

Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler

von

KONRAD KÜSTER

I. Wer ist ein »Schütz-Schüler«?

Daß Schütz die Fortentwicklung der Musik seiner Zeit nicht gleichgültig war, ist gut dokumentiert, sei es personal (dadurch, daß er sich etwa für die Dresdner Kapellknaben einsetzte), sei es so global, wie es in den Vorreden seiner beiden Drucke von 1647/48 faßbar ist. In derjenigen zur *Geistlichen Chormusik* entwickelt er, offenkundig ideal plaziert (dem Leipziger Thomanerchor über den Dienstweg zugeeignet)¹, das Curriculum eines aus seiner Sicht soliden Musikunterrichts und kritisiert, daß konzertierender Stil oftmals ohne Beachtung elementarer Regeln des strengen Satzes angewandt werde; bisweilen ist dieser Text als eine Äußerung verstanden worden, mit der Schütz dezidiert (oder gar: dezidiert deutsch) gegen konzertierenden Stil und Generalbaßmusik Stellung bezogen habe². Andererseits gibt Schütz in der gleichen Zeit die *Symphoniae Sacrae* II und III nicht nur in Druck, sondern rückt in die Vorrede zum zweiten Teil einen Passus über die spezielle Qualifikation ein, die er von den Aufführenden verlangt: Entweder man hat zuvor die »bey dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier« ausgiebig studiert, oder man läßt lieber die Finger von diesen Compositionen – nicht zuletzt deshalb, »damit [...] nicht etwa [...] dem Autori selbstem / wieder seine Schuld / vor gehörigen Danck ein unverhoffter Spott zuwachsen möge«³. Schütz läßt hier keinen Zweifel daran, daß er eine Unkenntnis der »heutigen Italianischen Manier« als Mangel empfindet. Die beiden Ansätze von *Geistlicher Chormusik* und *Symphoniae Sacrae* II sind für ihn um 1650 folglich nicht voneinander zu trennen: Ohne solides Fundament kein konzertierender Stil; ohne diesen keine musikalische Vollkommenheit⁴.

Die Bestimmung, wer Schütz-Schüler war, ist primär ein gedankliches Problem, erst sekundär ein sachliches. Johann Mattheson bezeichnet Schütz zwar als den »allgemeinen Lehrmeister deutscher Musikanten«⁵; damit spricht er aber zunächst

- 1 Vgl. hierzu Jutta Schmoll-Barthel, *Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 45 (1992), S. 233-254, hier S. 252.
- 2 Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 2), S. 338; Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 493-495; Otto Brodke, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel und München 2/1979, S. 200 f.
- 3 Vorrede zu den *Sinfoniae Sacrae* II "Ad Benevolum Lectorem", zitiert nach NSA 15, S. XXV.
- 4 Auch vor dem von Joshua Rifkin entwickelten Hintergrund, daß viel eher die *Symphoniae Sacrae* als die *Geistliche Chormusik* zum historischen Zentrum seines Schaffens zu rechnen seien: vgl. *Heinrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: *SJb* 9 (1987), S. 5-21, besonders S. 17 f.
- 5 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 18.

nur von einer Vorbildwirkung, nicht zwingend von Unterrichtstätigkeit. Die 'Lehre' kann sich also auch aus dem Umgang mit Schütz' Musik ergeben haben; deren Verbreitung (auch über den Druck) und sein Renommee waren so groß, daß man zumindest zeitweise von ihm lernen konnte, ohne ihm direkt zu begegnen. Ebenso konnte jedes Mitglied der Kapellen, mit denen er zusammenarbeitete, von ihm nachhaltig profitieren – nicht nur die Mitglieder der Dresdner Hofkapelle, sondern ebenso die in Kopenhagen oder Zeitz⁶. Keiner der beiden Zugänge muß prinzipiell besser gewesen sein als der jeweils andere. Ein Lernen war hingegen für die Dresdner Kapellknaben gewissermaßen Dienstpflicht; doch sie lernten nicht nur vom Kapellmeister, sondern waren hierin zugleich anderen Musikern des Hofes zugeordnet – für den 'Schütz-Schüler' Philipp Stolle läßt sich so auch eine Schülerschaft gegenüber Caspar Kittel erkennen⁷ (der zuvor selbst Schütz' Unterricht genossen hatte). Und Schützens Anfänge in Dresden lagen in einer Situation, die direkt aus Ausbildungsvorgängen definiert wurde: Der junge Kurfürst Johann Georg I. baute sich eine Kapelle aus international erfahrenen, frisch ausgebildeten Musikern auf; der Kurfürst stellte Schütz zunächst deshalb ein, weil er den erwünschten Vorsprung mitbrachte und die Aussicht eröffnete, daß man mit ihm die Zeit bis zum Abschluß des Ausbildungsprogramms überbrücken könne⁸. Daß er ausschloß, Schütz könne in Dresden auch eigene Erfahrungen weitergeben, ist in dieser Situation kaum vorstellbar, und wenn sich dann Gabriel Mölich auf eine Lehre bei diesem beruft, die spätestens 1618 abgeschlossen war⁹, zeigt dies, wie früh Schütz in Dresden als Lehrer agierte. Außerdem wurde er dort schon früh als Lehrer regelrecht aufgesucht; seine Vettern Anton Colander und Heinrich Albert zeigen dies wohl am deutlichsten. Man sollte also ganz schlicht unterscheiden zwischen Personen, die von Schütz lernten, und solchen, die bei ihm Unterricht hatten¹⁰; grundsätzlich kann beides gleichermaßen ertragreich sein.

Wie wenig einheitlich Bedingungen einer 'Schülerschaft' sein können, sei mit einem Blick in die ersten Jahre Schützens in Dresden verdeutlicht. Als dieser dorthin kam, befanden sich einige Musiker zur Ausbildung im Ausland, unter anderem Johann Klemm und Johann Nauwach (damit werden die Äußerungen des Kurfürsten bestätigt). Nauwachs Studienort war seit 1612 Turin, rund zwei Jahre später ging er nach Florenz, und erst bei seiner Rückkehr nach Dresden 1618 begegnete er Schütz, als dessen Schüler er daher lange Zeit auch nicht in Anspruch

6 Vielleicht sogar noch mehr an den Höfen, zu denen Schütz nicht primär im Rahmen von großen Festlichkeiten in Kontakt stand, also etwa zu Zeitz in der Aufbauphase 1663.

7 Vgl. Fritz Bose, Art. *Stolle, Philipp*, in: MGG 12 (1965), Sp. 1395 f.

8 Schreiben des Kurfürsten Johann Georg an Landgraf Moritz (Langensalza, 25. April 1615) bei Moser, *Schütz* (wie Anm. 2), S. 80: »Sie wolle [...] Schützen gnädig erlauben, daß er sich auf ein Paar Jahre, bis wir deren Personen, welche wir, wie diese Kunst zu erlernen, in Italien und an andere Orte verschickt, habhaft werden, anhero begeben möge.«

9 *Geistliche Madrigal*, Leipzig: Gottfried Gross 1619 (RISM A/I/5, M 2907, Expl.: Musikbibliothek Leipzig, Signatur II. 4. 73), Vorrede im Tenor-Stimmbuch. Da Mölich die Vorrede an Neujahr 1619 in Florenz datiert, müssen die Stücke spätestens 1618 entstanden sein.

10 Zu entsprechenden Problemen bei Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Francesco Cavalli vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 6, 124.

genommen wurde¹¹. Wohl erst eine Formulierung Kurt Gudewills, Schüler und Dresdner Kapellmitglieder hätten das künstlerische und geistige Erbe Schützens weitergetragen (darunter auch Nauwach), veränderte die Situation, so daß Martin Gregor-Dellin Nauwach bedenkenlos zu den Schütz-Schülern zählte¹². Zwar sollte man sich wohl dringend auf Gudewills Sprachregelung zurückbewegen; daß aber sogar eine Ausbildung, wie Nauwach sie durchlaufen hatte, ein Weiterlernen oder sogar eine Art Schüler-Status gegenüber Schütz nicht ausgeschlossen hat, verdeutlicht Johann Klemm.

Der Bestand biographischer Daten für diesen beschränkt sich darauf, was Johann Gottfried Walther 1732 aus der Vorrede der *Teutschen Geistlichen Madrigalien* Klemms zitiert¹³, die 1629 im Druck erschienen; seither ist dieses Werk nicht mehr verfügbar gewesen. Klemm war von 1605 an für sechs Jahre als Diskantist Mitglied der kurfürstlichen Tafelmusik in Dresden; 1613 ging er für drei Jahre zu Christian Erbach nach Augsburg, wurde anschließend vom Kurfürsten »wiederum abgefordert und zu Dero eigenem Capellmeister, Heinrich Schützen, gethan«. 1625, also rund zehn Jahre später, wurde Klemm Hoforganist, nach weiteren vier Jahren erschien das besagte Werk im Druck. Dieses als Frucht eines elementaren Unterrichts zu akzeptieren¹⁴, nach Ablauf jener 14 Jahre, erscheint daher als äußerst fragwürdig. Außerdem wird deutlich, wie breit gelagert Klemms Vorbildung gewesen sein muß, ehe er zu Schütz in Kontakt kam: Er war seit zehn Jahren berufstätig gewesen (gekoppelt mit Ausbildung) und hatte dabei einen Stand erreicht, aufgrund dessen es dem Dienstherrn lohnend erschien, diesen Musiker zur Fortbildung zu beurlauben – erst nach drei Jahren berief er ihn zurück. Daß dann zwischen Schütz und Klemm trotzdem noch ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zustandekam, ist angesichts der Walther-Formulierung kaum von der Hand zu weisen, und es ist durchaus denkbar, daß Schütz' Unterricht bei einem Nullpunkt anfang; allerdings fing Klemm nicht gleichermaßen bei einem Nullpunkt an. Deshalb kann Klemm massiv von Schütz profitiert haben; für die Qualität dieser Ausbildung wäre aber nicht Schütz allein verantwortlich gewesen, sondern ebenso sehr Klemm selbst und vielleicht noch mehr diejenigen, die die entsprechenden Grundlagen gelegt hatten. Bei alledem bleibt schließlich bemerkenswert, daß manche Musiker, als deren Lehrer Schütz in der Zeit um 1615/20 erscheint, nur unwesentlich jünger waren als er selbst: Klemm und Colander sind älter als Nauwach, auch dieser aber nur zehn Jahre jünger als Schütz. Und so kann es auch kaum verwundern, daß Schütz nach wenigen Jahren selbst Interesse an einer Fortbildung anmeldete: ebenfalls in der

11 Moser, *Schütz* (wie Anm. 2), S. 111; Ortsangabe nach Christiane Engelbrecht, Art. *Nauwach, Johann*, in: MGG 9 (1961), Sp. 1296 f. In Florenz befand sich seit 1614 auch Tobias Grünscheider; vgl. Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Mölich*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 69-92, hier S. 76. Wenn der Erfolg seines Aufenthalts ausblieb, braucht dies dennoch nichts über dessen ursprünglichen Zweck zu besagen.

12 Vgl. Kurt Gudewill, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG 12 (1965), Sp. 202-209, 211-221, hier Sp. 209; Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 332.

13 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek 1732* (Faks.-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel u. Basel 1953, ⁴/1986 (= Documenta musicologica I/3), S. 342.

14 So Braun, *Schütz* (wie Anm. 11), S. 73.

Zeit um 1620¹⁵. Neben die grundsätzlich gegebene Möglichkeit einer solchen Fortbildung traten dabei für Schütz zweifellos auch besondere Anregungen aus diesem spezifischen Dresdner Lern- und Reiseklima.

Das musikalische Verhältnis zwischen Schütz und den Generationen seiner Schüler hat Friedhelm Krummacher 1985 eingehend beleuchtet, wesentlich am Beispiel Christoph Bernhards und Matthias Weckmanns¹⁶; dies bietet hier die Möglichkeit zu einem anderen Zugang, der (aus der Perspektive der Schüler) eher nach dem Ziel des Unterrichts fragt. Wie sich dieser im einzelnen gestaltete, ist freilich kaum faßbar. Mattheson berichtet von Bernhard, dieser habe als Schütz-Schüler (also kurz nach 1648¹⁷) »fleissig nach dem Pränestinischen Styl« komponiert¹⁸. Ob dies Ziel des Unterrichts war, wird nicht gesagt¹⁹; ebenso denkbar ist (gerade in der Zeit der zitierten Vorreden), daß dies nur das 'solide Fundament' umschreibt. Nur von einem einzigen Schütz-Schüler haben sich Werke erhalten, die in direkter Nachbarschaft zum Unterricht entstanden, die *Geistlichen Madrigal* von Gabriel Mölich (gedruckt Leipzig 1619); für Schütz' gesamte Lehrpraxis sind sie aber vielleicht nicht repräsentativ, etwa für den Unterricht, den Johann Theile knapp 50 Jahre später bei ihm erhielt. Ein erster Schritt auch in die Jahrhundertmitte ist aber nicht undenkbar.

Wenn man diesen Ansatz wählt, sollte man sich trotz aller Probleme, die dabei entstehen, von der stilistischen Basis nicht allzu weit entfernen, auf der Schütz selbst komponierte, denn sonst bewiese man nur den Generationenunterschied und käme dem Unterricht selbst nicht näher. Und da Kompositionen von Schütz-Schülern bisweilen auch erst in einem Abstand von zehn und mehr Jahren zum Unterricht überliefert sind, sollte man diese nur daraufhin befragen, ob die vormaligen Schüler mit dem, was sie gelernt hatten, leben konnten, oder ob sie damit brechen mußten, um zu leben. Folglich geht es auch nicht um den Nachweis direkter stilistischer Abhängigkeiten, sondern eher um die Frage, ob es Gemeinsamkeiten im kompositorischen Ansatz gibt, die zwischen Schütz als Lehrer und anderen Musikern (als seinen zeitweiligen Schülern) als charakteristisch gelten können.

15 Hierzu bereits Moser, *Schütz* (wie Anm. 2), S. 112. Vgl. auch Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 119-162, besonders S. 136 f. und 144 f.

16 Friedhelm Krummacher, *Spätwerk und Moderne: Über Schütz und seine Schüler*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 155-175.

17 Vgl. die Datendiskussion bei Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), S. 28-30.

18 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 5), S. 18.

19 Im übrigen wäre zu fragen, seit wann (oder ob jemals) dieser Stil auch für Schütz der »pränestinische« war, als den Mattheson (ebd., S. 322 f.) ansonsten auch die von Bernhard auf Schütz' Wunsch komponierte Motette *Cantabiles mihi erant justificationes tuae* bezeichnet.

II. Matthias Weckmann: *Weine nicht, es hat überwunden der Löwe*

Der Zugang sei riskiert über ein Werk von Matthias Weckmann – für den alle typischen Probleme gelten: Geboren vor dem 3. April 1619²⁰, war er vielleicht schon seit 1628 als Kapellknabe am Dresdner Hof²¹ und wurde dort von einem Konsortium von Musikern unterrichtet (genannt sind, neben Schütz als zentraler Persönlichkeit, auch Caspar Kittel und Johann Klemm)²². Seine frühesten datierten Werke stammen erst aus den 1660er Jahren. Eines davon nimmt aber unter Schütz-Schülern und auch gegenüber Schütz eine besondere Position ein: *Weine nicht, es hat überwunden der Löwe* von 1663. Mattheson berichtet von dessen Entstehung; nach einem Konflikt um Hamburger Musikaufführungen (zwischen Weckmann und Thomas Selle)²³ sei Weckmann beim Bibellesen auf diesen tröstlichen Text gestoßen. Mattheson fährt fort²⁴: »Er bekömt Lust, den Text zu componiren, mit A. T. B., drey Violadigamben, und zwo [3!] Violinen; hat aber, wegen des Misverständnisses mit dem Cantor, keine Gelegenheit, es in der Kirche hören zu lassen; entdeckt inzwischen sein Verlangen einem guten Freunde; der läßt das Stück rein und nett abschreiben, und setzt dabey, daß es **Christoph Bernhard**, Vice-Capellmeister in Dresden, gemacht habe. Durch die dritte Hand kömt es an den Cantor, der führt es in Ostern dreimahl nach einander auf, und rühmet es ungemein. Dadurch wurde **Bernhard** [in Hamburg] bekannt.« Dies sei auch Ursache dafür gewesen, daß sich nach Selles Tod 1663 die Mehrheit der Hamburger Bürgerschaft für Bernhard als Nachfolger aussprach. Die Anekdote ist durchaus glaubhaft, denn die Komposition ist in Lüneburg unter Weckmanns Namen, in Uppsala aber unter dem Christoph

- 20 Jahreszahl entgegen Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmans. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1-24, hier S. 1 f. und 9. Wenn als Geburtsort Weckmanns weiterhin Niederdorla gelten kann (woran kaum Zweifel besteht), kommt als Geburtsdatum nur eines vor jenem Tag in Frage (Vernichtung der Kirchenbücher bei einem Ortsbrand). Ortgies rechnet mit einem Geburtstag um 1615/16 und schließt die Zeit um 1617/19 nur deshalb aus, weil er in ihr hypothetisch die Geburt einer Schwester Weckmanns ansiedelt (ohne Gründe zu nennen; deren Nennung in einem Kommunikantenregister gemeinsam mit dem älteren Bruder Andreas, geboren am 10. 12. 1617, sagt nichts darüber aus, ob sie älter oder jünger ist als Matthias). Somit mag zwar die Geburt Weckmanns und seiner Schwester in den beiden genannten Perioden gelegen haben, doch ist die Datenlage nicht ausreichend, um eine verlässliche Zuordnung von Personen und Daten vorzunehmen. Auch die Argumentation mit durchschnittlichem Mutationsalter führt nicht weiter: Erstens liegen alle Ergebnisse – zumal bei einem Phänomen, das individuell unterschiedlich 'ausfallen' kann – im Rahmen des Denkbaren, und zweitens ist ungeklärt, in welcher Form man auf Stimmbruch reagierte (Weitersingen im Falsett? Nach Mattheson, *Ehren-Pforte* [wie Anm. 5], S. 394, wechselte Weckmann zunächst in den Alt über!).
- 21 Zur Annahme, daß ein Zusammenhang zwischen dem Mühlhäuser Fürstentag 1628 und Weckmanns Übersiedlung nach Dresden bestehe, vgl. Ortgies, *Neue Erkenntnisse* (wie Anm. 20), S. 2 und 9.
- 22 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 5), S. 394.
- 23 Hierzu auch Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), S. 57.
- 24 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 5), S. 20.

Bernhards erhalten geblieben²⁵. Um das Werk aufführen zu können, spiegelt Weckmann also die Autorschaft eines in deutlicher Entfernung wirkenden Komponisten vor, dessen Werke allerdings – auf dem Standard-Handelsweg Elbe – tatsächlich nach Hamburg gelangt sein könnten. Dies aber hat plötzlich²⁶ ungeahnte Folgen; eine allzu große Differenz zwischen dem Stil dieses 'falschen' Bernhard (wenn auch offenbar geschätzt) und dem Stück, das der 'richtige' als Probenmusik einsandte, hätte sich auch zu dessen Ungunsten auswirken können. Probleme entstanden aber nicht²⁷. Somit hätte man in diesem Werk auch eher eine Art gemeinsamen Nenner für den Stil beider Komponisten vor sich, als daß man grundsätzlich Bernhard und Weckmann als Repräsentanten einer italienischen und einer deutschen »Komponente im Schaffen des Lehrers« voneinander abgrenzen könnte²⁸.

Weckmann arbeitet aus dem Text die Spannung zwischen einem Vorher und einem Nachher heraus; das Weinen, dem er im Stimmungsgehalt gewissermaßen bis zu den Ursachen nachgeht, und den Triumph des Überwindens legt er in einer tonartlichen Spreizung dar. Seine Komposition bewegt sich daher buchstäblich 'im Rahmen' eines C-Modus ('C-Dur'); von der einleitenden Sinfonia ist auf ihn aber nur der Anfangsklang bezogen. Daraufhin kadenziert er auf A und E, womit die Musik – zumal in dieser frühen Phase der Komposition – in Richtung eines E- oder A-Modus (IV./IX. Ton bzw. a-Moll) abzudriften scheint. Bleibt der Sinn des Verfahrens hier noch verborgen, so erschließt er sich im einleitenden Vokalsolo: Flankiert von zwei phrygischen Klauseln zum Text »weine nicht«, entwickelt Weckmann den dazu kontrastierenden Text in einem Tripla-Abschnitt, der von G ausgeht, aber bereits wieder nach C tendiert. Es folgt eine Sinfonia, die durchweg auf das Moll-Zentrum ausgerichtet ist; an sie schließt sich, neuerlich zum Starttext der Komposition, ein rezitativischer Baß-Abschnitt an, durchweg auf C bezogen, dann eine dritte Sinfonia, die den C-Aspekt in einer Battaglia ausbreitet. Die weiteren Teile verlassen dieses Fundament nicht mehr; nur der Amen-Schlußteil beginnt neuerlich auf der a-Moll-Fläche und endet in C-Dur. Zwar sind freilich auch nach

25 Teilautograph: Lüneburg, Ratsbibliothek, Mus. ant. pract. KN 207/6, S. 1-39. Drei Editionen:

1. DDT 6 (hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1901), Nr. 6, S. 58-78, nach der Quelle aus Uppsala, deren Notentext gegenüber dem Lüneburger Teilautograph stark fehlerhaft ist; Christoph Bernhards Name erscheint dabei nur im Inhaltsverzeichnis der Quelle. Vgl. Alexander Silbiger, *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 117-144, hier S. 121 (zur Lüneburger Quelle: S. 119 und 121 f.).

2. Organum I/18 (hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1929); gekürzt und mit zahlreichen, nicht näher markierten editorischen Zusätzen.

3. Matthias Weckmann, *Four Sacred Concertos*, hrsg. von Alexander Silbiger, Madison 1984 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 46), S. 1-52 (im folgenden stets *Weckmann*).

26 Der Lüneburger Quelle zufolge stammt die Komposition von 1663. Die von Mattheson referierte dreimalige Aufführung könnte an Ostern 1663 stattgefunden haben, also vor Selles Tod (Selle starb am 2. Juli).

27 Dies spiegelt sich auch in dem schnellen Aufstieg, den Fiebig für Bernhard in Hamburg dargestellt hat: *Bernhard* (wie Anm. 17), S. 41.

28 So Martin Geck, Art. *Weckmann, Matthias*, in: in MGG 14 (1968), Sp. 354-359, hier Sp. 355.

den Tonart-Definitionen Christoph Bernhards die beiden Flächen eng benachbart²⁹; doch wenn man sich für das Stück auf die Bestimmung eines einzelnen Modus beschränkte, ginge man daran vorbei, daß Weckmann in der Doppelung offenkundig den Textgehalt umsetzt. Bezogen auf jede Fläche für sich genommen, entspricht sein Werk durchaus modaler Praxis, allerdings eben darin nicht, daß die zwei Flächen derart nebeneinanderliegen.

In der einleitenden Sinfonia wird die Spannung auf zweierlei Art erhöht – zunächst mit Chromatik, die modale Techniken stets an Grenzen führen kann, wenn die Alteration, das »Chroma«, nicht auf eine Stimme beschränkt bleibt³⁰. Die Alterationen werden von T. 6³¹ an zugunsten der zweiten Maßnahme zurückgenommen: Die modale Konstruktion wird nun dadurch strapaziert, daß Weckmann eine Stufensequenz³² schreibt, die gewissermaßen 'zu weit' geht. Sequenzen (motivische ebenso wie harmonische) haben im modalen System jeweils einen kritischen Punkt: in untransponierten Modi die Tonstufe H, über der sich aus leitereigenen Tönen nur ein verminderter Dreiklang bilden läßt, derso also nicht Zielpunkt einer Kadenz sein kann. Diese Tonstufe ist nun aber gerade das Ziel von Weckmanns Sequenz, und er schreibt dort eine massiv gliedernde Kadenz (auf B, T. 10). Nach der Grenzüberschreitung von einer Fläche zur anderen und ihrer Koppelung mit reicher Chromatik ist damit strenggenommen das modale Kadenzspektrum beider Flächen verlassen. Doch bei alledem bleibt die Komposition in mehrfacher Hinsicht auffallend klar geordnet: Einerseits ist die völlig unproblematische Kontrapunktik gewissermaßen Weckmanns Transportmittel, um den modalen Bezug derart strapazieren zu können; andererseits läßt gerade das In-Frage-Stellen der Modi erkennen, wie konkret Weckmann deren Regelwerk einsetzt. Damit übrigens hatte er anscheinend schon bei seinem Probespiel 1655 in Hamburg imponiert³³.

29 Vgl. Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, zitiert nach Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 94 (46. Capitel: »Seine *Cadentia finalis* ist ins C. Die *Confinalis principalis* ins G. minus *principalis* ins E. Die *Irregulares* ins A. und F.«) und S. 96 (51. Capitel: »Seine *Cadentia finalis* ist A. *Confinalis principalis* E. *Minus principalis* C. die frembden sind D. G.«).

30 Vgl. Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*, New York 1962 (= American Musicological Society. Studies and Documents 4), S. 213. Daß dies den Ausdrucksgehalt der Komposition wesentlich prägt, steht außer Frage, vgl. Bernhard, *Tractatus* (wie Anm. 29), S. 77 f. (»*Passus duriusculus*«). Allerdings bleibt die Figur für Bernhard auf die Einzelstimme beschränkt; die Folgen im Satz werden dabei nicht beschrieben.

31 Taktzählung nach Weckmann (wie Anm. 25). Zur Problematik der älteren Ausgaben vgl. ansonsten ebd. und Anm. 32.

32 Nicht erkennbar in der Fassung in DDT 6: Nach dem 15. Takt (entsprechend Weckmann [wie Anm. 25] T. 8, 1. Hälfte) ist in der Quelle aus Uppsala die Stufensequenz entstellt; hinter dem in DDT ergänzten Haltebogen verbirgt sich demnach ein grundlegendes Kopistenproblem. In DDT sind ferner für die Sinfonia 1 die Notenwerte gegenüber der Lüneburger Quelle durchweg verdoppelt wiedergegeben, in Sinfonia 2 aber erst vom 7. Takt an (T. 83 in Weckmann); zudem aber verdoppeln auch der dritte und vierte Takt dieser Sinfonia den originalen Notentext (vgl. nur T. 79 in Weckmann).

33 Vgl. Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213, hier S. 205.

In der zweiten Sinfonia, in der Weckmann sofort der A-Klangwelt nachgehen kann, scheinen alle Aspekte noch eine Stufe weiter getrieben zu sein. Die Basis ist schlicht: Weckmann schreibt einen abwärtsgerichteten Baß-Gang über vier Töne, endend in einer phrygischen Klausel, und zwar mit dem typischen Vorhalt (zwischen dem dritten Baßton F und dem e" der zweiten Violine). Dessen Schärfung resultiert nun daraus, daß die Rhythmik dieser beiden Stimmen in allen übrigen mehrfach diminuiert wird: In den Notenwerten der Anfangstöne wird zwischen punktierter Ganzer und punktierter Achtel das Gesamtspektrum ausgeschöpft³⁴. Entsprechend umfassend ist die Ausschöpfung der Chromatik in den folgenden Takten, denn nun wird der aufsteigende »Passus duriusculus« aus seiner ursprünglichen Quart-Bindung gelöst, indem am Zielpunkt sogleich weitere Stimmen seine Fortsetzung besorgen; und nun gibt es Situationen, die nur über Alterationen in sämtlichen Stimmen erreichbar sind: Klänge nicht nur über der alterierten F-Stufe (als Fis, T. 84/85), sondern auch über der alterierten C-Stufe (T. 85, 87), die in ihrer Grundgestalt ja doch der tonartliche Bezugspunkt der Komposition ist. Und ähnlich wie Weckmann in der ersten Sinfonia eine Kadenz auf B schreibt, streift er hier – auf dem Weg zu seinem fis-Moll-Binnenschluß – eine Kadenz auf H (T. 86). Folglich bewegt sich Weckmann hier ähnlich weit von seinem Ausgangspunkt fort wie dort, freilich mit gesteigerten Mitteln und in der anderen Richtung des Quintenzirkels.

Schütz selbst hätte wohl kaum so komponiert; gerade sein Sequenzverhalten zeigt, daß er die von Weckmann überschrittene Grenze respektierte³⁵. Dennoch kann die Komposition ein besonderes Licht auf Weckmanns geistig-praktische Herkunft werfen: Noch in der Grenzüberschreitung ist die Komposition ohne den dauernden Regelbezug kaum denkbar. Weckmann trifft in seiner Musik so 'wunde Punkte' des Regelwerks wie die H-Stufe als Kadenzziel oder auch die Frage einer zweiten Tonartebene (obgleich eine solche nicht definiert ist). Somit zeigen die Ziele an sich und ebenso die Wege, auf denen er sie erreicht, wie sehr sein Komponieren den von Schütz angesprochenen, »zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita« verpflichtet ist: auch dann also, wenn er die klare modale

34 Die Vorhaltsbildung der Violine 2 (Ganze plus Halbe) satztechnisch als punktierte Ganze gerechnet. Die Violinen 1 und 3 kehren zudem (nach Start mit einer punktierten Achtel) im zweiten Takt (T. 78) wieder zu ihren Ausgangstönen zurück, schließen sich damit also dem Vorhalt der zweiten Violine an und verzögern dann deren Auflösungs-Schritt nochmals um ein weiteres Viertel.

35 Besonders charakteristisch in *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Psalmen Davids, Nr. 8), allerdings in g-Dorisch: Folgen fallender Quintschritte reichen maximal von A bis B (A-D-G-C-F-B), sparen also die E/Es-Stufe aus (zu den Texten »mein König« sowie »und graben daselbst Brunnen«; zitiert nach SGA II, S. 108, 112); sie wird bisweilen dennoch als 'Außenposten' berührt, etwa zum ersten Eintritt des Texts »Wohl den Menschen« (SGA II, S. 110) als Wendepunkt zwischen fallender und steigender Quintfolge, wobei freilich keine gliedernde Kadenz entsteht (aus dieser 'subdominantischen' Wirkung heraus). Beide Techniken werden miteinander kombiniert in *Seid barmherzig* (*Symphoniae Sacrae* III, Nr. 12, untransponiert): B ist auch hier 'subdominantischer' Wendepunkt einer Quintenfolge, die allerdings lediglich bei A beginnt und endet, vgl. SGA XI, S. 37 (Text: »du Heuchler, zeuch«). Diese »Wendepunkt«-Funktion hat auch die Kadenz auf h in Weckmanns zweiter Sinfonia, dort allerdings aus ihrem ursprünglichen modalen Bezugsfeld gelöst, indem auch das Ziel, die Kadenz auf fis, modal nicht zu erklären ist.

Definition seiner Musik direkt mit ihrer Verletzung kombiniert. Und die kontrapunktische Bezugsgröße bleibt stets so intakt, daß man die Musik als »in dem Stylo ohne den Bassum continuum«³⁶ konzipiert verstehen könnte. Insofern läßt sich Weckmanns Stück sogar auf Schützens ideales Curriculum von 1648 beziehen, vielleicht aber eher konkret auf die Polarität, die um 1650 in dessen Veröffentlichungs-Praxis insgesamt entsteht. Daß Weckmann in den 1630er Jahren bei Schütz anders als Bernhard um 1650 das Komponieren nicht über strengen Kontrapunkt und traditionelle Moduslehre gelernt hätte, ist kaum denkbar, aber ebensowenig, daß Schütz in jener Zeit Weckmann nicht auch an die »heutige Italianische Manier« herangeführt hätte. Weckmanns Komponieren in den betrachteten Ausschnitten aus *Weine nicht, es hat überwunden* ließe sich auf einen solchen Unterricht direkt zurückführen: auf einen Unterricht, der einen Komponisten dazu befähigte, Grenzen traditionellen Musizierens aus den Regeln selbst heraus zu überschreiten.

Ein solches Komponieren an den Grenzen der Regeln entlang (mit deren einkalkulierter Überschreitung) erscheint auch als die gedankliche Grundlage norddeutscher Orgelmusik³⁷; daher dürfte es kaum verwundern, diesem Aspekt auch in Werken des Hamburger Organisten Weckmann zu begegnen³⁸. Erstaunlicher ist der Kontext, in dem das musikalische Ergebnis in *Weine nicht, es hat überwunden* steht: Daß es nicht nur speziell Weckmann, sondern tendenziell auch Bernhard charakterisieren konnte, ergibt sich aus der frühen Geschichte der Komposition; doch in einem Punkt ergibt sich zudem eine direkte Beziehung zu Schütz.

Auf ihn könnte der Amen-Schlußteil verweisen, eine Ciaccona; ihr Baßmodell ist als solches nicht außergewöhnlich, vielleicht nicht einmal seine synkopische Zuspitzung. Doch dadurch, daß Schütz dessen Benutzung in *Es steh Gott auf* (*Symphoniae Sacrae* II) auf Monteverdis *Zefiro torna e di soavi accenti* aus den *Scherzi musicali* von 1632 zurückführt, erhält eine Arbeit mit diesem Modell in seinem Umkreis eine eigene Qualität³⁹. Dort aber läßt sich Weckmann nun auf besondere Weise sehen: Wie Schütz in der Dedikation der *Symphoniae Sacrae* II erwähnt, schrieb er das Werk in Dänemark⁴⁰, wohl um 1642/44; seit 1643 ist dort auch Weckmann nachweisbar. In Monteverdis Komposition tritt das Baßmodell 61 Male ein, stets auf G bezogen; in Schütz' Werk erklingt das Modell 34 Male, zunächst (1-26) ebenfalls auf G bezogen, dann (27-34) eine Terz tiefer auf e. Auch Weckmanns Ciaccona moduliert, al-

36 Formulierung nach Schütz' Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 (Schütz GBr, S. 193).

37 Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: SJB 2 (1980), S. 7-77, etwa S. 43 oder (exemplarisch zu Buxtehudes *fis-Moll-Toccaten*) S. 48-53. Damit zeigte sich auch, daß der Hinweis auf die Balance zwischen extremer Chromatik und Kontrapunktik (Gesualdo, Frescobaldi; S. 32) lediglich beispielhaft für derartige 'regelgebundene Grenzüberschreitungen' zu sein bräuchte, diese sich aber auch auf anderen kompositorischen Ebenen ergeben haben könnten.

38 Krummacher, *Spätwerk* (wie Anm. 16), S. 164 f.

39 Auch eine Kenntnis des Baßmodells direkt aus Monteverdis *Zefiro torna* durch Weckmann ist zwar nicht auszuschließen; doch zumindest unter den Monteverdi-Werken, die er für die Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. KN 206 kopierte (ausschließlich aus *Selva morale e spirituale* von 1641, *Messa et salmi* von 1650 und aus Sammeldrucken), findet sich *Zefiro torna* nicht. Vgl. Silbiger, *Autographs* (wie Anm. 25), Appendix A, S. 130-135.

40 Vgl. Schütz' Widmungsvorrede (NSA 15, S. XXIV) an den 1647 gestorbenen dänischen Kronprinzen Christian (V.); Ortgies, *Neue Erkenntnisse* (wie Anm. 20), S. 5, 13 f.

lerdings in umgekehrter Richtung, nämlich (getreu den Rahmenbedingungen seines Stücks) von a-Moll nach C-Dur. Weckmann behandelt das Modell noch freier als Schütz; er bildet als Moll-Version zwei Varianten, von denen die erste noch über eine Dezime abwärts führt (1-3: c'-A), ehe er sich auf den auch von Schütz gewahrten Oktavraum beschränkt und gegenüber dessen Baßformel lediglich die Harmonik schärft, indem er auf der Antepenultima einen 'wechseldominantischen' Leitton einfügt. Der 'Modulationspunkt' bewirkt in Weckmanns Ciaccona zudem keine asymmetrische Gliederung wie bei Schütz: In ihr erfolgt der Wechsel vom a- zum C-Bezug im 16. von insgesamt 33 Durchgängen. Wie schon vor ihm Monteverdi und Schütz bemüht sich auch Weckmann darum, die Zweitaktigkeit des Baßmodells aus den Oberstimmen heraus zu überwinden, indem er deren Melodiebögen weiter spannt. Schütz trennt diesen Ansatz von dem der Modulation: Nach einer e-Moll-Schlußkadenz eines Gliedes folgt das nächste, einsetzend auf G. Weckmann hingegen nutzt gerade jene Technik, um das Modell von a-Moll nach C-Dur zu versetzen: Zu Beginn des 16. Durchgangs (T. 324) herrscht noch a-Moll vor, der 17. beginnt bereits in C-Dur, doch der melodische Bogen reicht noch bis zum Schluß des 18. Durchgangs (T. 329)⁴¹. Indem die Modulation also im 16. bis 18. Glied der Ciaccona stattfindet, handelt es sich um die arithmetische Mitte der 33 Glieder; daß daher auch die Ausdehnung in Beziehung zu Schütz' 34 Ciaccona-Gliedern steht, ist folglich nicht auszuschließen.

Somit tritt ein zweiter und tatsächlich speziellerer Aspekt in das Beziehungsgeflecht ein: Es handelt sich nicht nur um die Arbeit mit dem Baßmodell in einer lockeren und damit hypothetischen Kette Monteverdi-Schütz-Weckmann, sondern zwischen den beiden letztgenannten um einen gleichartigen Ansatz in der Verarbeitung des Modells. Daß die modulierende Verwendung gerade dieses Modells in Kompositionen mit nahezu gleicher Ausdehnung Zufall wäre, erscheint angesichts der mutmaßlichen Entstehungsumstände von Schütz' Ciaccona und der Nähe, die Weckmann damals zu Schütz eingenommen haben muß, als kaum denkbar⁴². Weckmann erweitert lediglich eine Reihe von Aspekten, die in Schütz' Ciaccona frei eingesetzt zu sein scheinen, zu einer neuen Funktion: Die Modulation erfolgt nicht irgendwo, sondern in der Mitte der Ciaccona (und deshalb wird die Gesamtlänge relativiert); sie erfolgt nicht abrupt, sondern unter einem der typischen weiter gespannten Melodiebögen, und die Modulation wird – anders als bei Schütz – nicht in einer freien Coda wieder zurückgenommen, sondern geht in der besonderen tonartlichen Konzeption der gesamten Komposition auf. In jedem Fall dürfte sich damit für *Weine nicht, es hat überwunden* die Schüler-Schüler-Beziehung (Weckmann/Bernhard) zu einer Beziehung zweier Schüler auf den gemeinsamen Lehrer addieren. Damit aber wird auch Weckmanns Interesse an der »Regelgebundenheit

41 Auch unter Berücksichtigung der Baßführung, mit der Weckmann an dieser Stelle (bis T. 341) jeweils zwei Eintritte des Modells dadurch zusammenfaßt, daß sie in unterschiedlichen Oktavlagen aufeinander folgen.

42 Für die von Alexander Silbiger (*Monteverdi, Schütz and Weckmann: The Weight of Tradition*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 123-139) dargelegten Ähnlichkeiten zwischen Weckmanns *Herr, wenn ich nur dich habe* und Schütz' Vertonungen in den *Musikalischen Exequien* (1636) wäre hingegen auch denkbar, daß sie auf einem Druckexemplar des Schützschen Werks basierte.

der Grenzüberschreitung« in einen erweiterten Kontext gestellt – Schütz einschließlich, wenn auch vielleicht nur auf der Basis der Polarität, die in den Vorreden der *Symphoniae Sacrae* II und der *Geistlichen Chormusik* zutagetritt.

III. Gabriel Mölich, *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser*

Wie charakteristisch jener gedankliche Ansatz, Regeln konkret auszuschöpfen, für Schütz' gesamte Lehrpraxis gewesen ist, zeigen die *Geistlichen Madrigal* von Gabriel Mölich. Werner Braun hat einen Überblick über sie geboten und sie besonders auf »verwirklichte Grundsätze des Kompositionslehrers« hin befragt⁴³. Er kommt zu dem Ergebnis, daß sie im Tonartgebrauch und in der Fugenbildung den Schütz'schen Maßstäben entsprechen; er stellt dar, daß für Mölich der Sprach- oder Sprechbezug bisweilen im Hintergrund hinter einer eher modellhaften Komponierpraxis zu stehen scheint, und verweist zwischen den Stücken und Schütz' Vertonungen gleicher Texte auf eine Reihe motivischer Analogien. Damit zeigt sich die innere Berechtigung, diese Kompositionen Mölichs so eng auf Schütz' Unterrichtspraxis zu beziehen, wie es mit keinen anderen denkbar ist.

Mölich betitelt seine Werke als *Geistliche Madrigal*; mit diesem Begriff assoziiert man wohl primär Kompositionen der Gattungen »Madrigale spirituale« oder auch die Kompositionen in Johann Hermann Scheins *Israelsbrunnlein*⁴⁴. Die Machart, der Mölichs Werke folgen, ist jedoch anders; wie schon Braun erwähnt, ist der Textbestand, der jeweils zur Vertonung ansteht, extrem knapp⁴⁵, doch die Beobachtung, Mölichs Texte entsprächen in ihrer Länge zwei- bis vierzeiligen italienischen Gedichten, lenkt von der eigentlichen Substanz der Stücke ab. Zunächst mag man sich fragen, was in Schütz' Erfahrungshorizont zweizeilige italienische Gedichte der Zeit sind, zumal in musikalischer Praxis; ob Schütz selbst in Italien intensiv mit solchen Texten in Berührung gekommen ist, muß man bezweifeln. Zudem: Eine Vertonung auch kurzer italienischer Gedichte ermöglichte noch immer eine mehrgliedrige Vertonung in der Tradition der »motettischen Reihung« von Abschnitten, nicht zuletzt deshalb, weil auch eine Verszeile sich noch mehrfach zergliedern läßt; eine solche Abschnittsreihung ist aber in manchen von Mölichs Kompositionen schlichtweg nicht mehr denkbar, und die Ziele, die in ihnen verwirklicht sind, liegen auf einer anderen Ebene.

In *Ich harre des Herren und er neiget sich zu mir* (Nr. 13) etwa stellt Mölich die beiden Aspekte dieses einen Satzes auf ganzer Länge der Komposition einander gegenüber⁴⁶; dennoch gewinnt er daraus eine Komposition von 64 Semibreven Länge – länger als Schützens (vergleichsweise kurzes) italienisches Madrigal *Tornate o cari baci*, in dem immerhin neun Gedichtverse mit insgesamt 75 Silben zu vertonen waren und dessen Umfang auf nur 58 Semibreven beschränkt bleibt. Daß Mölich das

43 Braun, *Schütz* (wie Anm. 11), S. 77.

44 Ebd., S. 71-73.

45 Ebd., S. 77.

46 Schon von Braun erwähnt (ebd., S. 77), aber lediglich wegen der Kürze des Texts und ohne Hinweis auf musikalische Folgen.

gelingt, ist auf eine einfache Kombination harmonischer und textlicher Ordnungskriterien zurückzuführen: Er bildet vier Teile, von denen die ersten beiden den kompletten Text enthalten, die letzten beiden aber nur je einen Halbsatz; nachdem der Anfangsteil zu einer gemeinsamen Kadenz auf der Finalis a geführt hat, geht der zweite in den Raum der 'Durparallele' C über; dort verharret auch der dritte (nur mit dem ersten der Textglieder), ehe mit dem vierten die 'Grundtonart' wieder erreicht wird. Mölich hat die Texte aber auch nicht auf einheitliche Weise durchgeführt, sondern eher unterschiedliche Ansätze darin entwickelt, wie er dem offenkundigen Ziel gerecht werden könne. Ebenfalls mit denkbar knappem textlichem Programm ausgestattet ist etwa *Auf dich, Herr, traue ich / mein Gott, hilf mir von allen meinen Verfolgern* (Nr. 10): Mölich entwickelt einen fugischen Satz mit zwei Subjekten und gelangt lediglich auf den letzten drei Breven zu einem andersartigen textlichen Abschluß (mit »und errette mich«)⁴⁷.

Normal ist, daß Mölich etwa in der Mitte einer Komposition die Textbasis ein einziges Mal wechselt⁴⁸, doch auch dann bleibt es sein Grundprinzip, die Vertonungen mit einem Minimum an Text zu einem Maximum an kompositorischer Breite zu führen; insofern mögen die kurzen Textausschnitte wie Keimzellen erscheinen, aus denen durch Verknüpfung mehrerer derartiger Abschnitte auch noch größere Kompositionen entwickelt werden könnten. Mit einem solchen Ansatz erhielten die Werke dann in einem besonderen Maß den Charakter von Unterrichtsfrüchten – ohne daß dies die Bedeutung seiner Werke minderte: Mölich zeigte, daß er musikalische Mittel so massiv und souverän beherrscht, daß er sie auch denkbar weit ausbreiten kann. Doch es ist eben um 1620 nicht üblich, Werke mit einem so geschlossenen Textprogramm zu schreiben, wie es erst in manchem Eingangschor Bachscher Kantaten hundert Jahre später zutage tritt (zum Beispiel BWV 64, in motettischem Satz: *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, daß wir Gottes Kinder heißen*). Deutsche Lyrik um 1620 (zumal weltliche) mit ihrer massiven Ordnung aus Versfuß, Reim und Strophe hätte diese modellhafte Kompositionspraxis nicht ermöglicht, so daß deren Anwendung im Deutschen nur mit Prosa denkbar war; als solche kam freilich nur die der Bibel in Frage. Nur sie ermöglichte somit diesen zwar modellhaften, einen Komponisten aber hochgradig qualifizierenden Ansatz, zudem in einer Ausprägung, die den italienischen Madrigaltechniken vergleichbar war⁴⁹ – so, wie es Mölich im Titel als musikalisches Programm formuliert. Sowohl Schütz als Lehrer als auch Mölich als Schüler zeigen somit in der Wahl der

47 Ähnlich schließt Nr. 1 (*Erhöre mich, wenn ich rufe*) mit neuem Text (»und erhöre mein Gebet«); diese Komposition enthält allerdings im übrigen einen »zweiteiligen Text« und ist mit einer Mittenzäsur gegliedert.

48 Eine Komposition vergleichbarer Struktur aus den Unterrichtsfrüchten von Gabrieli-Schülern liegt nur von Gregor Aichinger vor (*Sacrae cantiones ...*, Venedig 1590, Nr. 3: *Vniuersae viae*, vgl. DTB 10/1 [hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1909], Nr. 8, S. 84 f.). In den Madrigalen seines Drucks verarbeitet er zwar bisweilen Gedichte, die aus nur drei Versen bestehen; die Textverarbeitung erfolgt jedoch stets in mindestens drei voneinander abgesetzten Teilen.

49 Im Sinne der Zergliederung eines Endecasillabo, mit der der Text auch ein gewissermaßen prosa-ähnliches Aussehen erhalten kann, vgl. Küster, *Opus Primum* (wie Anm. 10), S. 225 f.

Gattung »Geistliches Madrigal« prinzipiell nicht mehr, als daß nur diese die erwähnte Keimzellenfunktion übernehmen konnte⁵⁰.

Die parallele Arbeit mit zwei kontrastierenden Textgliedern führt ansonsten auch zu Standardverfahren, aus denen heraus die Abschnittsausdehnung garantiert werden kann: In *Erhöre mich, wenn ich rufe* wird ein Motiv in kleinen Notenwerten (»Der du mich tröstest in Angst, sei mir genädig«) mit einem zweiten, in größeren Notenwerten gehaltenen kontrapunktiert (»sei mir genädig«); in die zweistimmige Exposition von *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser* setzt sofort eine dritte Stimme mit »also schreiet meine Seele, Gott, zu dir« ein (diese Stimme übernimmt dann später ebenfalls noch den Text des eigentlichen Anfangs). Und die Durchgänge der einzelnen Stimmen durch das jeweilige Texte-Paar können auch unterschiedlich geregelt sein, so daß die verschiedenen Stimmprozesse einander überlagern und auf einen kadenzierenden Schluß hin 'entworren' werden müssen. Insofern baut Mölich direkt auf Techniken auf, die auch Schütz in seinen italienischen Madrigalen angelegt hat⁵¹.

Bemerkenswert ist hier nun eine Klanggestaltung, die gewissermaßen aus der Übersteigerung kontrapunktischer Techniken resultiert. Betrachtet sei ein Extremfall in *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser*⁵². Mölich entwickelt für die typische erste Hälfte zwei Motive, eines für diesen Textbeginn, ein zweites für den textlichen Partner »also schreiet meine Seele, Gott, zu dir«. Typisch für das erste Motiv ist der Beginn auf der Quinte und das anschließende Durchmessen des Stimmraums mit einem Oktavsprung, typisch für das zweite die über eine Septime ansteigende Tonleiter⁵³. Mit beiden geht Mölich einer bei ihm generell feststellbaren Tendenz nach, Motivik möglichst unverändert in Engführungen einzusetzen – alle Stimmen umfassend erstmals in T. 14, in dem Cantus und Tenor das Anfangsmotiv, Alt und Baß hingegen dessen Fortsetzung vortragen. Für dieses zweite Motiv wird der Einsatzton einer 'zweiten' Stimme üblicherweise so gewählt, daß eine Koppelung in schlichtem Terz- oder Sextabstand zustandekommt – wie in T. 14 zwischen Baß und Alt (und schon in T. 8 zwischen Cantus und Alt). Dieser Terzabstand ist aber riskant; denn sobald eine dritte Stimme mit gleicher Motivik in das Gefüge eintritt, können aus Terz plus Terz auch Quintparallelen resultieren.

50 Damit wird Brauns Idee (Schütz [wie Anm. 11], S. 72), Schütz habe Mölich Werke einer von ihm selbst nicht gepflegten Gattung komponieren lassen, fraglich.

51 So auch in der »Fuge« in *Auf dich, Herr, traue ich*: Nach einem einleitenden Teil, in dem alle Stimmen beide Textglieder behandeln, absolvieren die Mittelstimmen das Textprogramm noch zweimal, die Außenstimmen nur noch einmal. Zu diesen Techniken einer »durchrationalisierten Doppelmotivik« vgl. im Überblick Konrad Küster, *Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung*, in: SJB 15 (1993), S. 33-48, besonders S. 43, und Küster, *Opus Primum* (wie Anm. 10), S. 243-246.

52 Notentext auf den folgenden Seiten. Für die Erlaubnis zum Abdruck meiner Spartierung danke ich der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, für die Einrichtung des Datenmaterials Herrn Matthias Kassel, Freiburg.

53 Die Vertonung Christoph Bernhards aus den *Geistlichen Harmonien* von 1665, die mit dem gleichen Text beginnt, ähnelt derjenigen Mölichs allenfalls in der Rhythmik des Eröffnungsmotivs; dessen textlicher Partner geht hingegen in einem eigenen Abschnitt auf (T. 18-33), womit sich die grundlegend andere Annäherung an die kompositorische Substanz zeigt. Vgl. die Edition von Otto Drechsler und Martin Geck in EdM 65, Kassel u. a. 1972, Nr. 12, S. 89-101.

1

C. Wie der Hirsch schrey - - - et nach fri - schem

A. Wie der Hirsch schrey - et nach fri - schem Was - - - ser

T. Wie der

B. al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott

4

C. Was - ser schrey - et nach fri - schem Was - ser

A. al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu

T. Hirsch schrey - et nach fri - schem Was - - - ser al - so schrey - et mei - ne

B. zu dir Wie der Hirsch schrey - et nach

Zunächst lassen sie sich noch vermeiden: Mölich macht in T. 16/17 seinem Hörer die Dreier-Engführung plausibel, indem in der Fortschreitung von Cantus, Tenor und Baß parallele Sextakkorde entstehen. Wieviel Vorsatz auf dem Weg zur Katastrophe im Spiel ist, zeigt sich dann in T. 19: Cantus und Baß musizieren von vornherein in Terzen, also nicht als Engführung; mit dem Eintritt des Alt ist dann die Fortschreitung in parallelen Quinten vorhanden⁵⁴. Die Überberterzung durch den

⁵⁴ Daß sie eine verminderte Quinte ist, verändert den kontrapunktischen Charakter der »Fortschreitung in parallelen Quinten« nicht. Vgl. in gleicher Konstruktion Bachs *Tocatta C-Dur BWV*

7

C. al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

A. dir al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu

T. See - le Gott zu dir al - so schrey - et mei - ne See -

B. fri - schem Was - ser Wie der

10

C. dir al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu dir Wie der

A. dir Wie der Hirsch schrey - - - et nach fri - schem Was -

T. le Gott zu dir Wie der Hirsch

B. Hirsch schrey - et nach fri - - - schem Was - - -

Cantus ist ein frei gewähltes, neues Element, mit dem sich Mölich gewissermaßen unnötig satztechnische Probleme einhandelt; somit läßt sich die »licenza« getrost textbezogen interpretieren. Sie ist aber zudem eingebaut in ein extrem ausbalanciertes Satz-System: Zunächst tritt das Motiv nur in einer Stimme ein (Baß), dann in zweien zeitversetzt, daraufhin ebenso in dreien; der vierstimmigen Version (T. 22/23) bereitet Mölich mit der besonderen dreistimmigen aus T. 19 das Terrain. Auch in der vierstimmigen werden Engführung und Parallelführung gekoppelt,

564 (3. Satz: Fuge, T. 25) und die Beschreibung Hermann Kellers (*Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 77).

13

C. Hirsch schrey - et nach fri - - - schem Was - - - -

A. - - - - ser al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

T. Wie der Hirsch schrey - - - et nach fri - schem Was -

B. ser al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

16

C. ser al - so schrey - et mei - ne See - le - - - Gott zu

A. dir al - so schrey - et mei - ne See - - - le Gott zu

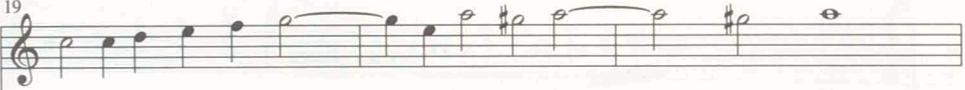
T. ser al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

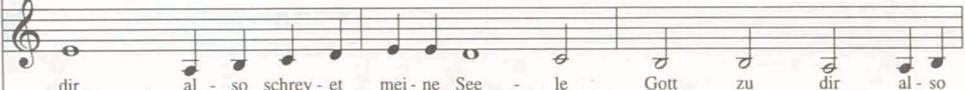
B. dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu

doch dank der Umlenkung des Cantus in T. 23 (abwärts statt weiter aufwärts) bleibt es hier bei einer satztechnisch regelgemäßen Formung, die damit auch die »licenza« aus T. 19 auffangen kann.

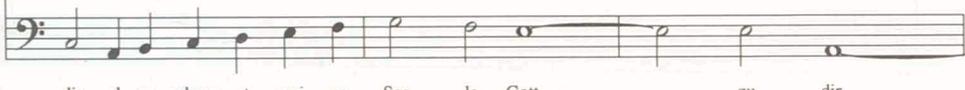
Wenn man auf Mölich die Grundsätze, von denen Schütz später in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* spricht, allzu strikt und modellhaft anwendete, käme man nicht umhin, ihm hier ein Fehlverhalten in bezug auf die Satzregeln zu attestieren. Doch dieses Vorgehen wäre selbst verfehlt, denn seine Regelverletzung hat System. Es ist nicht Fahrlässigkeit, die zur Überschreitung des Normalen führt; Mölich läßt den Satz vielmehr aus der Kontrapunktik heraus eskalieren. Oder konkreter: Je

19

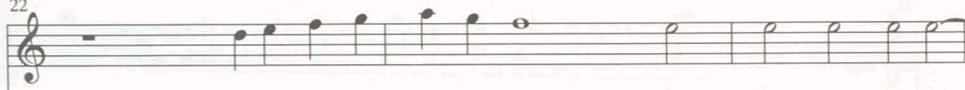
C.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott _____ zu dir

A.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir al - so

T.  dir _____ al - so schrey - et mei - ne See - le Gott _____

B.  dir al - so schrey - et mei - ne See - le Gott _____ zu dir _____

22

C.  _____ al - so schrey - et mei - ne See - - le Gott zu dir Mei -

A.  schrey - et mei - ne See - le al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

T.  _____ zu dir _____ al - so schrey - et mei - ne See - le Gott _____ zu dir

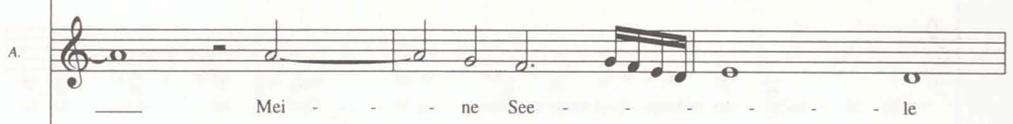
B.  _____ al - so schrey - et mei - ne See - le Gott zu dir

nachdem, wie der Text es zuläßt, projiziert er einen Entwicklungsgedanken in die Engführungen seiner zunächst harmlos erscheinenden Motive; am Höhepunkt ist dann das Verlassen des Fundaments gewissermaßen unvermeidlich geworden.

Dies kann sich auch in klanglichen Härten äußern. Ein typisches Beispiel dafür ergibt sich wenige Takte später, bei einem Binnenschluß des zweiten Teils. Wiederum hat Mölich charakteristische Motivkonstellationen für zwei Textbestandteile gebildet: »Meine Seele« geht in einem Quintgang abwärts auf (etwa Baß, T. 30/1 e-A); »dürstet nach Gott ...« wird in Daktylus-Rhythmik über eine Terz ansteigend vertont (seltener über eine Quart oder fallend) und läuft in der Regel in einer

25

C.  - ne See - - - - - le

A.  Mei - - - - ne See - - - - - le

T.  Mei - ne See - - - - - le

B.  Mei - - - - ne

28

C.  mei - - - - - ne See - - - - -

A.  mei - - - - ne See - - - - -

T.  dür - stet nach Gott nach dem le - ben - di - gen Gott Mei -

B.  See - - - - - le

Diskantklausel aus (Cantus, T. 31; Alt, T. 32, parallel dazu Tenor mit einer abweichenden Formulierung). Die Schlüsse beider Komponenten lassen sich problemlos miteinander kombinieren (Cantus und Baß, T. 31/32); doch indem der Alt mit dem Beginn des zweiten Soggettos in diese Konstellation eintritt, ergibt sich eine Konkurrenz zwischen dessen Spitzenton auf »Gott« (g') und dem Cantus-Vorhalt, der nach gis" aufzulösen ist. Die Folge ist ein Querstand, der aber wiederum aus der kontrapunktischen Konstruktion resultiert⁵⁵. Im Übergang zu T. 32 läßt sich dann entsprechend die besonders pointierte Trugschlußwirkung direkt aus der Motivschichtung erklären: Für den Tenor setzt Mölich die

30

C. le dür-stet nach Gott nach dem le - - - ben - di - - - - - gen

A. - - - - - le dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le - ben -

T. - ne See - - - - - le dür-stet nach

B. mei - - - - - ne See - - - - -

32

C. Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach

A. di - - - - - gen Gott dür-stet nach Gott nach dem le - ben -

T. Gott nach dem le - ben - di - gen Gott dür-stet nach Gott nach dem le -

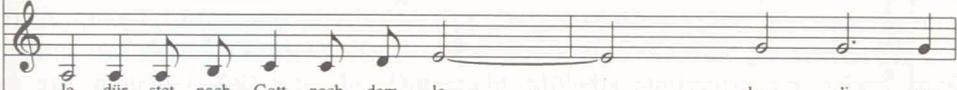
B. le dür-stet nach

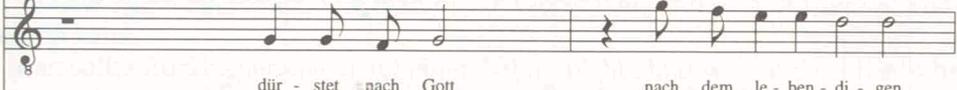
Standardform der Motivik ein; daß also f' erreicht wird, stellt sich gewissermaßen als unumgänglich dar. Die Diskantklausel im Alt ist aber aus der Motivik heraus ebenso »unumgänglich«. Beide Vorhalte haben miteinander nichts zu tun, und auch ihre Auflösungen verlaufen nicht synchron (der Tenor verläßt das f' , das mit dem synkopischen d' des Alt konsonierte, ehe dieses Konsonieren zustandekäme; der dabei entstehende Quartsextakkord wäre über dem Baß-Orgelpunkt freilich

55 Wie sehr Mölich mit derartigen Querstandstechniken operiert und dabei auch bereit ist, sie ohne kontrapunktischen 'Zwang' einzusetzen, zeigt zuvor die Motivik des Tenors in T. 20/21, die, von E ausgehend, nur Dissonanzen frei in den Satz hineinträgt.

38

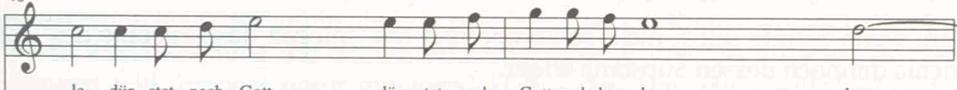
C.  ne See - - - - -

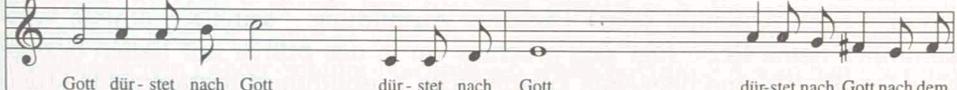
A.  le dür-stet nach Gott nach dem le - - - - - ben-di-gen

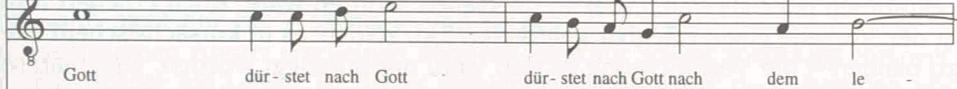
T.  dür-stet nach Gott nach dem le-ben-di-gen

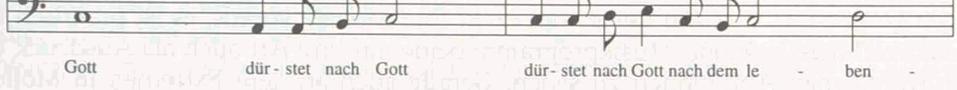
B.  - - - - - le dür-stet nach Gott nach dem le-ben-di-gen

40

C.  le dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le - - - - - ben -

A.  Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem

T.  Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le -

B.  Gott dür-stet nach Gott dür-stet nach Gott nach dem le - ben -

der Verwendung der ausgewählten Freiheiten, zugleich aber aus der damit erweiterten Zeitdauer heraus, auch die Nachhaltigkeit des »Dürstens« zu unterstreichen vermag – übrigens bis dahin, daß man in der Endphase jenes Teilabschnitts auch erkennt, in welcher Weise Mölich die offenbar geforderte kompositorische Breite gewinnt: Der Satz wird im Lauf der Doppelkadenz (T. 32/33) nicht nur ausgedünnt, sondern deren offene Wirkung wird durch die Rolle des Basses, dessen Textprogramm an dieser Stelle nicht erfüllt ist, noch gesteigert. Insgesamt also deutet die Situation in die Richtung einer besonderen Beherrschung kompositorischer Mittel. Somit hat Mölich bei Schütz auch gelernt, derart Extremes einzurich-

42

C. di - - - - di - gen Gott.

A. le - ben - di - - - - gen Gott.

T. - - - - ben - di - - - - gen Gott.

B. di - - - - - - - - - - gen Gott.

ten; wenn Schütz selbst nicht so komponiert hat, spiegelt das Ergebnis des Unterrichts dennoch dessen Substanz wider.

Mölich datiert die Widmung seines Drucks am 1. Januar 1619, und er wünscht dem sächsischen Kurfürsten damit ein gutes Neues Jahr; er tut es von Florenz aus, wo er – nach Abschluß seiner Dresdner Ausbildung – seine Kenntnisse vervollkommen. Seine Reise fügt sich bruchlos ein in das primär auf Italien bezogene, aber Frankreich einschließende kurfürstliche Ausbildungsprogramm für Musiker; in diesem Rahmen ist undenkbar, daß seine Satztechnik aus Ungeschick zustandekommen oder als sein 'Problem übersehen' worden wäre. Auch erneuert Mölich in der Vorrede einen offenbar geleisteten Eid, zeitlebens in kursächsischem Dienst zu bleiben⁵⁷; die Verpflichtung ist ihm wohl nur auferlegt worden, weil man seine Leistungen schätzte und sich ihrer auch nach dem Auslandsaufenthalt sicher sein wollte. Und schließlich geht die Datierung von Mölichs Unterrichtsfrucht derjenigen von Schütz' *Psalmen Davids* um exakt fünf Monate voraus; es ist praktisch unabweichlich, in jenem Musikprogramm beide auf ihre Art auch als Ausdruck der kurfürstlichen Ambitionen zu sehen. Gerade auch an dem Extremen in Mölichs Musik muß man in Dresden also interessiert gewesen sein.

57 Möglicherweise analog zu der Versicherung, die Johann Grabbe und Christoph Klemsee jeweils vor entsprechenden auswärtigen Unterrichtseinheiten unterzeichneten, vgl. Walter Salmen, *Johann Grabbe, ein lippischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz*, in: Richard Baum u. a. (Hrsg.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel 1968, S. 518-527, hier S. 521 f. (Grabbe); Konrad Küster, *Wer war Giovanni Gabrielis »letzter Schüler«? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggemos*, in: *SJb* 13 (1991), S. 124-130, hier S. 125 f. (Klemsee). Mölichs Formulierung lautet: »Gegen Ewer Churf. Gn. verpflichte ich mich darneben, nochmaln, billich, vnd willig, daß die zeit meines lebens, die erwiesene hohe Churfürstliche Gnad, mit meinen vnterthenigsten Diensten, vmb Ewer Churf. Gn. vnd dero Churfürstliche Junge Herrschafft, vnterthenigst zubeschulden, ich mich eusserstes fleisses bemühen wil.«

Zudem stehen Mölichs Stücke in einer besonderen Beziehung zu Schütz: Wie schon Werner Braun betont hat, ähneln Mölichs Motive bisweilen solchen, die Schütz für gleiche Texte entwickelt, und er weist etwa auf die Anfangsnoten für *Erhöre mich, wenn ich rufe* hin, die Mölich 1619 praktisch gleich wie Schütz in den *Kleinen geistlichen Konzerten* von 1636 gewählt habe⁵⁸. Schütz' Komposition ist aber auch in einer Frühfassung überliefert; für sie hat Wolfram Steude einen Zusammenhang mit dem Unterricht des Schütz-Vetters Anton Colander vermutet, der etwa zur gleichen Zeit wie der Unterricht Mölichs stattgefunden haben muß (Colander starb 1621)⁵⁹. Damit aber stellt sich die Motivbildung Mölichs ähnlich direkt in eine Nähe zu Schütz, wie man es für Weckmann und *Es steh Gott auf* konstatieren kann.

Man sollte Rückbeziehungen auf einen Lehrer nicht allzu weit in die stilistische Fortentwicklung eines vormaligen Schülers hinein verfolgen. Zudem ist es riskant, musikalische Situationen zu parallelisieren, die – wie die Voraussetzungen, die zu den beiden betrachteten Stücken führten – nicht gleichrangig sind; für dasjenige Weckmanns reduziert sich aber das Risiko aus besonderen Gründen. Das Fundament, von dem in den beiden betrachteten Kompositionen der eben aus dem Unterricht entlassene Mölich und der längst international erfahrene Weckmann aus argumentieren, scheint daraufhin ähnlich zu sein (zudem in Kompositionen, die eine konkrete Rückbeziehung auf Schütz erkennen lassen): Wer bis zu den Grenzen vordringen will, braucht dafür genügend Halt – den Halt eines soliden Fundaments. Anscheinend erst an dessen Grenze wird das Komponieren interessant; oder, schon für Mölich gesprochen: Erst dort erweist sich die Souveränität des Komponisten. Dies ist vielleicht kein so konkreter 'Fingerabdruck', wie man ihn sich in klassischen Lehrer-Schüler-Nachweisen wünschte (diese liegen hier eher auf anderen Ebenen – in Weckmanns Ciaccona und in einzelnen der 'harmlosen' Motive Mölichs). Doch die besondere Beziehung der Regel zum Extremen und umgekehrt kann nicht nur für Weckmann und Mölich als der gemeinsame Nenner im kompositorischen Ansatz erscheinen, sondern auch auf Schütz zurückgeführt werden. Für Schütz als Lehrer ist dieses Prinzip zumindest aus den Vorreden von 1647/48 dokumentiert; für Schütz als Komponisten kann das Verhältnis dabei im Detail durchaus anders ausgesehen haben⁶⁰. Aber auch dann, wenn Schütz die Räume mied, die seine Schüler (wie Mölich) schon früh nutzten, legen die Beobachtungen eine verallgemeinernde Feststellung sehr nahe: Den Schlüssel zu diesen konkreten »Räumen« erhielten die Schüler direkt aus der Hand ihres Lehrers.

⁵⁸ Braun, *Schütz* (wie Anm. 11), S. 83 f. (mit Notenbeispiel 4, S. 84); vgl. auch S. 88-91.

⁵⁹ Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DJbMw* 12 (1967), S. 40-74, besonders S. 57. Auch Joshua Rifkin (Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD* 17, S. 6) schlägt eine Datierung in diese Zeit vor; vgl. im übrigen Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, S. 95-116, hier S. 97, 103 f., 107-109.

⁶⁰ Krummacher, *Spätwerk* (wie Anm. 16), zusammenfassend S. 167 f.