

# Musik als Auftragskunst

Bemerkungen zum Schaffen des Michael Praetorius\*

ARNO FORCHERT

Es ist eine Binsenweisheit, dass, wie das Kunstschaffen überhaupt, so auch die Arbeit von Komponisten bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in der Regel von Aufträgen bestimmt wurde, die ihnen kirchliche, höfische oder städtische Institutionen erteilten. Im allgemeinen wird man denn auch davon ausgehen können, dass sich die Art dieser Aufträge bereits in der Gestalt der Werke ausdrückt, sei es nun, dass sie als geistliche Musik im Gottesdienst oder als weltliche Musik im Rahmen höfischer Repräsentation oder bei bürgerlichen Festlichkeiten verwendet werden sollten. So unproblematisch aber in den meisten Fällen solche Zweckbestimmung sein mag, so wenig ist sie bislang für einen beträchtlichen Teil im Schaffen des Mannes geklärt, an dessen Bestallung zum Wolfenbütteler Hofkapellmeister am 7. Dezember 1604 unsere Tagung erinnern soll. Den damit zusammenhängenden Fragen nach Anlass und Gestalt seiner Kompositionen möchte ich mich im folgenden widmen.

Zwei der einflussreichsten Musikwissenschaftler der Vorkriegsgeneration, Wilibald Gurlitt und Friedrich Blume, haben unsere Vorstellung vom Leben und Schaffen des Wolfenbütteler Kapellmeisters Michael Praetorius noch bis in unsere Tage hin weitgehend bestimmt. Dem einen, Wilibald Gurlitt, verdanken wir das Bild des „lutherischen Erzkantors“ in der ungebrochenen Tradition Johann Walters, dem anderen, Friedrich Blume, die Vorstellung von dem großen Systematiker, dessen erhaltenes Werk nur der Torso eines gigantischen Entwurfes sei, der „nicht weniger beabsichtigte, als den Gesamtbereich der Musik in allen ihren Teilen zu umgreifen und eigenschöpferisch in einem umfassenden System zu bewältigen“<sup>1</sup>. Beiden Vorstellungen lag unausgesprochen das Bild des autonomen Künstlers zugrunde, dessen Schaffen, auch wenn es von den allgemeinen Erfordernissen kirchlicher, höfischer oder städtischer Institutionen bestimmt wurde, man letztlich als den mehr oder weniger deutlichen Ausdruck einer durch Anlage und Erziehung geprägten Individualität meinte betrachten zu können.

Gurlitts Praetoriusbild stützte sich vor allem auf die Ergebnisse seiner Dissertation von 1914. Ihr allein veröffentlichter erster Teil beschränkte sich allerdings fast ausschließlich auf eingehende Forschungen zu Praetorius' Biographie, wodurch seine Herkunft aus einer orthodox evangelisch-lutherischen Familie – der Vater und die beiden älteren Brüder waren Pfarrer – ein entscheidendes Gewicht erhielt. Den Einfluss des Elternhauses glaubte Gurlitt auch in den Werken des Komponisten wiederzufinden, deren in der Tat auffällige Bevorzugung der Cantus-firmus-Technik er als einen „ursprünglichen Ausdruck lutherischer Frömmigkeit im

\* Vortrag, gehalten am 30. Oktober 2004 in Wolfenbüttel anlässlich des 400. Jubiläums der Bestallung von Michael Praetorius zum Wolfenbütteler Hofkapellmeister.

1 Friedrich Blume, *Das Werk des Michael Praetorius*, in: Ders., *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, Bd. 1: 1928–1962, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1963, S. 229–264, hier S. 230. Der zuerst in der ZfMw 1935 publizierte Text begleitete die seit 1928 erscheinenden ersten Bände der Praetorius-Gesamtausgabe.

Zeitalter der Orthodoxie“<sup>2</sup> interpretierte. Die meisten von Praetorius' Zeitgenossen hingegen dürften in ihr wohl kaum mehr als die Anwendung einer inzwischen veralteten Kompositionsweise gesehen haben. Auch für Blume standen ideengeschichtliche Erwägungen im Vordergrund. Aber in seinen aus den Arbeiten an der Praetorius-Gesamtausgabe hervorgegangenen Veröffentlichungen interpretierte er, anders als Gurlitt, das Werk des Michael Praetorius vor allem als ein frühes musikalisches Zeugnis für ein Schaffen aus dem Geiste barocker Universalkonzeptionen<sup>3</sup>. Denn er betrachtete dessen Gesamtwerk lediglich als den Torso eines im Prinzip utopischen Vorhabens, das von einem früh gefassten Plan ausging, der sich in fünf Phasen von anfänglich relativer Unbestimmtheit zu immer konkreteren Vorstellungen entwickelte und das Ziel verfolgte, Beispiele für alle musikalischen Gattungen und Stile vorzulegen: für geistliche wie weltliche Musik, vokale wie instrumentale Kompositionen im motettischen wie im konzertierenden Stil.

Gurlitts wie Blumes Vorstellungen bedürfen aber heute einer erneuten Prüfung. Denn der Zugang zu den Kompositionen des Wolfenbütteler Kapellmeisters, die in einer Zeit sich ständig zuspitzender konfessioneller und politischer Spannungen geschaffen wurden, verlangt neben der Vertrautheit mit seinen Werken vor allem auch die Kenntnis des politischen und geistigen Umfeldes, in dem sie entstanden. Das liegt nicht zuletzt auch daran, dass Praetorius unter den Komponisten dieses Zeitabschnittes insofern eine Sonderstellung einnahm, als sein Schaffen weit mehr von den politischen Interessen seiner Auftraggeber bestimmt wurde als das seiner Zeitgenossen. Denn als Kapellmeister hatten sie in der Regel lediglich den musikalischen Ansprüchen ihres Amtes zu genügen, das sie vor allem zur Komposition und Leitung der Hofmusik verpflichtete. Der Frage, wie Praetorius zu dieser Sonderstellung kam und warum gerade seine Werke sich für die Zwecke dieser Auftraggeber offenbar als besonders geeignet erwiesen, soll im folgenden nachgegangen werden. Sie hängt nicht zuletzt auch mit einem künstlerischen Werdegang zusammen, der sich von dem der meisten seiner Zeitgenossen in ähnlichen musikalischen Ämtern in charakteristischer Weise unterschied.

\*

Es ist seit langem bekannt und Praetorius hat es auch selbst mehrfach bezeugt, dass er niemals eine planmäßige musikalische Ausbildung erhalten hat. Aufgewachsen in einer Familie von Theologen, schien auch ihm ein Studium der Theologie vorbestimmt zu sein. Sein Bruder Andreas, der als Theologieprofessor an der Universität in Frankfurt an der Oder, der Viadrina, eine bedeutende Position einnahm, hatte dafür gesorgt, dass der viel jüngere Michael dort unmittelbar nach Abschluss seiner Torgauer Schulzeit sein Studium aufnehmen konnte. Aber als der frühe Tod des Bruders ihn bald darauf zwang, sich die Mittel zum weiteren Studium selbst zu verdienen<sup>4</sup>, übernahm er eine ihm angebotene Stelle als Organist an der Frankfurter Marienkirche, eine Tätigkeit, zu der ihn, wie er später schrieb, mehr die natürliche

2 Wilibald Gurlitt, *Zur Einführung*, in: *Michael Praetorius, Sämtliche Orgelwerke*, für den prakt. Gebrauch hrsg. von Karl Matthaai, Wolfenbüttel/Berlin 1930, S. 7–19, hier S. 8.

3 Vgl. Anm. 1.

4 Andreas Praetorius starb am 20. Dezember 1586.

Neigung als eine zuvor erhaltene Ausbildung hinzog<sup>5</sup>. Sie ermöglichte ihm, seinen Aufenthalt in Frankfurt noch bis ins dritte Jahr nach dem Tod des Bruders zu verlängern<sup>6</sup>, änderte aber nichts an seinem Vorsatz, das theologische Studium zu Ende zu führen.

Es gibt zwar keine unmittelbaren Zeugnisse dafür, wie es dazu kam, dass Praetorius seit etwa 1590 sein Studium an der Helmstedter Universität fortsetzen konnte, aber es dürfte dennoch ziemlich sicher sein, dass er auch noch nach 1593, als er dort, wie er einmal schrieb, seine „Studia an die Wand gehangen“<sup>7</sup> hatte, zunächst nicht daran dachte, sich irgendeiner musikalischen Tätigkeit zu widmen. Aus einem Brief vom 15. Juni 1617 an Friedrich von Uder, den Vizekanzler des Herzogs Friedrich Ulrich, in dem sich Praetorius als „Vier undt Zwanzig Jährigen Diener [...] an diesem Hofe“ bezeichnet, geht zwar hervor, dass er im gleichen Jahr, in dem er das Studium aufgab, die Gelegenheit erhielt, in die Dienste des Wolfenbütteler Herzogs Heinrich Julius zu treten<sup>8</sup>. Aber darüber, um welche Dienste es sich dabei gehandelt haben könnte, lässt sich nur spekulieren. Denn in den Besoldungsregistern der Hofkapelle für die Jahre 1593 und 1594 erscheint Praetorius' Name noch nicht<sup>9</sup>. Auch das stimmt jedoch mit seinen eigenen Angaben überein, nach denen er erst um 1595 Mitglied der Hofkapelle wurde.

Zu fragen ist also nach der Tätigkeit, die Praetorius in den knapp zwei Jahren bis zu seiner Anstellung als Organist der Hofkapelle ausgeübt haben könnte. Am nächsten liegt die Annahme, dass er auf Grund einer Empfehlung aus Universitätskreisen<sup>10</sup> zunächst zu gelegentlichen Tätigkeiten für die herzogliche Kanzlei herangezogen wurde, der er mit seiner Kenntnis der klassischen Sprachen und der im Studium erworbenen Bildung nützlich sein konnte. Dafür spricht auch, dass noch sein Aufenthalt auf dem Regensburger Reichstag von 1603, zu einer Zeit also, als er bereits seit nahezu zehn Jahren als Organist der herzoglichen Hofkapelle angehörte, nur dadurch aktenkundig wurde, dass er dem Wolfenbütteler Reichstagsgesandten Anton von der Streithorst und dem Kanzler Dr. Werner König als Schreiber und Verhandlungszeuge beigeordnet war.

In diesen Verhandlungen ging es um die Form der Einladung zum Reichstag, gegen die Heinrich Julius Einspruch erhoben hatte, weil er in ihr lediglich als Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, nicht aber auch als Bischof von Halberstadt und Administrator des Klosters Walckenried bezeichnet worden war<sup>11</sup>. Sein Protest galt einer hochpolitischen Angelegenheit, die schon 1599 durch Urteile des Reichskammergerichts im sogenannten „Vierklösterstreit“ aufgelöst worden war. In ihnen war die Rechtmäßigkeit aller nach 1552 erfolgten Übernah-

5 „ad quod me potius naturae inclinatio, quam unquam eo suscepta institutio trahebat“. Vorrede zur *Missodia Sionia* 1611, zitiert nach: Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzburgensis). Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1915, S. 89.

6 Ebd. Praetorius berichtet, er habe das Organistenamt „in tertium usque annum“ versehen.

7 Brief vom 26. September 1608 an den Kloster- und Kammersekretär Heinrich Hartwig. Vgl. Arno Forchert, *Musik zwischen Religion und Politik. Bemerkungen zur Biographie des Michael Praetorius*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 106–125.

8 Walter Deeters, *Das Leben der Familie Praetorius*, in: *Braunschweigisches Jb.* 53 (1972), S. 111–126, hier S. 118.

9 Die Besoldungslisten für die Jahre 1595–1601 sind nicht erhalten. Vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 82.

10 Zu denken wäre hier etwa an den Geschichts- und Poesieprofessor Heinrich Meibom, der später auch mehrfach als Verfasser von Widmungsgedichten in Praetorius-Drucken anzutreffen ist.

11 Walter Deeters, *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius. Zum 350. Todestag des Komponisten und Kapellmeisters*, in: *Braunschweigisches Jb.* 52 (1971), S. 102–120, hier S. 120.

men von säkularisierten geistlichen Gütern durch die jeweiligen protestantischen Territorialherrscher bestritten worden, was letztlich den Anlass zur konfessionellen Spaltung des Reichs in die gegensätzlichen Bündnisse von protestantischer Union und katholischer Liga herbeiführte. Die Annahme einer Einladung, in der seine geistlichen Titel nicht erwähnt wurden, wäre für Herzog Heinrich Julius denn auch gleichbedeutend mit der Anerkennung eines Verzichts auf Rechte gewesen, die preiszugeben er nicht gewillt war. Da der formelle Protest des Herzogs keine Berücksichtigung fand, ist er diesem wie auch dem folgenden Reichstag von 1608 ferngeblieben.

Praetorius aber nützte seine Anwesenheit in Regensburg dazu, sich hier erstmals vor den Reichstagsabgesandten mit eigenen Kompositionen hören zu lassen, die er später in den Druck der *Motectae und Psalmi latini* von 1607 aufnahm<sup>12</sup>. Das wird nicht nur durch die Widmungsgedichte des ihm noch von Helmstedt her bekannten Regensburger Pfarrers Christoph Donauer (Donaverus) und des Kanzlers Dr. Werner König bestätigt, die dieser Veröffentlichung seiner „Primitiae“ – also der musikalischen Erstlinge – vorangestellt sind, sondern auch durch den Komponisten, der mehrfach den Beginn seines Schaffens in das Jahr 1603 datiert hat. Wir haben allerdings keine Kenntnis davon, wo und mit welchen Musikern er die vermutlich auf eigene Initiative hin unternommenen Aufführungen veranstaltet hat. Sie waren aber offenbar nicht nur für Praetorius ein Erfolg, sondern machten Heinrich Julius auch darauf aufmerksam, dass ihm hier ein Mann zur Verfügung stand, der ihm mit seiner Musik für eigene politische Vorhaben nützlich sein konnte.

Vielleicht war die schon im nächsten Jahr erfolgende unerwartete Ernennung von Praetorius zum Wolfenbütteler Kapellmeister bereits die Konsequenz dieses Erfolges. Sie kam freilich durch eine Maßnahme zustande, die allen gewohnheitsrechtlichen Konventionen der Zeit zuwider lief, weil sie nur durch die Versetzung seines Vorgängers Mancinus in den Ruhestand möglich wurde<sup>13</sup>. Auf jeden Fall aber bildete sie den Anfang einer so engen Verbindung der herzoglichen Familie mit ihrem Kapellmeister, wie sie sonst in einer Zeit, in der sich die Standesunterschiede eher verschärften als annäherten, nur selten anzutreffen war.

In einem Rückblick auf sein musikalisches Schaffen bedauerte Praetorius zwar noch 1615, dass er viel Besseres, Wirkungsvolleres und Vollkommeneres hätte erreichen und viel mehr Kompositionen hätte veröffentlichen können, wenn sein Eifer, sich der Kunst zu widmen, nicht immer wieder durch andere Tätigkeiten bei Hofe unterbrochen worden wäre<sup>14</sup>. Doch übersah er dabei, dass ohnehin die Mehrzahl seiner bis dahin entstandenen Werke weniger mit der praktischen Ausübung seines Amtes als Kapellmeister als vielmehr mit Aufträgen zusammenhing, die in erster Linie dazu dienten, die im weitesten Sinne politischen Interessen des herzoglichen Hauses zu fördern. Denn Heinrich Julius wandte – im Gegensatz zu den ersten Jahren seiner Regierung, als er nach dem Neubau von Schloss und Kirche in Gröning-

12 Vgl. Forchert (wie Anm. 7), S. 111.

13 Darauf dürfte sich Praetorius beziehen, wenn er später erwähnt, er sei „praeter spem & expectationem [sic]“ zum Kapellmeister ernannt worden. Vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 1, Faks.-Reprint der Ausg. Wittenberg 1614/15, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 158.

14 „Utinam vero studio nunquam interrupto meis mihi perlitare Musis licuisset, multo profecto limatius hoc praesens, multo expeditus caetera, multo cumulatius plura prodissent in publicum *Opera Musica*“. Und als Grund gibt er an „quia [...] ad alias quoque functiones aulicas pertractus fui“ (Praetorius, wie Anm. 13, S. 159).

gen, seiner bischöflichen Residenz, noch ein lebhaftes kulturelles Leben entfaltet hatte<sup>15</sup> – sein Hauptinteresse schon bald nach der Jahrhundertwende vorwiegend der Reichspolitik zu.

Schon gegen Ende des Jahres 1598 hatte er sich erstmals an den Prager Kaiserhof Rudolfs II. begeben, um hier wegen seiner rebellischen Stadt Braunschweig zu intervenieren, die auf dem vorangegangenen Reichstag versucht hatte, den Status einer Freien Reichsstadt zu erlangen<sup>16</sup>. Die seine gesamte Regierungszeit überdauernden Schwierigkeiten mit der größten und dank ihrer Handelsverbindungen auch reichsten Stadt seines Herzogtums sind denn auch in der Praetorius-Literatur schon immer hervorgehoben worden. Doch während es sich hierbei um ein Problem handelte, von dem in erster Linie nur das Herzogtum Braunschweig betroffen war, bedrohten die Urteile des Reichskammergerichts im „Vierklösterstreit“ mehr oder weniger den Besitzstand aller protestantischen Territorien im Reich<sup>17</sup>. Ein deshalb schon im Oktober 1600 nach Speyer einberufener Deputationstag, der in dieser Angelegenheit vermitteln sollte, wurde zwar durch den Auszug der Vertreter der Pfalz, Brandenburgs und Braunschweigs ergebnislos beendet, aber in ihm hatte sich Heinrich Julius bereits als ein Mann gezeigt, der, wenn auch nicht zu den mächtigsten, so doch zu den politisch aktivsten Fürsten seiner Zeit zählte. Einerseits entschlossen, seinen Besitzstand zu verteidigen, gehörte er gleichwohl zu denen, die schon früh bestrebt waren, die als Folge der Reformation entstandenen konfessionellen Spannungen auf dem Verhandlungswege beizulegen.

Bei diesen Bemühungen kamen dem Herzog die familiären Verbindungen zugute, die ihm den Zugang zu den wichtigsten protestantischen Herrschern seiner Generation erleichterten. So entstammte seine Mutter dem kurfürstlichen Haus Brandenburg, durch Heirat war er verschwägert nicht nur mit dem dänischen und dem englischen König, sondern auch mit dem sächsischen Kurfürsten. Er nutzte solche Verbindungen nicht zuletzt dazu, sich die Handlungsfreiheit für eine Politik zu bewahren, die sich von extremen Positionen auch der eigenen protestantischen Partei weitgehend fernhielt, um das Gespräch mit der katholischen Seite nicht abreißen zu lassen. Dass er mit dieser vermittelnden Politik durchaus erfolgreich war, zeigt die Tatsache, dass es ihm schließlich gelang, in Prag bis zum „geheimen Rats obristen Director“ Kaiser Rudolfs II. aufzusteigen<sup>18</sup>.

Der Wandel vom Territorialherrscher zum Reichspolitiker, wie er sich bereits seit der Jahrhundertwende in den Aktivitäten des Herzogs bemerkbar machte, hatte bald auch Konsequenzen für das Schaffen seines Hofkapellmeisters. Sie werden deutlich, wenn man etwa die vorwiegend auf den Reichstagen von 1603 und 1608 aufgeführten Werke der *Motectae et Psalmi latini* und der *Megalynodia* mit den neun Teilen der *Musae Sioniae* vergleicht. Ohne auf Details der Kompositionen einzugehen, wird man leicht erkennen können, dass es sich hier auf der einen Seite um einzeln und teilweise auch zu verschiedenen Zeiten entstandene Werke handelt, die nachträglich zum Zweck ihrer Verbreitung durch den Druck zusammengestellt wurden, während andererseits den Kompositionen der *Musae Sioniae* von Beginn an die Absicht ihrer Veröffentlichung zugrunde liegt. Ihr dienen eine in der Regel weitgehend neutrale Schreibweise,

15 Arno Forchert, *Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel*, in: Daphnis 10 (1981), S. 625–642.

16 Der Reichstag war im Frühjahr 1598 zu Ende gegangen. Vgl. Felix Stieve, *Der Reichstag 1608 bis zur Gründung der Liga*, München 1895, S. 27.

17 Am wenigsten betrafen die Urteile Kursachsen, dessen Evangelisierung um 1550 bereits weitgehend abgeschlossen war.

18 Diese Bezeichnung findet sich in einer vom Herzog unterschriebenen Urkunde vom 14. September 1609. Vgl. Deeters (wie Anm. 8), S. 111.

die eine Aufführung sowohl mit Vokalstimmen als auch mit Instrumenten gestattet, und ein vor allem in den protestantischen Gebieten verbreitetes und allgemein bekanntes Repertoire, das in den unterschiedlichsten Besetzungen angeboten wird.

Unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang aber auch die Widmungen der Werke, die Praetorius in den Jahren zwischen 1605 und 1613, also noch zu Lebzeiten des Herzogs Heinrich Julius, veröffentlichte. Denn sie geben uns Aufschluss nicht nur über die Adressaten, an die sie sich richten, sondern gestatten uns auch einen Einblick über die Absichten, die mit ihnen verfolgt wurden. Im Hinblick auf den gesellschaftlichen Stand der Widmungsträger und deren Verhältnis zum Komponisten sind sie zum Teil allerdings höchst ungewöhnlich. Die Motive solcher Widmungen lassen sich jedoch ohne Schwierigkeiten erkennen, wenn man sie statt auf die Interessen des Autors auf die seines jeweiligen Auftraggebers zurückführt. In diesem Sinne lassen sich drei Werkgruppen unterscheiden, die im folgenden etwas näher betrachtet werden sollen.

Mit der ersten Gruppe seiner Veröffentlichungen richtete sich Praetorius an den Herzog und seinen engeren persönlichen Umkreis. Zu ihr gehören die schon erwähnten *Motectae et Psalmi Latini*, die Heinrich Julius gewidmet sind, und die drei ersten Bände der *Musae Sioniae* mit vornehmlich für die Aufführung in Hofkapellen geeigneten mehrchörigen Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder, die Praetorius der Herzogin Elisabeth (*Musae Sioniae* I), ihrer Schwester, der sächsischen Kurfürstin Hedwig (*Musae Sioniae* II), und dem Grafen Ernst III. von Holstein, Schaumburg und Sternberg (*Musae Sioniae* III) zueignete, einem Helmstedter Studienfreund des Herzogs Heinrich Julius, der sich diesem nicht zuletzt durch gemeinsame künstlerische Interessen verbunden fühlte. Zuzurechnen sind diesen Werken auch noch die Kompositionen der *Enlogodia Sionia*, einer Sammlung mit zwei- bis achtstimmigen lateinischen Benedicamus-Kompositionen, die der in Creuzburg an der Werra geborene Praetorius den Landesherren seiner thüringischen Heimat, den Herzögen Johann Casimir und Johann Ernst zueignete. Bei allen diesen Widmungen handelte es sich um Personen aus seinem eigenen oder dem engeren Umkreis des Hofes. Praetorius folgte hierin also einem Brauch, wie wir ihn auch bei seinen Zeitgenossen in ähnlicher Stellung, etwa bei Schütz, Schein oder Scheidt antreffen.

Anders verhält es sich jedoch bereits mit der zweiten Gruppe. Sie besteht aus Werken in kleinerer Besetzung, die sich speziell für den kirchlichen Gebrauch eignen und in den vier Teilen der *Musae Sioniae* V–VIII veröffentlicht wurden. Sie sind zweifellos angeregt durch den „Dänischen Kreis“ der Herzogin Elisabeth, dem während der Abwesenheit des Herzogs die Leitung der Regierungsgeschäfte anvertraut war. Hierbei handelte es sich um eine Gruppierung, der neben Elisabeth, der Gattin des Herzogs und Tochter des Dänischen Königs, vor allem auch der schon erwähnte Kanzler Dr. Werner König und der Hofprediger Basilius Sattler angehörten. Im Unterschied zu der in Fragen der Religion eher liberalen Einstellung des Herzogs Heinrich Julius vereinte sie das Bestreben, zumindest innerhalb Braunschweigs für ein Kirchenregiment entschieden lutherisch-orthodoxer Haltung zu sorgen.

So wenden sich die *Musae Sioniae* V an „Alle christlichen des Heiligen Römischen Reichs Kirchen“, die *Musae Sioniae* VI an den protestantischen Bischof von Osnabrück und Verden, Philipp Sigismund von Braunschweig und Lüneburg, einen Bruder des Herzogs Heinrich Julius, die *Musae Sioniae* VII an die Vorsteher und Vorsteherinnen der Männer- und Frauenklöster im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel und die *Musae Sioniae* VIII an die Braunschweigischen Landstände, an Adressaten also, zu denen Praetorius in keiner unmittelbaren Bezie-

hung stand. Sie enthalten überwiegend schlichte vierstimmige Kantionalsätze, wie sie in der Regel damals allenfalls von zum Kirchendienst verpflichteten Organisten oder Kantoren, nicht aber von Kapellmeistern gefertigt wurden<sup>19</sup>. Allerdings richteten sich die Zueignungen aller dieser Werke an Personen oder Institutionen, die für die Gestaltung des Gottesdienstes in ihrem jeweiligen Bereich verantwortlich waren, und standen somit im Einklang mit ihrer Zweckbestimmung, auch wenn eine Widmung an „Alle christlichen des Heiligen Römischen Reichs Kirchen“, ausgehend von dem Kapellmeister eines mittelgroßen protestantischen Hofes, in dieser Zeit ungewöhnlich war. In ihnen ist denn auch bereits die Wendung vom Hofkapellmeister Praetorius zum beauftragten Hofkomponisten vollzogen.

Sie wird durch die Widmungen der Werke der dritten Gruppe bestätigt, die sich nunmehr eindeutig auf die reichspolitischen Interessen des Herzogs Heinrich Julius zurückführen lassen. Nur scheinbar eine Ausnahme hiervon macht der zeitlich am Anfang stehende Druck der *Megalynodia Sionia* von 1611, einer Sammlung von Magnificat-Kompositionen in lateinischer Sprache, die, wie Praetorius in der Vorrede zu ihrer Veröffentlichung betont, vor einigen Jahren auf dem Regensburger Reichstag entstanden waren. Dass es sich dabei nur um den Reichstag von 1608 handeln kann, habe ich an anderer Stelle gezeigt<sup>20</sup>. An ihm nahm zwar der Herzog nicht teil, wohl aber Praetorius, wahrscheinlich begleitet von einigen Musikern, die, ebenso wie er selbst, eine in diesem Jahre deutlich über ihren sonstigen Bezügen liegende Besoldung erhielten. Die Aufführungen der im Grunde interkonfessionellen Magnificat-Kompositionen durch den Wolfenbütteler Hofkapellmeister erhielten ihre politische Bedeutung dadurch, dass er, gleichsam als Abgesandter des Braunschweigischen Hofes, mit seinen Musikern vor der Gesamtheit des Reichstags auch die Person des abwesenden Herzogs vertrat und dessen von Glaubensfragen unabhängige Neutralität in Erinnerung brachte. Die Widmung der Werke an den protestantischen Abt des Klosters Loccum, Theodor Stracke, scheint zwar diesem Zweck zu widersprechen, sie erklärt sich aber dadurch, dass sich gerade hier noch der alte Brauch des lateinischen Stundengebets erhalten hatte, in dem das Magnificat einen festen Platz einnahm.

Noch unverhüllter geben sich die politischen Motive des Herzogs in den Widmungen der anderen zwischen 1610 und 1613 veröffentlichten Werke der dritten Gruppe zu erkennen. Sie sind alle an die regierenden Fürsten der großen protestantischen Territorien gerichtet: die *Musae Sioniae* IV von 1607 an den pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV., die *Musae Sioniae* IX 1610 an den sächsischen Kurfürsten Christian II., die *Hymnodia Sionia* vom Januar 1611 an König Jacob I. von England, die nur einen Monat später erschienene *Missodia Sionia* an den brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund und die im März 1613, nur knapp vier Monate vor dem Tod von Heinrich Julius gedruckte *Urania* an den Herzog Johann Friedrich von Württemberg. Denn jede dieser Widmungen lässt sich unmittelbar mit der an politischen Ereignissen so reichen Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges verbinden.

19 Selbst die Kantoren haben zuweilen erst, wie es etwa aus der Vorrede zum Hamburger *Melodeyen Gesangbuch* von 1604 (Neuausgabe durch Klaus Ladda, Singen 1995 [= Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 148]) hervorgeht, „auff frommer Christen trewhertzigen ermanen/ umb der andacht willen/ [...] sich der lieben einfeltigkeit also befeissigen müsen“. Denn oftmals waren auch sie eher daran interessiert, anspruchsvollere Kompositionen im Druck zu veröffentlichen.

20 In der Vorrede zu ihrem Druck (1611) spricht Praetorius von ihnen als Werken, „quae ante annos aliquot in Comitijis Ratisbonensibus [...] composueram“. Allerdings hat er in die Sammlung auch zwei bereits früher entstandene Magnificat-Kompositionen aufgenommen. Vgl. Forchert (wie Anm. 7), S. 115.

Zieht man das Resümee aus dieser Aufzählung, so zeigt sich, dass allenfalls die Werke der ersten Gruppe primär noch für Aufführungen der Wolfenbütteler Hofkapelle bestimmt waren, und auch das nur mit Einschränkungen<sup>21</sup>. Die Werke der zweiten Gruppe dagegen gingen zweifellos auf Anweisungen der Herzogin Elisabeth und der ihr verbundenen „Dänischen Partei“ zurück, die im Interesse ihres Bekenntnisses zum orthodoxen Luthertum die Verbreitung des geistlichen Liedgesangs durch einfache Choralsätze sowohl im Gottesdienst als auch in der privaten Sphäre und nicht nur im eigenen Herzogtum, sondern auch über dessen Grenzen hinaus zu fördern suchte. Das Resultat dieses Auftrages waren jene Werke, auf die sich Gurlitts Praetorius-Bild stützte, also vor allem die etwa 750 meist vierstimmigen Choralsätze, die in der Zeit zwischen 1607 und 1610 geschaffen und in den *Musae Sioniae* V–VIII veröffentlicht wurden. Und es war denn auch die Herzogin Elisabeth, der Praetorius in erster Linie die für einen Musiker ganz ungewöhnlichen geistlichen Ämter verdankte, die ihm übertragen wurden: 1608 seine Ernennung zum ersten nicht ordinierten Konventualen des Klosters Amelungsborn<sup>22</sup> und um 1614 sogar seine Berufung zum Prior des Klosters Ringelheim<sup>23</sup>.

Mit dem Wandel vom Hofkapellmeister zum Auftragskomponisten stimmt überein, dass es von einer Tätigkeit der Hofkapelle in Wolfenbüttel spätestens seit 1609 nichts mehr zu berichten gibt. Kann man schon bezweifeln, ob der 1607 dem pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. gewidmete vierte Teil der *Musae Sioniae* von Praetorius noch jemals in Wolfenbüttel aufgeführt worden ist – der Druck trägt das Datum vom 25. August, aber bereits am 6. September reiste Herzog Heinrich Julius nach Prag ab, um erst im Frühjahr 1608 nach Wolfenbüttel zurückzukehren –, so gilt das erst recht für die noch später erschienenen Veröffentlichungen, also die *Musae Sioniae* IX (1610), die *Missodia*, die *Hymnodia* (beide 1611) sowie die *Urania* (1613), das letzte der noch von Heinrich Julius in Auftrag gegebenen Werke. Der primäre Anlass aller dieser Kompositionen war denn auch weniger das praktische Bedürfnis einer Erweiterung des Repertoires – es bestand zu dieser Zeit wohl weder in Wolfenbüttel noch in den Hofkapellen der Widmungsträger, also auch nicht in der Heidelberger Hofkapelle des pfälzischen Kurfürsten Friedrichs IV., dem die achtstimmigen Choralbearbeitungen der *Musae Sioniae* IV gewidmet waren, und eben so wenig an den Höfen, die Praetorius mit Kompositionen lateinischer Messsätze, Hymnen oder Benedicamus-Vertonungen bedachte, also bei den Hofkapellen in Berlin, London oder Coburg, weil hier die Kirchenmusik in lateinischer Sprache kaum mehr eine Rolle spielte<sup>24</sup>.

Am merkwürdigsten aber und gleichzeitig am aufschlussreichsten ist in diesem Zusammenhang eine Veröffentlichung, an der Praetorius nicht als Autor, sondern lediglich als Herausgeber beteiligt war. Denn ebenfalls im Jahr 1611 erschien, von ihm ediert, eine Neuauflage der erstmals 1602 in Wien erschienenen *Teutschen Liedlein mit vier Stimmen componiert durch Lambertum de Sayve*. Noch nachdrücklicher als bei den lateinischen Kompositionen muss sich hier die Frage stellen: Was konnte einen Kapellmeister, der seit seinen Anfängen bis zu diesem

21 Sie beziehen sich auf die *Motectae et Psalmi*, von denen aber einige Werke bereits auf dem Regensburger Reichstag von 1603 erklingen sind; vgl. oben, S. 40.

22 Vgl. Christhard Mahrenholz, *Das Kloster Amelungsborn im Spiegel der niedersächsischen Kirchengeschichte*, in: Jb. der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte 62 (1964), S. 14, Anm. 30.

23 So bezeichnet er sich erstmals am 24. Juni 1614 auf dem Titel des Generalregisters für das *Syntagma Musicum* (Praetorius, wie Anm. 13, fol. a1<sup>r</sup>).

24 Allenfalls im London Jakobs I. hätten Praetorius' lateinische Hymnen noch einen gewissen Widerhall finden können, doch ist über ihre Aufführung nichts zu ermitteln.

Zeitpunkt nie etwas anderes als Kirchenmusik komponiert hatte, veranlassen, die Fürstliche Wolfenbütteler Offizin damit zu beauftragen, diese schlichten Liedsätze im Stil eines vergangenen Jahrhunderts nachzudrucken, um sie abermals an die Öffentlichkeit zu bringen? Und gab es zu dieser Zeit überhaupt noch Interessenten für diese Art von Musik? Die Antwort erhält man, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Lambert de Sayve der Kapellmeister des Erzherzogs Matthias war, der am Pfingstmontag des Jahres 1611 in Prag zum König von Böhmen gekrönt und damit gleichzeitig zum designierten Nachfolger Rudolfs II. bestimmt wurde. Mit dem Nachdruck der Lieder gerade zu dieser Zeit aber brachte sich Heinrich Julius dem Erzherzog diesmal statt durch eine Widmung von Werken seines Kapellmeisters durch die Finanzierung der von ihm veranlassten Neuauflage der Kompositionen von Matthias' eigenem Kapellmeister in Erinnerung<sup>25</sup>. Nicht lange danach wurde Heinrich Julius übrigens auf die ausdrückliche Bitte des jetzt mehr oder weniger entmachteten Kaisers hin „trotz seines evangelischen Bekenntnisses“ durch den Mainzer Erzbischof und Erzkanzler Johann Schweikard im Amt des „Obersten Directors des Geheimen Rates“<sup>26</sup> abermals bestätigt.

So wie an diesem Beispiel die politische Zweckbestimmung von Praetorius' Veröffentlichung deutlich wird, lässt sie sich nun aber auch mit großer Wahrscheinlichkeit für die Widmungen jener Drucke aufweisen, die der dritten Gruppe der von Praetorius veröffentlichten Werke zugehören. Sie richten sich durchweg an Persönlichkeiten, deren Entscheidungen für die Machtverhältnisse im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges auf evangelischer Seite von zentraler Bedeutung wurden. Dazu kommt, dass die Daten aller dieser Widmungen in engem zeitlichen Zusammenhang mit politischen Ereignissen stehen, die auch das landes- und reichspolitische Wirken des Herzogs Heinrich Julius berührten: mit dem „Vierklösterstreit“, mit der Entstehung der Bündnisse von protestantischer Union und katholischer Liga und mit dem jülich-Klevischen Erbfolgestreit.

Auf zwei dieser Ereignisse bezieht sich schon die erste Widmung, die über den engeren Kreis der persönlichen Beziehungen hinausgeht. Sie betrifft den vierten Teil der *Musae Sioniae*, der mit dem Datum vom 25. August 1607 dem pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. zugeeignet wurde. Das war unmittelbar vor dem zum Januar 1608 einberufenen Regensburger Reichstag, auf dem jener „Vierklösterstreit“ wieder auf der Tagesordnung stand, in dem schon zu Anfang des Jahrhunderts die Pfalz, Brandenburg und Wolfenbüttel gemeinsame Interessen vertreten hatten und zu dem nun der Herzog auch Praetorius abgesandt hatte, der sich hier mit den allerdings erst 1611 in der *Megalyndia* veröffentlichten Magnificat-Kompositionen hören ließ. Schon kurze Zeit nach dem ohne Ergebnis zu Ende gegangenen Reichstag von 1608 erfolgte der Abschluss der Bündnisse von Union und Liga<sup>27</sup>, der auf protestantischer Seite vor allem durch den pfälzischen Kurfürsten betrieben wurde.

Heinrich Julius aber hatte sich, ebenso wie sein Schwager, der sächsische Kurfürst Christian II., der Union nicht angeschlossen. Ihm galt denn auch die von Praetorius am 8. April 1610 unterzeichnete Widmung der *Musae Sioniae* IX. Die kurz nacheinander erscheinenden

25 Darüber hinaus wurde de Sayve auch vom Herzog mit einer goldenen Kette bedacht. Vgl. Erich Schenk, *Zur Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve*, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht u. H. Hücke (Hrsg.), *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1961, S. 110.

26 Hilda Lietzmann, *Der Altar der Marienkirche in Wolfenbüttel*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 201.

27 Die Union konstituierte sich am 14. Mai 1608, die Liga am 10. Juli 1609.

Drucke der *Hymnodia* und *Missodia* mit ihren Widmungen an den englischen König Jakob I. am 6. Januar 1611 und den brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund am 17. Februar 1611 dürften mit dem Jülichen Erbfolgestreit zusammenhängen<sup>28</sup>. Denn Jakob I. hatte der Union bereits 1610 seine Hilfe zugesagt, und Johann Sigismund war einer der Erbberechtigten, der zusammen mit dem Pfälzer Grafen Wolfgang Wilhelm bereits seit 1609 das Jülich-Clevische Erbland besetzt hielt.

Die am 25. März 1613 unterzeichnete und an den Herzog Johann Friedrich von Württemberg gerichtete Widmung der *Urania* schließlich, des letzten der noch zu Lebzeiten des Herzogs Heinrich Julius gedruckten Praetorius-Werks, stand wieder – wie vorher schon die *Motectae et Psalmi* und die *Megalynodia* – mit einem Reichstag in Verbindung, der Anfang August dieses Jahres beginnen sollte. Zu ihm hatte, in der Hoffnung die sich immer mehr zuspitzenden Gegensätze zwischen Union und Liga schlichten zu können, diesmal auch der im Juni 1612 als Nachfolger Rudolfs II. zum Kaiser gekrönte Matthias sein Kommen angekündigt<sup>29</sup>. Auch Heinrich Julius hatte sich entschlossen, diesmal selbst am Reichstag teilzunehmen. Es liegt deshalb nahe, dass er seinen Kapellmeister zu der Widmung an den Württemberger anregte, weil er mit ihr die Verbindung zu einem Fürsten beleben wollte, der sich, wie er selbst, von den Konflikten der Vergangenheit weitgehend ferngehalten hatte. Vielleicht hoffte er, den württembergischen Herzog, der als ein „Gemäßigter“ galt, für die in Aussicht genommenen Verhandlungen zwischen Union und Liga dem Kaiser als Sprecher der evangelischen Seite bei den kommenden Verhandlungen präsentieren zu können. Zu diesen Verhandlungen ist es freilich nicht mehr gekommen, da sich der Reichstag schon kurz nach seiner Eröffnung im August 1613 ergebnislos vertagte.

Zu dieser Zeit hatte für Praetorius allerdings schon ein völlig neuer Schaffensabschnitt begonnen. Denn Herzog Heinrich Julius war unerwartet am 30. Juli 1613 (n. St.)<sup>30</sup>, noch vor dem Beginn des Reichstages, in Prag verstorben. Und obwohl dessen Sohn und Nachfolger Friedrich Ulrich Praetorius zumindest nominell in seiner Stellung als Wolfenbütteler Kapellmeister beließ und obwohl er weiterhin ein Auftragskomponist blieb, dessen Werke meist für andere Höfe bestimmt waren, galten diese Aufträge jetzt nicht mehr der Veröffentlichung ganzer Werkgruppen, sondern erstreckten sich lediglich auf einzelne Kompositionen, die er nun auch an ihrem Bestimmungsort aufzuführen hatte. Das aber war eine Tätigkeit, die er vorher nur in seltenen Fällen ausgeübt hatte. Denn sieht man von den Stücken der *Motectae et Psalmi* und der *Megalynodia* ab, mit denen er sich auf den Reichstagen von 1603 und 1608 hören ließ, so lassen sich für die meisten seiner anderen bis dahin komponierten Werke weder

28 Schon im Dezember 1610 hatte sich Heinrich Julius in einem Brief aus Prag an den sächsischen Kurfürsten gewandt, dem er mitteilte, sich an dem Plan eines Bündnisses von Union und Liga nicht beteiligen zu wollen, der vorsah, die calvinistische Pfalz, die Konkurrentin Brandenburgs und Sachsens in dem seit dem Frühjahr 1609 andauernden Streit um die Jülich-Klevische Erbfolge, auszuschließen. Vgl. Ludwig Timotheus von Spittler, *Geschichte des Fürstenthums Calenberg in der Vereinigung mit Wolfenbüttel*, in: Karl Wächter (Hrsg.), *Ludwig Timotheus Freiherrn v. Spittler's sämtliche Werke* Bd. 6, Stuttgart u. Tübingen 1828, S. 259 ff.

29 Rudolf II. war am 20. Januar 1612 in Prag gestorben.

30 Der Tod des Herzogs Heinrich Julius fiel auf den 30. Juli neuen Stils (= n. St.), wie er in den katholischen Gegenden durch die Einführung des „gregorianischen Kalenders“ seit 1585 galt. Er unterschied sich von der älteren Zählung des „julianischen Kalenders“ um zehn Tage. Heinrich Julius starb also am 20. Juli a. St. Diese Differenz zwischen katholischer und evangelischer Kalenderzählung galt noch bis ins Jahr 1700.

Möglichkeiten noch Gelegenheiten für von ihm geleitete Aufführungen am Wolfenbütteler Hof nachweisen. Da Heinrich Julius, der sich hier schon seit dem Beginn des Jahrhunderts nur mehr selten aufhielt, seinen Kapellmeister vornehmlich wegen anderer Angelegenheiten beanspruchte, blieb diesem auch nur wenig Zeit, sich um den Zustand der Hofkapelle zu kümmern<sup>31</sup>. So kam es, dass die Hofkapelle, in der noch 1602, also vor Praetorius' Ernennung zum Kapellmeister, 18 Musiker fest angestellt gewesen waren<sup>32</sup>, kurz nach dem Tode des Herzogs nur mehr elf Personen zählte, von denen allein acht bereits unter seinem Vorgänger Mancinus tätig gewesen waren<sup>33</sup>.

Der Wandel, der sich letztlich nicht nur auf Praetorius' Tätigkeit, sondern auch auf seine Auftraggeber erstreckte, wurde durch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. eingeleitet, der einen neuen Leiter für die Dresdner Hofmusik suchte<sup>34</sup>. Er hatte deshalb schon bald nach der Beisetzung des Herzogs an dessen Nachfolger Friedrich Ulrich die Bitte gerichtet, ihm seinen Kapellmeister zunächst nur während des Trauerjahrs für die Reorganisation seiner Hofkapelle zu überlassen<sup>35</sup>. In der Folge führte diese Anfrage allerdings zu einer zwar immer wieder durch andere Aufträge unterbrochenen, aber gleichwohl bis an sein Lebensende andauernden Verbindung von Praetorius mit dem Dresdner Hof. Schon sein erster Auftrag, die Komposition von Werken, die auf dem Fürstentag in Naumburg anlässlich der Feierlichkeiten zu einer Erbverbrüderung zwischen Brandenburg, Hessen-Darmstadt und Sachsen aufgeführt werden sollten, wurde zu einem großen Erfolg, der nicht nur den Kompositionen, sondern auch dem Organisator der Aufführung galt<sup>36</sup>. Für sie hatte er sich, zusätzlich zu den Sängern und Instrumentalisten der Dresdner Hofkapelle, erstmals auch auf die Mitwirkung von Musikern aus benachbarten Höfen stützen können.

Von da an wurden die Aufführungen von stark besetzten Festmusiken, für die er nun regelmäßig neben den hauseigenen Kräften auch Musiker aus den Kapellen befreundeter Höfe heranzog, zu einem spezifischen Merkmal seines musikalischen Schaffens. Einen wesentlichen Teil dieser Werke hat Praetorius später in den, wie es im Titel heißt, „Solennischen Fried- und Frewden-Concerten“ seiner *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619 veröffentlicht. Der Druck enthielt die in den knapp fünf Jahren zwischen der Trauerfeier für Herzog Heinrich Julius und dem Erscheinen dieser Sammlung entstandenen Kompositionen, die er – ungeachtet der Ämter, die ihn nach wie vor als Kapellmeister an den Wolfenbütteler Hof und wenig später auch als Kapellmeister „von Haus aus“ an die Höfe von Dresden (seit 1614) und Halle (spätestens seit 1616) banden – für allein 18 „extraordinäre“ Veranstaltungen geschaffen hatte. Auch hierbei war ihm, neben den speziell für den jeweiligen Anlass zu komponierenden Aufführungen großer Werke, mit denen er sich an Orten wie Braunschweig, Sonders-

31 Er hat sich selbst darüber beklagt, dass er „perinvito [...] animo ad alias quoque functiones aulicas“ herangezogen worden sei (Praetorius, wie Anm. 13, S. 159).

32 Ruhnke (wie Anm. 9), S. 91.

33 Vgl. Deeters (wie Anm. 11), S. 112 f.

34 Der alte Kapellmeister Rogier Michael, seit nahezu 40 Jahren Mitglied der Dresdner Hofkapelle, konnte sein Amt schon lange nicht mehr wahrnehmen.

35 Näheres bei Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 55–68, hier S. 56.

36 Aufgeführt wurde bei dieser Gelegenheit u. a. das „O Lamm Gottes unschuldig“ (*Polyhymnia Caduceatrix* Nr. 18; vgl. die Edition durch Wilibald Gurlitt in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 17/2, Wolfenbüttel 1933).

hausen, Halberstadt, Kassel, Magdeburg oder Bayreuth hören ließ, auch deren Organisation und Leitung übertragen.

So gut man sich vorstellen kann, dass Praetorius mit der Reihe der *Musae Sionae* die Absicht verfolgte, eine möglichst umfassende Sammlung von mehrstimmigen Vertonungen des evangelischen Kirchenlieds seiner Zeit vorzulegen, so wenig wahrscheinlich ist aber die Annahme, er habe mit den Kompositionen seines Spätwerks einen ähnlichen Plan verfolgt. Denn sie alle bezogen sich weder auf Ereignisse, die vorauszusehen waren, noch auf Aufführungsbedingungen, mit denen man vorab rechnen konnte. Sinnvoller scheint es zu sein, sich die Frage zu stellen, was den zweifellos ungewöhnlichen Erfolg ausmachte, den Praetorius gerade mit seinem Spätwerk erzielte. Denn unter seinen Vorgängern und Zeitgenossen gab es nicht wenige, die ihm an kontrapunktischer Gewandtheit, harmonischer Vielfalt oder madrigalischer Ausdruckskraft überlegen waren. Es gibt genügend Belege dafür, dass er, der nie eine ordentliche musikalische Ausbildung genossen hatte, sich völlig dessen bewusst war, was ihm in dieser Hinsicht fehlte. Und es ist mehr als wahrscheinlich, dass gerade die beiden hervorstechenden Merkmale seiner Kompositionsweise, die sein Schaffen nahezu von Anfang bis Ende charakterisieren, die Vorliebe für cantus-firmus-Kompositionen und große Besetzungen, ihm vor allem dazu dienten, die Mängel seiner musikalischen Ausbildung zu kompensieren. Denn von der Orgel herkommend war ihm natürlich die harmonische Aussetzung von Chormelodien von Anfang an vertraut. Sie wurde ihm deshalb die gegebene Voraussetzung auch für die Ausarbeitung seiner Vokalwerke<sup>37</sup>. Demzufolge basieren Kompositionen mit acht und mehr Stimmen, wie sie bereits in den *Motectae et Psalmi latini* vorkamen, in der Regel auf einem real höchstens drei- bis vierstimmigen Satz, der durch hinzutretende Stimmen oder Chöre in teils vokaler, teils instrumentaler Ausführung lediglich erweitert wird. So lassen sich beispielsweise von den vierzig Stücken der mit bis zu sechs Chören und 21 Stimmen besetzten *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619 allein sieben auf dreistimmige Sätze zurückführen, und etwa die Hälfte aller Kompositionen dieser Sammlung verwendet zumindest in Teilen vierstimmige Chorsätze aus den *Musae Sioniae* VI–VIII.

Der große Erfolg der nach 1613 entstandenen Festmusiken verdankte sich allerdings weder ihrer kontrapunktischen Qualität noch jener monodisch-affektiven Schreibweise, wie sie sich bald nach der Jahrhundertwende allmählich auch in Deutschland auszubreiten begann. Er beruhte vielmehr auf der Verbindung des Kantionalsatztyps seiner Choralbearbeitungen der *Musae Sioniae* mit den aufführungspraktischen Neuerungen, die er vor allem durch das Studium der Drucke norditalienischer Vokalkonzerte kennengelernt hatte<sup>38</sup>. Ihnen und ihrer sinnvollen Verbindung mit deutschen Traditionen – wie etwa der alten Praxis des Quempas-Singens – verdankten die Kompositionen seines Spätwerks vor allem die unmittelbare sinnliche Wirkung ständig neuer klanglicher Ereignisse: des Wechsels von Solo und Tuttiabschnitten, von hohen und tiefen, vokalen und instrumentalen Chören, die infolge der räumlichen Trennung der verschiedenen Klangkörper auf die Hörer von allen Seiten eindringen. In diesen Kompositionen seines Spätwerks mit ihrer Tendenz zu Massenwirkungen steht Praetorius

37 Vgl. dazu Praetorius' Ausführungen in der „Observatio de Autoris scopo ac fine in Leiturgiae Harmonia observato“ aus seiner *Leiturgodia Sionia Latina* [...], 1612, fol. B1<sup>v</sup>, mit denen er seine cantus-firmus-Kompositionen begründet.

38 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1).

denn auch dem Stil barocker Prachtentfaltung näher als dem Renaissance-Ideal artistischer „perfectio“, wie es noch in den Kompositionen seines Dresdner Nachfolgers Heinrich Schütz weiterlebt<sup>39</sup>.

\*

Im Blick auf die bisher betrachteten Werke lässt sich nun aber auch der Frage nachgehen, in wie weit es möglich ist, sich für das Verständnis von Praetorius' Gesamtwerk noch weiterhin Interpretationen anzuschließen, wie sie von Blume oder Gurlitt entwickelt wurden. Zwar konnte sich Blume mit seiner Ansicht, dass alle von Praetorius überlieferten Kompositionen lediglich Teile eines allmählich immer größere Dimensionen annehmenden Planes seien, von dessen Verwirklichung er nur durch den Tod verhindert wurde, darauf berufen, dass es in den Vorreden zu seinen Werken immer wieder Hinweise auf geplante Projekte größten Umfangs gab. So existierten Pläne, die sich anfänglich auf deutsche Kirchenliedbearbeitungen in allen nur denkbaren Besetzungen bezogen und sich seit etwa 1610 auch auf die mehrstimmige Vertonung der von Lucas Lossius gesammelten Auswahl von gregorianischen Gesängen mit lateinischem Text erstreckten<sup>40</sup>. Dazu kam, dass Praetorius in den Vorworten seiner Druckwerke immer wieder Vorhaben angekündigt hatte, die zum Teil weit über das hinaus gingen, was er später noch veröffentlichte. So sollten etwa die 1611 erschienenen vier Bände der *Missodia*, *Hymnodia Eulogodia* und *Megalynodia* nur der Anfang jener Bearbeitungen von lateinischen Gesängen sein, die er mit Psalmen und Responsorien zur Mette und Vesper fortzuführen gedachte.

Infolge ihrer enzyklopädischen Intention waren alle diese Pläne allerdings wenig geeignet, den Erfordernissen der Praxis zu dienen. Eher kann man sich vorstellen, dass Praetorius zwar von der Idee einer mehrstimmigen Vertonung des gesamten Repertoires der in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Melodien ausging, dass ihm dieses Repertoire aber vor allem dazu dienen sollte, sich einen Vorrat an Kompositionen zu schaffen, derer sich der Herzog zur Begleitung seiner politischen Unternehmungen bedienen konnte. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass Heinrich Julius den Druck dieser Kompositionen finanzierte, sondern auch der Umstand, dass er ihn in den meisten Fällen offenbar auch erst dann genehmigte, wenn ihm der Zeitpunkt der Veröffentlichung für seine Vorhaben günstig erschien. Zugespitzt könnte man also sagen, dass wahrscheinlich der größere Teil der von Praetorius bis zum Tode des Herzogs geschaffenen Kompositionen weniger für den unmittelbaren Gebrauch entstanden ist als vielmehr zu dem Zweck, dessen politische Unternehmungen unterstützend zu begleiten.

Gleichgültig aber, welches Ausmaß solche Planungen bereits angenommen haben mochten, sie wurden auf jeden Fall mit dem Tod des Herzogs Heinrich Julius beendet. Denn die Versuche, die Praetorius im dritten Teil seines *Syntagma Musicum* unternahm, die noch nach 1613 entstandenen Kompositionen einem post festum entstandenen Gesamtplan einzugliedern, sind wenig überzeugend: einerseits, weil heute nicht mehr zu ermitteln ist, ob alle in ihn aufgenommenen Titel sich auf ehemals vorhandene Werke oder nur auf nie ausgeführte Pro-

39 Arno Forchert, *Michael Praetorius – Werk und Wirkung*, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 98–110 pass.

40 Praetorius (wie Anm. 37), ebd.

jekte beziehen<sup>41</sup>, und andererseits, weil die Untergliederung dieses Gesamtplans keiner erkennbaren Systematik folgt. Genau genommen ist denn auch, was Blume als „Plan“ bezeichnete, alles andere als die Verwirklichung eines autonomen künstlerischen Entwurfes. Viel eher zeigt es sich als ein Versuch, Werke oder Vorhaben aus verschiedenen Lebensabschnitten, die weniger vom Komponisten geplant als vielmehr von den wechselnden Bedingungen seines Schaffens diktiert waren, nachträglich in eine gewisse übersichtliche Ordnung zu bringen.

Einer Korrektur bedarf auch die auf Gurlitt zurückgehende Darstellung von Praetorius' Schaffen als das eines Komponisten, dessen Werke Dokumente seines unerschütterlichen Festhaltens an den ihm vor allem durch seinen Vater vermittelten Traditionen der Reformationszeit seien. Er stützt sich dabei auf jene schon erwähnte Definition von Praetorius' cantus-firmus-Praxis, die er nicht als technisches Verfahren, sondern als „Ausdruck lutherischer Frömmigkeit im Zeitalter der Orthodoxie“ betrachtet<sup>42</sup>. Sie dient ihm als Ausgangspunkt für eine Interpretation seines Gesamtwerks, das im Grunde für Komponisten seiner Generation bereits ungewöhnlich ist, zumal wenn sie sich, wie auch Praetorius, im übrigen um die Übernahme moderner Stilmittel, wie etwa der mit dem konzertierenden Stil verbundenen Generalbasspraxis, bemühen. Darüber hinaus aber ist der cantus-firmus-Satz allein als kompositionstechnisches Verfahren keineswegs nur ein Kennzeichen lutherischer Frömmigkeit, sondern geht weit in die vorreformatorische Zeit zurück. Für die Ermittlung von Praetorius' Einstellung zu Glaubensfragen wäre es denn auch weit sinnvoller, sich statt an die cantus-firmus-Technik an die Art und Herkunft der verwendeten Melodien zu halten.

Schon die Komposition, durch die der Name Praetorius zweifellos seine weiteste Verbreitung gefunden hat, sein 1609 in die *Musae Sioniae* VI übernommener Satz über „Es ist ein Ros' entsprungen“, ist geeignet, Gurlitts Praetorius-Bild eines nach wie vor dem Geist der Reformationszeit verhafteten Künstlers zu erschüttern. Denn ihm liegt die Melodie eines „alt katholisch Trierischen Christliedleins“<sup>43</sup> zugrunde, das er wahrscheinlich 1608, als er sich auf dem Regensburger Reichstag aufhielt, kennengelernt und ein Jahr später in der bekannten vierstimmigen Bearbeitung, zusammen mit neun weiteren katholischen Kirchenliedern, in den sechsten Teil seiner *Musae Sioniae* aufgenommen hat. Ebenso wenig hat er sich auch dem Dienst für calvinistische Fürstenhöfe verweigert, wie es nicht nur seine Widmung der *Musae Sioniae* IV an den pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. zeigt, sondern auch der *Concertgesang* („Ich suchte des Nachts“), den er 1617 für den Kasseler Landgrafen Moritz komponierte. Es ist darüber hinaus auch schwer vorstellbar, dass der Mann, der in so enger Verbindung mit einem Fürsten stand, dessen Streben unausgesetzt auf die Überwindung der politischen wie konfessionellen Gegensätze im Reich gerichtet war, sich selbst solchen Bestrebungen völlig verschlossen hätte.

Gegen diese Annahme spricht schließlich auch eine weitere Überlegung. Schon in seiner frühen Studienzeit an der Viadrina stand Praetorius offenbar unter dem Einfluss des Theologieprofessors Christoph Pelargus, eines Freundes seines Bruders Andreas, den er noch 1615 im Vorwort zum *Syntagma Musicum* I zu den Autoren rechnete, aus deren Werken er geschöpft

41 Auszunehmen sind sicher Titel mit genaueren Angaben zu Art und Umfang der Besetzung. Vgl. dazu auch Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen 1987.

42 Vgl. oben Anm. 2.

43 So zuerst im *Mainzer Kantional* von 1605 bezeichnet, aber mit Gewissheit älteren Ursprungs.

habe. Pelargus aber galt als ein „Irenäus“, der sich um eine Annäherung der konfessionellen Gegensätze bemühte<sup>44</sup>. Und da es kaum noch zu bezweifeln ist, dass Praetorius vor seiner Aufnahme in die Wolfenbütteler Hofkapelle seine an der Viadrina begonnenen Studien in Helmstedt fortgesetzt hat, liegt es nahe, dass ihn das nach dem Regierungsantritt des Herzogs zunehmend liberaler werdende Klima der Universität in religiösen Anschauungen noch be- stärkte, die ihm bereits in Frankfurt nahegebracht worden waren. Denn noch zu Praetorius' Lebzeiten wurde die Helmstedter Universität zum Ausgangspunkt jener irenischen Theologie, deren wirksamster Repräsentant Georg Calixt hier bereits seit 1603 studierte, wo er zehn Jahre später eine Professur erhielt.

Nicht als kämpferischer Vertreter eines orthodoxen Luthertums wird uns Praetorius denn auch in Erinnerung bleiben, sondern als ein Komponist, dessen Schaffen so eng wie das kei- nes anderen seiner Zeitgenossen mit der Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges verflochten ist. Als er am 15. Februar 1621 in Wolfenbüttel starb, war dieser Krieg bereits seit drei Jahren Realität geworden.

44 Heinrich Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina. Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nordosten Deutschlands vor dem Dreißigjährigen Kriege*, Frankfurt/O. u. Berlin 1942, S. 122 f.; desgleichen Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius*, Kassel u. a. 1993 (= Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 116.