuropäischen Raum.

## 2.2 Studium in Marburg 1608/1609

Im Januar 1608 wurden die beiden Landgrafensöhne Moritz und Wilhelm, acht und sechs Jahre alt, zusammen mit ihrem Kasseler Präzeptor M. Crato Seiler (und vermutlich ihren Musiklehrern Christoph Kegel und Henrich Schütz) in Gegenwart des Landgrafen feierlich an der Universität eingeschrieben. Von Ende Mai bis Anfang Dezember waren Moritz und seine Frau, die im Oktober ein weiteres Kind erwartete, fast durchgehend in Marburg anwesend und ab Mitte August mit den Vorbereitungen der Taufe des Kindes befasst. Dazu wurden frühzeitig zahlreiche Verwandte und hochstehende Paten eingeladen und durch den Kantor Brasch und seine Musikerkollegen mit Theateraufführungen und Turnieren unterhalten<sup>205</sup>. Daneben fanden wegen der zwischenzeitlichen Konkurrenzgründung der Universität Gießen Verhandlungen mit der Universitätsleitung in Marburg statt, bei denen Moritz finanzielle Unterstützung gewährte und die Monita der Visitationskommission mit der Verwaltungsspitze beriet. Im Kreis der Hofbediensteten und Mitgliedern der Universität wurden die Hochzeiten des Kammersekretärs Lubertus Sartorius, des Rentmeisters Philipp Roding und die Eheschließung des Juristen Franciscus Klein mit der Tochter des Juraprofessors Johannes Goeddaeus gefeiert, vermutlich unter Mitwirkung von Musikern. Schütz dürfte sich zumindest während der zweiten Jahreshälfte, wahrscheinlich aber schon seit Jahresbeginn vorwiegend in Marburg aufgehalten haben.

### Die Marburger Juraprofessoren und -studenten

Schütz' Immatrikulation an der Universität in Marburg erfolgte bekanntlich am 27. September 1608, etwa ein halbes Jahr nach der Einschreibung seines gleichnamigen Weißenfeller Verwandten (18. April 1608) und ein Vierteljahr vor derjenigen seines jüngeren Bruders Georg (30. Dezember 1608)<sup>206</sup>. Allerdings war, wie oben erläutert, Schütz schon früher in Marburg gewesen, mit ziemlicher Sicherheit anlässlich des Begräbnisses von Landgraf Ludwig IV. im Oktober 1604 und höchstwahrscheinlich auch bei der Verlegung des Collegium publicum von Kassel nach Marburg bzw. den Verhandlungen zwischen Moritz und seinen Darmstädter Vettern über die Aufteilung des Marburger Erbes 1605. Sein Immatrikulationsdatum darf deshalb nicht mit seiner Ankunft in Marburg gleichgesetzt werden. Wenn sich Moritz mit seinem Hof bereits ab Ende Mai in Marburg aufhielt<sup>207</sup>, nachdem seine Söhne ja schon im Januar immatrikuliert worden waren und auf dem Marburger Schloss von ihrem Hofmeister betreut wurden<sup>208</sup>, dann dürfte auch Schütz, aller Wahrscheinlichkeit nach einer der Musiklehrer der Prinzen<sup>209</sup>, mit angereist sein.

Einer unbewiesenen lokalen Tradition nach war Schütz in Marburg im sogenannten Kugelhaus, dem ehemaligen Kloster der »Brüder vom gemeinsamen Leben«, untergebracht<sup>210</sup>, in dem neben einem Disputationsraum für die Theologen auch Räumlichkeiten für die landgräflichen Stipendiaten hergerichtet

**205** StAMR 305r 1, Nr. 58 Oeconomat Rechnung 1608.

**206** Ebd., S. 34, 37 u. 39.

**207** StAMR Best. 4b Nr. 217, Marburger Lichtkammerer-Rechnungen.

**208** Caesar (wie Anm. 165), S. 33 (1608).

**209** Präzeptor der Prinzen war der Mediziner Crato Seiler, der kaum Musik unterrichtet haben dürfte. Für die Vertrautheit Landgraf Wilhelms V. mit Schütz spricht u. a. der sehr persönlich gehaltene Brief, den er 1635 an Schütz nach Kopenhagen schrieb und in dem er darum bittet, auch weiterhin dessen Kompositionen zu erhalten. Vgl. Engelbrecht (wie Anm. 31), S. 28–29, im Wortlaut S. 127–128 (neue Signatur: StAMR Best. 4b Nr. 280, Konzeptschreiben vom 30. März 1635, Anrede mit »Erbar lieber Besonder«).

**210** Über dem Eingang des Kugelhauses ist eine entsprechende Tafel angebracht.

worden waren<sup>211</sup>. Es gibt allerdings keinerlei Hinweis, dass Schütz Stipendiat war. Vielmehr diente er als *Alumnus symphonicus* nach wie vor dem Landgrafen, hatte sich in dessen unmittelbarer Nähe aufzuhalten und dessen Anordnungen zu erledigen. Sein Kommilitone Georg Schimmelpfennig etwa, der sich gemeinsam mit Schütz und den beiden anderen *Alumni symphonicus* Christoph und Friedrich Kegel (sicher nicht ohne Zutun des Landgrafen) inskribiert hatte<sup>212</sup>, erhielt bereits am 24. November 1608 den Auftrag, den Rat Johann von Linsingen nach Warschau zum polnischen Reichstag zu begleiten<sup>213</sup>.

Ob Schütz bzw. den Brüdern Kegel ähnliche Aufgaben übertragen wurden, ist nicht bekannt und kaum anzunehmen, denn sie wurden zum »Aufwarten« beim Fürsten und für den Unterricht der beiden hoch musikalischen Prinzen Moritz und Wilhelm regelmäßig gebraucht. Aller Wahrscheinlichkeit nach wohnten sie auf dem Schloss oder in der benachbarten Residenz des Landvogts Rudolf Wilhelm Rau von Holzhausen<sup>214</sup>, dem »Rodenhof« (heute Forsthof).

Raus Söhne, Jost Burkhard und Rudolf, die als Edelknaben gemeinsam mit Kapellknaben wie Schütz und den Brüdern Kegel das Collegium Mauritanum besucht hatten, waren bereits seit 1605 an der Universität eingeschrieben<sup>215</sup>, dienten weiterhin als Kammerjungen und wohnten in der seit 1606 auf Kosten des Landgrafen aufwendig ausgebauten Landvogtei, in der vermutlich auch die Hofschule untergebracht war. Beköstigt wurde Raus Gesinde und mit ihm wohl auch die *Alumni symphonicus* bzw. Hofschüler im wenige Schritte oberhalb gelegenen Schloss<sup>216</sup>.

War Schütz schon auf dem Collegium Mauritanum, wie erwähnt, durch angesehene Lehrkräfte mit den wichtigsten Inhalten des Rechtswesens bekannt gemacht worden, so traf er in Marburg mit Hermann Vultejus auf einen der bedeutendsten Juristen seiner Zeit<sup>217</sup>. Vultejus (1555–1634) stammte aus der Marburg benachbarten Kleinstadt Wetter und hatte bereits als Achtjähriger (!) (wie sein Vater Justus Will) alte Sprachen studiert. Nach dem Baccalaureat mit 15 Jahren studierte er in Heidelberg bis zur Verleihung des Magistergrads und begann 1575 in Marburg ein Jurastudium, das er in Genf und Padua fortsetzte. Nach verschiedenen Zwischenstationen 1580 in Basel zum Dr. jur. promoviert, wurde er 1582 zum Professor an der Universität Marburg und wenig später zum Beisitzer des Hofgerichts ernannt. Seine überragende Gelehrsamkeit machte ihn zu einem der gesuchtesten Juristen seiner Zeit; er erhielt die Würde eines kaiserlichen Pfalzgrafen, den erblichen Adel und war mehrfach Dekan, Rektor und Mitglied des Konsistoriums. Seine didaktischen Fähigkeiten zeigten sich in der Entwicklung der sogenannten *Collegia*

**211** Hermelink / Kaehler (wie Anm. 28), S. 848.

**212** Alle genannten Immatrikulationsdaten aus Caesar (wie Anm. 165), S. 37 (1608).

**213** StAMR 4f Preußen Nr. 171. Die Abreise der beiden Gesandten war für den 3. oder 4. Dezember vorgesehen, sie sollten gegen Jahresende in Königsberg eintreffen und erhielten Zehrgelder und wegen des Todes (12. Juli 1608) des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg Trauerkleidung. Die Rückkehr sollte gegen Ende Februar 1609 erfolgen.

**214** Rudolf Wilhelm Rau von Holzhausen (1549–1610), 1568 stud. jur. in Jena, ab 1579 Rat und 1581 Hauptmann der Festung Gießen, 1605 Landvogt an der Lahn in Marburg, hatte 1578 Dorothea von der Grün geheiratet. Die Geburtsdaten der Kinder Jost Burkhard (gest. um 1662), Hedwig (gest. 1630), Rudolf (gest. nach 1620) und Johann Adolf (gest. 1659) sind unbekannt. Einzelheiten zur Familie s. Gerhard Aumüller u. Barbara Uppenkamp, *Fakten und Fragen zur Herkunft der Marburger Schloss-Orgel*, in: *Zs des Vereins für hess. Geschichte und Landeskunde* 113 (2008), S. 135 bis 164, hier S. 152–159.

**215** Caesar (wie Anm. 165), S. 1 (3. bzw. 9. Februar 1605).

**216** StAMR Best. 40d Nachträge 290 Marburg (Rechnungen).

**217** Johann Heinrich Zedler, Art. *Vultejus*, (*Hermann*), in: ders., *Großes vollständiges Universal-Lexikon* 51, Leipzig 1747, Nachdruck Graz 1962, Sp. 1296–1307. Die folgende Darstellung mit Zitaten nach Hermelink / Kaehler (wie Anm. 28), S. 199–201, sowie Gundlach (wie Anm. 28), S. 92.

juridica<sup>218</sup>, bei denen weniger dialektische Streitfertigkeit als vielmehr die Erarbeitung der Essenz juristischer Fragen in Thesenform im Vordergrund standen. Vultejus war im Wintersemester 1608 wegen einer Reise nach Hachenburg (Westerwald) nur zeitweise in Marburg<sup>219</sup>.

Die juristische Fakultät, deren großer Hörsaal im Collegium Lani einst das Refektorium des ehemaligen Dominikanerklosters gewesen war (an der Stelle der heutigen Alten Aula), hatte seit 1580 vier Ordinarien. Deshalb kommen auch die übrigen drei Juraprofessoren als Schütz' Lehrer in Frage: Antonius Mattheus (1564–1637) und Christoph Deichmann (1576–1636), vor allem aber Johannes Goeddaeus (1555–1632)<sup>220</sup>. Goeddaeus, der in Marburg ab 1578 zunächst Theologie, später Jura studiert hatte, hielt bereits 1582 dort Vorlesungen über die »Institutionen«, wurde 1585 zum Dr. jur. promoviert und 1594 als Professor nach Marburg berufen. Ab 1603 Professor der Pandekten und etwa 1605 Professor codicis juris Justiniani war er mehrfach Rektor und Dekan. Zu seinem Spezialgebiet Bürgerliches Recht publizierte er u. a. *Theses & disputationes de feudis sub ejus praesidio propositae* (Marburg 1597) sowie die Abhandlung *De testamento in quo testator spacium, ubi Legatorum quantitatem adscriberet, à Notario delinqui iusserat etc.*<sup>221</sup>. Diese Thematik und die Tatsache, dass im Wintersemester 1608 Mattheus das Dekanat führte und Deichmann, seit 1605 Schwiegersohn von Hermann Vultejus, erst kurz im Amt war, sprechen dafür, dass Schütz seine Examensarbeit »de legatis« (Codex Justiniani VI, 37) bei Goeddaeus schrieb. Hinzu kommt, dass Goeddaeus in unmittelbarer Nachbarschaft der Landvogtei wohnte, nur wenige Schritte unterhalb des Kanzleigebäudes, in dem Hofgericht und Konsistorium tagten, benachbart auch zur Wohnung des damaligen Rektors und Theologieprofessors Gregorius Schönfeld, den Häusern des Sprachenlehrers Catharinus Dulcis, des reichen Medizinprofessors Johannes Wolff und zur Pfarrkirche St. Marien<sup>222</sup>, wo Schütz sich häufig hat aufhalten müssen. Möglicherweise unterrichtete Goeddaeus auch in seinem Haus.

Für das studentische und gesellschaftliche Leben in der kleinen Universitätsstadt zu Beginn des 17. Jahrhunderts liegen als authentisches Zeugnis aus der Perspektive der Studenten Briefe des aus Hungen (bei Gießen) stammenden Johann Eberhard Schmidt (Fabritius) an seinen Vater vor, die er von 1606 bis 1611 zunächst als Schüler am Pädagogium, später als Philosophie- und Jurastudent schrieb<sup>223</sup>. Schmidt hatte bereits die Schule in Herborn besucht und war dann mit Freunden und Verwandten aus seiner Heimatregion, der Wetterau, in das Pädagogium in Marburg eingetreten, das der aus Lich in der Wetterau stammende Graecist Theodor Vietor (1560–1645) leitete<sup>224</sup> und in dem auch der Kantor und Universitätsmusikdirektor Johannes Brasch unterrichtete. Die Briefe Schmidts lassen erkennen, wie eng der Kontakt der Studierenden einerseits mit ihren Professoren (insbesondere dem Philosophen Rudolf Goclenius

**218** Die in Schütz' Leichenpredigt von Geier (wie Anm. 3) so betonten »Quaestiones Hoenonii«, also die Werke des Herborner Juraprofessors Philipp Heinrich Hoen (1576 Diez–1649 Dillenburg), der 1604 in Marburg zum Dr. jur. promoviert wurde, dürften für Schütz weniger bedeutsam gewesen sein als die Collegia juridica der Marburger Juristen.

**219** Schreiben vom 10. Oktober 1608, StAMR Best. 17h Nr. 2767.

**220** Angaben aus Gundlach (wie Anm. 28), S. 78–92.

**221** Angaben nach Gundlach (wie Anm. 28), S. 80–81; Strieder (wie Anm. 28), Bd. 4 (1784), S. 507–520.

**222** Zur Geschichte der einzelnen Häuser und ihrer Besitzer ausführlich Carl Knetsch, *Der Forsthof und die Ritterstrasse zu Marburg*. Mit Zeichnungen von Otto Ubbelohde, Marburg 2/1921.

**223** G[oswin] Freiherr von der Ropp, *Briefe eines marburger Studenten aus den Jahren 1606–1611*, in: *Zs des Vereins für hess. Geschichte und Landeskunde*, Neue Folge 23 (1898), S. 294–408.

**224** Zu Vietor vgl. die Leichenpredigt von Meno Hanneken, *Piorum longevitas [...]* Eine Christliche Leichpredigt [...] *M. Theodori Vietoris* [...], Marburg 1646. Die Stadt Lich, zur Grafschaft Solms-Lich gehörig, war damals neben Marburg der bedeutendste Druckort in Mittelhessen und konnte in der Marienstiftskirche auf eine lange und intensive Musiktradition zurückblicken.

und den genannten vier Juristen) und andererseits auch mit der Obrigkeit, selbst dem Landgrafen, war. Aber auch Spannungen zwischen der Bürgerschaft und den als privilegiert und arrogant auftretenden Studierenden kommen zur Sprache (und spiegeln sich in den Jahresberichten der Rektoren wider).

Für Schmidt wie für viele andere Studenten spielte neben dem Studium die Musik eine erhebliche Rolle. So berichtet er von der bevorstehenden Darbietung einer »comoetien« (»König Saul«, von Kantor Brasch im Frühjahr 1607 aufgeführt<sup>225</sup>), aber auch von der eigenen Beschäftigung mit dem »Instrument«, vermutlich einem Clavichord, das ihm der Licher Organist und Orgelbauer Georg Wagner gebaut hatte. Dieser sollte auch für den Juristen Vultejus 1611 ein solches Instrument liefern, bei dem sich Schmidt eine Hauslehrerstelle erhoffte. Schmidts Aufzeichnungen belegen, dass Wagner, auf den weiter unten näher eingegangen wird, spätestens im Juli 1609 in Marburg anwesend war, wahrscheinlich aber bereits deutlich früher, und sicher auch Instrumente an weitere Professoren, Studenten und wohlhabende Marburger Bürger lieferte bzw. reparierte. Offenbar besaß die Musik für Studierende und Professoren, aber auch für Bürger und Adel einen hohen Stellenwert. Daher ist die Feststellung Martin Gregor-Dellins, in Marburg sei es mit Musik »ohnehin nicht weit her« gewesen<sup>226</sup>, unzutreffend.

### Musikleben im Marburg um 1608

Ein weiterer Beleg für das recht blühende Musikleben in der Kleinstadt sind die regelmäßigen Gratifikationen, die der Kantor und »Paedagogus« Johannes Brasch »wegen seines Fleißes in exercitio Musico« erhielt<sup>227</sup> und die häufigen Anschaffungen von Noten für die Kantorei. Brasch hatte in Marburg studiert<sup>228</sup> und war ab etwa 1605 als Kantor am Paedagogium tätig. 1610 schrieb er bei Rudolf Goclenius eine dem Herzog Johann Adolf von Holstein gewidmete Magister-Dissertation<sup>229</sup>. Eigene Kompositionen sind nicht bekannt und auch nicht wahrscheinlich, wie die Notenkäufe und sein späterer Lebensweg nahelegen. Am 19. Oktober 1612 heiratete er Margarete Stückrad/Stuckrod; ein Sohn Johannes Otto wurde 1615 getauft. Ab 1615 war Brasch Schultheiß in Kirchhain bei Marburg<sup>230</sup>, später übernahm er das gleiche Amt in Neukirchen (Schwalm)<sup>231</sup>. Aus dieser Zeit sind keine musikalischen Aktivitäten mehr nachweisbar, das Todesdatum, vermutlich 1632, ist nicht dokumentiert. Dieses Karrieremuster, das dem so vieler Musiker aus dem Umfeld des Landgrafen Moritz entsprach – etwa Hans Eckel (Altist, später Kammerdiener), Thomas von Ende (Organist, später Rentmeister in Rotenburg), Andreas Ostermeier (Vizekapellmeister,

**225** Hierzu und zum Folgenden Ropp (wie Anm. 223), S. 231, 356, 368, 395.

**226** Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 3/1987, S. 56.

**227** StAMR Best. 305r 1 Nr. 55, Oeconomat Rechnung 1605.

**228** Immatrikulation am 7. April 1601 als »Johannes Praschius Stadensis Saxo«; vgl. Caesar (wie Anm. 165), Partic. 9, 1881, S. 24 (1601). Brasch dürfte demnach um 1580 in Stade geboren und nur wenig älter als Schütz gewesen sein.

**229** *Disputatio XIX. Considerationem Quaestionum Trium, Circa Controversiam Sacramentariam continens: I. Quomodo panis fit corpus Christi? II. Quo organo & quomodo manducetur? III. Quid in coena indigni, sui neq probationem, neq poenitentiam, neq veram fidem adferentes, accipiant? [...] discutiendam proponit In Collegio Gocleniano M. Johannes Braschius Stadensis*, Marburg 1610.

**230** Kurt Stahr, *Marburger Sippenbuch 1500–1850* (Typoskript), Bd. 3, Marburg 1951, S. 143, Fam. Nr. 3934. Die von Brasch äußerst widerstrebend angenommene Ernennung zum Schultheißen in Kirchhain geschah auf massiven Druck des Landgrafen, der seinen Protégé Philipp Homagius aus Kassel anstelle Braschs zum Sub-Paedagogiarchen in Marburg ernennen wollte, weil »deßen mores vndt erudition vns bekandt, die seinige weit vbertreffen [...]«. Vgl. StAMR Best. 17e Kirchhain Nr. 145, Schreiben Moritz' an Landgraf Otto, Vöhl 12. April 1615.

**231** StAMR Best. 40a Rubr. 04 Nr. 202, Beamtenbesoldung (Buchstabe B); ebenso ebd. Nr. 468 und 469 sowie Nr. 734 (Neukirchen) und 17e Neukirchen 1632. 1632 war vermutlich Braschs Todesjahr.

dann Gastwirt in Kassel), Friedrich Kegel (Sänger, später Küchenmeister) und selbst die zeitweisen Kapellmeister Christoph Cornett und Georg Schimmelpfennig –, dürfte auf Schütz wohl eher abschreckend gewirkt haben.

Gleichwohl war Johannes Brasch um 1608/09 ein engagierter Musiker. Sein Aufgabengebiet umfasste neben regulären Gottesdiensten und Kasualien auch Feiern der Universität (vor allem Promotionsfeiern), dazu vermutlich Rektoratsübergaben, die teils von der Universität honoriert, teils aber auch direkt von den Promovierten bezahlt wurden<sup>232</sup>. Einen Eindruck, welche Musik Brasch präsentierte, vermittelt ein Blick in die Instrumenten- und Notenbestände im Marburger Schloss, die anlässlich der Teilung des Marburger Erbes 1605 aufgezeichnet wurden<sup>233</sup>:

Instrumenta Musicalia

- 1 Groß instrument in der Capell
- 1 Regall mit seinem Zugehör
- 2 Instrumenta Chor Hohe mit einfachen seitenn
- 1 Tisch Positiv mit etzlich Stimmwerck
- 4 Kleiner Poßaun sambt 2 Mundstucken vnd Bogenn
- 1 Quart Poßaun mit Ihrem Mundstuck Futter [Futteral] vnnndt Bogen
- 2 Baßgeygenn
- 3 Tenorgeigen
- 1 Discantgeige
- 1 Geyge vf Leyrartt gemacht
- 5 Violen de Camba [sic!] gndant
- 7 Lautten mit Ihren futtern
- 6 schwarze Zincken sambt Ihren Mundstuckenn, mit einem Futter
- 5 Zwerch Pfeiffen In 1 Futter
- 2 Discant Schalmeyenn
- 1 Dulcion oder Vagot
- 5 Krompfhorner [Krummhörner]
- 9 Flöttenn in 1 Futter
- 2 Baßflötten
- 1 Pandora

Bucher

- 6 partes cantionum Musica divina gndant
- 4 geschriebene Bucher so L. Moriz Componirt
- 6 Bucher in weiß Pergament ingebunden, roth geferbt, allerley matrigaln vnd Authorum
- 12 Bucher Dialogi Musicali diversorum Authorum
- 10 Bucher Salvor gndant
- 5 Bucher von Alexandro Orologio
- 8 Bucher in weiß Pergamen Ingebunden von Muteten, Matrialn [Madrigalen], Cantiona vnd Capritien

**232** So verweist der frisch promovierte Magister Schmidt auf die »incidentia« anlässlich seiner Promotion »als nemlich verehrung dem cantori, der uf dem actui promotionis musiciret, verehrung den zinckenpläsern etc.«; vgl. Ropp (wie Anm. 223), S. 369 (auch zitiert bei Moser, S. 45).

**233** StAMR Best. 4a Nr. 14, Bd. 2b, nach dem 10. März 1605.

- 4 schlechte Bucher in PaPier ingebunden Johan Baptistæ [Reich?]
- 5 Bucher Balleti gnannt
- 6 Bucher in Braun Ledder ingebunden Horatii Vecchii
- 3 Bucher Alexander Orologii
- 5 Bucher in PaPier gebunden Johan Mario Harmino
- 6 Bucher in weiß Pergamen gebunden orlandi muteten
- 4 Bucher Cantiones Hassleri
- 6 Bucher Matriali Triumpho Didori [Madrigalsammlung]«.

In einer weitgehend übereinstimmenden Kopie sind zusätzlich aufgeführt:<sup>234</sup>

- Instrumenta Vfm thorn
- Feuerfahn Von rodem Zindell
- 4 Alte Zerbrochene Trompten, sindt Abgangen
- 1 Alter Zinck
- 4 Alter Zerbrochener Posaunen, sindt abgangen
- 3 Alte böse [unbrauchbare] Krompfhorner, gehen ab
- 4 Plockpfeifen, deren tugen 3 Nicht, gehen ab
- 5 Alter boser Geigen gehen ab
- 1 Buch Lobwasser gnant
- 1 Leuchter
- Volgen Die Neue Instrumenta so vffm Thürn sind
- 1 Futter Flotten 6 stimmig
- 2 Zugtrometen
- 1 Neue Posaune
- 3 Stracke Zincken
- 3 Neue Schalmeyen
- 1 Meßing Wachthorn, die Sahlwechter
- Bücher
- Haßleri Muteten – 4., 5. 6. 7 vnd 8. Vocum
- Cantiones Hasleri – 4. Vocum
- Vrsii [recte: Vecchii] Cantiones – 4 Vocum.

Wie sich zeigt, befand sich Brasch musikalisch durchaus auf der Höhe der Zeit. Er bevorzugte wie Moritz italienische Komponisten, vor allem Lasso, Orologio, aber auch Hassler, und pflegte ein breites Repertoire an Instrumental- und Vokalmusik<sup>235</sup>. Zwar konnten weder das Instrumentarium noch die Noten mit den reichhaltigen Beständen im Kasseler Schloss konkurrieren<sup>236</sup>, aber die Tendenz zur chorischen Aus-

**234** StAMR Best, 4b Nr. 218, Pergamentlibell; Jahresrechnung des Lichtkämmerers Emanuel Steindecker zu Marburg, 1605, Nr. 10; eine weitere Variante (4b Nr. 224) ist bereits bei Zulauf S. 58 zitiert (dort statt »Vrsii« fehlerhaft »Visy«, gemeint ist wohl »Vecchii«).

**235** Die Musikaufführungen für die Universität fanden in der Pfarrkirche St. Marien statt, deren Organist Bernhard von Ende war. Vgl. StAMR Best. 305r 1 Nr. 57 Oeconomatregister 1607, »2 fl 17 alb 4 hlr vor etliche Cantiones sacras welche in der Kirchen gebraucht werden«.

**236** Vgl. die Inventare StAMR Best. 4b Nr. 280 und 281, abgedruckt bei Zulauf, S. 99–115 u. 133–136.

stattung der Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente in kleiner bzw. (ergänzt durch den Turmmann und seine Gesellen) großer Besetzung ist erkennbar. Während die Turmbläser neben Signalen vorwiegend Sätze aus dem Lobwasser-Psalter zu spielen hatten, dürfte das Repertoire der Hofmusiker, aber auch vielleicht studentischer oder bürgerlicher Aushilfsmusiker sehr viel breiter gewesen sein. Leider sind keinerlei Einzelheiten zu ermitteln. Dass die Musiker regelmäßig im Schloss musizierten, lässt sich den unten dargestellten Veranstaltungen im Herbst 1608 entnehmen. Die Neuanschaffungen von Noten und Instrumenten für die Turmleute sprechen dafür, dass Moritz versuchte, deren Repertoire und technische Fähigkeiten zu verbessern<sup>237</sup>. In ihren Bestellungen wird u. a. festgelegt, der Turmmann dürfe mit seinen Gesellen den Turm zum Aufspielen in der Stadt nur nach Erlaubnis des Fürsten oder seines Stellvertreters (Landvogt bzw. Präsident) verlassen.

Ebenfalls fest umrissene Aufgaben hatte der seit 1593 in Marburg tätige Hoforganist, Bernhard von Ende (1568–1651)<sup>238</sup>, der Bruder des Kasseler Hoforganisten. Zugleich Universitätsorganist und auch Organist der Deutschordens-Kirche St. Elisabeth, nahm er in der Musikpraxis der Stadt eine zentrale Stellung ein und wurde während Schütz' Venedig-Aufenthalt an dessen Stelle nach Kassel abgeordnet. Erst im Winter 1613 kehrte er nach Marburg zurück<sup>239</sup>. Über die Zusammenarbeit von Endes mit Kantor Brasch ist nichts bekannt, aber vermutlich war sie um 1608 besonders erfreulich, denn die vier bestens geschulten Kasseler Alumni symphoniaci Schütz, Schimmelpfennig, Friedrich und Christoph Kegel dürften gemeinsam mit anderen musikalischen Studenten, etwa Bernhard von Endes Sohn Philipp Ludwig sowie seinen Rotenburger Neffen Johannes und Christoph, einen kleinen leistungsstarken (Favorit-) Chor gebildet haben<sup>240</sup>. Nicht belegt ist, ob von Ende auch Studenten bzw. Söhne von Professoren unterrichtete<sup>241</sup>. Dafür spricht die Klage des oben genannten Studenten Schmidt über die hohen Unterrichtskosten in der Musik, die wohl nur ein professioneller Musiker fordern konnte<sup>242</sup>. In diesem Zusam-

**237** StAMR Best. 4b 523, Bestallung des Turmmanns Heinrich Dieme aus Würzburg, Marburg, 6. November 1612. Hier sind die Pflichten genau beschrieben: »Er soll alle morgen Wan der dag anbricht einen geistlichen psalm, erstlich nach der Stadt, darnach nach dem Schloß zupfeiffen, zu denn Festzeiten soll er des morgens wanß dag wirdt, die psalmen oder gesenge so sich auff ein jedesz Fest geziembt spielen, dessen gleichen wann wir zuer stette sindt, Vnser Hoifflager daselbstn haben Werden, vndt zun Hoiff geblasen ist, vndt das Hoiffgesindt zue Hoiff gehet, alßdann soll er auch ein Hoffrecht machen, erstlichen nach der Stadt, vndt dann nach dem Schloße zu, Wie er dann auch gleicher gestalt Wann man das Thor des Abendts widderumb schließen will, thun soll, doch allezeit am letzten ein psalmen, da er auch Vnserwegen beneben seinen Gesellen zu Musiciren oder zu dantz zupfeiffen gefordert wirdt, Soll er sich auff allen Instrumenten alß posaunen, Zincken, zwerchpfeiffen, Geigen vndt waß dergleichen Seittenspiel mehr sindt, dartzu williglichen Vleißes gebrauchen lassen, Vff wilchen instrumenten er auch noch nicht dermaßen Wie einem Zincken vndt posaunen blässern geburt gevbt, Vff denselben sol erß ohne Vnterlaß mit allem Vleiß nochmals lernen, Vndt sich in dem Music studio exerciren, Ingleichen seine gesellen dartzu [...] mit Ernst anhalten [...].«

**238** StAMR Best. 4b Nr. 260, Bestallung vom 1. Januar 1605: Er habe, auch wenn Moritz sich nicht in Marburg aufhalte, »des sonntags in der kirchen bey der Musica mit vffwarten« zu helfen.

**239** Einzelheiten s. Aumüller (wie Anm. 20), S. 155 ff.; Hans Engel, *Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527*, Marburg 1957, S. 12. Zum Aufenthalt Bernhard von Endes bis 1613 in Kassel vgl. StAMR Best. 4b Nr. 2, Memorial Moritz' von 19. Dezember 1613: »Item gehen ab Bernhard organist so in den Marburgischen estat wirdt [...].«

**240** Johannes (immatrikuliert 1606) und Christoph von Ende waren die Söhne des früheren Hoforganisten Thomas von Ende aus Rotenburg, der achtjährige Philipp Ludwig von Ende war wie sein Vetter Christoph am Pädagogium immatrikuliert; vgl. Caesar (wie Anm. 165), S. 17, 39.

**241** Eingeschrieben waren u. a. die Söhne der Kasseler bzw. Marburger Juristen Clotz, Sixtinus, Scheffer, Mattheus und Goeddaeus; Caesar ebd., passim.

**242** Ropp (wie Anm. 223), S. 368.

menhang ist interessant, dass es in der Leichenpredigt des Enkels des Landvogts Rau von Holzhausen, Rudolf Wilhelm II. (1614–1667), heißt, er habe im Hause seines Vaters<sup>243</sup>, des Oberforstmeisters Jost Burkhard Rau von Holzhausen (eines Kasseler Mitschülers Schütz'), Privatunterricht erhalten und »[a]uf der Viol, Lauten, Flöten, Instrumenten [...] in werender Zeit seines zuhause-seyn solche principia und gründe gelegt, dass er hernachmals darinnen, wie seinen guten freunden bekannt, excelliret«<sup>244</sup>.

Bereits im Hause seines Großvaters, des Landvogts, dürfte Musik eine große Rolle gespielt haben, war doch die Landvogtei durch die gewinnende und souveräne Persönlichkeit Rudolf Wilhelm Raus sen. ein Zentrum des Marburger gesellschaftlichen Lebens im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Rau, dessen Besitzungen sich wie an einer Perlenschnur vom Marburger Umland über die Wetterau bis vor die Tore Frankfurts und weiter zur Bergstraße reihten, hatte als junger Mann schon gute Kontakte zum erzbischöflichen Hof in Mainz, zum Würzburger Bischof und allen hessischen Landgrafenlinien gepflegt und sich durch ausgedehnte Besitztümer, weit verzweigte Verbindungen bis nach Franken hinein, eine kultivierte Bildung und Erfahrung als Festungshauptmann und Amtmann in Gießen großes Ansehen und eine gewisse Unabhängigkeit erworben<sup>245</sup>. Als Landvogt und damit Stellvertreter des Fürsten wirkte er neben seinen sonstigen Verwaltungsaufgaben wesentlich bei der Visitation der Universität 1607 mit und gehörte gemeinsam mit dem Rektor und Vizekanzler zu dem Gremium, das alljährlich die Rechnungsabklärung der Hochschule wie auch des Paedagogiums durchführte<sup>246</sup>.

Als Residenz in Marburg diente Rau die »Landvogtei«, der sogenannte Rodenhof (heute Forsthof), mit mehreren Wohn- und Arbeitsräumen in drei Geschossen. Hier war offenbar auch eine Schule (die Unterklassen der 1605 nach Marburg verlegten Hofschule?) untergebracht, zudem diente das Haus als Ausweichquartier für hochgestellte Gäste, wenn das Schloss bei Festlichkeiten nicht genügend Raum bot (dazu unten mehr)<sup>247</sup>. Im obersten Geschoss besaß die Landvogtei einen großen holzgetäfelten Saal, an den Türgewänden mit Wandmalereien verziert, deren Reste noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu sehen waren und der Ausmalung der Wilhelmsburg in Schmalkalden ähnelten<sup>248</sup>. Dieser Saal diente nicht nur als Sitzungsraum, sondern sicher auch als Festsaal. Die überlieferten Inventare lassen nichts von seiner vornehmen Ausstattung erkennen, und so ist auch nicht erwähnt, ob Musikinstrumente vorhanden waren<sup>249</sup>. Wie wahrscheinlich diese Annahme ist, zeigen die in Raus Familie nachgewiesenen musikalischen Aktivitäten. Seit 1605 waren seine Söhne Jost Burkhard und Rudolf an der Universität ein-

**243** Dieses (noch bestehende) Haus, früherer Rittersitz der Herren Huhn von Ellershausen, lag gegenüber dem Wohnhaus des Juraprofessors Goeddaeus bzw. dem Forsthof auf der anderen Straßenseite.

**244** Leichenpredigt auf Rau von Johann Nicolaus Misler, *Ehren-Gedächtniß! dem Weiland Hoch-Edelgebornen / Gestrengen und Groß-Manvesten Herrn Rudolph Wilhelm Rawen von und zu Holtzhausen / Fürstlichem Hessen Darmstadischen wolverdientem Regierungs- und Kriegs-Rath!* [...], Gießen 1667, Personalia, S. 50.

**245** Dies lässt sich aus seiner Haltung anlässlich der Erbteilung nach dem Tode Landgraf Ludwigs IV. schließen und auch daraus, dass sein Sohn Jost Burkhard zunächst in Marburg, später im darmstädtischen Merlau Oberforstmeister war, während der andere Sohn, Johann Adolf, Burgmann auf der Reichsburg Friedberg wurde (StAMR Best. 17 d Familienrepositur Rau v. Holzhausen Nr. 9 und Nr. 18, Bd. 1).

**246** StAMR Best. 305r 1, Oeconomatrechnung 1608, Abrechnung vom 12. Mai 1609.

**247** StAMR Best. 4b Nr. 217, unter 22. Juni 1608: »den Jungfern ins Landvogts Haus« sowie 1. Juli. »den Grafen in der Landvogtei«.

**248** Knetsch (wie Anm. 222), S. 12, 15, 19, 21.

**249** Unmittelbar neben dem Forsthof hatte Moritz ein »Ballhaus«, also ein Gebäude für Ballspiele, errichten lassen, in dem die Schüler sich körperlich ertüchtigen sollten; vgl. Norbert Nail, »... ganz ruiniret und zum Ballspielen untauglich gemacht« – *Zur Geschichte des Marburger Ballhauses*, in: Claudia Mauelshagen und Jan Seifert (Hrsg.), *Sprache und Text*

geschrieben, wo sie vermutlich auch Musikunterricht erhielten, vielleicht beim Hoforganisten Bernhard von Ende. Unter ihren Kommilitonen befanden sich nicht nur zahlreiche Adlige aus Polen, Böhmen, Schweden, den Niederlanden usw., sondern auch Söhne mehrerer hessischer und sächsischer Adelsfamilien, wie z. B. die Spiegel von Desenberg, von Dalwigk, von Brandenstein, von Trott usw. sowie Diederich von dem Werder. Sie alle und auch die oben genannten Söhne der Professoren und höheren Verwaltungsbeamten werden, wie damals üblich, im Haus des Landvogts Gäste gewesen sein und mit der Familie gefeiert und musiziert haben. Feiern waren im universitären Rahmen nicht selten. So gab es im Juni 1608 anlässlich der Promotion des Juristen Franciscus Klein aus Goslar und seiner Hochzeit mit der Tochter des Juraprofessors Goeddaeus ein größeres Fest, das von der Universität ausgerichtet wurde und an dem auch der Landgraf mit einigen Hofräten teilnahm<sup>250</sup>.

Die Umstände sprechen also dafür, dass Musikinstrumente wie Cembali, Lauten, Flöten, Violen usw. im Hause Rau vorhanden waren: aller Wahrscheinlichkeit nach gehörte auch die im Marburger Schlossmuseum erhaltene kleine Renaissanceorgel dazu. Wie bereits früher dargestellt, ist sie zwischen 1600 und 1610 erbaut worden, höchstwahrscheinlich von dem in Hessen damals führenden Instrumentenbauer Georg Wagner, der den Mitteilungen des Studenten Schmidt zufolge bereits 1609 Instrumente nach Marburg geliefert hat. Vermutlich hielt er sich schon früher dort auf: Ein Verwandter, Gabriel Schöninger<sup>251</sup>, war 1580 zum Organisten und Musikanten von Landgraf Ludwig IV. in Marburg ernannt worden<sup>252</sup>, ein weiterer Verwandter war der schon erwähnte Graecist Theodor Vietor, der ab 1595 in Marburg tätig war, und seit 1606 studierte auch Wagners Neffe Justus Wagner dort. Dessen Vater, Wagners Bruder Theodor, Dechant der Stiftskirche in Lich, erhielt 1607 als Präsent des Landgrafen Moritz einen Silberbecher<sup>253</sup>, und Rudolf Wilhelm Rau wird dafür gesorgt haben, dass Wagner um 1600 eine kleine Orgel in der Burgkapelle in Gießen erbaute. 1616 war Wagner in der Marburger Schlosskapelle tätig, wo er die Orgel um vier Register erweiterte, die er in Zusammenarbeit mit dem Hoforganisten Bernhard von Ende betreute<sup>254</sup> – wie auch die übrigen Instrumente, die dieser zu spielen hatte. Es gibt demnach eine Fülle von indirekten Hinweisen, die die Erbauung der kleinen Marburger Orgel durch Georg Wagner um 1606 für Rau von Holzhausen wahrscheinlich machen, und es spricht alles dafür, dass der begabteste Musiker, der sich damals in Marburg aufhielt, Henrich Schütz, bei Besuchen im Elternhaus seiner Kommilitonen Rau dieses Instrument kennengelernt und gespielt hat<sup>255</sup>.

*in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*, Stuttgart 2001 (= Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik. Beihefte 114), S. 209–221.

**250** StAMR Best. 305r 1, Nr. 58, Oeconomatregister 1608. Caesar (wie Anm. 165, S. 42) erwähnt die Anwesenheit des Landgrafen bei dieser Feier.

**251** Georg Wagners Sohn Georg Heinrich heiratete eine Elisabeth Schöninger. Freundliche Mitteilung von Frau Inge Steul, Lich.

**252** StAMR Best. K 141 Nr. 76, 21. Oktober 1580.

**253** StAMR Best. 4b Nr. 248. Vielleicht steht dieses Geschenk damit in Zusammenhang, dass Theodor Wagner die Druckerei in Lich wieder eröffnet hatte, in der Wolfgang Ketzel 1604 den Lobwasser-Psalter, Werke von Rudolf Goclenius, Hofprediger Johannes Strack und anderen druckte. Ein Exemplar des Ketzelschen Lobwasser-Psalters ist in der Marienstifts-Bibliothek in Lich erhalten (freundlicher Hinweis von Frau Inge Steul, Lich).

**254** Bereits 1598 überbrachte von Ende im Mai »ein Instrument« von Marburg nach Kassel und reiste anschließend im Juli nach Marksuhl bei Eisenach an den Hof von Moritz' Schwester, Herzogin Christine von Sachsen-Eisenach. Da er selber keine Instrumente anfertigte, dürfte es sich dabei um das später genannte »lichisch Instrument« handeln, das Wagner gebaut hatte (StAMR Best. 4b Nr. 190, Register de Anno 1598, Mai, Juli).

**255** Nach dem Tode Raus 1610 gelangte das Instrument offenbar in den Besitz seiner Tochter Hedwig, die 1603 den

### Fürstliche Musik auf dem Schloss

Dass das Studium der ehemaligen Kasseler Alumni symphoniaci in Marburg 1608/09 kein ereignisarmes Pauk- und Examensemester war, lässt sich einem vom Lichtkämmerer des Schlosses, Emanuel Stein-decker, angefertigten Verzeichnis entnehmen, in dem er für jeden Wochentag des zweiten Halbjahrs 1608 die Anzahl der ausgegebenen Kerzen, Windlichter und Fackeln für die einzelnen Empfänger auflistet und dabei die Nutzung im Schloss vermerkt. Neben den Räumlichkeiten für die fürstliche Familie gab es dort auch Unterbringungsmöglichkeiten für Gäste und einen Teil des Personals, etwa 160 bis 200 Schlafstätten und mehrere Säle, die alle in der dunklen Jahreshälfte beleuchtet werden mussten. Wegen der repräsentativen Funktion des Fürstensaals<sup>256</sup> soll dessen Ausstattung kurz dargestellt werden, weil sich hier vor allem die musikalischen Aufführungen verorten lassen, an denen Schütz mitgewirkt haben muss. Noch 1735 stellt sich die Einrichtung des Saals wie 130 Jahre zuvor dar:

Über der Thür Inwendig das Alte Hochfürstl. Wappen<sup>257</sup>, Ein Eißerner Ofen mit vier Eulern Aufsätzen [Kachelofen], Vier Runde fenster, Sechzehn doppelte Fenster übereinander, Acht Kleine Bencke, eingesetzte Fenster darüber, An den Zwey Pfeilern zwey große Hirschgewichte [Hirschgeweihe], Sieben Eißerne Lampen Stöcke, Ein Hölzern Scheidt [Trennwand], In diesem Revier ist es mit Türckischen Leder Tapeziret, Acht Eißerne Hacken in der Mitte des Saals an den Wänden, Hinter denen Tapetten findet sich die Hochfürstl. Mundschenckerey, Mit Zwey Thüren und Einer Banck, Ein Schranck inwendig nebst einem Kambanck [Regal], Einer Treppen darneben so ober der Schenck, alwo die Musici ihren Behalt haben. Eine Banck wo die Musici auf sitzen, Zwey Pfeiler, woran ebenfallß Zwey Hirschgewichte, vorn drey große und Vier kleine Lampenstöcke hangen, Neben an den Ständen stecken acht Eißerne Hacken, fünff runde Fenster oben nebst fünfzehn Fenster übereinander Acht kleine Einsatzfenster Ein großer Eißerner Ofen mit 4 Eulern Aufsätzen, Ferner in Fürstlichen Saal, Eine bekleidete Steinerne Treppe nach der andern Etage, Oben, unter der Treppe, Ein Klein Behältergen zum Aufwaschen des Silber Servies [...].<sup>258</sup>

Hofmeister der Kasseler Hofschule und späteren Marburger Regierungspräsidenten Johann von Bodenhausen geheiratet hatte und ab 1610 auf ihrem Gut in Amönau nahe Wetter lebte. Von dort wurde die Orgel um 1617 dem Wetteraner Schreiner und Organisten Wigand Althefer überlassen, der sie umarbeitete und der Stiftskirche vermachte. Der dortige Organist Hermann Fett war ein entfernter Verwandter des Marburger Juristen Vultejus. Vgl. Aumüller (wie Anm. 19), S. 131.

**256** Der Fürsten- oder Landgrafensaal gilt als einer der wenigen weitgehend original erhaltenen gotischen Profanräume in Deutschland. Vgl. Anke Stößer, *Marburg im ausgehenden Mittelalter: Stadt und Schloss, Hauptort und Residenz*, Marburg 2011 (= Schriften des Hessischen Landesamtes für Geschichtliche Landeskunde 41). Abbildungen des Musikerstandes bei Katharina Schaal u. Ulrich Ritzerfeld, *Das Marburger Schloss im Spiegel der Photographien Ludwig Bickells (1871–1901)*, in: Karl Murk (Hrsg.), *Das Marburger Landgrafenschloss im Wandel der Zeiten – vom Herrschaftssitz zum Erinnerungsort*, Marburg 2013 (= Marburger Beiträge zur hessischen Geschichte 22), S. 53–114, hier Abb. 1–5.

**257** Das wunderbare Holzportal des Hofschreiners Nikolaus Hagenmiller aus dem Jahr 1573 ist erhalten. Vgl. Schaal/Ritzerfeld (wie Anm. 256). Abb. 5; Michaela Slegers, *Das Renaissanceportal im Marburger Fürstensaal. Eine ideale »Kulisse« für das herrschaftliche Auftreten des Fürsten*, in: Hessische Heimat 43 (1993), S. 138–145.

**258** StAMR Best. 4b Nr. 382, Inventar Schloss Marburg, 1735. Zur Ausstattung des Landgrafensaals um 1600 vgl. Karl Justi, *Das Marburger Schloß: Baugeschichte einer deutschen Burg*, Marburg 1942, S. 130–133, Anhang I: »Das Schlossinventar vom 8. Sept. 1607«.

Wie der Guldene Saal und der Rotensteinsaal im Kasseler Schloss besaß demnach auch der Marburger Fürstensaal einen durch eine Holzwand vom Hauptraum abgetrennten Musikerstand, unter dem sich die sogenannte »Botaley / Buttelei« befand, in dem das Prunkgeschirr, Gläser und der Getränkevorrat gelagert waren. Diese Einrichtung war im Vorbau des Saals im Risalitbereich untergebracht. Der Musikerstand hatte die »Gestalt eins kleinen Theatri worauff die Musicahten [sic!] Concert gemacht«<sup>259</sup> und war bis zum Umbau des Schlosses Ende des 19. Jahrhunderts noch vorhanden<sup>260</sup>. Nicht (mehr) in der Aufzählung enthalten ist die von Daniel Maier erbaute Orgel bzw. das Claviorganum, ein Geschenk Landgraf Wilhelms IV. an seinen Bruder Ludwig IV., das noch 1682 im Fürstensaal stand<sup>261</sup>.



Abbildung 5: Der Musikerstand (links) im Risalitbereich des Ritter- oder Fürstensaals des Marburger Schlosses (Foto von Ludwig Bickell, vor 1882, Bildarchiv Foto Marburg Nr. 812.797)

Im Verzeichnis des Marburger Lichtkämmerers von 1608 wird Schütz zwar namentlich nicht genannt (wie auch sonst nie einer der Musiker oder der anderen Bediensteten), aber folgende Argumente sprechen dafür, dass er sich wohl nahezu allabendlich bei der Hofgesellschaft einzustellen und aufzuwarten hatte:

1. Der Landgraf und seine Gemahlin mit ihren Kindern hielten sich vom 28. Mai bis zum 31. Dezember fast durchgehend in Marburg auf.
2. Die beiden älteren Prinzen Moritz und Wilhelm waren mit ihrem »Praeceptor« Crato Seiler, dem Hofmeister Georg von Schwerzell und ihrem Kammerjunker, dem Grafen von Bentheim<sup>262</sup>, seit Jahresbeginn an der Universität eingeschrieben und lebten auf dem Schloss.

**259** StAMR Best. 4b Nr. 220, Inventar Schloss Marburg 1749, fol. 44. Vgl. Justi ebd. S. 41 zu Umbauarbeiten 1629: Maurer hätten »das deatrum auf dem großen sahlbau zur commedentz helfen aufrichten und wiederum wegtun«, und 1632: »in dem theatro auf dem schloß im großen saal, darauf die comedien gehalten werden, zweimal verfertigen lassen«.

**260** Justi (wie Anm. 258), Anlage 2 »Restaurationsbarbarei«, S. 136–137.

**261** StAMR Best. 4b Nr. 448, Inventar Schloss Marburg 1682; vgl. auch Aumüller (wie Anm. 19), S. 114.

**262** Der Graf wird regelmäßig über den gesamten Zeitraum in dem Verzeichnis genannt; wahrscheinlich handelt es sich um Friedrich (»Fritz«) Ludolf Graf von Bentheim (1587–1629), der mit Schütz, den Brüdern Kegel, Cornett, Schimmelpfennig und anderen von etwa 1600 bis etwa 1602 das Collegium Mauritianum besucht hatte und 1602 gemeinsam mit

3. Es fanden regelmäßige Musikdarbietungen statt mit Erwähnung der »Musikanten«, d. h. der professionellen Instrumentalisten und Sänger, die z. T. bis 1604 in Marburg gearbeitet hatten.
4. Die Schüler der Hofschule in der Landvogtei werden meist in Verbindung mit Comedien-Aufführungen genannt, die immer auch von Musik begleitet waren.
5. Es werden Studenten erwähnt, die mit aufzuwarten hatten.
6. Die aufwendige Kirchenmusik bei der Taufe erforderte eine hohe Beteiligung von Musikern.
7. Da die Anwesenheit von Schütz in Marburg zumindest ab Ende September dokumentiert ist und Geier in der Leichenpredigt Schütz' Marburger Aufwartung beim Landgrafen »nach seiner Schuldigkeit« erwähnt, darf man den Lichtkämmerer-Kalender als Dokumentation eines wichtigen Teils der Verpflichtungen von Schütz während seines Studiums in Marburg ansehen.

Wie das Verzeichnis des Lichtkämmerers erkennen lässt, schwankte die Zusammensetzung und Anzahl der Besucher auf dem Schloss während des gesamten Zeitraums stark und lässt bestimmte Muster erkennen, die darauf deuten, dass mehrfach gezielte Einladungen vorlagen.

Ende Juni erscheinen mehrere Grafen aus der Verwandtschaft der Landgräfin Juliane. Eine deutlich größere Zahl gräflicher Verwandter mit ihren Verwaltungsspitzen, der Großhofmeister am kurpfälzischen Hof, ein englischer Graf, ein französischer Gesandter, landsässiger hessischer Adel und auswärtige Adlige, darunter ein Herr von Wolfersdorff (12. August)<sup>263</sup>, werden zwischen dem 7. und 20. August in den Listen aufgeführt. Ab Mitte September nimmt die Zahl der adligen Besucher wieder zu, darunter der Pfalzgraf Johann Casimir von Zweibrücken (1589–1652), der spätere Schwager des schwedischen Königs Gustav Adolf. Gleichzeitig werden auch Juristen eingeladen, etwa Johann Goeddaeus, der Marburger Ratsherr Blankenheim, ferner der Landkomthur des Deutschen Ordens, Wilhelm von Oeynhausens, und der Landvogt Rau zu Holzhausen. In der ersten Oktoberwoche finden sich die Repräsentanten der Universität (Catharinus Dulcis, Rudolf Goclenius, Johannes Hartmann, Gregor Schönfeld, Johannes Wolff)<sup>264</sup> ein, anschließend verweist Moritz. Nach der Geburt der Prinzessin Juliana am 7. Oktober werden in der dritten Oktoberwoche die Gattinnen der genannten Professoren eingeladen.

Das Hauptereignis im Herbst 1608 war sicher die Taufe der Prinzessin Juliana, die in der ersten Novemberwoche mit der Hochzeitsfeier des Stallmeisters Friedrich Balthasar von Hertingshausen verbunden wurde. Hier kulminierten nicht nur die Zahl der Besucher, sondern auch die gesellschaftlichen Veranstaltungen, insbesondere Musikaufführungen, Tänze und Komödien. So ergibt sich für das zweite Halbjahr 1608 eine Folge von drei je etwa zwei Monate umfassenden Phasen gesellschaftlicher Aktivitäten unterschiedlicher Intensität auf dem Schloss (Tabelle 3).

In den ersten zehn Wochen nach Ende Mai sind keine Aufführungen vermerkt, aber nahezu täglich Lichterausgaben für die Schul- und Kammerjungen, vermutlich ein Hinweis auf deren Übungsstunden. Die erst mit dem 14. August einsetzenden Ausgaben von Fackeln zum Tanz und zu den Komödien sprechen für einen größeren Anlass (hier wohl die Vorbereitung der Patenschaften für die Ende September

dem Landgrafensohn Otto immatrikuliert wurde, dem er als Edelknabe zugeordnet war. Vgl. Fink (wie Anm. 8), S. 15 bis 16; Caesar (wie Anm. 165), S. 31 (1602).

**263** Leider ist nicht bekannt, ob es sich dabei um den Dresdner Hofmarschall Hans von Wolfersdorff oder ein anderes Mitglied der Familie, z. B. Gottfried von Wolfersdorff handelt, bei dem später Johann Herman Schein in Weißenfels als Hauslehrer tätig war.

**264** Auffällig ist das Fehlen von Hermann Vultejus, der sich bis Anfang November auf Dienstreise beim Grafen von Sayn-Wittgenstein befand.

geplante Taufe<sup>265</sup>), der zumeist mit abendlichem »Vordanz« (natürlich mit Musikbegleitung) einherging. Solche »Vordänze« sind belegt für den 14. August, 4. und 11. September, 4. Oktober (wohl anlässlich des Besuchs eines englischen Grafen) und vor allem täglich vom 30. Oktober bis zum 5. November im Rahmen der Tauffeierlichkeiten. Weitaus zahlreicher und regelmäßiger sind die Komödien-Aufführungen: am 4. September, danach am 3., 5. und 6. Oktober und anschließend bis zum Jahresende ein- bis zweimal wöchentlich (12., 16., 19., 26. Oktober, 3., 13., 16., 18., 20., 23., 27., 30. November, 4., 14., 19. und 22. Dezember). Musikaufführungen fanden am 28. August und am 4. Dezember statt.

Am 5. und 7. November traten die »Engellender« auf. Ihre auffallend geringe Beteiligung spricht dafür, dass sie begonnen hatten, ihre Bindung an den hessischen Landgrafen zu lösen und sich anderen

Tabelle 3: Festlichkeiten auf dem Marburger Schloss 1608, Mai bis Dezember

Monat	Tage	Anlass, Veranstaltung	Wichtigste Anwesende
Mai	28.–31.	Ankunft der fürstlichen Familie	Moritz, Kammerjunker und Kammerjungen, Leibarzt Dr. Mosanus
Juni	1.–30.	Darbietungen von Schülern (2 Gemächer, 2.–3. 6., 6.–11. 6.)	Moritz, Graf von Nassau, Dr. Mosanus, Dr. Wolff, Präsident Starschedel, Kanzler Scheffer, Großhofmeister von Heidelberg
Juli	3.–27.	3. und 17. 7. Schüler 28. 7. Moritz zur Jagd	Moritz und Juliane im Vorwerk zum Schwan in Marburg, Kammerdiener aus Kassel, Graf von Solms wenige Tage im Schloss
August	2.–27.	Moritz zur Jagd in Wolkersdorf, Darbietungen von Schuljungen 7. 8., 14.–27. Studenten warten auf, 14.–17. Vortanz; 20. 8. Abreise Moritz' nach Schmalkalden; 28. 8. Musikanten im großen Saal	Juliane mit Kindern, Kammerjunkern, Kammerjungen, Grafen von Solms, von Nassau, von Hanau, von Wittgenstein, von Wied, Ritterschaft, adliger Student, 27. 8. Moritz; Landvogt
September	4.–10.	Comedie und Vortanz am 4. u. 5. 9.	Moritz und Juliane mit Kindern, Hofmeister von Heidelberg, Graf von Bentheim
	11.–17.	Tanz am 11. 9.	Moritz und Juliane mit Kindern, Grafen von Waldeck und von Nassau, Pfalzgraf, 17. 9. Otto, Landcomthur, Dr. Andreas, Dr. Goeddaeus, Dr. Blankenheim, Kanzler, Landvogt
	18.–24.		Moritz und Juliane mit Kindern, Otto, Abreise der Grafen
September/ Oktober	25. 9.–1. 10.	Besuch im Rathaus	Graf von Nassau, von Waldeck, englischer Graf, Hofbeamte

**265** Der Auswahl und Gewinnung der Paten galt große Aufmerksamkeit; vgl. Lemberg (wie Anm. 16), S. 214–217. Die Geburt war für die zweite Septemberhälfte erwartet worden, als sie sich verzögerte, begründete Leibarzt Mosanus Moritz ausführlich die Schwierigkeiten bei der Berechnung des Geburtstermins (StAMR Best. 4a 44 Nr. 14, Schreiben vom 19. September 1608).

Oktober	2.–8.	Comedie am 3., 5. und 6.10., Vortanz am 4. 10. 7. 10. Geburt Prinzessin Juliane	Moritz und Juliane mit Kindern, Hartmann, Catharinus Dulcis, Wolff, Goclenius, Schönfelder, Andreas, Ritterschaft, Landsvogt, englischer Graf, Graf von Waldeck
	9.–15.	Comedie am 12. 10.	Moritz (bis 12. 10.) und Juliane mit Kindern, Prinzessin Elisabeth, keine Besucher
	16.–22.	Mitwirkung der Schüler, Comedie am 16. und 19. 10.	Juliane mit Kindern, Moritz ab 21. 10., Prinzen Moritz u. Wilhelm, Grafen von Bentheim, Frau Vultejus, Frau Goeddaeus, Frau Goclenius, Landvogt, Räte, Mosanus
	23.–29.	Darbietung der Schüler am 23. 10., Comedie am 26. 10., Besuch im Rathaus am 29. 10.	Moritz und Juliane mit Kindern, Prinzen, Graf von Bentheim, Räte, Goclenius, Mosanus, Wolff, Hartmann, Räte, Ritterschaft
November	30.10.–5.11.	Ankunft der Taufgäste; 1.–5. Feiern im Rathaus. Vortanz am 30. 10., 1., 2., 3., 4., 5. 11., Comedien am 3. 11., Engländer-Aufführung am 5. 11.	Moritz und Juliane mit Kindern, Grafen von Schaumburg, von Nassau, von Wittgenstein, von Hanau, von Waldeck, Adlige, Bürgermeister, fremde Besucher, Studenten
	6.–12.	Tauffeierlichkeiten in der Kirche, im großen Saal mit Tanz, Hochzeit des Stallmeisters von Hertingshausen; Anwesenheit der Schüler, Engländer, »Nebenhochzeit« (Chr. Cornetts?)	Moritz und Juliane mit Kindern, Grafen von Schaumburg, von Nassau, von Wittgenstein, von Hanau, von Waldeck, von Bentheim, von Wied, Ritterschaft, Hofrichter, Pfalzgraf von Zweibrücken, niederländischer Gesandter, Goclenius, Mosanus
	13.–19.	Comedien am 13., 16. und 18. 11., Vortrag eines »Poeten«	Juliane, Frauenzimmer, Damen des Adels, Professoren der Universität Vultejus, Hartmann, Wolff, Schönfelder mit Töchtern, Moritz 19. 11.
	20.–26.	Comedien am 20. und 23. 11.	Moritz, Juliane, Prinzen, Oberforstmeister, Professoren-Frauen, Mosanus, Goclenius, Graf von Bentheim, darmstädtische Räte
Dezember	27.11.–3.12.	Comedien am 27. und 30. 11.	Moritz, Juliane, Prinzen, Mosanus, Goclenius, Catharinus Dulcis, Schönfeld, Graf von Bentheim, Präsident von Starschedel
	4.–10.	4. 12. Comedie, Musicanten, 6. 12. »Niclaus«-Tag (Moritz in Schmalkalden)	Prinzen, Wolff, Goeddaeus, Jungmann, Kanzler Scheffer, Oberforstmeister

Mäzenen zuzuwenden bzw. in Städten wie Frankfurt um Aufführungsmöglichkeiten nachzusuchen<sup>266</sup>. Daher muss man ihre Aussage von 1607, »[I]hre letzte Comoediam alhie zu Cassel gehalten« zu haben, als ernst gemeint ansehen<sup>277</sup>.

Leider lässt sich den Aufzeichnungen nicht entnehmen, an welchen Tagen Schütz bei den Aufhebungen beteiligt gewesen ist. Intensiv beanspruchten ihn wohl die Tauffeierlichkeiten in der ersten Novemberwoche<sup>268</sup>. Sie wurden am 29. und 30. Oktober mit einem Empfang im Rathaus für die Spitzen des Hofstaats und die Bürgermeister bzw. Verwaltungsbeamten der größeren hessischen Städte eingeleitet. Eine Festveranstaltung am 31. Oktober auf dem Schloss für die hessische Ritterschaft einschließlich des Rektors der Universität als landtagsfähigen »Prälaten« und die ersten eintreffenden adeligen Gäste schloss sich an.

Eine ausführliche Darstellung der Tauf- und Hochzeitsfeierlichkeiten liefert der Bericht des »hanauischen Gesandten« Johann Franz Lützenrodt zum Clyff, den er seinem Herrn, dem Grafen Philipp Ludwig II. von Hanau, einem Halbbruder der Landgräfin Juliane, schrieb<sup>269</sup>. Aus dem umfangreichen Dokument, das auch sämtliche Paten aufzählt, sollen vor allem die musikalischen Darbietungen zitiert werden<sup>270</sup>.

Am Morgen des 2. November fuhren die fürstlichen und gräflichen Personen und deren Abgesandten in Kutschen vom Schloss zur Pfarrkirche. Die »Gevattern« nahmen »in der Höh«, also auf Emporen in der Kirche Platz, gegenüber die »Gevatterschen« (Patinnen) und darunter im Kirchenschiff die (adligen) Jungfrauen. Auf der rechten Seite des Kirchenschiffs waren die männlichen adligen Personen untergebracht,

vber wilge [welche] die Musicanten vnd zu lincken eyne Burgerschafft dero Stadt, Ins mittel eynen pflatz abgeschlagen dan der Disch [Altar] gestanden so mitt Tepichten auch Rings vmb her vff der Erden, wurde mit Tepichten belegt gewesen. Anfangs hat mhan vngefehrlich eyn stunde Musicirt so Viva voce, als mitt dem Orgell, vnd andern Instrumenten. Folgents eyne vermhanung gehalten, nach gehabter Prædig eyn lobgesangk vnd etzlich stuck musicirt [...].

Nach der Taufe zog man »stracks« auf das Schloss, wo sich die weltlichen Tauffeierlichkeiten in der »Kramkammer«, dem Täufelzimmer zur Aufnahme der Taufgeschenke, fortsetzten. Die folgenden drei Tage wurden »mit Freuden vnd Fürstlichen Kurtzweyllen« zugebracht. Am ersten Tag wurde nach dem Mittag-

**266** Haekel (wie Anm. 125), S. 30 – 43. Die frühesten Bestellungen für die 12 bis 14 Personen, darunter »vier kleine Jungen so zu den Comedien gebraucht werden, 1 Junge so vf sie wartet« (StAMR Best. 4b Nr. 78), fallen in die Jahre 1594–1597 (StAMR Best. 4b Nr. 259 und 261). Die (stark verballhornten) Namen der Mitglieder der Truppe unterscheiden sich beträchtlich, d. h. ihre Zusammensetzung wechselte häufig. Längerfristig am Hof verblieben nur der »Roßspringer« (Voltigeur) und Tanzmeister Caleb Hasset und der Kapellknabe Johan Stanley, der später Hofkapellmeister wurde (Engelbrecht, wie Anm. 31, S. 30).

**267** Haekel (wie Anm. 125), S. 41. 1608 bemühten sich die die landgräflichen »Engelländer« (vergeblich) um Aufhebungsmöglichkeiten in Frankfurt (ebd., S. 44 – 45).

**268** Sie wird in diesem Zusammenhang schon von Moser (S. 44) erwähnt.

**269** Lützenrodt entstammte dem westfälisch-märkischen Niederadel und war hanauischer Oberamtmann (freundlicher Hinweis von Dr. Eckhard Meise, Hanau). Sein Vorgänger als hanauischer Amtmann war der hessische Hofmarschall Johann von der Borg/Borch, der sich 1608 ständig in Begleitung des Landgrafen aufhielt. Vgl. Franz Josef Burghardt, *Zwischen Fundamentalismus und Toleranz. Calvinistische Einflüsse auf Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg vor seiner Konversion*, Berlin 2012 (= Historische Forschungen 96), S. 102 f.

**270** StAMR Best. 4a 44 Nr. 14, fol. 1–5. Weder die Taufe der Prinzessin noch die Hochzeiten des Stallmeisters und des Kammerdieners sind in den Kasseler und Marburger Kirchenbüchern verzeichnet; sie wurden vermutlich im nicht erhaltenen Kirchenbuch vor 1623 der Kasseler Hofgemeinde eingetragen. Bei der Kammerdiener-Hochzeit könnte es sich um diejenige Christoph Cornetts gehandelt haben, die Moritz bereits ein Jahr zuvor angeregt hatte (s. o. Anm. 202).

essen eine »Comedie agiret« und die fürstlichen und gräflichen Personen zur Hochzeit des landgräflichen Stallmeisters von Hertingshausen mit Margareta Quad von Landscron geladen. Am nächsten Morgen fand die Trauung in der Kirche statt und anschließend wurde im Schloss gefeiert. Am Freitag gab es die »Nebenhochzeit« eines landgräflichen Kammerdieners (vermutlich Christoph Cornett), zu der auf dem Saal eine »lateinische Oration« gehalten wurde. Anschließend veranstaltete man ein Turnier zu vier Durchgängen, bei dem der Landgraf und der kurpfälzische Großhofmeister je eine Kompanie von 21 Reitern in voller Rüstung anführten. Abends wurde dann wieder eine »Comedie agiret«. Am Sonnabend folgte abends erneut eine »Comedie« und anschließende »Mummerey«. Nach der Taufe reiste Lützenrodt auftragsgemäß mit vielen der Hochzeitsgäste nach Dillenburg, wo die Hochzeit des Grafen Georg von Sayn-Wittgenstein mit einer nassauischen Prinzessin stattfand.

In den folgenden Wochen kehrte auf dem Marburger Schloss bis auf die regelmäßigen Komödienaufführungen und kleinere Festlichkeiten zum »Nikolaus« und »Christkindlein« wieder mehr Ruhe ein. Als Besucher kamen häufig die Spitzen der Universität (Rektor Schönfeld, Vultejus, Goclenius, Catharinus Dulcis, Hermann Kirchner), der Landadel, die hohen Verwaltungsbeamten (Kanzler, Marschall, Landvogt, Oberforstmeister, Leibarzt usw.), vor allem, wenn »Comedien« aufgeführt wurden. Leider ist völlig unklar, wer agierte, ob nur die Schüler oder auch Studenten, Edelknaben oder »Hausdiener«, wie dies früher in Kassel der Fall war, welchen Anteil die Musik hatte, um welche Stoffe es sich handelte und wer die Texte lieferte. Da die Schauspiele auch nach der Abreise des Landgrafen weiter aufgeführt wurden, wird man wohl von lehrhaften Stücken mit eher geringem oder einfachem Musikanteil zur Unterhaltung und Belehrung der jungen Prinzen im Schloss ausgehen können.

Für die Anfangsmonate des Jahres 1609 liegen nur sehr summarische Angaben über den Verbrauch an Fackeln vor<sup>271</sup>; sie lassen aber erkennen, dass Ende März die Zahl der ausgegebenen Lichter drastisch sank. Dieser Zeitpunkt stimmt mit der Rückkehr des Landgrafen nach Kassel überein<sup>272</sup>. Es ist zu vermuten, dass auch Schütz Marburg verließ und nach Kassel zurückkehrte, um wenig später seine Reise nach Venedig anzutreten.

### 3. Der Aufenthalt in Venedig 1609–1612

Schütz' Leichenpredigt zufolge war es Landgraf Moritz, der ihm bei der Aufwartung (»nach seiner Schuldigkeit«) empfahl, anstelle der Fortsetzung des Jurastudiums in Marburg sich mit einem Stipendium bei Giovanni Gabrieli in Venedig musikalisch weiterzubilden. Die Regularien für die Vergabe von Stipendien für die Hofschüler waren genau festgelegt: Hatte sich einer von ihnen durch besondere Leistungen hervorgetan, wurde ihm auf Antrag ein Stipendium bewilligt. Der Antrag erfolgte zumeist indirekt über einen höhergestellten Förderer oder durch ein Gutachten des Kollegiums der Hofschule, und der Landgraf behielt sich vor, die Bedingungen festzulegen. So berichtet das Kollegium in einem

<sup>271</sup> StAMR Best. 4b Nr. 217.

<sup>272</sup> Anfang 1609 kümmerte sich Moritz erneut verstärkt um die Universität. Er ließ ein *Theatrum anatomicum* sowie ein *Laboratorium sphagyricum* (als erstes chemisches Universitätsinstitut überhaupt) einrichten und neue Unterrichtsmaterialien für das *Paedagogium* ausarbeiten (StAMR Best. 4a 37 Nr. 61, Schreiben des Kammersekretärs Lubertus Sartorius). Am Semesterende, 30. März, wurden durch den Juraprofessor Deichmann noch zwei Doktorpromotionen durchgeführt; vielleicht erfolgte der förmliche Studienabschluss Schütz' mit seiner Thesis in diesem Zusammenhang. Im Sommer brach eine Seuche in Marburg aus, die zahlreiche Todesopfer forderte, darunter zwei Söhne des Juraprofessors Vultejus und den Rat Andreas Christiani; vgl. Caesar (wie Anm. 165), S. 47 und 48 (1609).

undatierten Schreiben an Moritz (um 1607)<sup>273</sup>, dass die Alumnen Thaurer und Schimmelpfennig geeignet seien, sich in Padua und Venedig weiter im Studium der Jurisprudenz bzw. der Musik fortzubilden. Demnach weilte nach Christoph Cornett und Christoph Kegel (1604–1606)<sup>274</sup> vermutlich auch der spätere Hofkapellmeister Georg Schimmelpfennig um 1607 in Venedig (bei Gabrieli?). Und so war Schütz natürlich schon längst über Gabrieli informiert, als ihm der Landgraf im Frühjahr 1609 das Stipendium für Venedig anbot. Wann genau Schütz nach Italien reiste, ist unbekannt, lässt sich aber zumindest vermuten.

Im Frühjahr 1609 ging in der Kasseler Schlosskirche der Orgelbau durch die Brüder Hans und Friedrich Scherer seinem Ende entgegen<sup>275</sup>. Die Abnahme des Werks erfolgte am 11. April durch den ehemaligen Hoforganisten Thomas von Ende und dessen Bruder, den Marburger Hoforganisten Bernhard von Ende<sup>276</sup>. Anwesend waren möglicherweise auch Michael Praetorius, der sich 1609 nachweislich in Kassel aufhielt, sowie der künftige zweite Hoforganist, Henrich Schütz. Bereits um 1609 begannen die Brüder Scherer mit dem Bau einer weiteren Orgel, nun in der Brüderrkirche, der Pfarrkirche der Altstadt. Da Schütz' Gemach im Renthof aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar neben der Bälgekammer der Orgel bzw. dem Durchgang zur Orgeltribüne lag (s. o.)<sup>277</sup>, konnte er mit seinem Italienaufenthalt den Störungen durch die Bauarbeiten entgehen. Auch von daher<sup>278</sup> liegt es nahe, dass er Ende April 1609 nach Venedig aufbrach. Sein Weg dürfte ihn über Nürnberg geführt haben, weil das dortige Geschäftshaus von Hans Fürstnhäuser mit der Auszahlung der Wechsel für Schütz in Venedig beauftragt war<sup>279</sup>.

**273** MLUB 4° Ms. Hass. 103 [1, fol. 90–91.

**274** StAMR Best. 4b Nr. 16, Verlängerung des Stipendiums der beiden durch Moritz um ein weiteres Jahr, 2. August 1605. Wie in früheren Fällen wurden die Wechsel für die hessischen Italienstipendiaten über Nürnberger Geschäftshäuser organisiert. Vgl. StAMR Best. 4b Nr. 191, Abrechnung Anchises Zoll, Herbstmesse 1595, fol. 46: »den Torisani ferners vf Rechnung des vorlegten geltts den beiden Musicanten [Alessandro Orologio, Francesco Sagabria] zu Venedig 40 fl. zu 15 batzen [...] M. Casparo Arculario pfarher zu Homberg sohn Johannessen zu seinen Studiis In Italia Ausgnaden geben 100 Cronen. Die Ime also in Specie ann 100 Pistolen Cronen Jde per 25 batzen geliefert.«

**275** Ferdinand Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte der Stadt Kassel*, Kassel u. a. 1968, S. 26–27; StAMR Best. 330 Immenhausen, B1, 1610–1612, hier: Ausgaben 1612.

**276** Ihr sehr knapper Abnahmebericht ist bei Carspecken (wie Anm. 275, S. 27) wiedergegeben; vgl. StAMR Best. 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 Bernhard unterschreibt), Kassel 11. April 1609. An der Abnahme war vermutlich auch der dritte Bruder beteiligt, der Kasseler Hoforganist Johann von Ende, der das Instrument wohl maßgeblich mitkonzipiert hatte.

**277** Die Orgelbühne war nur durch eine Tür neben dem östlichen Pedalturm vom Renthof aus zu erreichen. Neben dem westlichen Pedalturm lag der Zugang zur Bälgekammer, die wiederum in den Renthof hineingebaut worden war; vgl. Carspecken (wie Anm. 275), S. 64–65. Für seine Auskünfte danke ich Herrn Dipl.-Ing. Dr. Christian Presche, Kassel.

**278** Ein zusätzliches Indiz für die Abreise frühestens Ende April 1609 ist der Aufenthalt von Schütz' Bruder Georg im April 1609 in Kassel, auf den mich Prof. Joshua Rifkin (Cambridge, MA) aufmerksam machte. Zu Einzelheiten vgl. sein Vorwort zu NSA 29 (im Druck), das er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

**279** StAMR Best. 4b 33, Gnadengeld 1610: »[Nr.] 21. Henrich schutz wechselgeldt 313 fl 11 alb 2 $\frac{2}{3}$  hlr«, sowie Best. 4b 190: »Ferner Extra Ordinari Ausgaben [1612, fol. 149]: Henrich Schützen ist vff Beuelich meins gnedigen Fursten vnndt Herrn durch Hanns Fürstnhäußers seeligen Erben zu Nurmbergk ein Wechßell von – 70 Cronen naher Venedig zu machen verschrieben, Die Ihnen in Itziger Meß neben dem Interesse soll erstattet vnndt bezahlt werden 140 fl.« Bisher nicht beachtet wurde die Tatsache, dass sich 1609/10 auch Diederich von dem Werder in Oberitalien aufhielt, wo er in Padua (nahe Venedig) und Siena studierte und zugleich mit Schütz seinen Geldwechsel erhielt (StAMR Best. 4b Nr. 33; 360 fl. für von dem Werder). Es liegt nahe anzunehmen, dass Kontakte zwischen beiden ehemaligen Hofschülern bestanden.



Abbildung 6: Die Scherer-Orgel der Brüderkirche um 1900. Die markierte Tür neben dem Pedalturm führte in das Renthofgebäude, wo Schütz' Zimmer lag (Alois Holtmeyer, *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 6: Kreis Cassel-Stadt, Karmeliterkloster, Marburg* 1923, Atlas-Band, Tafel 103, Abb. 2)

Einzelheiten zur Reise und zur Unterbringung des jungen Musikers in Venedig sind leider unbekannt. Vermutlich war er zunächst gemeinsam mit dem Lemgoer Johann Grabbe<sup>280</sup> in Gabrielis Haushalt untergebracht, der als Unverheirateter mit den großen Familien seiner Geschwister in einem Mietshaus im Kirchspiel San Vidal im Sestiere San Marco in Venedig lebte<sup>281</sup>. Sein Gehalt als Organist von San Marco war mit jährlich 100 Dukaten nicht sonderlich hoch, so dass er auf Nebeneinkünfte, z. B. als Verantwortlicher für die Musik an der Scuola Grande di San Rocco, aber eben auch durch Unterrichtstätigkeit angewiesen war.

<sup>280</sup> Vgl. Vera Lüpkes, *Johann Grabbe – Musik am Hofe des Grafen Simon VI. zur Lippe*, Lemgo 2012.

<sup>281</sup> Vgl. Martin Morell, *New evidence for the biographies of Andrea and Giovanni Gabrieli*, in: EMH 3 (1983), S. 101 bis 122, hier S. 106 und 109. Ich danke Prof. Ian Fenlon, Cambridge, für seine Hinweise. Die biographischen Angaben bei

Bislang galt das Schreiben des Markgrafen Sigismund von Brandenburg vom 31. Dezember 1610 an Landgraf Moritz, mit dem er ein Gesuch Gabrielis zur Verlängerung des Stipendiums von Schütz weiterleitete<sup>282</sup>, als einziges Dokument für einen Kontakt zwischen dem Fürsten und seinem Diener Schütz während dieser Zeit. Ein weiteres, bisher unbekanntes Dokument, das die Datierung der Vorrede in Schütz' *Italienischen Madrigalen* auf den 1. Mai 1611 und dessen Druck bereits ein Jahr vor Schütz' Heimkehr 1612 verständlich macht, findet sich in einem Kleinodienverzeichnis des hessischen Landgrafen. Wie üblich, hatte dieser ein ausgeklügeltes System mehr oder weniger kostbarer Geschenke für enge oder weitere Familiengehörige, Standesgenossen, Untergebene und Fremde entwickelt und darüber von seinen Kammerdienern Buch führen lassen. Im Verzeichnis für 1612 finden sich unter anderem folgende Einträge<sup>283</sup>:

[5. August 1611]: Erstlich 7 Schenckettlein zusammen wiegend an golt 100 Kronen [...] [Nr.] 5. + 6. Seindt beneben einem brustbild mit steinen Giovanni Gabrieli zu Venedig durch den Cammerschreiber geschickt worden Ao. 1612 den 7. Februarii [...].  
N. 2. Conterf[eiten]. mit kleinen 4. Diamanten vnd 4. rubin das stuck vor 40 fl. [...] Amicitia. 2. Ist Giovanni Gabrieli an zweyen Schenckettlein zum praesent geschenkt worden Ao 1612 den 7. Februarii durch den Cammerschreibern [...].  
Zehen der Mittler Gattung ohne Kränze [...] [Nr.] 6. hat Melidoro Gabrieli von Venedig zum abzog bekommen Ao 1612 den 15. Martii.

Kammerschreiber Meusch musste demnach im Winter 1611/1612 nach Venedig reisen, um Gabrieli am 7. Februar zwei kostbare Gnadengeschenke Moritz' zu überreichen, weil offenbar am Ende der Verlängerung von Schütz' Stipendium dessen Madrigalbuch abgeschlossen und an Moritz geschickt worden war. Mit den Gnadenpfennigen für Gabrieli konnte Moritz seine Wertschätzung für das unter Gabrielis Aufsicht entstandene Werk ausdrücken. Es trägt in der Druckfassung auf dem Titelblatt das große hessische Wappen, das sicher nur mit ausdrücklicher Genehmigung verwendet werden durfte und darauf verweist, dass der Druck von Landgrafen finanziert worden war. Für diese Annahme spricht, dass in den Kammerrechnungen zweimal Ausgaben in annähernd gleicher Höhe im Jahr 1612 für Schütz vermerkt sind<sup>284</sup>.

Caspar Meusch war, wie oben dargestellt, Mitschüler von Schütz an der Hofschule gewesen, wahrscheinlich hatten sich beide angefreundet. Meusch, 1584/85 im südwestlich von Kassel gelegenen Gudensberg geboren, wurde vermutlich besonders von dem dortigen Pfarrer und späteren Marburger

Michela Buono (*Giovanni Gabrieli, Compositore ed Organista e la Musica Veneziana del Rinascimento*, Trento 2009) sind unvollständig und fehlerhaft. Gabrieli, der mit seinen Geschwistern Domenico, Matteo, Angela, Giacomo und Marina anstelle des väterlichen Familiennamens di Fais den Geburtsnamen seiner Mutter Paula Gabrieli, einer Schwester Andrea Gabrielis, angenommen hatte, seufzt in einem Schreiben über seine »molta famiglia« (Morell, S. 106, Anm. 22). Der Bruder Giacomo war Priester, die Schwester Angela Nonne.

**282** StAMR Best. 4f Preußen Nr. 184, im Wortlaut (mit kleineren Transkriptionsfehlern und unter alter Signatur) wiedergegeben von Engelbrecht (wie Anm. 31), S. 125–126.

**283** StAMR Best. 4b 239, nicht paginiert, 1. Pergamentlibell, unter den Lieferungen des Kasseler Goldschmieds Adam Busking aufgeführt.

**284** StAMR Best. 4b Nr. 52, Kabinettsakten Landgraf Moritz; Auszüge aus den Kammerschreiber-Rechnungen 1588 bis 1590, 1609–1611 u. 1611–1612: »Extract aus des Cammerschreibers Register Anno 1612 [...] 148 fl 6 alb Henrich Schützens Stipendium [Randvermerk von Moritz:] gehört Aus gnaden«. Es handelt sich also um eine Gratifikation, mit der vermutlich der Druck der Madrigale finanziert werden sollte. Der Eintrag für das reguläre Stipendium findet sich in: StAMR Best. 4b Nr. 190, Wechsel über 70 Kronen durch Fürstenhäuser, Nürnberg.

Theologieprofessor und Stipendiaten-Ephorus Caspar Sturm (1550–1625) gefördert<sup>285</sup>. Nach der Schulzeit holte Moritz 1603 Meusch an die Hofschule nach Kassel. Nachdem der Landgraf, wie es in der Leichenpredigt heißt, bald verspürt habe, »daß es einen trefflichen unnd vornehmen Mann geben werde«, habe er ihn

in frembde Lande / sich daselbst mit gelehrten / berümbten Leuten bekant zu machen / vnd allerhand Politische sachen / sonderlich den Statum außländischer königreiche / vnd Lande in erfahrung zu bringen / gnedig verschickt [...] Da der dann anfangs in Engelland / darinnen er zwey Jahre lang sich auffgehalten / vnd hernach in Franckreich / da er ein Jahr zubracht / vnd endlich auch in Italien / darinnen er ebener massen ein Jahr lang geblieben / sich begeben hat. In welcher seiner *Peregrination* er / neben der Englischen / Frantzösischen vnd Italiänischen Sprach / deren er gantz mächtig gewesen / er auch viele andere herrliche vnd nützliche Sachen erfahren vnd gelernet.<sup>286</sup>

1609 war Meusch zum Vizekammersekretär, später zum Kammersekretär ernannt worden und nahm wegen seiner Sprachgewandtheit, Zuverlässigkeit und Diskretion bald eine besondere Vertrauensstellung beim Landgrafen ein<sup>287</sup>. Meuschs Beauftragung mit der Reise nach Venedig könnte darauf deuten, dass Moritz dessen freundschaftliche Beziehungen zu Schütz bekannt waren. Meusch muss die Reise bald nach Jahresbeginn 1612 angetreten haben. Moritz' Ehrengeschenk in Form der »Amicitia« spricht für sich und für die hohe Wertschätzung, die er Gabrieli entgegenbrachte. Offenbar in Begleitung des bisher nicht bekannten Melidoro Gabrieli, vielleicht eines Neffen Giovannis, trat Meusch die Rückreise nach Kassel an. Ob er im Reisegepäck Schützens nunmehr gedrucktes Madrigalbuch und weitere Musikalien, vor allem Kompositionen Gabrielis mit sich führte, ist unbekannt, aber zu vermuten. Melidoro Gabrieli, von Moritz beschenkt, reiste erst Mitte März nach Venedig zurück. Ob er in der Zwischenzeit Schütz' Eltern besucht hat oder Vater Schütz ihn bei einem Besuch seines Sohnes Georg in Marburg getroffen hat, bleibt ungewiss.

Ebenso ungeklärt ist, wann Henrich Schütz von seinem ersten Italienaufenthalt nach Kassel zurückkehrte. Bekanntlich gibt es zwischen der Geierschen Leichenpredigt und dem autobiographischen Memorial von 1651 differierende Angaben. Offenbar war Schütz nicht am Sterbebett Gabrielis (12. August 1612), sondern erhielt erst später dessen Ring als Vermächtnis. An der Beerdigung nahm er jedoch teil. Da mit Gabrielis Tod die Voraussetzung für eine Weiterführung der von den Eltern finanzierten Lehrzeit in Venedig entfiel, dürfte Schütz noch im Spätherbst 1612 nach Deutschland zurückgekehrt sein, aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst zu seinen Eltern nach Weißenfels. In der Gästeliste des Neujahrsempfangs 1613 am hessischen Hof in Kassel, in der neben den Spitzen der Verwaltung u. a. der Kapellmeister, aber auch Christoph Cornett und seine Ehefrau genannt werden<sup>288</sup>, taucht Schütz nicht auf, ein Indiz, dass er zu diesem Zeitpunkt (noch?) nicht in Kassel anwesend war.

**285** Vgl. Gundlach (wie Anm. 28), S. 14.

**286** Vgl. Stein (wie Anm. 180). Meusch war übrigens nicht adlig, wie Gräf (wie Anm. 100, S. 25) annimmt.

**287** In seiner Korrespondenz mit Moritz finden sich Briefe, die Meuschs überdurchschnittliche Englisch- und Italienischkenntnisse belegen (StAMR Best. 4g Nr. 41 Jg. 1603 »Zeitungen«; StAMR Best. 39 Nr. 125: Caspar Meusch berichtet aus Nürnberg in englischer Sprache über Reisen nach Ansbach, Amberg und Regensburg 1608). Bei der Vorbereitung und während der Kaiserwahl und -krönung in Frankfurt 1612 organisierte Meusch gemeinsam mit Christoph Cornett die Reise der Hofkapelle einschließlich der Kapellknaben (StAMR Best. 4e Nr. 600 Kammersekretär Meusch, Rechnungen zur Reise zur Kaiserwahl nach Frankfurt und nach Durlach, 7. Mai bis 26. Juni 1612).

#### 4. Die Zeit nach Venedig 1613–1616

Die beiden wichtigsten Ereignisse des Jahres 1613 waren die Reise des Landgrafen nach Sachsen und Brandenburg im Frühjahr und die mit größtem Aufwand veranstaltete Hochzeit des Erbprinzen Otto am 24. August. Dazwischen lag wie üblich im Juli die Jagdsaison in Schmalkalden. Unter den kleineren Begebenheiten sind die Hochzeit des Hofbaumeisters Benjamin Bramer und eine schlecht dokumentierte Reise der Landgräfin Juliane an den Wolfenbütteler Hof zu nennen.

Anfang März 1613 trat Moritz in Begleitung der Landgräfin Juliane und der knapp siebenjährigen Tochter Agnes sowie von über hundert weiteren Personen eine längere Reise an, die zum einen Verhandlungen bei der Schlichtung des Jülichischen Erbfolgestreits zwischen Sachsen, Brandenburg und Pfalz-Neuburg<sup>289</sup> zum Ziel hatte und zum anderen den Versuch, die Kasseler Variante einer reformierten Theologie breiter bekannt zu machen. Letztere Aufgabe fiel dem irenisch gestimmten Pfarrer an der Neustädter Kirche von Eschwege zu, Magister Hermann Fabronius, aus dessen Reisebriefen<sup>290</sup> an seine Frau Sibylla und seinen Schwager, den Kasseler Diakon Lucas Majus, hervorgeht, dass sich auch der (zweite) Hoforganist Henrich Schütz bis Anfang Juni in der Entourage des Landgrafen befand<sup>291</sup>. Für Fabronius war die Reise insofern eine besondere Herausforderung, weil der Landgraf hatte durchblicken lassen, ihn zum Hofprediger zu ernennen, wenn er mit seinen Predigten Eindruck an den besuchten Höfen machen würde.

Im Schreiben vom 3. Juni 1613 wird Schütz namentlich erwähnt. Fabronius berichtet aus Halle, die Kurfürstin von Sachsen sei von einem Sohn entbunden worden und man erwarte, dass Landgraf Moritz zum Gevatter gebeten werde. Man wisse daher nicht, wann die Rückkehr der Gesellschaft nach Hessen zu erwarten sei und müsse sich gedulden. Wörtlich heißt es:

Vnser seindt zwar viele, als d[er] Oberamtmann, Cantzler, Musanus [Dr. Jacob Mosanus, der Leibarzt]<sup>292</sup> Etc. so sich nach Haus sehnen, Was hilffts aber, so muß ich thun, wie sie, vndt vns mitteinand[er] gedulden. Gott d[er] Allmechtige schicke alles genedig zu allem guten. Gegen wertig schreiben, so ich vnsern Cammersecretario Caspar Meusch, vnd Hoforganisten Heinrich Schützen, meine[n] reisende[n] liebe[n] freunden, an gevatt[er] Herr Johan mittgeben wollestu zu recht schicken, vnd alle gute freunde grüßen. Gott befohlen.<sup>293</sup>

**288** StAMR Best. 4b Nr. 60.

**289** Rolf-Achim Mostert, *Der jülich-klevische Regiments- und Erbfolgestreit – ein »Vorspiel zum Dreißigjährigen Krieg«?*, in: Stefan Ehrenpreis (Hrsg.), *Der Dreißigjährige Krieg im Herzogtum Berg und in seinen Nachbarregionen*, Neustadt/Aisch 2002 (= Bergische Forschungen 28), S. 26–64; zu Moritz' diplomatischen Bemühungen vgl. StAMR Best. 4f Jülich Nr. 106.

**290** MLUB 2° Ms. Hass. 61 *Briefwechsel Hermann Fabronius*. Zu Fabronius s. o. Anm. 150.

**291** Die Teilnahme Schütz' an dieser Reise bezweifelt Thomas Synofzik (*Michael Praetorius und Heinrich Schütz*, in: SJB 29, 2007, S. 123–135, hier S. 124) und hält seine Anwesenheit beim Fürstentag in Naumburg im Frühjahr 1613 (recte: 1614) für wahrscheinlich. Beide Annahmen treffen, wie hier gezeigt, nicht zu.

**292** Fabronius war auf der Reise zumeist mit dem Kanzler Reinhard Scheffer und dem Leibarzt Jacob Mosanus in einem gemeinsamen »Losament« untergebracht, während Schütz vermutlich mit dem Kammerschreiber Caspar Meusch und noch weiteren Mitreisenden eine andere Unterkunft hatte. Die Angaben zur Reiseroute bei Fabronius weichen nur in wenigen Punkten von denen ab, die sich aus den Geschenkverzeichnissen für diese Reise (StAMR Best. 4b Nr. 239) ergeben, z. B. Merseburg (1. Mai) und Giebichenstein (8. Juni). Moritz traf Ende Juni in Kassel ein und hielt sich anschließend bis Ende Juli zur Sommerjagd in Schmalkalden auf (ebd.).

**293** MLUB 2° Ms. Hass. 61, fol. 43.

Ihre Frau in Brause, meine  
 überige mich geduldfelblich erwart. Insa Frisch  
 Inna vnde als d. Oberamptung, Caspar Meusch  
 Et. so sey nach Santo Jofua, was selbste altes  
 so muss ich sein, wie so vnd was mittomand ge:  
 dulla. Vort d. Allmachtige, se he also gemadig  
 In allem zuten. Dage vortig schreiben so ist vnsen  
 Camma Secretari Caspar Meusch, vnd Hofschreiber  
 Henrich Ditzgen, meine in vnde liebe frunde, an  
 geratd fern Jhan mitgegeben, vnd d. 3. Junij 1613  
 das vnd alle zute frunde zureist - Vort aufstellen.  
 Jahre Hall. da 3. Junij 25. Junij 1613  
 Inm lieben  
 J. Fabronij.

Abbildung 7: Schreiben Fabronius' an seine Frau vom 3. Juni 1613 (MLUB KS 2° Ms. Hass. 61, fol. 43)

Schütz und der enge Vertraute des Landgrafen, Kammersekretär Caspar Meusch, wurden demnach bereits vor Ende der Reise nach Kassel zurückgeschickt. Dergleichen war üblich, um bestimmte Aufträge zu erledigen. Während der Reise änderte Moritz, wie aus Fabronius' Briefen hervorgeht, seine Reisepläne mehrfach und nahm Umstellungen bei den Reisebegleitern vor. Am Ende seiner Aufzeichnungen fasst Fabronius die Hauptstationen der Reiseroute zusammen:

Verzeichnis der Reyße mit L. Moritz[en] etc.  
 Anno Christi 1613 Aus Eschwege  
 den 5. Martii nach Trefurd  
 den 6. eiusdem nach Uleben [Bufleben?]  
 den 8. eiusdem gehn Erfurd kommen. Jülichische Vergleichung  
 daselbst den  
 11ten eiusdem meine erste Predigt  
 14ten die ander  
 17ten die dritte Im Saal  
 den 25ten des morgens?  
 den 28ten  
 den 31ten nach Bichlingen [Beichlingen]  
 den 1. Aprilis gehn Hall[e] kommen  
 Den 2. eiusdem gehn Dessa [Dessau]  
 Den 4ten auf ostern daselbst in d[er] Stadt Kyrch geprediget  
 den 6ten wied[er] nach Hall[e]  
 den 8ten nach Leipsig  
 den 10ten nach Oschatz  
 den 11ten daselbst ich gepredigt Im Saal

den 12ten durch Meißen gehn Dresden kommen,  
den  
nach Meißen vndt  
den 24ten nach Oschatz  
den 25ten nach Wurtz[en]  
den 26ten gehen Leipsig, da die Meß.  
den 29ten nach Hall[e]  
den 1ten Maii nach Delitsch vndt Döbern [Döbeln?; Düben?]  
den 2ten daselbst ich geprediget  
nechsten tages gehen Wittenpergk komme[n]  
den 3ten auf Zahn[a] vndt [Kloster] Zinna bey Jütterbog  
den 4ten nach Treb[b]in  
den 5ten gehen P[B]erlin. Da viel Fürsten zusammen komme[n].  
den 13ten auf Ascensionis christi ich im schloß gepredigt  
den 18ten nach Nellin [Lehnin?]  
den 19. nach Sießen [Ziesar?]  
den 20ten gehn Zerbst.  
den 22ten gehn Magdeburgk. Auf Pfingsten. /  
den 25ten durch Große[n] Solth[eim? = Groß Rosenberg?] gehn Calba [Calbe]  
den 26ten gehn Hall[e], da ein fürsten Versammlung  
Ich zum Churfürsten von Brandenburgk gefurdert  
[NB. um 3. Juni Rückreise Meusch und Schütz von Halle nach Kassel]  
den 12ten Junii nach Sangerhausen  
den 13ten gehn Rosla[u] d(er) Berlepsche.  
den 17ten nach (2) Budungen [Bodungen?], (1) durch Northausen,  
den 18ten durch heiligenstadt gehn Witzenhausen.  
Den 19ten wied[er] gehn Eschwege kommen, zu meinem Weib  
Vndt kind[ern], Gott lob, mit guter gesundtheit ankommen. /<sup>294</sup>

Fabronius' Aufzeichnungen sind in mehrfacher Hinsicht für Schütz' Biographie aufschlussreich.

1. Schütz war im März 1613 bereits bestallter Hoforganist in Kassel, seine Rückkehr dorthin muss spätestens bis Ende Januar/Mitte Februar 1613 erfolgt sein.
2. Er könnte unter den Begleitern im engeren Umfeld des Landgrafen in Dresden die Aufmerksamkeit des Kurfürsten und seines Hofstaats auf sich gezogen haben.
3. Es gibt zwei Aufenthalte von Schütz in Leipzig (Anfang und Ende April 1613), die nichts mit einem Studium dort zu tun hatten.
4. Schütz besuchte Halle, Dessau, Berlin, Zerbst und Magdeburg, wo er Musiker wie Samuel Scheidt, Nikolaus Zangius, Friedrich von Ende, Seth Calvisius und andere getroffen haben dürfte.
5. Schütz trat bereits Anfang Juni die Rückreise nach Kassel an, um dort bei den Vorbereitungen der Hochzeit des Erbprinzen mitzuwirken.
6. Schütz erfuhr von seinen Begleitern einige Wertschätzung.

Die bei Rommel<sup>295</sup> erwähnte Reise des Landgrafen nach Mecklenburg und Pommern ist aus diesen Aufzeichnungen nicht zu belegen und unwahrscheinlich, weil Moritz sich noch am 14. Juni 1613 in Halle aufhielt. Von hier aus teilte er dem sächsischen Kurfürsten mit, er könne dessen Einladung zu den Tauffeierlichkeiten für seinen ersten Sohn (Johann Georg, geb. 31. Mai 1613) am 26. Juni in Dresden nicht annehmen, weil er dann wieder in Kassel sein müsse<sup>296</sup>.

Für Fabronius – und damit wohl auch für Schütz – lassen sich im Gefolge des Landgrafen folgende längere Aufenthalte nachweisen (Datum jeweils entsprechend dem julianischen Kalender):

1. Halle: 4. bis 8. April; 29. April bis 1. Mai; 26. Mai bis 12. Juni
2. Leipzig: 8. bis 10. April, 26. bis 29. April
3. Dresden: 12. bis 23. April
4. Berlin: 5. bis 18. Mai

Von besonderem Interesse ist natürlich der Aufenthalt in Dresden, den Fabronius am 15. April aus Dresden eindrücklich schildert:

D[er] Churfürst von Sachsen hatt vnsern Fürsten vberaus herlich vndt wol entfangen, ist ihm ein Viertel meil von Dresden aus entgegen gezogen mit 280 pferden vnd ist d[er] einzug zu Dresden so statlich ergangen, daß nicht zu sagen ist, vndt seindt die gaßen so voll leut gestanden, daß sichs liß ansehen, als wan die gantze stadt in Fenstern vndt auf d[er] gaßen stünde. Summa d[er] landtgraf vndt wir Heßen seindt alhie gar angenehme geste vndt werden gar herlich tractiret [...].<sup>297</sup>

Johann Georg versuchte demnach mit besonderen Aufmerksamkeiten den hessischen Landgrafen zu den schwierigen Verhandlungen mit Brandenburg auf seine Seite zu ziehen, ohne sich als streng lutherisch orientierter Landesherr vom Missionscharakter der Reise des Landgrafen beeindrucken zu lassen. Zwar geht aus Fabronius' Schilderung nicht unmittelbar hervor, dass Schütz beim Einzug des Landgrafen dabei war, dafür spricht aber eine Bemerkung von Fabronius' Schwager Majus: Der erste Hoforganist, Johann von Ende, habe ihn zum Gevatter gebeten. Das heißt, von Ende war in Kassel geblieben, wo er den Organistendienst versah<sup>298</sup>. Nicht ganz auszuschließen ist allerdings, dass Schütz erst ab Mai zu den

**295** Rommel (wie Anm. 13), S. 325 u. 388, Anm. 109; auf S. 309 erwähnt Rommel jedoch nur die Hauptstädte Sachsens, Brandenburgs und Braunschweigs als Reiseziele. Aber auch Wolfenbüttel scheint als Reiseziel zu entfallen, da sich Herzog Heinrich Julius bekanntlich in Prag aufhielt, wo er nach kurzer Krankheit am 20. Juli verstarb.

**296** StAMR Best. 4f Kursachsen Nr. 342, Konzeptschreiben Moritz' vom 14. Juni, Antwort auf die Bekanntgabe der Geburt des Erbprinzen vom 30. Mai bzw. der Einladung nach Dresden vom 7. Juni. Offenbar ist Moritz noch klar geworden, welche Brüskierung seine Ablehnung bedeutete, denn er bittet den Kurfürsten, er möge sich durch »Missgönnern« nicht von ihm »abwenden lassen«. Mit den Missgönnern spielt Moritz wahrscheinlich auf seinen Darmstädter Vetter Landgraf Ludwig V. an, der sich im folgenden Jahr beim Naumburger Fürstentreffen dann noch stärker ins Spiel brachte.

**297** MLUB Kassel 2° Ms. Hass. 61, fol. 40. Der freundliche Empfang hat Moritz offenbar beeindruckt; am 3. Mai 1613 lässt er durch die kurfürstlichen Räte Dietrich und Heinrich von Schleinitz und Carl von Miltitz dem Kurfürsten ein sehr höfliches Dankschreiben übermitteln (SHStA, Geheimer Rat, Loc. 7321/2).

**298** Ebd. fol. 29, Schreiben des Diakons Lucas Majus an seine Schwester Sibylla Fabronius, Kassel, 30. April 1613: »Vor ein par Stunden hat mich Johannes von Enden, unser Schwager und Nachbar zu seinem jungen Sohne zu gevattern gebeten [...].« Tatsächlich trug der zweitjüngste Sohn Johann von Endes den Vornamen Lukas; wie oben dargestellt war während dieser Zeit der Marburger Bruder Bernhard von Ende als weiterer Organist nach Kassel geholt worden.

Reisebegleitern zählte, weil Moritz nach dem Dresdner Aufenthalt, wo er mit 112 Personen erschienen war, von Halle aus 218 weitere Hofbedienstete aus Kassel herbeizuordern plante, offenbar in der Erwartung, ihm werde die Patenschaft für Johann Georgs Sohn angetragen und er müsse mit einem repräsentativen Gefolge erscheinen<sup>299</sup>. Umso größer die Enttäuschung, als sich diese Erwartung nicht erfüllte; ob die Erweiterung des Trosses stattgefunden hat, scheint daher eher zweifelhaft.

Für die Anwesenheit Schütz' beim Einzug in Dresden spricht, dass der kursächsische Kammerorganist Hans Leo Hassler ein Jahr zuvor gestorben war und der geheime Rat Christoph von Loß seitdem Ausschau nach einem geeigneten Nachfolger hielt<sup>300</sup>. Loß dürfte über den mit ihm verwandten ehemaligen Hofmeister der Kasseler Hofschule, Christoph Pflug<sup>301</sup>, aber auch über seinen Kollegen, den hessischen Präsidenten Otto von Starschedel, von der ungewöhnlichen musikalischen Begabung des Kasseler Hoforganisten gewusst und die Teilnahme Schützens beim Besuch in Dresden lanciert haben. Er war es bekanntlich, der ab 1614 Schütz' Wechsel von Kassel nach Dresden diplomatisch durchsetzte.

Ganz sicher ist Schütz' Mitbediensteter Caspar Meusch Ostern 1613 von Leipzig nach Dessau gereist und hat sich bis Anfang Juni in der Reisegesellschaft des Landgrafen befunden, ein Indiz, dass Schütz auch ihn während dieser Zeit begleitet haben dürfte. Ob er während dieser Zeit von Halle oder Leipzig aus (wieder?) seine Eltern und Johann Hermann Schein im rund 40 km entfernten Weißenfels besucht hat, lässt sich nicht nachweisen<sup>302</sup>.

Die musikalischen Möglichkeiten, die Schütz in Dresden kennenlernte, überstiegen die Kasseler Verhältnisse ganz erheblich<sup>303</sup>. Hier dienten neben dem altgedienten ersten Hoforganisten August Nörmiger drei weitere Organisten (Kretschmann, Müller, Mölich), und es gab drei Lautenisten, acht Instrumentisten, neun Trompeter, zwei Heerpauker sowie zehn Sänger und zahlreiche Kapellknaben, die ein ähnliches mehrchöriges Musizieren zuließen, wie Schütz es in Venedig kennengelernt hatte. Allerdings war der alte kränkliche Kapellmeister Rogier Michael zu derartigen Leistungen nicht mehr in der Lage. Bekanntlich hat von Loß daher schon bald nach dem Tode Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg sondiert, ob dessen Kapellmeister Michael Praetorius für Dresden gewonnen werden könnte, der dann tatsächlich bereits im März 1614 auf dem Fürstentag in Naumburg mit Musikaufführungen Aufsehen erregte<sup>304</sup>. Im April 1613 konnte Schütz Praetorius noch nicht in Dresden antreffen, sondern erst im September des folgenden Jahres (s. u.).

**299** Ebd. fol. 27, Schreiben vom 26. April aus Leipzig.

**300** Ausführlich dazu Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzbergensis) Sein Leben und seine Werke* [...], hrsg. von Josef Floßdorf und Hans-Jürgen Habelt, Wolfenbüttel 2008, S. 229 ff.

**301** Zu von Loß vgl. Martina Schattkowsky, *Zwischen Rittergut, Residenz und Reich. Die Lebenswelt des kursächsischen Landadligen Christoph von Loß auf Schleinitz (1574–1620)*, Leipzig 2007 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 20). Bereits bei seiner Reise nach Torgau 1611 hatte Moritz versucht, gute Beziehungen zu von Loß, dem Präsidenten von Schönburg und zahlreichen anderen sächsischen Hofbeamten aufzubauen und sie mit Gnadenketten beschenkt (StAMR Best. 4b Nr. 239 und 246).

**302** Ob der von Heinz Krause-Graumnitz (*Henrich Schütz – Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*, 1. Buch *Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig 2/1988, S. 95) genannte »Herr H Sch, F. S. Cand.« unter den Zechgenossen eines Konviviums Johann Hermann Scheins mit der »Kantorei-Sozietät« in Weißenfels im Jahr 1613 tatsächlich mit Henrich Schütz identisch ist, erscheint eher zweifelhaft. Nicht auszuschließen ist aber, dass Schein und Schütz sich im April 1613 in Leipzig oder Weißenfels kennengelernt haben.

**303** Vgl. die Angaben bei Ruhnke (wie Anm. 70), S. 216–220 und 225–229.

**304** Dazu Gurlitt (wie Anm. 300), S. 234–237; Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius – Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, Wolfenbüttel 2008, S. 52–57; ders.,

Aus den Aufzeichnungen von Hermann Fabronius lassen sich aber für diese Zeit andere Kontakte Schütz' zu seinen Fachkollegen wahrscheinlich machen. Bereits beim zweiten Aufenthalt in Halle in der Woche nach Ostern wird »dem Schlos Organisten zu Hall den 7. Aprilis Ao 1613« zum Abschied ein »Conterfeit mittlerer Gattung mit Kränzen« verehrt<sup>305</sup>. Offenbar haben Moritz und mit ihm wohl auch Schütz Samuel Scheidt kennengelernt, der nur wenige Jahre zuvor (1609) von seiner Lehrzeit bei Jan Pieterszon Sweelinck in Amsterdam zurückgekehrt war. Man kann sich gut vorstellen, wie interessant der Erfahrungsaustausch zwischen Schütz und Scheidt über ihre Lehrjahre bei den berühmtesten Musikern der Zeit gewesen sein mag<sup>306</sup>.

Leider sind Einzelheiten über die beiden kurzen Aufenthalte in Leipzig nicht bekannt. Ob Schütz dort mit Schein und/oder Calvisius zusammengetroffen ist, wie oft vermutet wird, bleibt unbewiesen. Etwas mehr lässt sich zum Besuch von Moritz und seiner Begleitung in Berlin sagen. Dort sei er, so Fabronius, mit dem Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg (1572–1619)<sup>307</sup> und zahlreichen anderen Fürsten zusammengetroffen, darunter dessen Bruder, Markgraf Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf (1577 bis 1624), in Vertretung des anderen Bruders, Administrator Christian Wilhelm von Magdeburg (1587 bis 1665), sowie deren Vettern, den Markgrafen Christian von (Brandenburg-)Kulmbach und Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach (1583–1625), der mit Moritz verschwägert war. Dabei waren außerdem zwei Herzöge von Württemberg, der Herzog von Pommern, der Herzog von Kurland und und der polnische Herzog Radziwiłł (1579–1620), der durch die Vermittlung von Moritz um die Hand der Stieftante des Kurfürsten, Elisabeth Sophia, angehalten habe. Radziwiłł habe »etlich hundert polnische Heyducken vndt Chassaken« mit sich<sup>308</sup> geführt und sei an der reformierten Konfession interessiert. Moritz habe versucht, ein Zusammentreffen der Kurfürsten von Sachsen und von Brandenburg in Halle zu arrangieren, weshalb eine Rückreise über Halle möglich, aber nicht sicher sei, da Moritz auch mit dem Herzog von Pommern nach Stettin verreisen wolle.

Neben familiären Angelegenheiten wie einer Taufe und der genannten Heiratswerbung, bei denen, wie üblich, festliche Musik erklingen sein dürfte, gab es auch politische Verhandlungen, nicht zuletzt zu Konfessionsfragen. Moritz hatte ja das Kommunikationstalent des Eschweger Pfarrers als Prediger genutzt, um für die calvinistische Reformation Hessen-Kassels zu werben, und Fabronius schreibt dankbar, der Landgraf habe sich ihm gnädig gezeigt, weil »mit göttlicher vorleyhung viele leut in Thüringen,

*Michael Praetorius – »Capellmeister von Haus aus und Director der Music« am kurfürstlichen Hof zu Dresden*, in: SJB 22 (2000), S. 101–128. – Moritz nahm am Fürstentag nicht teil, sondern entsandte seinen Sohn Otto als Beobachter, der sich zu diesem Zweck für kurze Zeit nach Langensalza begab und von dort über den Auftritt der ungeliebten Darmstädter Vettern in Naumburg berichtete (StAMR Best. 4f Sachsen Nr. 48 und 49).

**305** StAMR Best. 4b Nr. 239, fol. 38.

**306** Zu den Beziehungen und kompositionstheoretischen Positionen zwischen Schütz und Scheidt neuerdings Hendrik Doehorn, *Der »Kult des Kanons« bei Samuel Scheidt. Zu Problemen der Scheidt-Rezeption*. M.A.-Arbeit, Göttingen 2013, S. 33–59.

**307** Nicht zu verwechseln mit Markgraf Sigismund von Brandenburg (1582–1627), der 1610 in Venedig mit Gabrieli und Schütz zusammengetroffen war und Moritz bereits Ende Dezember 1605 in Marburg besucht hatte (StAMR Best. 4f Preußen Nr. 136). Als Sohn des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg war Sigismund ein Halbbruder von Kurfürst Joachim Friedrich (1546–1608, Vater von Kurfürst Johann Sigismund) bzw. ein Bruder der Landgräfin Magdalena von Hessen-Darmstadt und von Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach, der 1612 Moritz' Schwägerin Sophie von Solms-Laubach geheiratet hatte. Das Berliner Treffen war, wie üblich, eine Kombination von Familienfeier und politischen Verhandlungen.

**308** MLUB 2° Ms. Hass. 61, fol. 33<sup>v</sup>.

Meißen vndt Sachsen durch vnser predigten vndt wandel zu mehrem geneigten willen gegen vns vndt vnser religion gewonnen worden«. Auch habe Kurfürst Johann Sigismund ihm, Fabronius, durch den Landgrafen befohlen, zum Fest Christi Himmelfahrt »alhier zu Perlin in d[er] Hof=Capell die ordinari Heuptpredigt« zu halten, »vnd ist vnserm gn[ädigen]. F[ürsten] vndt Hern, vndt vns damit, bevorab a[ber] d[er] Reformirten religion, ein große ehr wid[er]fahren [...] vndt seindt gesungen worden von der Hof Musica d[er] 147. psalm Lobwassers vor d[er] Predigt, d[er] 128. Psalm nach d[er] Predigt, die will d[er] Herzog aus Littaw Raziwil, die prinzeßin von Brandenburg sich verlobet«.

Natürlich wird auch der Hoforganist Schütz an diesem feierlichen Gottesdienst teilgenommen und dabei einen Eindruck von der Leistungsfähigkeit der Berliner Hofkapelle unter dem seit 1612 tätigen Hofkapellmeister Nikolaus Zangius (um 1570 – um 1619) erhalten haben.

Weil unklar war, ob der sächsische Kurfürst an dem vereinbarten Treffen in Halle teilnehmen würde, da seine zweite Frau für Ende Mai ihre Niederkunft erwartete, reiste die Gesellschaft über Zerbst und Köthen nach Magdeburg, um dort über Pfingsten die Rückkehr des hessischen Rates Hieronymus Curion aus Dresden abzuwarten, der das Treffen in Halle zu koordinieren hatte. Nachdem am 31. Mai Erbprinz Johann Georg geboren worden war, sagte der sächsische Kurfürst seine Teilnahme ab, bat Moritz nicht zum Gevatter und forderte ihn lediglich auf, sich mit einer »Invention« an den Tauffestlichkeiten zu beteiligen – was Moritz, wie oben dargestellt, brüsk ablehnte. Während also die Kontakte zwischen dem hessischen Landgrafen und dem sächsischen Kurfürsten zu Irritationen führten, die sich im Laufe der Zeit noch verstärken sollten, verliefen die Begegnungen mit Kurfürst Johann Sigismund wesentlich erfreulicher. Aus Fabronius' Bericht geht das gute Einvernehmen der hessischen Delegation mit dem maßgeblichen Vertreter der Reformierten am kurbrandenburgischen Hof, von Dohna, hervor:

Dabeneben ist der Herr Von Donaw [Abraham von Dohna<sup>309</sup>], ein sonderlicher liebhaber d[er] Religion, welcher mich nicht allein zu Zerbst zu sich gefordert, sondern so offt er mich alhier auf dem saal siehet komt er zu mir vndt redet viel vnd sehr verstendig vndt herzlich von d[er] Religion, daß ich mich nicht genug verwundern vndt erfrewen kann, derselbigen großen vndt Christlichen freundschaft vndt genadt, so vns dajegen bey dem Churf. Brandenburgischen Hof wid[er]fahren ist.

Kurfürst Johann Sigismund, der mit dem Vertrag von Xanten 1614 als Gewinner aus dem Jülichischen Erbfolgestreit hervorgehen sollte, trat Weihnachten 1613 im Berliner Dom offiziell zum reformierten Bekenntnis über, ein Ereignis von tiefgreifender Wirkung auf die preußische Geschichte<sup>310</sup>, zu dessen Vorbereitung Landgraf Moritz und sein Prediger Hermann Fabronius (Schütz war Zeitzeuge) nicht unwesentlich beigetragen haben.

Nach der »meißnisch-brandenburgischen« Reise erholte sich Moritz ab Mitte Juli in Schmalkalden beim »Hirschessen«. Unter den dort (im »Comedienhaus«?) gespielten Schuldramen wurde auch der *Vincencius Ladislaus* des kurz zuvor verstorbenen Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig und Wolfenbüttel aufgeführt<sup>311</sup>.

Das zweite große Ereignis des Jahres 1613 in Kassel war die Hochzeit des Erbprinzen Otto mit Catharina Ursula (1593 – 1615), der Tochter des Markgrafen Georg Friedrich von Baden-Durlach (1573

309 Burghardt (wie Anm. 269), S. 67–72, 87–88.

310 Ebd., S. 37–46 und besonders S. 86, wo auch auf Fabronius verwiesen wird.

311 Bolte (wie Anm. 147), S. 6.

**Instrumentisten und Trompeter**

Hans von Ende, Capellmeister, Juchtblas	500	℞	
Andreas, Organist, Vice-Capellmeister	150	℞	
Johann von Ende, Organist	246	℞	4 alt.
Bernd von Ende, Organist	120	℞	
Johann, Organist, Organist	200	℞	
Melchior, Organist, Organist	246	℞	4 alt.
Dalger, Organist	196	℞	4 alt.
Nicolaus, Organist	246	℞	4 alt.
Georg, Organist	184	℞	16 alt.
Victor, Moritz, Organist	246	℞	4 alt.
Martin, Organist	140	℞	
Martin, Organist	140	℞	
Georg, Organist	150	℞	
Martin, Organist	140	℞	
Johann, Organist	140	℞	
Georg, Organist	150	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	20	℞	
Georg, Organist	10	℞	
Georg, Organist	10	℞	
Georg, Organist	15	℞	

Abbildung 8: Musikerverzeichnis des Kasseler Hofs 1613. Neben dem ersten Organisten Hans von Ende und dessen Bruder Bernd von Ende wird Henrich Schütz als Organist genannt (StAMR Best. 4b Nr. 2).

bis 1638) und der Wild- und Rheingräfin Juliane Ursula zu Salm (1573–1614) am 24. August<sup>312</sup>. Schon im Juli hatte Moritz verfügt, dass neben den üblichen Tanzveranstaltungen auch Ritterspiele mit einem Ringrennen »in maschera« und einem Fußturnier stattfinden sollten. Die Ritterspiele hatte der Stallmeister Friedrich Balthasar von Hertingshausen zu organisieren<sup>313</sup>. Vorgesehen waren fünf »Inventionen«:

**312** Die Ehe war bereits 1612 in Frankfurt/M. anlässlich der Wahl und Krönung von Kaiser Matthias verabredet und öffentlich bekannt gemacht worden, die Eheverträge hatte Obrist Widemarkter in Geheimverhandlungen ausgehandelt, aber der Termin des »Beilagers« wurde wegen Moritz' Dresden-Reise und des anschließenden Reichstags in Regensburg zum Unmut des Markgrafen verschoben (StAMR Best. 4a Nr. 43,8, Hochzeit des Landgrafen Otto, Schreiben Moritz' an Markgraf Georg Friedrich, Kassel, 22. Februar 1613 und Memorial für den Unterhändler Caspar Widemarkter).

**313** Der Stallmeister war für die gesamte Logistik der Bereitstellung, Unterbringung, Ausstattung und Fütterung der Pferde bei Reisen und Ritterspielen zuständig. Ausführlich dazu, zum Kontext der Ritterspiele und zur relativ gleich-

Bei der ersten sollte der Landgraf traditionell als »Evergetes«, also Wohltäter des Landes auftreten<sup>314</sup>, bei der zweiten war dem Bräutigam der Berg Parnassus zugewiesen<sup>315</sup>, für die dritte (»Boosknechte«) liegen keine weiteren Angaben vor<sup>316</sup> und die vierte und fünfte sollten von der hessischen Ritterschaft ausgerichtet und finanziert werden. Großen Wert legte Moritz auf eine perfekte Inszenierung solcher Inventionen. Den Entwurf der Allegorien hatte der als Hofbibliothekar wirkende gelehrte Jurist Jacob Thysius<sup>317</sup> auszuarbeiten. Der Stallmeister sorgte durch einen der Hofmaler<sup>318</sup> oder den »Abreißer« Wilhelm Dilich<sup>319</sup>, der schon die Ritterspiele anlässlich der Taufe der Prinzessin Elisabeth illustriert hatte, für die bildliche Darstellung.

Zugleich wurde eine »Verordnung« erlassen, »wie es bey angesteltem Fstln. Beylager mit den Ritherspielen soll gehalten werd[en] [...]«. An einer Stelle wird auch die Musik erwähnt. Unter Punkt 5., der die Abfolge des Ringrennens regelt, heißt es zur Vorbereitung der Preisvergabe: »[...] auch entlichen die gewohnten *precia* den gewinnenden, es seyen *Mantenitores* od[er] *Auenturirer* durch ihre *patrinen* vnnnd *Musicant*[en] ordentlich vnd ziehrlich zuegeführt werden [...]«<sup>320</sup>.

Ein nach Abschluss der Veranstaltung gedruckter Fourierzettel (Abbildung 9), auf den mich Arno Paduch hingewiesen hat, führt Henrich Schütz erstmals offiziell als zweiten Hoforganisten auf<sup>321</sup>. Die

förmigen Thematik der hessischen Inventionen, die eher folkloristische Themen wie Kübelrennen usw. vermied, vgl. Schnitzer (wie Anm. 107), S. 112–195.

**314** Vgl. Wilhelm Dilich, *Ritterspiele anno 1596*. Als Nachdruck hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Broszinski und Gunter Schweikhart, Kassel 1986, hier der vierte Aufzug, S. 29–30, sowie die vorhergehende und folgende Abbildung. Hier gehen dem unter einem Baldachin reitenden Evergetes vier musizierende, lorbeerbekränzte Göttinnen und zwei allegorische Personen voran, vier weitere folgen ihm und zwei anderen allegorischen Figuren nach. Dilich hat seinem Werk zwei Eklogen vorangestellt, die der oben genannte Hermann Fabronius verfasst hatte (vgl. das Nachwort, S. XI).

**315** Ebd., S. 39–40, mit vorhergehender und nachfolgender Bildtafel. In der erweiterten Druckfassung von 1601 (»*Das ander Buch*«, wie Anm. 154) ist auf dem Parnassus (dessen Form sich aber deutlich vom Berg des Jahres 1596 unterscheidet) ein singender Apoll mit einer Laute dargestellt, umgeben von den neun Musen, deren jede ein anderes Instrument spielt. Bei den nachfolgenden sieben freien Künsten zu Pferde wird die »Musica« mit einer Posaune charakterisiert.

**316** Es ist unklar, ob es sich um Schiffs- bzw. Bootsmänner oder »Wilde Männer« handelt.

**317** Zu Thysius (1555–nach 1615) vgl. Strieder (wie Anm. 28), Bd. 16. (1812), Artikel *Thysius, Jacob*, S. 181–182, sowie Carl Scherer, *Die Kasseler Bibliothek im ersten Jahrhundert ihres Bestehens (16. und 17. Jahrhundert)*, in: Zs des Vereins für Hess. Geschichte und Landeskunde, Neue Folge 17 (1892), S. 224–259.

**318** In Frage kommen vor allem Christoph Jobst und der Niederländer Peter Lenhard (StAMR Best. 4b Nr. 76 bzw. Nr. 57).

**319** Zu Dilich vgl. die biographischen Angaben Holger Th. Gräfs in: Wilhelm Dilich, *Synopsis Descriptionis Totius Hassiae Gesamtsbeschreibung von ganz Hessen*. Hrsg. von Monika Rener u. Klaus Lange, Marburg 2012 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 78), S. IX–XXXVIII.

**320** StAMR Best. 4a 43 Nr. 10; als »Manutenitores« wurden die Begleiter der Wettkämpfer (»Aventurier«) bezeichnet, die sie jeweils durch Träger von Wappen-, Motto- oder Namensschildern (»Patrinen«) ankündigen ließen. Zum Ablauf solcher Ritterspiele am Kasseler Hof vgl. Nieder (wie Anm. 110); zu den Beziehungen zu Oper und Ballett ders., *The Kassel Baptism of 1596. Festivals and Politics at the Court of Landgrave Moritz of Hessen-Kassel*, in: *Daphnis* 32 (2003), S. 119–135; Schnitzer (wie Anm. 107), S. 144 ff.

**321** *Fürstl. Beylagers / Des Hochwürdig[en] [...] Herrn Otthen / Postulirten Administratoris des Stiffts Hirßfeldt / Landgraven zu Hessen [...] Vnd der Fräwlein Catharine Ursule, Gebornen Marggrävin zu Baden vnd Hochbergk / etc. Furier vnd Futterzettel: Sampt beygefügter kurtzer Relation [...]*, Kassel 1614, Exemplar der Gustav Freytag Bibliothek in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt / M., Sig. Nr. 1192 (Arno Paduch, Wunstorf / Leipzig, stellte mir dankenswerterweise eine Kopie zur Verfügung). Vgl. auch Rommel (wie Anm. 13), S. 391–392; StAMR Best. 4a 43 Nr. 8–10, besonders Best. Sammlungen 15 Fürstliche Personalien Hessen-Kassel IV, Karton 157 mit einer früheren Druckfassung von 1613.



Angaben werden durch eine beigefügte kurze »Relation« und die Artikel zum Ringrennen und Fußballturnier ergänzt, in denen es nur wenige Hinweise zur musikalischen Seite des Ereignisses gibt, die im Folgenden zitiert werden sollen.

Laut Rommel waren von hessischer Seite die folgenden Musiker beteiligt:

[Georg] Otto, Capellmeister, und [Andreas] Ostermeyer, dessen Adjunct, 2 Organisten<sup>322</sup>, der Lautenist de Montbuysson, der Cytharist Avemann, 2 Zinkenbläser, 4 Instrumentisten, 1 Altist, 3 Tenoristen, 1 Bassist, 1 Falsettist und 1 Calcant, ferner 12 Trompeter und 2 Heerpauker, welche an anderen Höfen damals zu solchen Festen eine wichtige und fein ausgebildeten Ausländern unausstehliche Rolle spielten [...]. Auch erschienen die Kapellknaben der Hofschule, der Fechtmeister Civitelli und der Tanzmeister und Voltigeur Caleb Haslet (recte: Hasset).<sup>323</sup>

Im Fourierzettel werden als Symphoniaci alumni folgende Kapellknaben genannt: Cyriacus Kempff, Michel Hartmann, Johann Christoff Draubel, Helmrich Faber, Georg Riese, Johan Oppenheim, Christianus Eckel<sup>324</sup>, Christianus Buschman und Johannes Standley.

Bis auf Draubel, der nach Wolfenbüttel wechselte, begegnen sich alle nach 1627 in der Hofkapelle des Landgrafen Wilhelm V. in verschiedenen Funktionen wieder, Michael Hartmann und Johann Stanley beispielsweise als Hofkapellmeister<sup>325</sup>. Die Pädagogen und Professoren der Hofschule, mit denen Schütz zusammenzuarbeiten hatte, erscheinen ebenfalls unter den Hochzeitsgästen: die Leibärzte Johannes und Hermann Wolff, Jacobus Mosanus, Arnold Gillenius; der Sekretär und Hofbibliothekar Jacobus Thysius, der Hofprediger und Theologie-Professor Johannes Crocius; der Prinzenzieher Johann Georg Grobuis sowie Andreas Ambrosius als Edelknaben-Präzeptor, Johannes Scholasticus, Praeceptor der Alumni symphoniaci und Mathematicus; Kammerdiener Johann Eckel und zahlreiche andere.

Der badische Markgraf, der über Marburg mit insgesamt 423 Personen und 396 Pferden angereist war, brachte seinerseits zwölf Musikanten mit, darunter den Hofkapellmeister und den Hoforganisten, einen Heerpauker und vierzehn Trompeter sowie zwei Maler. Weitere illustre Gäste waren Herzog Julius Friedrich von Württemberg, mehrere Grafen von Nassau und von Solms, die Grafen Simon und Hermann zur Lippe, der kurfürstlich sächsische Gesandte und Vice-Oberhofrichter Gangloff von Thangel auf Ostramund und Radisleben (bei Blankenburg), Pfalzgraf Georg Gustav bei Rhein und zwei Tanten des Bräutigams, Herzogin Christine von Sachsen-Eisenach und Gräfin Anna Maria von Nassau-Saarbrücken. Der Empfang in Kassel wurde wie üblich mit großem militärischem Pomp gestaltet. Wie Rommel beschreibt, führte der Einzug in die Stadt

**322** Die Bedeutung von Schütz war Rommel, der ihn nicht namentlich erwähnt, offenbar noch unbekannt.

**323** Rommel (wie Anm. 13), S. 392–393; Gedruckter Fourierzettel: StAMR Slg. 15 Fürstl. Personalien Hessen-Kassel IV, Karton 157 (wie Anm. 321).

**324** Christian Eckel, Sohn des Sängers und Kammerdieners Hans Eckel, erhielt von Christoph Cornett Musikunterricht, wie aus den folgenden Zeilen Cornetts hervorgeht (StAMR Best. 4b Nr. 60, undatiert): »[...] Großgünstiger Herr vndt Förderer Johan Eckel, Was ihr euch nun entlichen wegen euer behaußung gegen mich erleret, dessen werdet ihr euch zu entsinnen wießen, ds vor vndt vmb 650 thlr Ihr mir wolt fahren lassen, doch also, ds ich euren sohn Christian, welcher eine zimliche feine Stimme auch bey mir die initia Musices fein gelegt hat, also sollte in musicis instruiren, damit er in kurzem neben den Andern Zweyen So Ich albereits fast So weit bracht, Ihr F. Gn. auch köndte praesentiret werden, welches den durch gottes Hülffe geschehen wirdt [...].«

**325** Engelbrecht (wie Anm. 31), S. 29 u. 132 ff.

durch einen, auf dem Markt errichteten, mit einer lateinischen Inschrift versehenen, mit Musicanten besetzten, von etlichen Compagnien des Diemel-Ausschusses umgebenen Triumphbogen. Der Copulation (24. August Abends) durch den Superintendenten Schönfeld [im Goldenen Saal des Schlosses] folgte am anderen Morgen die Hochzeits-Predigt, hierauf Bankette, Tänze, Jagden, Wasserfahrten, zuletzt die Ritterspiele.

Wie oben dargestellt, stand in jedem der größeren Säle des Kasseler Schlosses ein Orgelpositiv. Im »Guldenen Saal« war zudem ein eigener Musikerstand eingerichtet, der vielfältige Musikformen (Intraden, Tänze, Vokalsoli und Ensemblesmusik, Trompeterstücke für »Sonaten- und Clarinbläser« etc.) ermöglichte. Gut denkbar ist, dass »seltzame vnd kunstreiche schawEssen / vnd andere merckwürdige sachen« neben Tänzen und sonstigen Veranstaltungen im Schloss für vielfältige Musikdarbietungen genutzt wurden, bei denen auch der erst vor kurzem aus Venedig zurückgekehrte zweite Hoforganist Schütz gemeinsam mit Christoph Cornett, den beiden Brüdern Kegel und Georg Schimmelpfennig seine *Italienischen Madrigale* gesungen hat und weitere aus Venedig mitgebrachte Stücke gegebenenfalls im Wechsel mit denen der baden-durlachischen Musikern erklangen.

Aber auch außerhalb des Schlosses wurde anlässlich der Ringrennen und Fußturniere musiziert. Anders als ursprünglich geplant inszenierte man am 29. und 30. August insgesamt zehn Inventionen als Vorspiel zum Ringrennen; das Fußturnier schloss sich am folgenden Tag an. In der kurzen »Relation« zum Fourierzettel sind die Themen der Inventionen, die jeweils beteiligten Personen, die Musikeinlagen und die Texte der gesungenen Stücke abgedruckt. Die Ritterspiele wurden mit einer umfangreichen Inszenierung der drei »Manitenoren« (Cyrus der Mächtige, Alexander der Große und Trajan der Tapfere) zum Thema »Diana und Aktäon« eingeleitet, die die folgenden Aussagen versinnbildlichen sollte: Es sei keine Dame der Göttin Diana (= Catharina Ursula) an Schönheit vorzuziehen als die frisch angetraute Landgräfin; an keinem Ort der Erde widerfahre dem Apoll (= Otto) und den Musen mehr Ehre, Liebes und Gutes als hier im Parnassus (= Kassel); kein Land der Erde sei dieses Parnassus, und niemand als seine Götter (= Moritz und Juliana) seien der Musen würdiger.

Wie bei der Taufe des Prinzen Moritz (1600)<sup>326</sup> hatte man eigens auf dem großen Platz zwischen Schloss und Rennbahn einen künstlichen Berg Parnassus errichtet, der mit einem Pferd (mit weißsilbernen Flügeln zum Pegasus ausgestattet) beritten werden konnte und der im Inneren Raum für eine große Reiterschar bot. Er war von einem Regenbogen gekrönt, auf dem Apollo und die neun Musen saßen, die beim Rennen auf ihren Instrumenten zu spielen begannen, wenn einer der »Manitenoren« gewann. Vor dem Parnass war ein Bad mit Springbrunnen errichtet, in dem Diana mit ihren Nymphen baden sollte. Nachdem die Zuschauer und »Judicierer« im gegenüberliegenden Judizierhaus Platz genommen hatten, hörte man aus dem Parnass Jägerschrei, Vögel flatterten auf, Merkur ritt heraus und übergab den Zuschauern gedruckte »Cartelle«, also eine Art Programmheft. Nachdem er wieder im Berg verschwunden war, begann erneutes Jagdgeschrei, und nun stürmten mit Aktäon und seinen Jägern eine Menge Tiere aus dem Berg, die auf der Rennbahn gejagt und erlegt wurden. Anschließend »ließ sich Diana mit ihren Nymphis entblösset in dem Brunnen vnten am Berge sehen / vnd fiengen an lieblich zu musicieren«. Wie in Ovids *Metamorphosen* vorgegeben, überraschte Aktäon Diana im Bad, folgte der Fliehenden, wurde in einen Hirsch verwandelt und (im Inneren des Parnass) von den eigenen Hunden zerrissen. Nun kamen Apollo und die Musen aus dem Parnass, stiegen zum Regenbogen auf und »fiengen an auff allerley Instrumen-

ten sehr lieblich vnd gar beweglich zu musiciren/dann diese Musica gleichsamb eine threnodiam des entleibten Actäonis bedeuten solt«. Apollo begab sich anschließend zu Pferde auf den Gipfel des Parnass und vollführte zum Schrecken und der Verwunderung der Zuschauer waghalsige Reitmanöver. Unterdessen formierte sich im Berg ein Aufzug mit den prächtigen Triumphwagen von Diana, ihren Nymphen sowie Apollo mit den Musen, die, von Trompetern und Kesselpaukern angeführt und von Jägern, Hunden, Lakaien usw. begleitet, abwechselnd musizierend aus dem Berg zogen, gefolgt von den drei »Mantendores« (dem Bräutigam Landgraf Otto, dem Freiherrn Heinrich von Günderode und Kammerjunker Diederich von dem Werder).

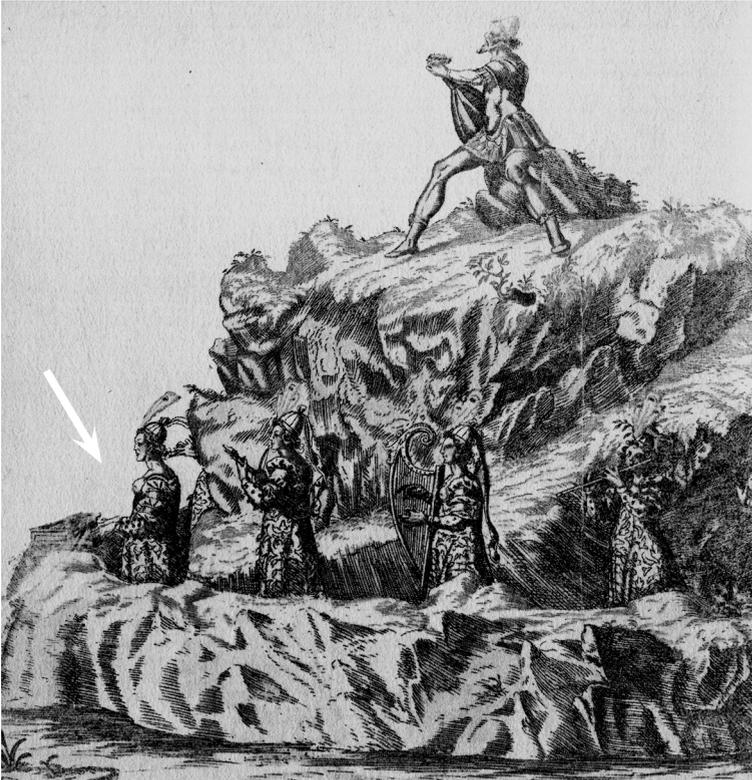


Abbildung 10: Darstellung des Parnassus mit Apollo und den Musen (Dilich, *Ritterspiele* 1596, wie Anm. 314, nach S. 38). Ausschnittsvergrößerung mit der ein Clavichord spielenden Muse (Pfeil)

Daran schlossen sich die zehn Inventionen bzw. Aufzüge an. Beherrschendes Thema war die Frage nach dem Sitz der Musen in Hessen, das vielfältig variiert und mit enormem Aufwand an visueller Verfremdung allegorisch überhöht wurde.

1. Aufzug: Markgraf Georg Friedrich von Baden mit seinen beiden Söhnen als »Triumphus Patientiae«, begleitet von etlichen Musikanten, die einen mehrstrophigen Gesang darboten.
2. Aufzug: Herzog Julius Friedrich von Württemberg als »Cosmophilus« in »alter Romanischer Ritterlicher Kleidung«, begleitet von Europa, Asia, Afrika und einem kleinen Jungen, der eine »Canzonetta« zu jedem der drei Erdteile zu singen hatte.

3. Aufzug: Landgraf Moritz in polnischer Kleidung (als Reminiszenz an den Fürsten Radziwiłł) mit einem »Pusican« (Streitkolben) in der Hand, begleitet von vier Heiducken und einer von Schalmeyen und Sackpfeifen dargebotenen Musik (wie er sie bei König Henri IV. von Frankreich 1602 kennen gelernt hatte<sup>327</sup>).

Die Fortsetzung der Vorstellung der Inventionen begann am 30. August:

4. Aufzug: Pfalzgraf Georg Gustav in der Darstellung des »Evergetes« (Wohltäter des Landes) mit dem dreiflammigen Schwert, den allegorischen Assistenzfiguren (Gravis, Constans, Candidus, Verus) und seinen Räten Eubulus und Thrasybulus.

5. Aufzug: Graf Johann Ludwig von Nassau als Triumphus Fortitudinis, gefolgt von der Figur des Friedens und acht Tugenden.

6. Aufzug: Graf Georg von Nassau als Claudius Drusus, der Überwinder der alten Chatten (historische Vorfahren der Hessen), die den Musen feindlich und Anbeter von Sonne, Mond und dem Kriegsgott gewesen seien, was durch ihre Musik verdeutlicht wurde: »drey krumme Romanische Trompetten / welche ein wunderlich gethön machten«.

7. Aufzug: Die badische Ritterschaft als Gruppe von Schäfern (darunter Menalcas) mit Nymphen und »drey Satyros zu Musicanten / deren einer auff der SchaaffOrgel oder Sackpfeiffen / die andern mit Schallmeyen sich lustig machten«.

8. (italienisch beschriebener) Aufzug: Landgraf Moritz mit 14 Personen als persischer Gesandter Orosbeg und seinen Räten (wie er sie 1600 in Kassel empfangen hatte) sowie mit zwei Begleitern in »stattlichen« Zobelpelzen und gestickten »Moscowitischen talarn auff allerköstlichste angethan«. Die Begleitmusik, eine Art Janitscharenmusik, lieferten »zween Trompter / so auff Türckisch bliesen / vnd ein kleiner Mohr / so zwey kleine Heerpäucklein schlug«.

9. Aufzug: Der als historisch gebildeter Dauergast und charmanter Plauderer am hessischen Hof weilende österreichische Adlige Hans Wolfart Strein, Freiherr auf Schwarzenau, als der »glückselige Schiffmann Mandro« mit zwölf Personen, um den hessischen Fürsten das (tatsächlich minimal vorhandene) Gold der Eder zu sichern. Auch hier erklangen wieder drei Schalmeyen, eine Sackpfeife und eine »Drummel«.

10. Aufzug: Die hessische Ritterschaft unter Anführung Georg von Schwerzells, des früheren Hofmeisters der Prinzen, formiert und repräsentiert acht »constantinopolitanische CreutzRitter«, die »von dem überall bekandten Jesuiter Orden (Als der gantzen Clerisey allgemeinen Kundschafttern vnd Postmeistern)« über die in Kassel bevorstehende Hochzeit informiert worden sind und nun wegen ihres geistlichen Standes eine entsprechende Musik mitbrachten: »etliche Nönnlein / welche auff Zwerchpfeiffen vnd Flöten lieblich spielten«.

Die beigegebenen Texte einiger Gesangsstücke lassen mit ihrer schwülstigen Wortwahl, den holprigen Reimen und schulmäßigen Allegorien nur hoffen, dass ihre musikalische Umsetzung kunstvoller gewesen ist. Gesungen haben sicher teils die neun Kapellknaben, teils die Instrumentisten und Sänger der Hofkapelle. Die Instrumentalmusik war verblüffend einförmig mit ihrer Häufung von Sackpfeifen und Schalmeyen und reichte nicht an die differenzierten Klangbilder früherer Inventionen heran<sup>328</sup>. Leider er-

**327** MLUB Best. 4° Ms. Hass. 66 [1, fol. 63]: »wir haben auch allda gehöret etzliche sackpfeifen und schalmeyen, so der König über alle Musicam lieb hat.«

**328** Insgesamt weist die Veranstaltung gegenüber etwa den Taufen von Moritz' Kindern Otto oder Elisabeth einige Merkwürdigkeiten auf: Die Zahl der Teilnehmer ist deutlich reduziert, es gibt viele thematische Wiederholungen, wich-

fährt man an keiner Stelle etwas über die Aufgabe des bzw. der Organisten; dass sie auch bei den Freiluft-Veranstaltungen beteiligt waren, zeigen die Darstellungen Dilichs in seinen Ritterspielen und belegt die Nennung eines Calcanten. Muss man sich Schütz, Regal oder Positiv spielend, als »entblößte« Muse oder gar als »Tempus, der fressige vnd wabelnde Alte«<sup>329</sup> verkleidet (wie Anno 1596 sein Lehrer Johann von Ende zu erscheinen hatte) vorstellen?

Vokal- und vor allem Instrumentalmusik war auch bei den weniger aufwendigen bürgerlichen Hochzeiten üblich, wie etwa der des Musikers Christoph Kegel, der wie Schütz bei Gabrieli studiert hatte und dessen Hochzeit (in Schütz' Abwesenheit) vom 30. November bis 6. Dezember 1611 in Verbindung mit der Taufe von Prinzessin Magdalena im Kasseler Schloss auf Kosten des Landgrafen gefeiert wurde<sup>330</sup>. Der umfanglichen Wein-Abrechnung der Taufe verdanken wir einige Angaben, die allerdings den Bereich der Musik nur marginal berühren. Die Trompeter, die die Ankunft der Gesandten der hochadeligen Verwandtschaft ankündigten, erhielten »Blaswein«. An den folgenden Abenden wurde zum Tanz reichlich Wein ausgeschenkt, auch für die im Rotenstein-Saal aufwartenden Musikanten und die »Engelländer«, »so Commedie agiren wollen«. Es gab Theateraufführungen mit musikalischen Einlagen. Im »Küchensaal« des Schlosses im ersten Obergeschoss des Südfügels feierte gleichzeitig Christoph Kegel an 19 Tischen (d. h. mit rund 150 Personen) ebenfalls unter Trompetengeschmetter und Musikeinlagen seine Hochzeit.

An den folgenden Tagen setzen sich die Feiern der fürstlichen Gesellschaft im Tanz- oder Gülden Saal mit über dreißig Tafeln bei Musik und Theateraufführungen der Engländer und der Edelknaben bis zur Abreise der Gesandten am 6. Dezember fort. Dass hier der Wein in Strömen floss, belegen die Zahlen: neben Malvasier, »Rosatzer« und »Reinfal« wurden insgesamt über zehn Fuder Wein vertrunken. Selbst bei der Hochzeit Kegels waren es 1 Fuder, 1 Ohm und 4 Viertel, also mehr als 1½ Hektoliter!

Das dürfte nicht wesentlich anders bei der Hochzeit des Kammersecretarius Caspar Meusch gewesen sein, die Ende Dezember 1614 ebenfalls im Kasseler Schloss ausgerichtet wurde und nahtlos in die Veranstaltungen des Neujahrsempfangs übergang<sup>331</sup>. An ihr hat Schütz nachweislich teilgenommen. Moritz hatte offenbar die Heirat des ihm sehr nahestehenden Meusch mit der Tochter seines früheren Kammermeisters Johann Heugel, eines Sohnes des gleichnamigen »Gesangkmaisters« der Landgrafen Philipp und Wilhelm IV., eingefädelt und praktisch den gesamten Hofstaat, Repräsentanten der Stadt und Freunde der Braut und des Bräutigams sowie »4 Dische fremde« eingeladen, so dass insgesamt über

tige Gäste wie der kursächsische Gesandte werden nicht mit einbezogen, es findet kein Feuerwerk statt, die Mitwirkung des Landgrafen Otto ist alles andere als dem dominanten Moritz gegenüber herausgehoben und anderes mehr.

**329** Dilich, *Ritterspiele*, (wie Anm. 314), S. 33 und vorhergehende Abbildung. Vgl. auch Dilich, *Das ander Buch* (wie Anm. 154).

**330** StAMR Best. 4b Nr. 183, Verzeichnis der bei den Kindtaufen in Kassel 1606 u. 1611 ausgeschenkten Getränke. Die Vergünstigung einer Hochzeitsfeier im Schloss wurde Kegel offenbar zuteil, weil er seit 1608 als Musiklehrer der landgräflichen Kinder fungierte. In einer Supplik vom 6. März 1627 dankte er Moritz dafür, dass er »ihn nunmehr in das 19. Jar in erziehung deren fürstlichen Kinder nach seinem ihm von Gott verliehenen geringen talent genedig hätte sehen vndt leiden mögen« (StAMR Best. 4a, Nr. 38, 17).

**331** StAMR Best. 4b Nr. 6, Konzeptschreiben von Moritz an Stallmeister von Hertingshausen zur Einladung der Gäste, in dem Moritz bemerkt, er wolle »den hochzeitlichen Ehrentag vff herzu nahendes Instehendes New Jar / : Gott gebe mit Frieden vnd Glück: / In Vnserm Fürstlichen schloß zu halten entschloßen, vndt damit wir doppelter oder dreyfacher Vnruhe vff einmal abkommen mögen, zugleich mit dem angesetzten Landtag vnd ohne das gewonliche New Jarsfest, vorgehen zu Laßen«. Der Landtag nach der Hochzeitsfeier für Caspar Meusch fand vom 2. bis 12. Januar 1615 statt. Laut Ladungsschreiben sollten die Landstände bis 31. Dezember abends eintreffen. Die Eröffnung des Landtages am 1. Januar verzögerte sich jedoch um einen Tag.

30 Tische, also zwischen 300 bis 450 Personen zusammenkamen. Unter den als »Junge gesellen« Bezeichneten finden sich auch (als »Lade gesellen«) Henrich Schütz und Jost Murhart: Beide hatten die offizielle Funktion, den Gästen die Einladung zu überbringen, sie zu begrüßen und ihre Anwesenheit zu vermerken. Murhart hatte die Stellung eines »Registrators« in der Rentkammer bzw. Kanzlei, war demnach mit der Koordination und Archivierung der Korrespondenz und des gesamten Schriftverkehrs des Landgrafen und seiner Verwaltung betraut. Die Nennung von Schütz als »Ladegeselle« dürfte bedeuten, dass er freundschaftliche Beziehungen zu Murhart und besonders zu Meusch unterhielt, wie dieser eine besondere Vertrauensstellung beim Landgrafen einnahm und zudem in den Bereich der Hofschule einzuordnen ist. In einer früheren Fassung der Gästeliste, die gesondert noch Ratsverwandte, Schuldienner und Bürger usw. aufweist, erscheint Schütz unter der Rubrik »Officierer vnd Musici vnd andere Hoff Diener«. Als Musici werden neben den beiden Lehrern am Collegium der »Capellmeister, Ostermeier, Cornett, Beide Kegell, Michael Sprinkle, Schimmelpfennig, Schütz, Johan von Ende, Baltzer [Radau] Musicant, Victor [de Montbuisson]« genannt.

Am Sonnabend, dem 31. Dezember 1614, begann das Fest in den großen Sälen des Schlosses mit der Fürstentafel und vier Nebentafeln auf dem Rotenstein-Saal, 21 Tischen im Küchensaal und neun im Tanz- oder Gülden Saal, wo der erste Tanz stattfand. Am Neujahrstag nahm die Zahl der Tische bei der Morgen- und Abendmahlzeit noch weiter zu; zwischen den Mahlzeiten wurden auf dem Rotenstein »Beym Geschmuck vnd Tantz« 14 Viertel Wein ausgeschenkt und abends beim Tanz noch einmal etwa die gleiche Menge. Am Dienstag, dem 3. Januar, trafen die Gäste der »Landschaft«, also Ritter und »Prälaten«, ein. Am Freitag, dem 6. Januar, wurde dann als besondere Veranstaltung auf dem Rotenstein-Saal und im Herculesgemach das »Fstl. Königreich«, eine Festveranstaltung zu Epiphania durchgeführt, über die keine weiteren Angaben vorliegen. Bis zum Ende der Feiern am Dienstag, dem 10. Januar, wurde insgesamt die gewaltige Menge von 7 Fudern, 4 Vierteln und 2 ½ Maß Wein ausgeschenkt. Die musikalischen Veranstaltungen müssen besonders eindrucksvoll gewesen sein, weil die beteiligten Musiker zu den Spitzenkräften der Kasseler Hofkapelle gehörten<sup>332</sup>.

Inzwischen waren die Würfel für den weiteren Lebensweg Schütz' schon gefallen. Bekanntlich hatte er auf Bitten des sächsischen Kurfürsten<sup>333</sup> im September und Oktober 1614 in Dresden bei der von Michael Praetorius geleiteten musikalischen Ausgestaltung der Taufe des Prinzen August am 18. September als Organist mitgewirkt; in welchem Umfang, ist allerdings nicht bekannt. Am 8. Juli 1614 hatte Praetorius dem Dresdner Hof geschrieben: »Die Lieferung der Orgel kann meines Erachtens gespart werden bis auf die Churfl. Kindtaufe, welche vielleicht den 25. Septembris ungefähre möchte angestellt werden [...]«<sup>334</sup>: ein Hinweis, dass die Orgel der Schlosskapelle bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgenommen (»geliefert«) war. Deren Neubau durch Gottfried Fritzsche war unter Hans Leo Hassler begonnen worden, der eine stark an italienischen Modellen orientierte Disposition vorgeschlagen hatte<sup>335</sup>.

**332** Nach Ausweis der Instrumente dürfte vor allem Lauten- und Orgelmusik sowie Ensemblesmusik mit Zinken gespielt worden sein. Zur »Königreich«-Thematik vgl. Schnitzer (wie Anm. 107), S. 196–219.

**333** StAMR Best. 4f Kur-Sachsen Nr. 210, Schreiben von Kurfürst Johann Georg I. vom 27. August 1614.

**334** Vogelsänger, *Praetorius in Dresden* (wie Anm. 304), S. 122.

**335** Vgl. Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle. Untersuchungen zur Rekonstruktion ihres Klangbildes*, in: AOl 23 (1993), S. 67–112, hier S. 78 ff., sowie unter dem Titel *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle und ihre Rekonstruktion* in: Matthias Herrmann (Hrsg.) *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit*, Altenburg 2009 (= Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte 3), S. 141–157.

Nach Hasslers Tod schrieb Fritzsche am 3. Juli 1612, die Abnahme der Orgel werde kaum vor Martini, also Anfang November, möglich sein. Frank-Harald Gress nimmt daher eine Fertigstellung des Werks bereits zum Jahresende 1612 an und hält die Angabe von Praetorius »An. 1614« für ungläubhaft. Allerdings unterscheidet sich die von Praetorius mitgeteilte Disposition der Dresdner Schlossorgel grundlegend von derjenigen Hasslers. Sie enthält typische Merkmale des mitteldeutschen Orgelbaus, wie sie etwa auch bei der gleichzeitig von Esaias Compenius in Bückeburg erbauten Orgel zu finden sind, an deren Disposition Praetorius mitgewirkt hatte. Dies und die sehr lange Bauzeit der Dresdner Orgel sprechen sehr dafür, dass Fritzsche unter dem Einfluss von Praetorius weitgehende Umarbeitungen des ursprünglichen Werks vorgenommen hat und die Orgel dann tatsächlich erst im September 1614 abgenommen wurde. In seinem autobiographischem Memorial vom 14. Januar 1651 schreibt Schütz im Zusammenhang mit den Tauffeierlichkeiten im September 1614 und dem Angebot zur Ernennung als Kapellmeister von einer »abgelegten Prob«. Damit könnte er die »Orgelprobe«, also die Abnahme (»Lieferung«), und nicht eine (mündliche?) Prüfung seiner Fähigkeiten gemeint haben<sup>336</sup>. Eine solche Verbindung zwischen Orgeleinweihung und Tauffeierlichkeiten gab es z. B. auch bei der Scherer-Orgel in der Schlosskapelle in Brake, die am 18. Juli 1601 während der Taufe des lippischen Prinzen Philipp eingeweiht wurde<sup>337</sup>.

Nach der Dresdner Tauffeierlichkeit vom September 1614 setzte bekanntlich das Tauziehen zwischen Landgraf Moritz und Kurfürst Johann Georg I. um Schütz ein, bei dem nicht nur die im Frühjahr 1613 aufgetretenen Spannungen zwischen beiden Kontrahenten eine Rolle gespielt haben dürften. Ein so erfahrener und langgedienter Hofbeamte wie Christoph von Loß hatte natürlich nicht vergessen, wie renitent und fordernd sich Moritz zehn Jahre zuvor verhalten hatte, als er den hessischen Hofmusiker Christoph Schubart, einen von Schütz' Lehrern an der Hofschule, der es gewagt hatte, sich ohne seine Erlaubnis am Dresdner Hof zu bewerben<sup>338</sup>, im Juli 1604 kurzerhand in Kassel gefangen setzen ließ. Es bedurfte erst intensiver diplomatischer Kontakte zwischen dem hessischen Präsidenten Otto von Starschedel auf Rödern und seinem »Schwager«, dem kursächsischen Hofmarschall Hans von Wolfersdorff, um Schubart aus der Haft zu entlassen und nach Dresden zu schicken<sup>339</sup>.

**336** In der so sorgfältigen englischen Übersetzung von Johnston (wie Anm. 8, S. 184) heißt der betreffende Satz: »And after my arrival and upon passing the audition, the directorship of your *Music* was at one most graciously offered to me in the name of Your Electoral Serenity [...]«. Eine mündliche Prüfung oder Anhörung als Vorbedingung für eine Anstellung als Musiker ist schwer vorstellbar.

**337** Vgl. Vera Lüpkes, *Simon VI. zur Lippe – Konkurrent oder Impulsgeber in Orgelbaufragen für Moritz den Gelehrten?*, in: *SJb* 34 (2012), S. 137–149, hier S. 146.

**338** Schubart, der auch eigene Kompositionen publizierte, war seit 1598 Mitglied der Hofkapelle, galt als besonders erfahren und versiert und übernahm 1604 zeitweise auch die (Musik-)Ausbildung der Hofschüler bzw. Alumni symphoniaci (StAMR Best. 4b Nr. 258, Musikantenverlag 1602). 1606 hielt er sich vermutlich in Dresden auf (StAMR Best. 4b Nr. 241, 1606). Von 1612 bis 1614 war er in der Hofkapelle von Moritz' Schwager Graf Ernst III. zu Holstein-Schaumburg in Bückeburg tätig; vgl. Laakmann (wie Anm. 8), S. 81–83, dort auch weitere biographische Angaben.

**339** StAMR Best. 4b Nr. 260, fol. 40: Schreiben des Dresdner Hofmarschalls Hans von Wolfersdorff an Otto von Starschedel auf Rödern, »seinen lieben Schwager«, Hohenstein, 26. Juli 1604: Christoph Schubart, Musiker des Landgrafen Moritz, habe an Kurfürst Christian II. geschrieben, seine Bestallung ende in zwei Monaten, und daher seine Dienste angeboten. Der Kurfürst habe dies angenommen, die Bestallung sei ausgefertigt worden und Schubart habe Christians »Contrafect« erhalten. Am 13. Juli habe Schubart geschrieben, er würde nicht freigegeben und sei durch Gefängnis dazu gebracht worden, in Kassel zu bleiben. Wolfersdorff bittet den »Schwager« freundlich und höflich, aber nachdrücklich, sich bei Moritz dafür einzusetzen, dass Schubart seinen freiwillig angebotenen Dienst in Dresden antreten könne. »Doran wirdt der Herr schwager ein gut werck thun, vndt ich habe es demselben gueter wohlmeinung Vormelden wollen vndt

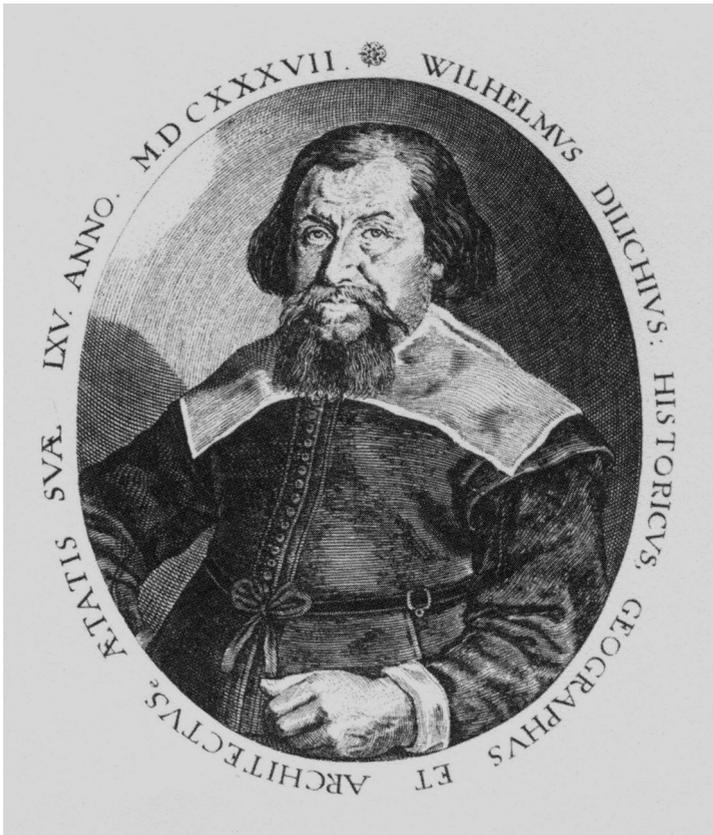


Abbildung 11: Selbstbildnis Wilhelm Dilichs im Alter von 65 Jahren (1637) (*Synopsis Descriptionis Topographiae Totius Hassiae*, wie Anm. 319, S. XII)

Wenig beachtet blieb bisher, dass der hoch begabte und bedeutende Historiker, Geograph, Illustrator, Inventionskünstler und Festungsbaumeister Wilhelm Dilich, der ebenso wie der Altist Schubart mit Moritz Differenzen hatte, 1622 gleichfalls gefangen gesetzt wurde und 1625 in kurfürstlich sächsische Dienste trat, wo man ihn schon im Sommer dieses Jahres mit den Entwürfen für die Neugestaltung des Riesensaales im Dresdner Schloss betraute. In der Folge nahm Dilich 132 sächsische Städte zeichnerisch auf, von denen er ab 1630 16 Darstellungen in die Deckengemälde des Riesensaales einfügte<sup>340</sup>. Später arbeitete er vorwiegend über fortifikatorische Probleme und starb im April 1650 in Dresden, wo er auf dem Kirchhof der Frauenkirche beigesetzt wurde. Auch wenn keine Zeile einer Korrespondenz zwischen Dilich

bin dem Herrn schwager angenehme freundschaft zu erzeigen vndt nach meinem Vormögen freundlich zu dienen willig.« Schubart blieb allerdings bis 1606 in Kassel (Zulauf, S. 64); vermutlich gehören die nach 1620 als Mitglieder der Hofkapelle genannten Andreas und Johannes Schubhardt seiner Familie an; vgl. Engelbrecht (wie Anm. 31), S. 23, 27, und Laakmann (wie Anm. 8), S. 82.

**340** Horst Nieder, *Das Ausstattungsprogramm des Dresdner Riesensaals im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Holger Th. Gräf u. Helga Meise (Hrsg.), *Valentin Wagner – Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg*. Katalog zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt 13. Februar bis 20. April 2003, Marburg 2003, S. 157–172.

und Schütz erhalten ist, scheint es doch ganz undenkbar, dass sie sich in Dresden nicht begegnet sind. Ob die beiden bedeutendsten Künstler, die am Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts einen Teil ihrer Jugend in Kassel verbracht haben, freundschaftliche Beziehungen pflegten und sich über freudige Ereignisse und bittere Erfahrungen am Hof des »Gran Maurizio« austauschten, muss leider Spekulation bleiben. Ebenso wenig weiß man, wie Schütz in Kassel den brutal umgesetzten Konfessionswechsel, das Hofleben mit seinen Spannungen, Intrigen und Eifersüchteleien unter einem sprunghaften und launischen Landesherren<sup>341</sup> und die Trennung von den Eltern und Geschwistern verarbeitet hat und inwieweit diese Erfahrungen dazu beitragen, dass der Aufenthalt in Venedig bei dem verehrten Giovanni Gabrieli seine hessischen Jahre weitgehend in den Hintergrund seiner Erinnerungen rückten.

## 5. Fazit

Zur Lebenswelt von Henrich Schütz während seiner hessischen Jahre lassen sich einige bisher unklare Punkte aufhellen. Wahrscheinlich fand der Besuch des Landgrafen Moritz bei Schütz' Eltern in Weißenfels erst in der zweiten Aprilhälfte 1599 statt, und die Übergabe des Jungen an den Landgrafen erfolgte Anfang/Mitte August des gleichen Jahres im Schloss Rotenburg. Das Datum 20. August für die Ankunft von Vater und Sohn Schütz in Kassel ist offenbar zutreffend.

Die Kapellknaben, zu denen Schütz als Hofschüler zählte, wurden bis über das 20. Lebensjahr hinaus als solche bezeichnet, gelegentlich schon früher (aber unabhängig vom Stimmwechsel) auch als Alumni symphoniaci. Bis etwa 1602/03 dürfte der Kapellknabe Schütz im Kasseler Schloss gelebt haben. Latein- und (theoretischen) Musikunterricht erteilten der Schulleiter, Johannes Lagonychus, später auch die Präzeptoren Hermann Thalmüller und Johannes Scholasticus. Musik- bzw. Gesangspraxis lehrten der Hofkapellmeister Georg Otto und der Altist Christoph Schubart. Ähnlich wie sein Mitschüler Georg Schimmelpfennig wird Schütz (wie zuvor Christoph Cornett und Christoph Kegel) Instrumentalunterricht vom Hoforganisten Johann von Ende bekommen haben oder er könnte sogar bei ihm »Organistenjunge« gewesen sein.

Seit ca. 1603, als der landgräfliche Hof vorübergehend die Festung Ziegenhain bezog, hat Schütz im sogenannten Renthof gewohnt. Schütz' Zimmer ist vermutlich im Westflügel an der Brüderrkirche zu verorten, in unmittelbarer Nähe zur Orgel, die von der Kirche aus nicht erreichbar war. Neben einem intensiven Italienischunterricht durch den weit gereisten Cathérin Le Doux, der auch Französisch unterrichtete, neben Latein, Mathematik, wenig Griechisch, Naturwissenschaften, Rhetorik und Theologie erhielten die Alumni symphoniaci in der Jurisprudenz Vorlesungen und nahmen wohl auch an Gerichtsverhandlungen und Relationen in der Kanzlei teil, so dass sie nach Beendigung der Schule mit dem Status etwa eines Baccalaureus nur noch einen formalen universitären Studienabschluss benötigten.

Die Alumni symphoniaci wurden umfassend mit Kleidung, Verpflegung, Schulmaterial und einem respektablem Gehalt versorgt und leisteten regelmäßige Dienste beim Aufwarten, bei Tisch, bei Festlichkeiten, Gottesdiensten, Besuchen, Theateraufführungen und zahlreichen anderen Gelegenheiten. Sie hatten im Herbst Prüfungen in Gegenwart des Landgrafen zu absolvieren und folgten ihm häufig auf seinen Reisen, vor allem zur Sommerjagd, wurden gelegentlich aber auch als Abgesandte allein auf Reisen geschickt. An ein auswärtiges Studium war für Schütz zwischen 1603 bis 1607 nicht zu denken, zumal in

**341** Einzelne Beispiele finden sich in StAMR Best. 4b Nr. 4, 12, 55, 61, sowie Best. 4a Nr. 37,7; Nr. 39, 104, 119, 123, 153 u. a.

diese Jahre die Erbaueinandersetzungen der hessischen Landgrafen und die Durchsetzung der sogenannten Verbesserungspunkte fielen, die Schütz sicher im Gefolge des Landgrafen häufiger nach Marburg und andere Orte der Landgrafschaft geführt haben. Gemeinsam mit Christoph Cornett, Christoph Kegel, Georg Schimmelpfennig und Moritz Thaurer bildeten diese Alumni symphoniaci ein (auch archivalisch dokumentiertes) festes Kontingent, das von Moritz als Grundstock für die Weiterführung der Hofkapelle nachhaltig gefördert wurde. Als Student in Marburg war Schütz intensiv an den verschiedenen höfischen Festen beteiligt, vor allem bei den sehr häufigen Comedien mit ihrem regelmäßigen Musikeinsatz<sup>342</sup>.

Die Jahre in Kassel haben Schütz eine intensive Schulung in allen Bereichen der Musik ermöglicht. Auf dieser Basis konnte er eindrucksvolle Fortschritte bei seinem Lehrer Gabrieli in Venedig erzielen, zu dem er vermutlich Ende April 1609 aufbrach. Die besondere Wertschätzung Gabrielis durch den Landgrafen äußert sich in der Übersendung zweier kostbarer Gnadengeschenke, die im Februar 1612 von Schütz' früherem Schulkameraden Caspar Meusch persönlich überbracht wurden. Der Zeitpunkt der Rückkehr Schütz', vermutlich zunächst nach Weißenfels, lässt sich auf den Spätherbst 1612 eingrenzen. Anfang 1613 wurde Schütz in Kassel zum zweiten Hoforganisten ernannt und hatte in dieser Funktion den Landgrafen von März bis Anfang Juni auf einer Reise mit den Stationen Erfurt, Dresden, Halle, Leipzig, Dessau, Berlin, Zerbst, Magdeburg und Sangerhausen zu begleiten. Er dürfte damals bereits Samuel Scheidt in Halle, Johann Herman Schein in Leipzig und Nicolaus Zangius in Berlin kennengelernt haben. Größere Festlichkeiten, an deren musikalischer Ausgestaltung er mitgewirkt haben muss, sind die Hochzeit des Landgrafen Otto Ende August 1613 und die Hochzeit seines Freundes Caspar Meusch im Dezember 1614, bei der er als »Ladegeselle« erwähnt wird. Mit der Reise nach Dresden anlässlich der Taufe des kursächsischen Prinzen August Mitte September 1614, bei der er mit Michael Praetorius erstmals enger zusammenarbeitete und mit diesem vermutlich die Abnahme und Einweihung der Schlossorgel Gottfried Fritzsches durchführte, setzt der mühsame Prozess des Wechsels nach Dresden ein. Dort dürfte er knapp zehn Jahre später den früheren Kasseler Historiker und Städtemaler Wilhelm Dilich getroffen haben, der in kursächsischen Diensten an der künstlerischen Ausgestaltung des Riesensaals im Schloss beteiligt war. Beide, Schütz und Dilich, waren die bedeutendsten Künstler, die unter dem hessischen Landgrafen Moritz gearbeitet und zur kulturellen Hochblüte seiner Residenz beigetragen haben.

**342** Vgl. Thomas Schmidt-Beste, *Eine Randerscheinung? Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600*, in: SJB 26 (2004), S. 109–132, hier S. 122–124, sowie Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179, hier S. 171 ff.

# Canons by Tobias Michael and Others in the Albums of Burckhard Grossmann the Younger\*

Derek Stauff

Puzzle canons by Tobias Michael, recently discovered in albums, offer concrete musical evidence of the Thomascantor's contrapuntal skill. Until now, Michael's reputation as an advocate of counterpoint has rested largely on indirect evidence. Like Heinrich Schütz, he numbered among the musicians asked to contribute letters in defense of Marco Scacchi, printed in Scacchi's *Judicium cribri musici* (c. 1649). As a teacher, Michael apparently taught his pupils to write or improvise various kinds of counterpoint. In a letter of application to the post of Thomascantor, his pupil Elias Nathusius attested in 1657 to the contrapuntal procedures learned under his teacher:

I do not fear extemporaneously composing or singing, with or without text, a musical canon at the unison, octave, fourth, fifth, below or above, for two or three voices: and these were our beginning models of composition. My late Herr Praeceptor [Michael] tested me well and, without boasting I can say, found me quite clever in composing counterpoint: simple, composite, *duplex* (or double counterpoint), inverse (or contrary motion), retrograde, etc., with and without text, and also in finding the key to an unknown canon (about which he also corresponded with the likewise late Herr Scheidt, noble princely Capellmeister in Halle).<sup>1</sup>

Heinrich Schütz's allusion to Michael in the preface to his *Geistliche Chor-Music* also hints at the Thomascantor's support for older techniques of composition.

Despite these accounts, very little musical evidence survives to substantiate this reputation. The cultivation and circulation of such techniques usually took place privately in handwritten exchanges, like the one between Michael and Scheidt mentioned in Nathusius's letter, or through a tradition of improvised techniques passed down from teacher to student<sup>2</sup>. Michael's published works rarely flaunt this kind of

\* I am grateful to Joshua Rifkin for bringing to my attention the canons discussed here. This article has also benefited from comments and suggestions by Denis Collins, Thomas J. Mathiesen, Daniel R. Melamed, and Katelijne Schiltz.

1 »Einen Canonem Musicum in Unisono, Octavâ, Quartâ, Quintâ, Inferiore vel superiore, duabus, vel Tribus Vocibus, ohne, oder mitt Texte zu componiren ex Tempore, und zu singen, scheue ich mich nicht: Und sind dieses unsre primordia speciminum Melopoëticorum gewesen. Contrapunctum simplex, Compositum, duplex (oder doppelt Contrapunct) Inversum (oder in Motu Contrario) Retrogradum, etc: ohne, und mit Texten, zu componiren, Auch eines frembden Canonis Schlüssel zu finden, hatt mich mein Seeliger Herr Praeceptor [Michael] wohl ehr probiret (Sintemahl Er dergleichen mitt dem auch Seeligen Herrn Scheid, Vornehmen Fürstlichen Capellmeistern zu Hall in Schrifften gewechselt) und, ohne Ruhm ziemlich gescheid gefunden.« Nathusius's letter is found in the Leipzig Stadtarchiv, Tit. VII B(F). 116. The text here comes from Michael Maul, *Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts* in: JbMBM (2001), p. 90; the letter was also reprinted in Arnold Schering, *Aus der Selbstbiographie eines deutschen Kantors (Elias Nathusius, † 1676)*, in: Hans Joachim Zingel (Hrsg.), *Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag*, Halle / Saale 1935, p. 86–87.

2 Burmeister noted that strict canons, which he calls *fuga imaginaria*, are »more for play than for actual use«; Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, translated with introduction and notes by Benito V. Rivera, New Haven 1993, p. 186–187.

learning, partly because the tricks listed by Nathusius held limited value in the printed music market. Michael's printed repertoire, found mainly in the two volumes of his *Musicalischer Seelenlust*, offers only one example of any contrapuntal complexity. His setting of Psalm 23 from the *Musicalischer Seelenlust Erster Theil* (1634) uses double canon: three notated voices (Cantus 1, Cantus 2, and Bass) turn into five when the alto and tenor sing the two cantus parts in canons at the fourth and octave below<sup>3</sup>.

Newly found puzzle canons by Michael, however, give further musical evidence to back up his reputation as a contrapuntist. He entered each of these canons into albums compiled by acquaintances. One has already been examined by Michael Maul, who found it in the album belonging to Seth Calvisius the younger<sup>4</sup>. Two further examples, not recognized before, appear in a pair of albums once owned by Burckhard Grossmann the younger. These albums have recently drawn attention thanks to Joshua Rifkin, who discovered a previously overlooked inscription by Heinrich Schütz in one of them<sup>5</sup>. Rifkin also noted several other inscriptions and canons in the albums: two by Tobias Michael, one by his brother Christian (c. 1593–1637), and one by the Jena organist Caspar Trost (1589–1651). Table 1 lists the canons from Grossmann's albums in chronological order:

Table 1: Canons in Burckhard Grossmann's Albums (facsimiles and transcriptions of inscriptions are found in the appendix)

Album	Inscriber	Location	Date	Voices	Canonic technique(s)
I	Caspar Trost	–	3 May 1624	3	at unison
I	Tobias Michael	–		3	at 4 <sup>th</sup> and 8 <sup>ve</sup> below; augmentation
I	Christian Michael	Leipzig	27 June 1632	3	at 5 <sup>th</sup> below & 4 <sup>th</sup> above
II	Tobias Michael	Leipzig	c. 1637	2	5 <sup>th</sup> below or 4 <sup>th</sup> above (invertible)

On the one hand, three of the canons – the ones by Trost and Christian Michael and Tobias's second inscription – are short, simple, and easy to solve. They resemble many other canons in 16<sup>th</sup>- and 17<sup>th</sup>-century albums. Their solutions are straightforward, involving canons at the unison, fourth, and fifth (examples 1–3 show the resolutions). Trost's canon quotes the incipit of »Christ ist erstanden,« but is otherwise unremarkable. The perpetual canons by Tobias and Christian Michael are likewise commonplace. Unlike more substantial canons, none of these is a closed piece of music with a formal ending dictated by the composer.

On the other hand, Tobias Michael's 1625 entry in album I requires a more complicated solution involving alteration of the notated rhythm (example 4).

The key to this canon's resolution is clearly stated in the rubric:

3 The purpose of the canon, moreover, has less to do with showing off his compositional skills and more to do with making a musical pun on the text: the shepherd leading the sheep in the psalm becomes the canon's two pair of dux and comes.

4 Michael Maul, »Musica noster amor« – *Musikereinträge im Stammbuch von Sethus Calvisius d. J.*, in: SJB 32 (2010), p. 149–155; the album also contains the only known inscription by Tobias's brother Samuel.

5 Joshua Rifkin, *Heinrich Schütz und seine Brüder: Neue Stammbucheinträge*, in: SJB 33 (2011), p. 151–167. The two volumes are now housed at the Koninklijke Bibliotheek in The Hague, Sig. 133 C 14 – B & C, and the individual pages are currently available in digital format through the library's online catalogue (<http://op4.kb.nl/>). The background to this particular album and the younger Grossmann's biography have already been treated by Rifkin and need little elaboration here. Grossmann's first album also contains an inscription with lute tablature, fol. 177.2<sup>r</sup>, not discussed here.

Die Erste Stimme wirdt gesungen wie sie selbst gesetzt ist.  
 Die Andere eine Quart darunter, wirdt aber auß ieder noten / sie sey wie sie wolle, mit punct,  
 oder ohne punct / ein halber tact gemacht.  
 Die Dritte eine octav darunter / doch daß auß ieder noten ein gantzer tact gemachet werde.<sup>6</sup>

Example 1: Caspar Trost, Album I inscription, canon at the unison (1624), resolution

Example 2: Christian Michael, Album I inscription, canon at the 5<sup>th</sup> below and 4<sup>th</sup> above (1632), resolution

Example 3: Tobias Michael, Album II inscription, canon at the 5<sup>th</sup> below (c. 1637), resolution

6 A facsimile and transcription of this canon also appears in the appendix.

Example 4: Tobias Michael, Album I inscription, canon at the 4<sup>th</sup> and 8<sup>ve</sup> below (1625), resolution

In other words, the top voice sings the part as written, the second sings the same a fourth below but in a steady rhythm of one note every half tactus, and the third sings the part an octave below changing notes only once every tactus. The resolution thus resembles augmentation, although the rhythmic values are not increased proportionally but rather flattened into semibreves and minims. An additional side effect of this procedure is a simple mensuration canon between the two lower voices. Proper resolution of the canon, moreover, produces a musically complete piece.

The difficulty of cracking this puzzle must have demanded a written rubric. The main hint Michael himself gave was the cryptic phrase »Duo cum faciunt idem non est idem«, a phrase attributed to Terence whose meaning can be translated, »When two do the same thing, it is not the same.« Grossmann himself, rather than Michael, probably wrote out the rubric. Its red ink appears in a hand different from the

canon's author and has been fit between the lowest staff and the Latin epigram<sup>7</sup>. If Michael had originally offered the canon as a challenge for his friend, Grossmann's rubric also lets his later readers know that he had indeed solved the riddle.

This rubric also helps realize Tobias Michael's canon found by Maul in the album of Seth Calvisius the younger, for which no solution was evident (example 5)<sup>8</sup>.

Example 5: Tobias Michael, canon at the 5<sup>th</sup> between alto and soprano in the album of Seth Calvisius the younger, resolution

This canon has three notated voices: alto, tenor, bass. No rubric is supplied, but if we apply the principle of Grossmann's instructions – that one or more of the voices should sing its part in even notes, disregarding the notated rhythm – the canon works: singing the alto line a fifth higher in even half notes generates a soprano voice.

Although I have not found the exact same contrapuntal procedures among the works of composers Michael likely knew, his techniques are not unprecedented. Several other canons from the late sixteenth and early seventeenth centuries are produced by playing one of the canonic voices in notes of a single duration. English sources preserve a few examples. As Denis Collins has recently pointed out, in the late 16<sup>th</sup>-century English manuscript collection of 29 canons, British Library Add. 31391, attributed to »W. B.«, no. 8 is solved when the second canonic part sings the line entirely in semibreves<sup>9</sup>. A similar procedure occurs in no. 13 from John Farmer's *Divers & Sundry Waies of Two Parts in One, to the Number of Fortie vppon one Playnsong*, London 1591 (example 6)<sup>10</sup>.

7 The same red ink appears in several other entries in the album, and in each case it was probably Grossmann's hand clarifying or adding information about the inscription. For example, he occasionally amended an entry to indicate the position of the person who signed the page. On fol. 130.2<sup>v</sup>, the abbreviation »I.V.D. A[nno] 1640« (Iuris Utriusque Doctor) appears in red, squeezed below the signature of a jurist, Sigismundus Findekeller, and the year of the entry, 1635. Findekeller, who had indicated his position as a law student in 1635, had apparently graduated, and Grossmann updated the entry accordingly. Other examples in red ink do the same: On fol. 139.1<sup>v</sup>, he added »Med. Doct. A[nno] 1642« next to the signature of an erstwhile medical student. For Tobias Michael's inscription, Grossmann's addition is much more extensive but serves a similar purpose of clarifying the entry.

8 Maul (footnote 4), p. 152.

9 Denis Collins, introduction to Elway Bevin, *A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke*, Aldershot 2007 (= Music Theory in Britain, 1500–1700: Critical Editions), p. 25–26.

10 This also survives in manuscript, British Library RM 24.d.7, an 18<sup>th</sup>-century copy (Collins, p. 26).

Example 6: John Farmer, *Divers & Sundry Waies*, no. 13, resolution

Furthermore, in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London 1597), Thomas Morley introduces a cross canon that uses the procedure twice (figures 1 and 2). The two canons are resolved, as Morley explains, by singing the horizontal line entirely in dotted minims and the vertical line in semibreves. Unlike Michael's example, Morley's contains two different canons on two separate lines that make a fourvoice whole. But it does apply the same basic canonic technique to more than one rhythmic value at the same time.

Michael's canons also have features akin to published examples by Samuel Scheidt. Scheidt's *Tabulatura Nova I* (1624) contains a set of twelve canons, a few of which follow a principle similar to the two Michael inscriptions in examples 4 and 5. For the sixth of these (SSWV 120), labeled »Canon à 3. Voc. Ad decimam ad Basin sine Pausis«, Scheidt prints a single voice. The two clefs (C1 and F4) at the beginning instruct the player to perform the notated voice simultaneously beginning on *f* in the bass and *a'* in the upper voice (»ad decimam«), as indicated by a custos mark after the C clef. The player, however, must also realize a third voice by playing the notated bass voice solely in dotted breves up a fifth. Scheidt prints this slow moving line beneath the single voice. The fact that he labeled it *Resolutio* suggests that here he did not envision an independent cantus firmus, like many of his other examples, but rather a part wholly derived from the canon printed above it. In both this canon (example 7 on p. 160) and the following (SSWV 121, not reproduced here), the player must augment the notated voice and ignore changing rhythmic values, producing a steady and slow-moving cantus firmus. When realized, both pieces sound like miniature chorale preludes with the cantus-firmus traversing only the chorale's incipit. Compared to Michael's examples, Scheidt's are extremely simple. Nevertheless, the contrapuntal restriction is similar: the player must abandon the rhythmic variety of the notated voice and instead play in a steady rhythm.

Evidence that Michael passed on this canonic technique to Nathusius comes not only from his student's application to the Thomascantorate but also from another album inscription. In 1674, Nathusius wrote a canon in the album of Andreas Knebel with the rubric »Canon à 2 voc: altera vox cantatur ex Tenore per motium contrarium (neglecto puncto) in quarta superiore, omnes notulas in Minimas mutando, post tempus«<sup>11</sup>.

11 Christian-Weise-Bibliothek Zittau/Stadt- und Kreisbibliothek, Zittau, Mscr.bibl.sen.Zitt.B.158, f. 103; <http://opac.rism.info/search?documentid=201002844>.

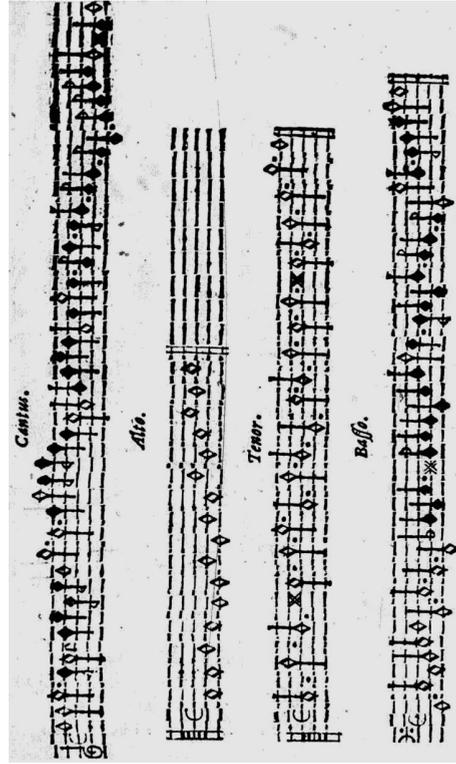
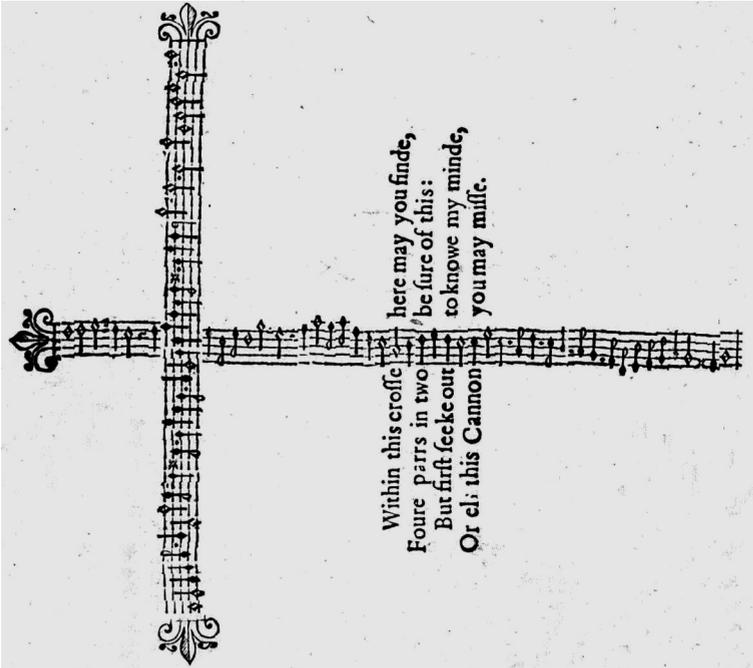


Figure 1: Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, p. 174<sup>11</sup>

Figure 2: Morley's resolution, p. 175

12 Images in figures 1 and 2 courtesy of the Sibley Library, Eastman School of Music, available online at <http://hdl.handle.net/1802/21685>.

Example 7: Scheidt, *Tabulatura Nova*: »Canon à 3. Voc. Ad decimam ad Basin sine Pausis«

All these examples, however, differ from Michael's canon in Grossmann's album I (example 4) in important ways. Most of the English ones use an independent cantus firmus. And while all restrict one of the canonic voices to one or two note values, none applies this principle exactly like Michael. I have yet to find another canon using the same combination of techniques.

In addition, the inscriptions accompanying the canons in Grossmann's albums offer a small amount of useful biographical evidence. At the very least, they pinpoint the composers' locations and provide samples of their handwriting. For example, the albums contain the only biographical information to surface on Christian Michael's activities between 1619 and 1633, apart from his matriculation as a law student at the University of Leipzig in 1630<sup>13</sup>. Wolfram Steude notes no other information on Christian between 1619, when his Electoral scholarship at the University of Wittenberg ended, and 1633, when he replaced his late brother Samuel as organist at the St. Nicholas Church in Leipzig<sup>14</sup>. The entry in Grossmann's album is dated in June 1632, a few months before Samuel's death in August 1632. Following his signature, Christian wrote »LL studiosus«, verifying his status as a law student.

These inscriptions also confirm what we already know about contact between the Grossmann family and a circle of composers working in or near Saxony. Each of the composers represented in these albums – Schütz, Tobias and Christian Michael, and Trost – wrote settings of Psalm 116 for Grossmann's father, Burckhard Grossmann the elder (1575–1637). In 1616 the elder Grossmann had been rescued

13 Georg Erler (ed.), *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, 2 Bände, Leipzig 1909, reprint Nendeln 1976, vol. I, p. 293.

14 Wolfram Steude, Art. *Michael, Christian*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), col. 161.

from some unmentioned disaster, and as an act of thanksgiving he commissioned sixteen composers to write settings of Psalm 116 for his collection *Angst der Hellen und Friede der Seelen* (Jena 1623). Both the commission and publication of these settings predate all of the entries in the younger Grossmann's albums. The entries nevertheless show that contacts between the Grossmann family and these composers continued after they had fulfilled the elder Grossmann's commission.

The closeness of these contacts is hard to judge from the albums alone. The inscriptions by themselves tell us little about the underlying relationship between inscriber and owner. The entries are formulaic, and their arcane Latin epigrams are often drawn from a stockpile of common phrases. Circumstantial evidence, however, suggests that both Grossmanns, father and son, had longstanding ties with the composers. As organist at the Michaeliskirche in Jena, Caspar Trost probably had regular contact with the Grossmann family, which had lived in the city since 1616. The Grossmanns had an even longer-standing connection with the Michael family. The elder Grossmann had been a choirboy at the Electoral Saxon chapel under Rogier Michael<sup>15</sup>. Grossmann commissioned no fewer than four members of the Michael family (Rogier, Tobias, Christian, and Daniel) to write settings of Psalm 116 for his collection<sup>16</sup>. Tobias studied for a time at the University in Jena, and although the details of his activities during this time are still obscure, he may have had contact with either Grossmann. He and the elder Grossmann also shared an acquaintance in Salomon Glass, Superintendent in Sondershausen, who wrote gratulatory verses for both Grossmann's 1623 collection and Tobias's *Musicalischer Seelenlust erster Theil* (1634). These connections continued to the next generation, as we witness in the entries in his son's album.

Taken together, these canons and inscriptions contribute to a fuller picture of Saxony's most famous musical dynasty of the early 17<sup>th</sup> century. In particular, Tobias Michael's inscription from 1625 helps to substantiate his reputation as a contrapuntist. His brothers, however, would not attain such a lasting reputation. Christian and Samuel both wrote Italian-style concerted vocal music, but if they did write any counterpoint on par with Tobias, none has survived. Furthermore, their early deaths from the plague also prevented them from attaining their brother's fame. By the 1640s, even Tobias's health and musical productivity had diminished. Despite his infirmity, however, Tobias appears to have held onto his musical reputation until the end of his life, as his student Elias Nathusius attested.

15 More biographical details of the elder Grossmann can be found in the preface to: Christoph Wolff with Daniel R. Melamed (ed.), *Anguish of Hell and Peace of Soul (Angst der Hellen und Friede der Seelen) compiled by Burckhard Grossmann (Jena, 1623): A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others*, Cambridge (MA) 1994 (= Harvard Publications in Music 18).

16 Of Rogier Michael's four sons, only Samuel did not contribute.

## Appendix

208/3 Voc.

NB  
 Die Erste Stimme wirdt gesungen wie sie selbst gesetzet ist.  
 Die Andere eine Quart darunter, wirdt aber auß ieder noten / sie sey wie sie wolle, mit punct, oder ohne punct / ein halber tact gemacht.  
 Die Dritte eine octav darunter, doch daß auß ieder noten ein gantzer tact gemacht werde.

Duo cum faciunt idem non  
 est idem

Sis asinus quemcumque asinum sors aspera fecit

Ecce habes tuum

Tobiam Michaelam  
 [?] Decemb. Anno 25

Figure A: Tobias Michael, album inscription in Burckhard Grossmann, *Album Amicorum* (I), fol. 182.1<sup>r</sup> (The Hague, Koninklijke Bibliotheek, Sig. 133 C 14 – B)

## Rubric:

NB

Die Erste Stimme wirdt gesungen wie sie selbst gesetzet ist.

Die Andere eine Quart darunter, wirdt aber auß ieder noten / sie sey wie sie wolle, mit punct, oder ohne punct / ein halber tact gemacht.

Die Dritte eine octav darunter / doch daß auß ieder noten ein gantzer tact gemacht werde.

## Inscription:

Duo cum faciunt idem non est idem

Sis asinus quemcumque asinum sors aspera fecit

Ecce habes tuum

Tobiam Michaelam,

[?] Decemb. Anno 25

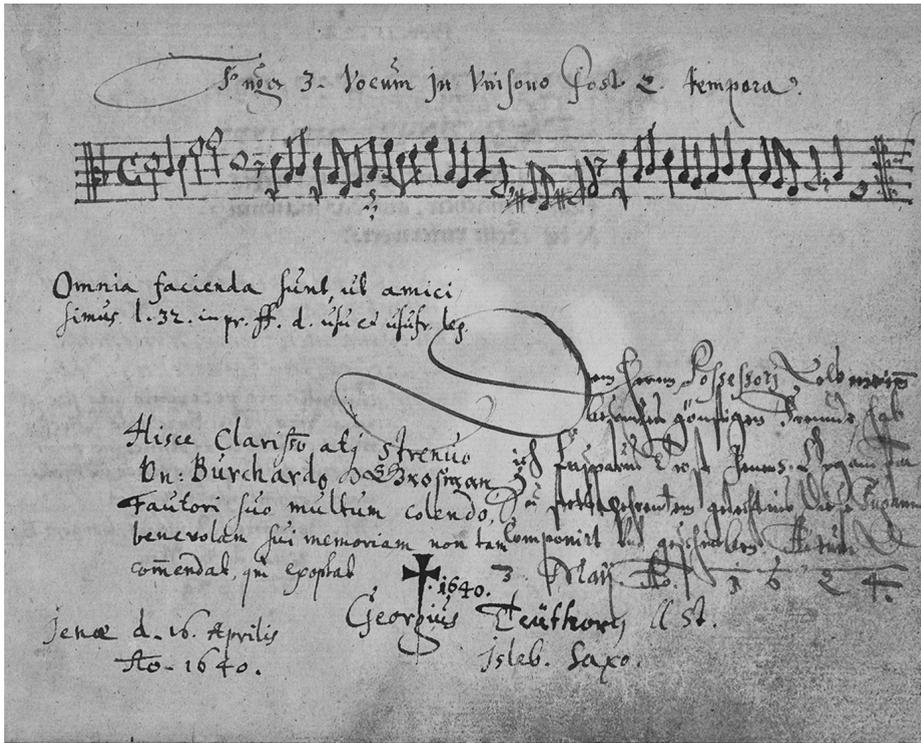


Figure B: Caspar Trost (and Georg Teuthorn<sup>17</sup>), album inscription in Grossmann, *Album* (I), fol.171.1<sup>r</sup>

Rubric:

Fuga 3. Vocum In Unisono Post 2 tempora.

Teuthorn's inscription:

Omnia facienda sunt, ut amici  
simus l. 32. in pr. ff. d. usu et usus[?] leg.

Hisce Clarissimo atque strenuo  
Domino Burchardo Grosman  
Fautori suo multum colendo,  
benevolam sui memoriam non tam  
commendat quam exoptat

Jenae d. 16. Aprilis  
Anno 1640  
Georgius Teuthorn A st.  
Isleb. Saxo.

Trost's inscription:

Dem Herrn Possessori als meinem  
besonders günstigen Freunde, hab  
ich Casparus Trost Jenae Organista  
zu stets gefreuten gedechtnis diese Fugam  
componirt und geschrieben. A. und O.  
3. Maji Anno 1624.

<sup>17</sup> Teuthorn (d. 1640) was a jurist in Eisleben and attended the University of Jena where he 1639 published a dissertation in law, *Disputatio Iuridica De Erroribus Iustinianeis*. His relation to Caspar Trost is not known.

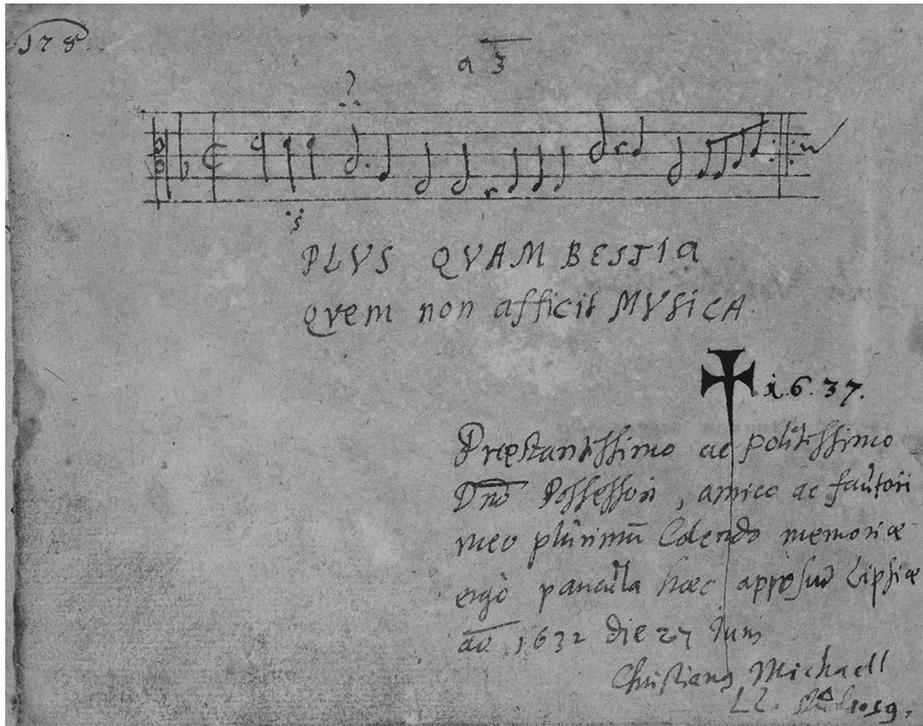


Figure C: Christian Michael, album inscription in Grossmann, *Album (I)*, fol. 142.2<sup>v</sup>

Inscription:

PLVS QVAM BESTIA

QVEM NON AFFICIT MVSICA

Praestantissimo ac politissimo  
 Domino Possessori, amico ac fautori  
 meo plurimum Colendo memoriae  
 ergo paucula haec apposui Lipsiae  
 Anno 1632 die 27 Junii  
 Christianus Michael  
 LL studiosus<sup>18</sup>

18 Grossman himself marked Christian's year of death. This happens in many other entries in his albums.

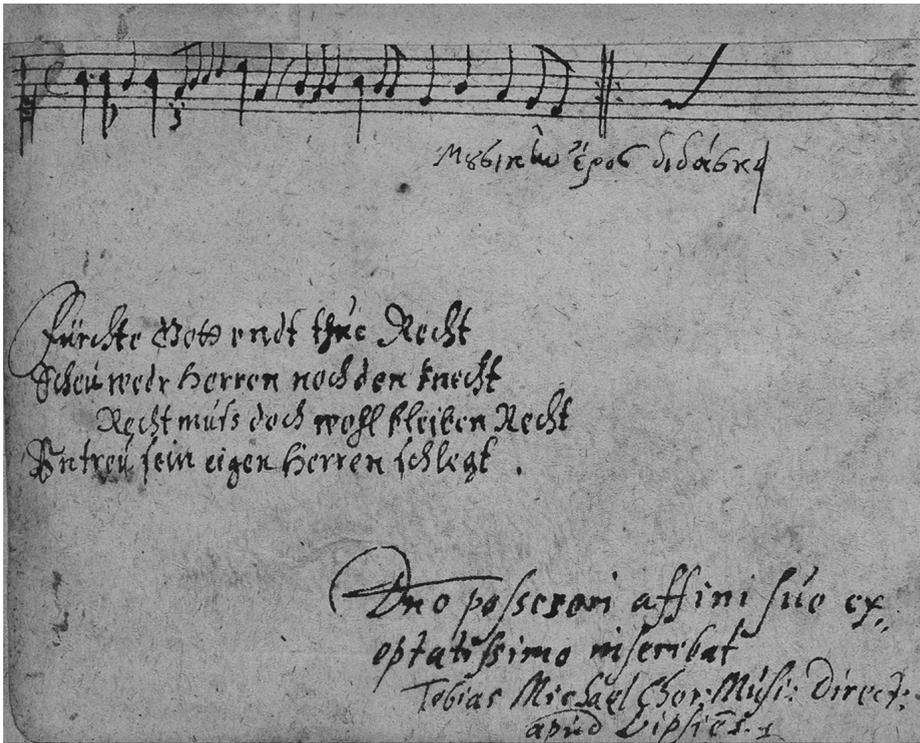


Figure D. Tobias Michael, album inscription in Grossmann, *Album* (II), fol. 227.3<sup>r</sup> (The Hague, Koninklijke Bibliotheek, Sig. 133 C 14 – C)

Inscription:

μουσικὴν ἔρος διδάσκει<sup>19</sup>

Fürchte Gott vndt thue Recht  
 Scheu wedr Herren noch den Knecht  
 Recht muss doch wohl bleiben Recht  
 Untreu sein eigen Herren schlegt.<sup>20</sup>

Domino possessori affini suo ex-  
 optatissimo inscribat  
 Tobias Michael Chori Musici Director  
 apud Lipsienses

<sup>19</sup> »Love teaches music«, a phrase sometimes appearing in early-modern sources in Latin («musicam amor docet»). It seems to be an adaption of the Euripides fragment «ποιητὴν δ' ἔρα Ἔρωσ διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῶτον» («After all, Love teaches a poet, even if he's previously alien to the Muse») from the play *Stheneboea*. See Richard Kannicht (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 5.2, Göttingen 2004, frag. 663. The phrase is transmitted most notably by Plutarch in *Amatorius* 762B and *Questiones convivialis* I, 5: 622C. In the principle manuscript source for the latter, the *Codex Vin-*

*dobonensis Graecus* 148, from which all other extant manuscript sources derive, the first five letters of ποιητῆν have been crossed out by a later hand and replaced by μουσικ. See Plutarch, *Moralia*, vol. 8: *Table-Talk*, ed. by Paul A. Clement and Herbert B. Hoffleit, Cambridge (Mass.) 1969 (= The Loeb Classical Library), p. 62. This may explain why early-modern editions of Plutarch transmit »music« rather than »the poet«. Michael's source for the text, however, has yet to be discovered.

**20** This inscription is a compound of several common phrases. »Fürchte Gott und thue Recht, scheue niemand« must have been fairly common. Michael wrote the same inscription in the album of Seth Calvisius the younger in 1625 (see Maul, footnote 4, p. 152), and another entry in Grossmann's first album, placed there by Frantz Rasche of Jena, contains a similar phrase, »Thue Recht, scheue niemandt« (f. 195.1<sup>r</sup>). A similar Latin phrase appears on the printer's emblems on both volumes of Michael's *Musicalischer Seelenlust*: »Recte faciente Neminem timeas«. But in this case the publishers Samuel Scheibe and Johann Francke's heirs issued the emblem on a few other prints, so the connection probably lies with them rather than Michael. The reuse of familiar phrases seems to be a general trend of the time. Witness Schütz's reuse of several stock phrases (Schütz Dok, No. 40, 45, 70, and 86). Tobias's third line, »Recht muss doch wohl bleiben Recht«, comes from Psalm 94: 15, while the phrase »Untreu sein eigen Herren schlegt« can be traced back as early as Georg Rollenhagen's *Froschmeuseler, Ander Theil* (1608), cap. xix., line 5410.

# Disputationen mit Widmungen an Heinrich Schütz

Eberhard Möller

GEDruckte Disputationen als Teil des Studiums an den Universitäten erfuhren im 17. Jahrhundert einen großen Aufschwung. Auch Heinrich Schütz stand mit seiner Marburger Disputation »de legatis«<sup>1</sup> in dieser Tradition. Die lateinischen Ausführungen der Akademiker zu vorwiegend theologischen, juristischen, philosophischen oder medizinischen Themen enthalten häufig auch Widmungen an Freunde, Verwandte, Gönner oder andere meist hochgestellte Persönlichkeiten. In den letzten Jahren konnten erstmalig zwei Drucke mit Dedikationen an Heinrich Schütz ermittelt werden<sup>2</sup>. Nachfolgend sind zwei weitere bisher unbekannte Hochschulschriften zu nennen<sup>3</sup>.

1. Am 20. März 1644 verteidigte Andreas Weckmann, Pfarrer im vogtländischen Waldkirchen, an der Universität Jena unter dem Vorsitz von Rektor Gottfried Cundisius die Disputation *Panacea Officinae Sacrae*<sup>4</sup>. Die in Jena veröffentlichte, nur sechs Blätter umfassende theologische Schrift<sup>5</sup> nennt unter den Widmungsträgern auch Heinrich Schütz.

Der am 10. Dezember 1617 in Niederdorla bei Mühlhausen geborene Andreas Weckmann war ein älterer Bruder des Schütz-Schülers und Organisten Matthias Weckmann. Der früh verstorbene Vater Jacob, kaiserlich gekrönter Poet, hatte Pfarrstellen in Oppershausen (bei Mühlhausen), später in Niederdorla inne. Schon 1632 war seine Witwe Maria mit ihren Kindern nach Dresden gezogen, wo Matthias seit 1630 bei Heinrich Schütz, Kaspar Kittel und Johann Klemm seine musikalische Ausbildung erhielt. Andreas besuchte das Gymnasium in Mühlhausen und das Martineum in Braunschweig. Von 1634 bis 1638 folgte ein Theologiestudium an der Universität Helmstedt. Danach

hat er sich nach Dreßden begeben / ümb sich daselbst bey vornehmen Leuten zu insinuiren / wie denn auch sein Herr Bruder Matthias [...] in Dreßden an Churfl. Hofe unter den Musicanten sich befunden / ihme sonderbaren *favor* zuwege bracht hat bey Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Hochverordneten Ober-Hof-Prediger Herrn *D. Matthia Höen* / auch deroselben

1 Noch in der Leichenpredigt für Heinrich Schütz hielt der Oberhofprediger Martin Geier dies für wichtig.

2 Johann Höfer, Leipzig 1624 (Schütz Quellen, S. 35); Benjamin Schütz jun., Jena 1655: vgl. Eberhard Möller, *Beiträge zur Schütz-Forschung*, hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2013 (= Schütz-Dokumente 2), S. 85. Die 1633 in Erfurt veröffentlichte deutschsprachige Neujahrspredigt *Dulcis Jesu memoria* von Johann Wallenberger mit Widmungen an Schütz und vier weitere Angehörige seiner Familie gehört nicht zu den Hochschulschriften.

3 Näherliegend wäre jedoch die Frage nach Veröffentlichungen von Kompositionen und musiktheoretischen Werken mit Dedikationen an Schütz. Die wenigen bisher bekannten Drucke (Johann Klemm 1631, Martin Knabe 1635, Heinrich Albert 1640 und Giovanni Andrea Bontempi 1660) lassen dazu noch keine spezifischen Aussagen zu.

4 Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Sign. Diss. theol 8° 00228 (33).

5 Häufig ist der Vorsitzende (Präses) deren Verfasser, während der Respondent dann die Thesen zu verteidigen hat. Bei der vorliegenden Schrift, einer »disputatio pro gradu«, weist sich Weckmann jedoch als »Author & Respondent« aus. Auch in der Leichenpredigt für Andreas Weckmann (s. Anm. 6) wird das damit verliehene theologische Bakkalaureat genannt.

wolbestallten Capellmeister / Herrn *Heinrico* Schützen / und insonderheit bey Ihrer Hoch-Adelichen Gestrengten / dem Herrn Obristen und Hauptmann der Aempter Zwickau / Werda[u] und Stol[[]]berg / Herrn Carol Bosen / welcher zu seiner Hoch-Adelichen Kinder-*Information* ihn angenommen / weil er sich in solcher *Function* sich wohl verhalten / ihn erstlich *Anno 1641.* nach Waldkirchen / darnach *Anno 1644.* nach Längefeld / [Lengenfeld / Vogtl.] und letztlich *Anno 1648.* hieher nacher Crimmitsch [Crimmitschau] zum *Pastorat* beruffen.<sup>6</sup>

Andreas Weckmann, seit 1651 auch Lizentiat der Theologie<sup>7</sup>, ist am 24. April 1662 in Crimmitschau verstorben.

Die Dedikationen von Weckmanns Disputation von 1644 richten sich bezeichnenderweise an die schon für seine Dresdner Zeit genannten und weit über die kursächsischen Grenzen hinaus bekannten und einflussreichen Persönlichkeiten: Hofkapellmeister Heinrich Schütz, Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg<sup>8</sup> und Oberst Carl Bose<sup>9</sup>. Zwischen 1632 und 1642 kam es mit Sicherheit zu Begegnungen zwischen Schütz und Andreas Weckmann. Schütz dürfte von der Schrift jedoch erst später erfahren haben; im März 1644 befand er sich, ebenso wie Matthias Weckmann, in Dänemark.

Die Dedikation für Schütz findet sich an dritter Position. Der relativ knappe Text fällt auf durch die zeitlich frühe Identifikation von Schütz mit Assaph. Hinzu kommt der Hinweis auf den Musicus poeticus. Der Text lautet: »Clarissimo, solertissimo, et ingeniosissimo Viro | Dn. Heinrico Schützen / Musico Poëtico felicissimo, | hodiè Serenissimi Domini Electoris Saxoniae Assapho dignissimo.«

2. Auch außerhalb der Universitäten wurden Disputationen gehalten, wenngleich in geringerer Anzahl. Gedruckt enthielten sie ebenfalls Dedikationen. Unter dem Vorsitz des Theologen Caspar Esaias Siegfried<sup>10</sup> verteidigte Heinrich Reichart am 5. Juli 1667 in Weißenfels am »Gymnasium illustre Augusteum« die *Disputatio Politica De Statu Naturali Et Legali*<sup>11</sup>. Das Weißenfeler Gymnasium, eine akademische Gelehrtenschule, wurde erst 1664 gegründet und konnte auf Grund seiner Lehrpläne sogar akademische Grade verleihen. Dadurch kam es zu Auseinandersetzungen mit den Leipziger und Dresdner Konsistorien<sup>12</sup>. Der zwölf Blätter umfassende Druck unterscheidet sich hinsichtlich Thematik und Anlage nicht

**6** Leichenpredigt von Gottfried Siegmund Peisker, *Rühmlicher Abschied Bey seiner Heimfahrt [...]* Andreas Weckmanns, Zwickau 1662, fol 14<sup>rv</sup>, Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Sign. LP F 8° V 25 (22).

**7** Die Jenaer *Disputatio Inauguralis, super commatibus ultimis*, 26. 27. 28. Psalm, vom 15. Dezember 1651 ist wiederum Carl Bose gewidmet.

**8** Matthias Hoë von Hoënegg beeinflusste weitgehend die wichtigsten politischen Entscheidungen des Kurfürsten. Als Kurator war er der Vorgesetzte von Schütz. Die Beziehung war eng und freundschaftlich (»amico suo carissimo«).

**9** Der im Dienst des sächsischen Kurfürsten stehende Oberst, späterer Reichsgraf, zeichnete sich im Dreißigjährigen Krieg aus und konnte 1648 als Gesandter am Abschluss des Westfälischen Friedens in Münster teilnehmen. Als angeblich reichster Adliger in Sachsen setzte er sich auch für die Musik ein. So veranlasste er den Bau der sogenannten »Bosischen Orgel« in der Schlosskapelle Netzschkau; vgl. Matthäus Hedler, *Kostbare Bosische Orgel / Oder Musicalischer Sermon*, Zwickau 1647. Schütz war mit Bose, bei dem der Kapellknabe Christoff Kreichel wohnte, bekannt (Schütz Dok, S. 305 f.).

**10** Caspar Esaias Siegfried (1630–1689) war Professor für Logik, Metaphysik und Physik und übte von 1670 bis 1673 das Amt des Rektors aus.

**11** Staatsbibliothek Berlin, Sign. an. Fi 134-1/39.

**12** Das führte 1716 dazu, dass Rektor Christian Weidling eine Gefängnisstrafe erhielt. Vgl. Otto Klein, *Gymnasium illustre Augusteum zu Weißenfels. Zur Geschichte einer akademischen Gelehrtenschule im Herzogtum Sachsen-Weißenfels*, Bd. 1, Naumburg 2/2003, S. 70.

von den »echten« universitären juristischen Disputationen. Er erschien, wie zahlreiche ähnliche Arbeiten, in Weißenfels. Von den vier Widmungsträgern steht Schütz an erster Stelle mit folgender Dedikation: »Viro | *Nobilissimo, Amplissimo divinisque ingenii frugibus in arte* | *Musica abundantissimo* | Dn. Heinrico Schützen / | *Potentissimo Electori Saxoniae à Directionibus Musicis* | *supremis nec non Phonasco undi- quaque celeberrimo* | *Dno. Mæcenati, Patrono ac Matrueles*<sup>13</sup> *suo omni animi submissione* | *observantiaque æternum prosequendo.*«

Es folgen Dedikationen für Johann Philipp Schmid (Hofadvokat in Weißenfels), Friedrich Zeidler (Syndikus, später Bürgermeister in Zeitz) und Johannes von der Burgk (Assessor, Handels- und Ratsmann, Erbherr auf Stötteritz)<sup>14</sup>. Der Respondent Heinrich Reichart stammte aus Zeitz und nannte sich »Misnicus Philosophiæ & Jurisprudentiæ cultor« (Meißner Freund der Philosophie und Rechtsprechung). Er studierte vom 19. August 1665 bis 7. August 1667 am Augusteum<sup>15</sup>. Ab Sommersemester 1667 lässt er sich an der Universität Leipzig nachweisen. Da auch die erforderlichen Gebühren entrichtet wurden, dürfte es sich dabei um ein reales Studium gehandelt haben<sup>16</sup>. Weitere Angaben über Reichart konnten bisher nicht ermittelt werden<sup>17</sup>.

Heinrich Schütz verbrachte seine letzten Lebensjahre weitgehend in Weißenfels. Mit Sicherheit hat er an der Gründung und Entwicklung des nach Herzog August von Sachsen-Weißenfels genannten Gymnasiums Anteil genommen und war zumindest mit dessen Lehrern Andreas Albinus<sup>18</sup>, Georg Lehmann<sup>19</sup>, Elias Luja<sup>20</sup> und Joachim Leistenius<sup>21</sup> bekannt bzw. befreundet. Vielleicht gab es durch Schütz auch eine materielle Unterstützung der Schülerschaft, ähnlich wie für die beiden Weißenfelser Hospitale<sup>22</sup>. Bereits

**13** Die unklare Angabe »Mutterbrudersohn« verweist auf ein noch unbekanntes Verwandtschaftsverhältnis mütterlicherseits zu Schütz.

**14** Johannes von der Burgk ist bereits wenige Wochen nach der Weißenfelser Disputation verstorben. Unter den zahlreichen Kondolenzgedichten für den am 22. August 1667 Begrabenen befinden sich auch Beiträge von Heinrich Reichart, Johann Philipp Schmidt und Christoph Pincker, dem Schwiegersohn von Schütz (*Trauer-Cypressen*, Leipzig 1667).

**15** Matrikeleintrag Nr. 31 vom 19. August 1665 am Weißenfelser Gymnasium illustre. Diese Angabe verdanke ich Martin Schmager, Museum Schloss Neu-Augustusburg in Weißenfels.

**16** Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 2, Leipzig 1909, S. 350.

**17** Die intensiven Bemühungen von Schütz um die Zeitzer Hofmusik decken sich zeitlich mit den genannten Vorgängen.

**18** 1662 wurde Schütz Pate bei einem Sohn von Magister Andreas Albinus (1621–1667). Vgl. auch dessen Kondolenzgedicht 1655 beim Tod von Euphrosyne Pincker, der jüngsten Tochter von Schütz. Albinus war Rektor der Städtischen Lateinschule und Professor für Hebräisch am Augusteum.

**19** Dr. Georg Lehmann (1640–1699), Pfarrer und Superintendent in Weißenfels, hatte neben mehreren Ämtern die Professur für Theologie am Augusteum inne. 1672 nannte er Schütz seinen »Gevattern // Schwagern und hochwerten alten vertrauten Freunde« (Schütz Quellen, S. 280). Schütz gehörte zu den Paten seines am 17. Juli 1659 getauften Sohnes Georg Heinrich (Mitteilung von Otto Klein).

**20** Otto Klein zufolge (wie Anm. 12, S. 119) war Dr. Elias Luja (1595–1674) der Weißenfelser Hausarzt von Schütz. Er unterzeichnete auch als Zeuge die Kaufurkunde für dessen Altersruhesitz in der Weißenfelser Niclasgasse (heute Nicolaistraße 13). Vgl. Schütz Dok, S. 342; hier wird der Name als »Elias Cuja« wiedergegeben. Neben seiner Arztpraxis hatte Luja am Augusteum eine Professur inne.

**21** Joachim Leistenius (1630–1707) war ab 1664 Professor für Logik, Metaphysik, Historie und Mathematik, von 1673 bis zu seinem Tod auch Rektor der Anstalt. Heinrich Schütz übernahm am 2. April 1668 die Patenschaft bei seinem Sohn Joachim (Klein, wie Anm. 12, S. 66).

**22** Die Zuwendungen für die Hospitalisten von St. Laurentius und St. Nicolai in Weißenfels erfolgten am Namenstag von Schütz (12. Juli).

der Vater Christoph Schütz d. Ä. wurde reichlich sieben Jahrzehnte früher im Zusammenhang mit der Weißenfelder Stadtschule genannt<sup>23</sup>. Die Widmung einer der ersten öffentlichen Disputationen an der neuen, aufstrebenden Bildungseinrichtung durch Heinrich Reichart für den mit ihm weitläufig verwandten »Mäzen und Patron« Heinrich Schütz entsprach vermutlich auch den Vorstellungen der Lehrerschaft.

In den wenigen bisher bekannt gewordenen Disputationen, die eine Dedikation an Schütz enthalten, werden immer zwei bis drei weitere Widmungsträger genannt, wobei Schütz zumeist an erster Stelle steht. Verwandtschaftliche Beziehungen der Respondenten zu Schütz sind auffällig. Ein Austauschprozess von Schriften, wie er sich in der Barockliteratur deutlich zeigt, trifft auf dieser Ebene verständlicherweise nicht zu, wie auch Kompositionen mit Schützscher Dedikation an die Autoren nicht bekannt sind. Deutlich wird jedoch immer die hohe Wertschätzung von Person, sozialer Stellung und künstlerischer Leistung, die Heinrich Schütz auch im akademischen Bereich zuteil wurde.

23 Vgl. die Tafel von 1595 an der alten Weißenfelder Stadtschule.

## Die Verfasser der Beiträge

**Gerhard Aumüller** Geboren 1942 in Arolsen (Hessen); studierte Medizin in Mainz, Marburg und Würzburg. 1969 med. Promotion, 1974 Habilitation in Heidelberg für Anatomie und Zellbiologie. Seit 1977 bis zur Emeritierung 2008 Anatomie-Professor in Marburg; 2000 bis 2006 auch Beauftragter für Medizingeschichte. Neben Fachpublikationen Arbeiten zur Medizin- und Musikgeschichte Hessens. Mitglied der Historischen Kommission für Hessen sowie des Beirats der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

**Jürgen Heidrich** Geboren 1959 in Osterode (Harz). Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover, Abschluss mit Diplomprüfung 1983. Anschließend Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Lateinische Philologie des Mittelalters), 1992 Promotion. Ab 1993 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen. 1999 Habilitation, danach Oberassistent und Lehrstuhlvertretungen in Bern und Münster. Seit 2004 Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Publikationen zur Musikgeschichte des 13. bis 20. Jahrhunderts, mit den Schwerpunkten »Musik des 15. und 16. Jahrhunderts«, »Georg Friedrich Händel«, »Heinrich Schütz und die Musik des 17. Jahrhunderts«, »Musikästhetik und Kunstanschauung im 18. Jahrhundert«, »Oratorium im 19. Jahrhundert«. Mitglied der Musikgeschichtlichen Kommission, Beiratsmitglied der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und des Joseph-Haydn-Instituts e.V., ordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

**Wolfgang Herbst** Geboren 1933 in Chemnitz. Studium der evangelischen Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen; 1958 Dr. theol. Erlangen. Studium der Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt / M. Nach der A-Prüfung 1961 Kantor und Organist an der lutherischen St. Martini-Kirche in Bremen. 1968 Berufung zum Domkantor in Braunschweig. 1976 bis 1998 Professor für Orgelspiel und Liturgik an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, zugleich Rektor dieser Hochschule. Von 1997 bis 2003 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

**Bernhard Jahn** Geboren 1962 in Hünfeld (Hessen). Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Habilitation 2002 an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Seit 2010 Professur für Deutsche Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit an der Universität Hamburg. Zahlreiche Arbeiten zum Theater in der Frühen Neuzeit, zum Zeremoniell, zur Genealogie und zum Raum.

**Joachim Kremer** Geboren 1958 in Tauberbischofsheim. Studium der Schulmusik an der Musikhochschule Lübeck, danach der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Christian Albrechts-Universität zu Kiel. Promotion 1993, Habilitation 2001 an der Musikhochschule Hannover, seit 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Stuttgart. Publikationen zur Musik des 15.–20. Jahrhunderts, insbesondere zu kulturgeschichtlichen Aspekten im 17. und 18. Jahrhundert.

**Eberhard Möller** Geboren 1936 in Königsee (Thüringen); studierte Schulmusik, Musikwissenschaft und Germanistik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation im Fach Musikwissenschaft, ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, 1994–2003 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier 1998 Professor für Musikwissenschaft, auch Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig und der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands, Heinrich Schütz, Robert Schumann.

**Peter Schmitz** Geboren 1979 in Leipzig, studierte Musikwissenschaft, Neuere und Neueste Geschichte und Kommunikationswissenschaft in Münster. 2005 Magister Artium; 2008 Promotion. 2007/08 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Seit 2008/09 wissenschaftlicher Mitarbeiter (Assistent) am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (Fach Musikwissenschaft) der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, seit 2010/11 zudem Lehraufträge an der Folkwang Universität der Künste Essen. Aktuelles Forschungsprojekt (Habilitation): *Studien zu protestantischen Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts. Memorialkultur – Sozialstruktur – Gattungsspektrum.*

**Derek Stauff** Geboren 1980 in Pennsylvania; Studium der Fächer Orgel und Musikwissenschaft an der Indiana University (Bloomington); aktuell Arbeit an einer Dissertation *Lutheran Music and Politics in Saxony during the Thirty Years' War* (Schwerpunkte: Bibelvertonungen in Leipzig zwischen Restitutionsedikt und Prager Frieden 1629–1635; Musik der Thomaskantoren, speziell von Tobias Michael und weiteren Mitgliedern der Michael-Familie). Im *Luther-Jahrbuch* 2014 wird ein Text zur Wirkungsgeschichte von Luthers *Encomion musices* erscheinen.

**Vassilis Vavoulis** Studierte Cembalo und Alte Musik in Athen, anschließend als Postdoc in Großbritannien. Promotion an der Universität Oxford mit einer Studie zur venezianischen Oper im 17. Jahrhundert. Lehre an den Universitäten Oxford, Dublin, Nottingham; Mitarbeit an umfangreichen Projekten wie dem *Dictionary of National Biography* und dem *Oxford English Dictionary*. Aktuell Arbeit für RILM-UK, außerdem Professor für Cembalo am Athenaeum Conservatory in Athen. Zuletzt publizierte er: *Nel teatro di tutta l'Europa: Venetian-Hanoverian patronage in 17th-century Europe*, Lucca 2010.