

Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters

WOLFRAM STEUDE

Für Werner Braun zum 75. Geburtstag

Werner Braun hat als erster ausführlich auf Constantin Christian Dedekinds Textentwürfe aufmerksam gemacht, in denen der deutsche Madrigalvers als Rezitativtext im Wechsel mit Arien und Chören als Grundlage für Kirchenkantaten erscheint. Im Vorwort seiner Edition von Johann Löhners *Die triumphirende Treu*¹ geht er ausführlicher ein auf Dedekinds musiktheatralische Dichtungen *Neue geistliche Schauspiele bekwehmet zur Music* (1670; mit dem für unser Thema besonders wichtigen *Theatralisch-poetischen Abnhang zur neuen Kirchen-Music*) und *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schau=Spie-len abgewendet [...]* (1676; mit dem *Theatralisch-poetischen Abnhang zur geistlichen Taffel-Music [...]*). Ich habe 1994 im Anschluss an Werner Braun die Brücke zu schlagen versucht zwischen den Dedekind-Texten und Neumeisters „Cantaten“-Innovation².

Erdmann Neumeister kannte nachweislich alle relevanten Dedekind-Texte. Er zitierte und würdigte sie im Druck seiner Leipziger Dissertation *De poetis Germanicis* (Halle 1695)³. Bislang sind keine weiteren geistlichen Kantatentexte mit madrigalischer Rezitativdichtung zwischen denen Dedekinds von 1670 bzw. 1676 und denen Neumeisters aufgetaucht, der 1696 und 1699 Kantatentexte nach Weißenfels zur Vertonung durch Johann Philipp Krieger gesandt hatte. Kriegers Kantate *Rufet nicht die Weisheit* ist als einzige seiner Vertonungen der *Poetischen Oratorien* Neumeisters⁴ erhalten geblieben. Etwa gleichzeitig mit seinen „Cantaten“-Texten schuf Neumeister um 1700 zwei weitere zur Vertonung bestimmte Textsammlungen: Es sind *Poetische Früchte der Lippen in geistlichen Arien über alle Sonn-, Fest- und Aposteltage, entsprossen aus Symbolis-, Denk- und Wahl-Sprüchen meistenteils Durchlauchtigster Personen und in die Hochfürstl. Sächs. Schloßcapelle zu Weissenfels zur Kirchen-Music übergeben* (1700), die in einem dem Weißenfelser Hof dedizierten Reinschriftexemplar überliefert sind⁵, und das Beicht- und Kommunionbuch *Der Zugang zum Gnaden=Stuhl Jesu Christo* (1703), das eine Reihe von formal völlig ausgereiften Kantatentexten mit Rezitativen und Arien enthält, die gedacht waren für Buß-

1 Johann Löhner (1645–1705), *Die triumphirende Treu. Sing-Spiel*, hrsg. v. Werner Braun, Wiesbaden 1984 (= DTB, Neue Folge 6), Einleitung, S. XXI–XXV.

2 Wolfram Steude, *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums [...] in Weißenfels, Amsterdam 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61.

3 Neudruck, hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern u. München 1978 (= Deutsche Barock-Literatur).

4 Ebd., Nachwort, S. 510.

5 Vgl. Max Freiherr von Waldburg, *Erdmann Neumeister. Versuch einer Charakteristik*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 2 (1910), S. 115–123, besonders S. 119; Wolfgang Miersemann, *Lieddichtung im Spannungsfeld von Orthodoxie und Pietismus: Zu Erdmann Neumeisters Weißenfelser Kommunionbuch 'Der Zugang zum Gnaden Stuhl Jesu Christo'*, in: Jacobsen (wie Anm. 2), S. 177–216, besonders S. 185.

und Beichtgottesdienste vor dem Empfang des heiligen Abendmahls⁶. Die Texte dieses Werkes entsprechen in ihrem Aufbau denen der *Geistlichen Cantaten anstatt einer Kirchen-Music*, die im Jahr darauf, 1704, ohne Ortsangabe, entweder in Weißenfels oder in Leipzig, als Band erschienen sind.

Wir können nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand mit einer gewissen Sicherheit davon ausgehen, dass Erdmann Neumeister die entscheidende Anregung, Kirchenkantaten mit dem aus der Oper stammenden poetisch-musikalischen Formungselement des madrigalisch gedichteten Rezitativs zu gestalten, aus Dedekinds beiden „Ahnhängen“ an seine Schauspieltexte bezogen hat.

Ohne Gefahr darf man voraussetzen, dass Neumeister, der zwischen 1689 und 1695 Theologiestudent in Leipzig war, den Ostern 1693 eröffneten Strungkschen Theaterbetrieb besucht und dort deutsche Barockoper kennengelernt hat. Wie Rezitativ und Da-capo-Arie klangen, konnte er hier erleben. So wichtig das unmittelbare musikalische Hörerlebnis war für seine poetische und musikalische Erfassung des Phänomens, es allein musste nicht zwangsläufig dazu führen, dass der seit 1698 in Bibra tätige junge Pfarrer Erdmann Neumeister⁷ seinen neuen Typus der geistlichen „Cantate“ kreierte. Vielmehr gingen dieser Bemühung seine umfangreichen literaturgeschichtlichen Studien voraus, die in seiner Magister-Dissertation von 1694 und deren etwas bearbeiteten Fassung als Habilitationsschrift 1695 mündeten.

Nicht der Komponist Johann Philipp Krieger, für den er seine ersten Kirchenmusiktexte nach Weißenfels sandte, war es, der ihn zur Schaffung der neuen kirchenmusikalischen Gattung animierte – Kriegers rezitativartige Passagen in der genannten Kantate *Rufet nicht die Weisheit* sind unbeholfen –, sondern aus dem literarischen Feld der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts dürften die entscheidenden Impulse gekommen sein⁸.

Von seinen für die Kirchenmusik neuen Elementen Rezitativ und Da-capo-Arie ist unseres Erachtens das Secco-Rezitativ das weitaus wesentlichere. Mit ihm scheinen auch andere Komponisten, vor allem wenn sie keine Opernerfahrungen hatten, anfänglich erhebliche Mühe gehabt zu haben, beispielsweise Friedrich Wilhelm Zachow⁹. Der Rezitativproblematik soll in den folgenden Ausführungen, die sich mit der Dedekindschen Vorgeschichte des Kantatentyps Neumeisters befassen, besonders nachgegangen werden.

II

Erdmann Neumeister bezog den Terminus „Cantate“ für seine neue Kirchenmusik von der „Cantata“, der italienischen Kammerkantate, der er begegnet sein musste, obgleich sie um 1700 an den sächsischen Höfen noch kaum, im bürgerlichen Musikleben überhaupt nicht

6 Miersemann ebd., S. 185 ff. Ein Exemplar der 1. Auflage 1703 befindet sich in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (Signatur Th. ev. asc. 1526).

7 Zur Biographie Neumeister siehe u. a. Heiduk (wie Anm. 3), S. 507 ff.

8 Dem bekannten Umstand, dass Neumeisters neuer Gattungstyp im Laufe mehrerer Jahre Wandlungen durchgemacht hat und dass er sich in den Jahren nach 1704 nur langsam durchsetzen konnte, bis er dann schließlich auch den Jubilar dieses Jahres 2000, Johann Sebastian Bach, erreichte, braucht in unserem Zusammenhang nicht nachgegangen zu werden.

9 Vgl. dazu das Vorwort des Verf. in seiner Edition: Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712), *Uns ist ein Kind geboren*. Kantate zum Weihnachtsfest [...], Neuhausen-Stuttgart 1981, S. [3 f.]. Johann Philipp Kriegers Rezitative in *Rufet nicht die Weisheit* zeigen dieselbe Mühe. Dazu Steude (wie Anm. 2), S. 55 f.

Fuß gefasst hatte¹⁰. Sein erster „Cantaten“-Jahrgang 1704 enthält ausschließlich Texte, die lediglich Rezitativ und Arie verwenden, keine Chöre, keine Choralstrophen, und somit formal der italienischen Kammerkantate sehr ähnlich sind. Andererseits erklärt er bekanntlich in der Vorrede zu seinem Druck 1704, die „Cantata“ sehe nicht anders aus „als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und Arien zusammengesetzt.“¹¹ Diese Aussage lenkt unsere Aufmerksamkeit von der Kammerkantate weg auf die deutschtextige Oper, auf das Phänomen Oper überhaupt.

Die Genese der deutschen Oper im 17. Jahrhundert ist noch immer nicht vollständig erhellt. Besonders auffällig ist sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in der Musikgeschichtsschreibung die terminologische Unschärfe des Begriffs: Spätestens seit Johann Christoph Gottscheds literaturgeschichtlichen Arbeiten in der Mitte des 18. Jahrhunderts¹² wurde alle für die Bühne bestimmte Dichtung, wenn sie mit Musik verbunden war, unter den Begriff der „Oper“ subsumiert, ohne zu differenzieren zwischen monologisch bzw. dialogisch gesprochener Handlung, in die Musik als reine Instrumentalmusik sowie als Solo- oder Chorgesänge eingebettet sein konnte, und im Rezitativ gesungener Handlung.

Da wir nur die Libretti besitzen, nicht aber die dazugehörenden Noten, wissen wir nach wie vor nicht, was sich zum Beispiel am Hofe des erzbischöflichen Administrators Herzog Augustus in Halle bis 1680 abgespielt hat. Waren die zahlreichen zur Aufführung gelangten Bühnenstücke, etliche mit Musik von Philipp Stolle, Opern oder waren es lediglich Singspiele, d. h. Sprechstücke mit Gesangseinlagen? Die gedruckten Textbücher geben oft gar keine Auskünfte. Manchmal kann man aufgrund von mehr zufälligen Andeutungen wie Regieanweisungen erahnen, ob das Ganze eine Oper oder ein Singspiel ist¹³.

Auch der vielfach seit den 1640er Jahren angewandte Madrigal-Vers ist leider kein ganz sicheres Indiz für eine rezitativische Vertonung der Textpassagen. Johann Klaj druckt in seinem Trauerspiel *Der leidende Christus* (Nürnberg 1645), zu dem Sigmund Theophil Staden Musik komponiert hatte, einen Brief Georg Philipp Harsdörffers an ihn ab, in dem Harsdörffer auf Klajs Frage antwortet, welche Reimarten für das Trauerspiel die geeigneten seien. Nachdem er auf die Eigenart der Jamben, Trochäen und Daktylen eingegangen ist, empfiehlt er „bald wenig- bald vielsylbige Reimzeilen zu setzen dergestalt, dass die Reimung gleichsam ohne Zwang/ gleich/ oder geschrencket/ in die Rede gebracht/ [...] Je mehr Reimungen

10 Vgl. dazu Eugen Schmitz (*Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 2/1955, S. 257 ff.), der als Beispiel für frühe deutsche weltliche Kantaten vor allem auf Reinhard Keisers *Gemüthsergötzung* (Hamburg 1698) verweist. Fraglich bleibt, ob Neumeister diesen Druck mit Texten Postels gekannt hat. Vgl. auch Friedhelm Krummacher, Art. *Kantate. IV. Deutschland*, in: MGG2, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1731–1755, hier Sp. 1744 ff.

11 Zit. nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873 (Neudruck Leipzig 1970), S. 467. Spitta unterstellte, Johann Philipp Krieger habe Neumeister zur Kreation der geistlichen „Cantate“ angeregt, was er aus Kriegers Hochschätzung durch Neumeister schließt. Da dieser indessen „jeder näheren Kenntniß der Musik entbehrte“ (ebd.), liegt die dichtungsgeschichtliche Anregung zu seinem geistlichen „Cantaten“-Modell viel näher.

12 Dazu vor allem Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Teil 1 u. 2, Leipzig 1757 u. 1765 (Reprint Hildesheim 1970).

13 Etliche Hallische Libretti (eine reiche Sammlung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; vgl. *Libretti, Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher*, zusammengestellt von Eberhard Thiel u. a., Frankfurt/Main 1970 [= Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 14]) markieren deutlich die Gesangseinlagen, andere lassen vollkommen offen, ob die Musik überhaupt einen Anteil hatte, und wenn ja, welchen.

einer oder der anderen Bindung/ ausser dem Abschnitt (Caesura)/ eingeflochten werden/ je süsser und lieblicher wird der Vers [...].“ Schließlich empfiehlt Harsdörffer: „Die Chor in diesem Trauerspiel könten in die Music gesetzt/ und wie bei den Griechen gebräuchlich/ wol=vernehmlich gesungen werden [...].“¹⁴ Es findet sich auch hier keinerlei obligatorische Verbindung von Madrigalvers, der als solcher deutlich gekennzeichnet ist, mit gesungenem Rezitativ, ja mit Musik überhaupt. Im Gegenteil: Die Musik beschränkt sich wie in zahlreichen anderen Komödien und Tragödien dieser Jahre auf die kommentierenden Chorverse.

Die hier angeschnittene Frage war der Ausgangspunkt meiner Feststellung, dass Martin Opitz' und Heinrich Schütz' *Dafne* von 1627 mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit keine „Oper“ im strengen Sinn des Begriffs und damit nicht „die erste deutsche Oper“ war, sondern das, was etwas später „Singe-Spiel“ genannt worden ist, also ein Sprechstück mit Musikeinlagen¹⁵. Elisabeth Rothmund hat in ihrer Dissertation und dem Aufsatz „*Dafne*“ und kein Ende¹⁶ mit einer Reihe von klugen und kenntnisreichen Argumenten energisch Einspruch gegen diese Feststellung erhoben. Ohne in unserem Zusammenhang auf ihre zahlreichen Indizien für *Dafne* als Oper eingehen zu können – der Madrigalvers als solcher dient ihr zu einem wichtigen Argument –, sei hier nur festgestellt, dass damit der Versuch gemacht wurde, die Legende Moritz Fürstenaus von der „Daphne als der ersten deutschen Oper“, die eindeutig auf Gottsched fußt, zu untermauern. Man sehe sich jedoch an, welche verschiedenen Gattungen von Bühnenstücken mit Musik Gottsched als „Oper“ bezeichnet, um leicht zu erkennen, welche terminologisch falsche Weichenstellung durch ihn im 18. Jahrhundert erfolgt ist¹⁷.

Die Eignung des freien Madrigalverses für die rezitativische Vertonung, die in Italien seit der Florentiner Camerata selbstverständlich war und sich nördlich der Alpen nur sehr mühsam durchsetzen konnte, wurde wohl zuerst von Caspar Ziegler in seinem Madrigaltraktat¹⁸ 1653 im Bereich der deutschen Sprache ins allgemeine Bewusstsein gehoben. Er erwähnt die opernhafte-rezitativische Vertonung madrigalischer Texte durchaus, ohne dabei eine deutsche theatralische Gattung zu nennen. Explizit und im Detail setzt er sich aber damit nicht auseinander. Vielmehr ist ihm die konzerthafte Vertonung von Madrigalen – wie wir solche z. B. von Heinrich Schütz kennen – näherliegend. Schützens Zuschrift an Ziegler, die dieser in seinem Traktat teilweise abdruckt, hat nicht die rezitativische Vertonung, noch weniger die Komposition im Sinne des polyphonen Renaissance-Madrigals, sondern die konzertante Verwendung madrigalischer Texte zum Inhalt¹⁹.

14 Ebd., S. 205, Nr. 996.

15 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179.

16 *Henrich Schütz (1585–1672). Conscience identitaire allemande et patriotisme culturel, entre musique et littérature*, Diss. phil. Paris 1994; „*Dafne*“ und kein Ende: *Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlte erste deutsche Oper*, in: *SJb* 20 (1998), S. 123–147.

17 Gottsched (wie Anm. 12), Teil 1, S. 182–245.

18 Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen. Einer schönen und zur Music bequemesten Art Verse, wie sie nach der Italiener Manir in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten/ nebenst etlichen Exempeln*, Leipzig 1653. Neudruck mit einer Einl. u. Anm. von Dorothea Glodny-Wiercinsky, Frankfurt/Main 1971 (= *Ars poetica* 12). – Hinweise auf weitere Schriften Zieglers bei Heiduk (wie Anm. 3), S. 503. Ein Porträtstich bei Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Kassel u. a. 1972, S. 74; zwei Ölporträts von Ziegler hängen in Räumen des ev. Predigerseminars Wittenberg.

19 Schütz GBr, S. 235 f., Nr. 85.

Im letzten Teil seines Traktats befasst sich Ziegler also zunächst mit der Vertonung von madrigalischen Versen als Vokalkonzerte und geht dann auf die Möglichkeit bzw. Schwierigkeit ein, Sonette zu komponieren, um darauf folgendes zu schreiben:

„Sonsten aber wird ein Madrigal (was die bloßen Verse/ nicht aber die Composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht/ und halt Ich besagten Styllum recitativum/ wie ihn die Italiener in der Poesie zu ihren Singe Comoedien gebrauchen/ vor einen stets werenden Madrigal/ oder vor etliche viel Madrigalen/ doch solcher gestalt/ daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe/ welches denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen/ um eines mit dem andern zu versüßen/ zu rechter zeit abwechseln muß. Den Styllum recitativum nenne Ich hier die Art der Verse oder des Poematis, welche sich zu der Componisten Stylo recitativo schicken.“

In den anschließenden Sätzen geht Ziegler noch auf einen anderen von den Musicis so genannten Stylus recitativus ein, von dem nicht deutlich wird, was gemeint ist. Denkbar, dass er damit auf die monodische Vertonung von nichtmadrigalischen, etwa Bibel-Texten abhebt, wie er sie beispielsweise aus Schützwerken kannte. Schließlich erwähnt er Schützens und anderer „verständiger Componisten“ Klage, „daß sie mit den Deutschen Poeten nicht allemahl wohl zurechte kommen könnten/ weil sich alle Verse in die Composition nicht schickten“²⁰.

Ziegler erwartet demnach von den Komponisten den Wechsel zwischen der Vertonung in rezitativischer – wie in den italienischen Singe-Komödien – und arioser bzw. konzerthafter Weise. Weder in Dresden noch in Leipzig hatte bis 1653 nach unserer Kenntnis eine Opernaufführung stattgefunden, an die Ziegler hätte anknüpfen können. Aber es gab zahlreiche Ballette vor allem am Dresdner Hof: Man denke an August Buchners und Heinrich Schütz' Singballett *Orpheus und Euridike* von 1638, mehr noch an das große Singballett *Paris und Helena* von 1650 mit einem Text von David Schirmer. Hier sind rezitativisch gesungene Partien im Wechsel mit geschlossenen Liedformen denkbar, wiewohl – es sei wiederholt – madrigalistische Textstruktur nicht zwangsläufig rezitativische Vertonung signalisieren muss, weder bei Opitz, noch bei Buchner, noch bei Schirmer²¹.

Des Juristen Caspar Ziegler Traktat *Von den Madrigalen* hat für die deutsche Madrigaldichtung des 17. und 18. Jahrhunderts bekanntermaßen eine Initialzündung bedeutet, von der die musikalischen Gattungen Oper und Kirchenkantate zu verschiedener Zeit in hohem Grade profitierten. Gleichwohl bedurfte es neuer Impulse, um auf dieser theoretischen Grundlage in der Dichtungs- und Kompositionspraxis aufzubauen.

Die Musikpflege am Dresdner Hof hatte sich seit der Ankunft Giovanni Andrea Bontempis und weiterer Italiener seit den 1650er Jahren deutlich gewandelt, zunächst im Rahmen der kurprinzlichen Kapelle Johann Georgs II., der klar die neue italienische Musik bevorzugte, dann, nach dem Tode Johann Georgs I. 1656 insgesamt, als der Rest der kurfürstlichen mit der kurprinzlichen Kapelle zusammengelegt worden war. Den eigentlichen Beginn einer Dresdner Opernpflege bezeichnet die szenische Aufführung von Bontempis *Il Paride* anlässlich der Hochzeit der ältesten Tochter Johann Georgs II., Erdmuthes Sophie, mit Christian Ernst, Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth, 1662 in Dresden. In diesem Werk finden sich, bei vielfacher sonstiger Unausgereiftheit, die Bontempi in der Vorrede selbst deklariert, die konstitutiven Grundelemente dessen, was den Namen „Oper“ verdient, nämlich den im gesungenen Rezitativ transportierten Handlungsablauf und sein Wechsel mit geschlossenen

20 Ziegler (wie Anm. 18), fol. B IIII^r.

21 Vgl. dazu Rothmund, „Dafne“ und kein Ende (wie Anm. 16), S. 139 ff.

Lied- bzw. Concerto-Bildungen. Das Bedürfnis, für szenisches Musikspektakel dieser Art einen adäquaten Theaterbau zur Verfügung zu haben, führte zur Errichtung eines der ersten stehenden Theater nördlich der Alpen, nämlich des Dresdner „Comoedien-Haußes“, das im Januar 1667 mit der Oper *Jl Teseo* von Pietro Andrea Ziani (Libretto von Giovanni Andrea Moniglia) eingeweiht wurde. Die Musik dieses Werkes ist nicht mehr erhalten, aber auch bei ihm dürfen wir ohne Risiko voraussetzen, dass es sich mit gesungenen Rezitativen und geschlossenen Solo- und Ensemblestücken auf der Höhe des Entwicklungsstandes der nachmonteverdischen venezianischen Barock-Oper befand. Beide Opern bedeuteten für die kur-sächsische Musikpflege offenbar weit mehr als nur einmalige Kuriositäten. Wurde in ihnen ohrenfällig, wie italienische madrigalische Dichtung im Opernrezitativ vertont und zum Klingen gebracht werden konnte, so gab es hypothetisch schon bis 1650 z. B. im Sing-Ballett, nachweislich nach 1650 Versuche, in geistlicher Musik deutschen Prosatext, dem ja madrigalische Dichtung relativ nahekommt, rezitativisch in Musik zu setzen.

Schütz hat aller Wahrscheinlichkeit nach Weihnachten 1660 die Erstfassung seiner *Weihnachts-historie* in der Dresdner Schlosskapelle aufgeführt²². Die Drucklegung der Endfassung erfolgte vier Jahre später. Schütz' Vertonung der Evangelistenworte bedeutet Opernrezitativ in reiner Gestalt – eine erstaunlich moderne Leistung des alten Mannes, der die Etablierung der venezianischen Barockoper ab etwa 1660 in Dresden wach zur Kenntnis genommen haben muss. Mit seinen früheren deutschen Monodie-Versuchen in den *Kleinen geistlichen Konzerten* 1636 und 1639 und den Rezitativen der *Weihnachts-historie* war er zwar nicht bis zur Vertonung des madrigalisch gedichteten Opernrezitativs vorgestoßen, aber die Technik von solcherart Sprachvertonung stand ihm bereits zur Verfügung. Die Zeit seit den 1660er Jahren erwies sich als reif für „deutsche Oper“ nach italienischem Vorbild.

III

Durch die kompositorischen Vorleistungen Schütz' und den Madrigaltraktat Zieglers, besonders durch die beiden italienischen Opern Bontempis und Zianis und nicht zuletzt durch intensive Gespräche mit seinem Schwager Christoph Bernhard hatte Constantin Christian Dedekind in eben diesen 1660er Jahren die entscheidenden Impulse empfangen zur Schaffung deutscher Opern in Dresden. Wir konnten in den vergangenen Jahren Dedekind dingfest machen als Adlatus des alternden Heinrich Schütz, insbesondere im Zusammenhang mit dessen Opus ultimum, dem „Schwanengesang“²³. Dass er ein engeres Verhältnis zu Schütz hatte, besagen verschiedene an diesen gerichtete poetische Äußerungen und die Tatsache, dass er

22 Vgl. vom Verf., *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 14 (1969), S. 96–116, hier S. 101 bzw. Anm. 25.

23 Vgl. vom Verf., *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9–18, sowie Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo, BWV 482–494*, ergänzt u. hrsg. v. Wolfram Steude, Leipzig u. Kassel 1984 (= NSA 39), 2. Aufl. Leipzig 1989.

mit der „Kleinen deutschen Musica“ den Trauergottesdienst für Schütz am 17. November 1672 in der alten Frauenkirche musikalisch ausgestaltet hat²⁴.

Dedekind als Komponist ist den Musikhistorikern bekannt, man konnte ihm aber bislang kein größeres Interesse abgewinnen. Als Dichter jedoch wurde er von der Musikwissenschaft nahezu gar nicht – von wenigen Gelegenheitswerken abgesehen – wahrgenommen. Auf diesem Gebiet jedoch liegt seine Hauptbedeutung. Seine sehr zahlreichen Publikationen von Dichtungen übertreffen die gewiss nicht wenigen Veröffentlichungen seiner Kompositionen. Weder in der neueren Literatur- noch erst recht in der Musikwissenschaft des letzten halben Jahrhunderts gibt es zureichende und alle vorhandenen Quellen ausschöpfende Arbeiten zu Constantin Christian Dedekind, der um 1647 nach Dresden kam, 1654 in die Hofkapelle als Sänger eintrat, 1666 Leiter der „Kleinen deutschen Musica“ wurde, 1674 aber aus dem Kapelldienst ausschied, um als Kreis-Steuerernehmer eines recht großen Bezirkes sein Brot zu verdienen, bis nach 1700 ungemein fleißig weiter dichtend und komponierend. Er starb 1715 siebenundachtzigjährig in Dresden²⁵. Immerhin wurden zu Dedekind von literaturwissenschaftlicher Seite zwei einander ergänzende Werkverzeichnisse und Bibliografien in den Jahren 1978 und 1991 veröffentlicht²⁶.

1670, noch zu Schütz' Lebzeiten, publizierte Dedekind den eingangs erwähnten Band *Neue geistliche Schauspiele bekwehmet zur Music*. Fünf alttestamentliche Historien werden darin in madrigalischen Rezitativen und geschlossenen Solo- und Ensemblesätzen zu Opernlibretti verarbeitet. Dass es sich dabei um regelrechte deutsche Operntexte handelt, besagt nicht nur der Titel, sondern das geht aus den jeweils an den Anfang gestellten Listen der „Singenden Personen“, also der *Dramatis personae*, und aus den Druckfehlerverzeichnissen hervor. Dort heißt es beispielsweise auch bei Rezitativstellen „s i n g e Himmel statt Kimmel“ u. ä.

Dedekind schreibt in der Vorrede zu diesem, Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen gewidmeten Band über die Entstehung und Zweckbestimmung der Libretti²⁷:

„Und nach dem E. Kuhr=Fürstl. Durchl. Dero gnädigste Zuneigung/ zu unserer Heldinn/ der Wortreichen Deutschen Mutter=Spraache/ jederzeit rühmlichst spühren, auch zu desto klärerer Hervor=Leuchtung Dero Kuhr=Fürstl. Gnaade zu derselben/ unterschiedliche Lust= und Lehr=volle/ allermeist Geistliche/ so Trauer= als Freuden=Spiele/ in Dero herrlichst erbautem Schau=Hause vohrställen – wie nichtsweniger/ Dero vohrträfflichsten wällschen Opern Nach-Ahmung gleichmäßig zu probieren/ sich gnädigst gefallen lassen, Als habe ich mich erkühnet/ in selbiger Ahrt/ so viel/ aus Ew. Kuhr=Fürstl. Durchl. gewesenenen Vice Capellmeisters/ Christoffs Bernhardi/ vohrmaligen Berichte/ ich ahngemärket und bis hierher noch im Gedächtnüsse behalten/ einen Versuch zu tuhn/ nicht dass ich das Glück verlange/ solchen auf dem Theatro zu sehen/ (denn dazu wäre die Materia viel zu heilig/ und die Arbeit allzu geringe) sondern wünsche hiermit anderen Sinnreichen Köpfen zur ahngenehmeren Nachfolge und geschickteren Ausübung/ vielleicht eine Lust und Begier zu erwäcken.“

In diesem Dedikationstext spielt Dedekind zunächst auf Kurfürst Johann Georgs Mitgliedschaft seit 1658 im *Palmen-Orden* an, der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, die 1617 von Fürst

24 Vgl. dazu Eberhard Möller, *Das letzte Lebensjahr von Heinrich Schütz – Zeugnisse zu seinem Ableben – das Nachwirken im Schrifttum*, in: *Beiträge zur Musikalischen Quellenforschung*. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988–1990, Bad Köstritz 1991, S. 24–39.

25 Vgl. vom Verf., Art. *Dedekind, Constantin Christian*, in: MGG2, Personenteil 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 651–656.

26 Heiduk (wie Anm. 3), S. 320 f.; Constantin Christian Dedekind, *Die Aelbianische Musen-Lust*, Dresden 1657, Faks.-Neudruck, hrsg. u. eingeleitet v. Gary C. Thomas, Bern u. a. 1991, S. 60–86.

27 Eingesehen wurde das Exemplar der Universitätsbibliothek Leipzig B.S.T. 167.

Ludwig von Anhalt-Köthen in Weimar gegründet worden war und in die aufgenommen zu werden er sich auch mit seinen zu singenden *Schauspielen* vergeblich bemüht hat²⁸. Dann aber nennt er zwei Quellen, aus denen er die Anregung zu solcher Operndichtung empfangen hatte: die „welschen Opern“ in Dresden, also jene beiden schon erwähnten italienischen Opern von Bontempi und Ziani, und die „Berichte“, also Erzählungen seines Schwagers Christoph Bernhard, der ihm wahrscheinlich von seinen Opernerlebnissen in Rom manches mitgeteilt hatte. Das poetische Rüstzeug für deutsche Operndichtung war ihm ohne Zweifel durch Ziegler vermittelt worden²⁹.

Schließlich feiert Dedekind das 1667 eröffnete kurfürstliche „Schau-Haus“ – der Jünger Philipps von Zesen verdeutscht damit den Begriff „Theater“ – und streitet pflichtschuldigst ab, dass er seine Opern auf dieser Bühne zu sehen wünscht. Dass ihm dies selbstverständlich aber höchste Genugtuung bedeuten würde, ist deutlich zwischen den Zeilen zu lesen. In der Vorrede „Dem Spiel=liebenden Läser“ eröffnet Dedekind offenherzig seine Unkenntnis der italienischen Sprache und betont noch einmal die anregende Rolle Bernhards, dessen Interesse an deutscher Oper wohl weit höher war, als bisher wahrgenommen:

„Nach diesen werden mich die Dritten anzwakken/ als einen, der denen Italienern nachfolgen wolle und doch von der Spraache nicht die geringste Wissenschaft hätte: Denen ich aber entgegen ställe, dass, was die Nicht-Verstehung der wällschen Zunge versaaget/ durch ihre/ dieses Hoochen Ohrtes gehaltenen vohr-träfflichen Sing=Spiele/ insonderheit aber/ von dem/ unter denen Deutschen/ in dergleichen Dingen erfahrensten und vollkommnesten Poeten/ weiland Kuhrfürstl. Sächs. wohlgeübten Vice=Capell=Meistern etc. Herrn Christoff Bernharden/ izund in Hamburg/ vermittelt Genüssung dessen gelehrtester Unter=Redungen/ mir gegönnet worden.“³⁰

Dann kommt Dedekind auf die im Italienischen geläufigen Silbenelisionen zu sprechen, die Verschleifung zweier Silben zu einer (vgl. Anm. 29), für die er in der deutschen Sprache, die solche Möglichkeit der Silbenverschmelzung nicht bietet, ebenfalls eintritt.

Dem Druck von 1670 ließ er sechs Jahre später in Dresden die eingangs schon erwähnte Fortsetzung *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwebmen Schau=Spiele abngewendet* [...] folgen, die er dem Postulierten Administrator des Erzstifts Magdeburg, Herzog Augustus von Sachsen, widmete, der als Nachfolger von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar 1667 mit dem Gesellschaftsnamen „Der Wohlgerathene“ das Oberhaupt der *Fruchtbringenden Gesellschaft* geworden war. Noch einmal versuchte Dedekind, mit einer Veröffentlichung seine Berufung in die vornehme Sprachgesellschaft zu bewirken – wiederum ohne Erfolg. Handelt es sich, wie gesagt, im Druck von 1670 um alttestamentliche Stoffe, so geht es 1676 um neutestamentliche³¹.

Zur Frage, ob Dedekind seine Opernlibretti selbst vertont hat, wurde bislang entweder gar keine oder eine negative Antwort gegeben. Er selbst erteilt uns aber mit klaren Worten

28 Braun (wie Anm. 1), S. XXIII.

29 Braun (ebd., S. XXIV f.) denkt vor allem an eine Nachahmung durch Dedekind von rezitativen Partien „seiner römischen Kollegen“ in Dresden. Christoph Bernhards Anregungen scheinen sehr wirksam geworden zu sein – allerdings kann er kaum einen Anteil an Dedekinds unglücklichem Gedanken gehabt haben, die Silbenelisionen des Italienischen in die deutsche Dichtung einzuführen.

30 UB Leipzig B.S.T. 167. Von hier aus drängt sich der Gedanke auf, dass Bernhard bei der Vorbereitung der Eröffnung der Gänsemarkt-Oper in Hamburg 1678 aufgrund seines hohen Operninteresses eine Rolle gespielt haben könnte.

31 UB Leipzig B.S.T. 167.

Auskunft. In der Vorrede seines Werkes *Salomons Königs in Israel Lehr=volle Schrifften zur Merck-sahmkeit und Tugend= Folgen in Gesänge verfasst von ConCorDen* (Dresden 1696) heißt es³²:

„Nachrichtlich zu gedanken [...] Ingleichen liegen für die Liebhabere bei ihm färtig/ an die 12 geistliche Opern/ in welchen nichts minderere etliche hundert kurze Gesänge/ oder Arien befindlich/ wozu gleichfalls gewogene Verläger gewünschet und verlanget werden.“

Im genannten Erscheinungsjahr 1696 lagen demnach handschriftlich mindestens zwölf deutsche Opern Dedekinds fertig komponiert bereit. Sie sind, wie zahlreiche andere Opern und Sing-Ballete, verloren gegangen. Auch Dedekind wollte wenigstens eine Auswahl Arien aus diesen Opern drucken lassen, genauso, wie dies z. B. Johann Philipp Krieger getan hatte³³. Es fand sich offenkundig kein Verleger.

1696 gehörte indessen die erste Blütezeit der Dresdner Hofoper bereits der Vergangenheit an. Im Gegensatz etwa zum Weißenfeller Hof wurde hier nahezu gar nicht mehr Oper gespielt – trotz des vorhandenen stattlichen Komödienhauses, das, für den Theaterbetrieb kaum noch genutzt, 1708 leicht zur ersten katholischen Hofkirche umfunktioniert werden konnte. Die künstlerische Leidenschaft des Kurfürsten Friedrich August I., der im Jahr 1697 als August II. König von Polen wurde, galt nicht der Oper, sondern dem Schlösserbau.

Unser ausgedehnter Exkurs zu Constantin Christian Dedekinds geistlichen Opern führte nur scheinbar weg vom gestellten Thema. Er bildet die Voraussetzung für das folgende.

IV

Wie anfangs erwähnt, besitzen die beiden Opernlibretto-Bände Dedekinds Anhänge. Derjenige zu den *Neuen geistlichen Schauspielen* (1670), *Theatralisch-poetischer Abnhang zur neuen Kirchen-Music*, enthält die Texte von zehn Kantaten für ausgewählte Sonn- und Feiertage im Kirchenjahr: Advent bzw. Palmarum, ein Epiphanius-Sonntag (Hochzeit zu Kana), Estomihi, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, 3. Sonntag nach Trinitatis (Gleichnisse vom verlorenen Schaf, verlorenen Groschen und verlorenen Sohn), Maria Magdalena, Michaelis, Letzter Sonntag im Kirchenjahr, Jahresschluss. Die Themenauswahl erfolgte offenbar nach der dramatischen Ausgestaltungsmöglichkeit der biblischen Erzählungen. Dedekind hat hier buchstäblich alles dramatisiert bis hin zu dem kuriosen Einfall, das verlorene Schaf als singende Einzelperson auftreten zu lassen mit der Arie „Ach, ach, ich ausgeträttes Schaaff, das durch den allzu sichern Schlaaff der Hürten-Huht entkommen“ (der verlorene Groschen demgegenüber hat keine Arie zu singen!). In diesen Kantaten mit je nach auftretenden Einzelpersonen unterschiedlich vielen Solopartien, die in einzelnen Stücken durch einen „Kohr“ ergänzt werden, gibt es einen Erzähler, öfter „Poeta“ genannt, also den „Testo“ der Italiener, dessen Texte madrigalisch gedichtete Rezitative sind. Die Herkunft der Kantatenbildungen Dedekinds aus seinen Opern liegt offen zutage. Im Anhang des zweiten Bandes der Opernlibretti 1676, betitelt *Theatralisch-poetischer Abn-Hang zur geistlichen Taffel-Music eingerichtet und seinen singenden Schau-Spie-*

32 UB Leipzig B.S.T. 62.

33 Johann Philipp Krieger, *Auserlesene [...] Arien*, Nürnberg 1690 (RISM K 2454); *Auserlesener Arien [...] anderer Theil*, Nürnberg 1692. Auch Philipp Heinrich Erlebach und Johann Löhner publizierten Ariensammlungen aus ihren Opern.

len Ersten Theils als Zu=Gaabe beigeleget, wird die szenische Komponente noch deutlicher. Fünf „Tafelmusiken“ mit alttestamentlichen Inhalten, *Jacobs Flucht und Traum*, *Moises Beruff und bränender Pusch*, *Dank-Gesang über Pharaonis Untergang*, *Dauids Kampf und Sieg über Goliath* und *Eliae Himmelfahrt* sollen nach Dedekinds wiederum seltsamer Vorstellung szenisch bei der fürstlichen Tafel aufgeführt werden. Dedekind schreibt: „Zu gedanken: Dass diese Taffel-Music, gahr füglich, vohr einer Fürstl. Taaffel/ wo Gelegenheit und Raum ist, sich vohrställen und lebendig abhandeln lasse.“

Wir wissen zwar aus Philipp Hainhofers Bericht über seinen Besuch 1629 in Dresden, dass bei Hofe die Tafelmusik regelrechtes Kammerkonzert mit rein instrumentaler sowie weltlicher und geistlicher Vokalmusik war, bei dem man zwar aß und trank, aber schwieg und der Musik lauschte³⁴. Das dürfte sich bis in die Zeit Johann Georgs II., bis zum Erscheinungsjahr der Texte 1676, nicht geändert haben. Aber während der Mahlzeit das Hören mit dem Sehen zu verbinden, wird als abseitiger Vorschlag sofort ad acta gelegt worden sein, sofern er überhaupt zur Kenntnis genommen wurde. Wichtig für unseren Zusammenhang aber ist, dass Dedekinds Tafelmusik-Kantaten, eine Art szenische „Dramme per musica“ mit biblischem Inhalt, strukturell denen von 1670 gleich sind.

Erdmann Neumeisters Bemerkung, eine „Cantata“ sehe nicht anders aus als ein Stück aus einer Oper, kann auch auf die Provenienz des Kantatentyps Dedekinds aus dessen geistlichen Opern bezogen werden. Wir besitzen keinen Hinweis darauf, dass Dedekind seine Kantatentexte selbst in Musik gesetzt hat oder dass sie von einem Zeitgenossen vertont worden sind.

Dedekind muss bei etlichen Dichter- und Musikerkollegen als komischer Kauz gegolten haben. Man bespöttelte ihn als „Christi Dudelkind“³⁵, man fand seine extravagante Schreibweise lächerlich³⁶, man griff ihn an wegen seiner in mehreren Veröffentlichungen nachdrücklich vorgetragenen Ansicht, dass man die erwähnten italienischen Silben-Elisionen auch im Deutschen einführen müsse³⁷. Und er selbst verteidigte sich unausgesetzt gegen „Neider“ bzw. ließ sich durch seinen Schwager Christoph Bernhard verteidigen³⁸. Dabei dürfte er ein frommer Mann gewesen sein, worauf seine fast ausschließlich geistlichen Werke, besonders seine pietistisch eingefärbten geistlichen Dichtungen im *Kirchen- und Hausbuch* bzw. in dessen Anhang der *100 anmutigen Arien* (Dresden 1694)³⁹ verweisen.

Dedekinds Produktivität war immens und reduzierte sich erst nach seinem 80. Lebensjahre. Gar nicht ausgeschlossen ist die Möglichkeit, dass Erdmann Neumeister vor bzw. um 1700 mit Dedekind Kontakt gehabt hat, wofür freilich derzeit jeder Hinweis fehlt. Jedenfalls

34 Vgl. Oscar Doering (Hrsg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Neue Folge 10), S. 239.

35 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Desdens*, Dresden 1861 (Neudruck Leipzig 1971), S. 115.

36 Vgl. unten die Würdigung Dedekinds durch Erdmann Neumeister.

37 Braun (wie Anm. 1), S. XXIV f.

38 Vgl. Bernhards Epigramm in der *Aelbianischen Musenlust* (wie Anm. 26). Vgl. auch Dedekinds *Der Främdling unter Mesech in Kedar*, Dresden 1701, wo er sich im Anschluss an Ps. 120, 5–7 als „Främdling“ fortgesetzt gegen „die Verläumder“ wehrt.

39 Näheres dazu bei Wolfgang Herbst, *Das „Große Dedekind-Gesangbuch“ (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden*, in diesem Band S. 83–97.

schien Neumeister die Dedekindschen Dichtungen hoch einzuschätzen. Er schrieb in seiner Dissertation 1695 (wir folgen der deutschen Übersetzung des lateinischen Textes durch Franz Heiduk)⁴⁰:

„Er war keineswegs sparsam im Verfertigen von Versen; wir besitzen sehr viele davon, sehr viele wünschen wir uns noch [...] Über jedes einzelne Werk wird ein Leser von feinerem Geschmack sein Urteil fällen können. Seine Orthographie wird sicher von einigen Hitzköpfen nicht akzeptiert, freilich ist sie allgemein bekannt, oder wird sie etwa belacht? Uns gefällt, was Familianus Strada mit Geist und Erfindung schildert, daß Statius, der bekannte römische Dichter auf dem höchsten Gipfel des hochragenden Parnaß sitzt, aber so gefährdet, daß er stets aussieht wie einer, der herunterfallen könnte.“

Auch Neumeister dürften Dedekinds Extravaganz und ausbleibende Akzeptanz aufgefallen sein. Anders ist sein Eintreten für den Dresdner Musiker-Poeten nicht zu erklären. Die erhoffte Resonanz, um die er stets hatte kämpfen müssen, blieb Dedekind wohl versagt, weil er seine Opern- und Kantatentexte offenbar zur Unzeit veröffentlicht hatte. Die erste Dresdner Opernphase ging zu Ende und die Leipziger Oper war seit 1693 mit Nikolaus Adam Strungks *Alceste* erst im Aufblühen. Darüber hinaus hatte sich in den drei letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in der evangelischen Kirchenmusik das gleichfalls nach italienischem Vorbild entwickelte Modell der „Concerto-Aria-Kantate“ gerade erst durchgesetzt⁴¹ und erfreute sich allgemeiner Beliebtheit.

Erst mit der allgemeinen Einbürgerung der deutschen Oper an verschiedenen Höfen und in größeren Städten schien nach 1700 die Stunde der „Madrigalischen Kantate“ gekommen zu sein. Diese jedoch, lange vor Neumeister, präformiert zu haben, muss als die kreative Eigenleistung Constantin Christian Dedekinds gewürdigt werden⁴².

40 Heiduk (wie Anm. 3), S. 158 f.

41 Steude (wie Anm. 2), S. 48–54.

42 Die mangelnde Berücksichtigung Dedekinds durch die neuere literaturwissenschaftliche Barockforschung rührt denkbarerweise von den verheerenden Verdikten durch die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts her, an denen sich sogar der um die Händelpflege verdienstvolle Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), einer der „Göttinger Sieben“, in seiner *Geschichte der deutschen Dichtung*, Band 3, Leipzig 4/1853, S. 442 f., beteiligt hat.