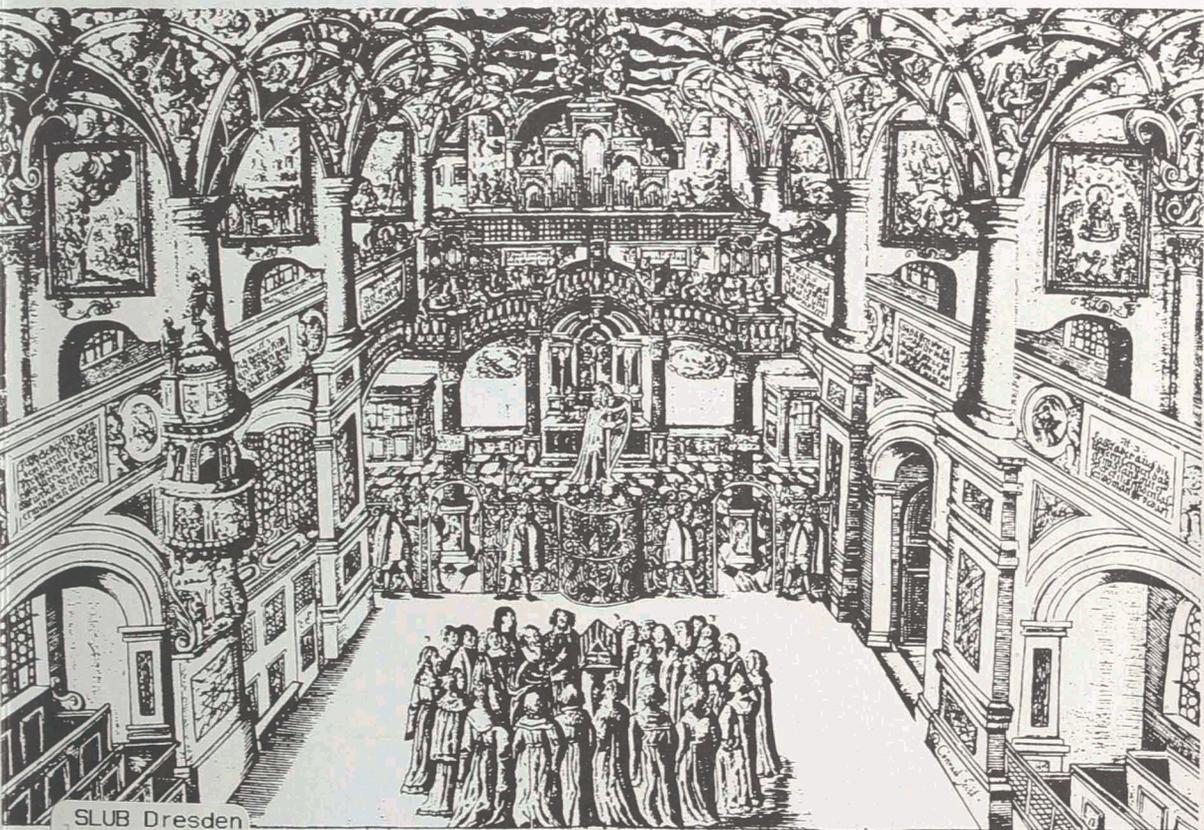


Schütz-Jahrbuch 2007



SLUB Dresden

zell

MZ.
8.
414

m027 MZ

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD

29. Jahrgang 2007



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

zell1/m027/MZ1/PM2

Landgraf-Moritz-Stiftung

Schütz-Jahrbuch

MZ. 8. 414-29.2007 **10.04.2008**

Weitere Sig.: MZ. 8. 414-29.2007
MZ. 8. 414

Ablage zell1/MZ **29.2007**



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel
Das Heinrich-Schütz-Fest Dresden wurde durch eine großzügige Spende der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung gefördert.

© 2007 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/ Printed in Germany

ISBN 978-3-7618-1685-1

ISSN 0174-2345

MZ . 8 . 414 - 29 . 2007

INHALT

VORTRÄGE DES SCHÜTZ-FESTES DRESDEN 2006

- JOSEF MATZERATH (Dresden)
Residenz – Festung – Zentralort. Dresdner Spezifika des 17. Jahrhunderts 7
- MARY E. FRANSDEN (South Bend, Indiana)
Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: Die italienische Hofkapelle
Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen 17
- ELISABETH ROTHMUND (Paris)
„Du forderst Teutzsche Reime/ Zu Dreßden und daheime“
Deutsche Dichtung in Dresden und Sachsen im Umfeld von Heinrich Schütz 35
- ANGELICA DÜLBERG (Dresden)
„Höhepunkte der deutschen Kunst. Italienische und Dresdner Künstler
am sächsischen Hof zwischen 1550 und 1650“ 55

VORTRÄGE ZUM 80. GEBURTSTAG VON ARNO FORCHERT

- WERNER BREIG (Erlangen)
Die Stammbucheinträge von Heinrich Schütz 81
- FRIEDHELM KRUMMACHER (Kiel)
Wirkung als Problem: Zur historischen Geltung von Heinrich Schütz 111
- THOMAS SYNOFZIK (Zwickau)
Michael Praetorius und Heinrich Schütz 123

FREIE BEITRÄGE

- GERHARD AUMÜLLER (Marburg)
Die hessische Organistenfamilie von Ende und Heinrich Schütz:
Lebens- und Arbeitsbedingungen der Hoforganisten im reformierten Hessen-Kassel
während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts 137
- WERNER BRAUN (Saarbrücken)
Heinrich Schütz und die Spätgeschichte von „Jesu, dulcis memoria“ 179
- EBERHARD MÖLLER (Zwickau)
Drucker und Verleger der Kompositionen von Heinrich Schütz 191
- Die Verfasser der Beiträge 203

ABKÜRZUNGEN

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DM	<i>Documenta musicologica</i>
ed., eds.	edited/editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
Fürstenau	Moritz Fürstenau, <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen</i> , 1. Teil: <i>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 Dresdens</i> , Dresden 1861, Nachdr. Leipzig 1971
EitnerQ	Robert Eitner, <i>Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900-1914
GA	Gesamtausgabe
HMT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
Jb.	Jahrbuch
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JbMBM	Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, <i>Jahrbuch</i> , 1999ff.
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949-1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
MPL	Jacques Paul Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series latina</i> , 221 Bände, Paris 1844-1865
Ms.	Manuskript
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
Nachdr.	Nachdruck
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980

- New GroveD2 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London 2001
- NHdb *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Wiesbaden u. Laaber 1980–1995
- NSA Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
- Praetorius Werke *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, in Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1928–1960
- RiemannL Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)*
- RRMBE *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Madison 1964 ff.
- Schütz GBr Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
- Schütz Quellen Jhr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. *Gereimtes und Unge- reimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834*, hrsg. von Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Haustein, Altenburg 2003 (= Köstritzer Schriften 3)
- Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2 *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985*, hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig *Jahrbuch Peters* 1985 bzw. 1986/87)
- SGA Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke*, Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
- SHStA Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
- SIMG *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- SJb *Schütz-Jahrbuch*
- Slg. Sammlung
- SLUB Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
- SSA *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
- VdG Viola da Gamba
- VfMw *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*
- vol., vols. volume, volumes
- WaltherL Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
- ZfMw *Zeitschrift für Musikwissenschaft*
- ZIMG *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*

Residenz – Festung – Zentralort

Dresdner Spezifika des 17. Jahrhunderts ○

JOSEF MATZERATH

Nach dem Tode von Kurfürst Johann Georg I. am 8. Oktober 1656 [...] begann eine „neue Blütezeit der Stadt, die [Dresden] bald zu einer Residenz von europäischem Rang werden ließ und die 100 Jahre währen sollte.“¹ In der sächsischen Landeshistoriographie und in der öffentlichen Meinung gilt die Regierungszeit Augusts des Starken und seines Sohnes August III. von Polen als der Zenit der Dresdner Hofkultur. Bekanntlich wandte sich der Dresdner Hof in der Regierungszeit Johann Georgs II. dem französischen Geschmack zu. Mit August dem Starken und dessen Sohn August III. stiegen die Dresdner Wettiner in den Rang europäischer Könige auf und zeigten dies auch in ihrer Hofhaltung. Als Kontrast zu der vornehmen Raffinesse des neuen Lebensgefühls erscheint dann vielen heutigen Autoren der bemerkenswerte Alkoholkonsum Johann Georgs I. Unter den Diplomaten der Zeit war es ein offenes Geheimnis: Wer an den Dresdner Hof kam, der musste Trinkfestigkeit mitbringen². Allerdings galt in der Frühen Neuzeit selbst hoher Wein- und Bierkonsum den Zeitgenossen als unbedenklich. Beide Getränke waren allgemein übliche Bestandteile eines standesgemäßen Essens der gesellschaftlichen Führungsformationen. Alkoholismus war eben noch nicht als Krankheit definiert. Auch in der neuen Dresdner Stadtgeschichte liest man, Johann Georg I. sei ein „Sauf-Jörg“ gewesen. Das gilt dem Autor als Folie für den hohen Glanz der Folgezeit³. Das ist eine ganz gängige Wertung. Auch die Ausstellung *Mythos Dresden*, die vom 8. April 2006 bis zum 31. Dezember 2006 im Hygienemuseum präsentiert wurde, hat darauf verzichtet, die Regierungszeit Johann Georgs I. ins Bild zu setzen⁴.

Johann Georg I. regierte Kursachsen vom Jahre 1611 bis zum Jahre 1656. In seine Herrschaft fällt der Kernbereich der Tätigkeit von Heinrich Schütz in Dresden. Im Jahre 1614 wurde Schütz zum ersten Mal vom Dresdner Hof engagiert. Von 1617 an war er Kapellmeister des sächsischen Kurfürsten. In dieser Funktion errang er seinen zeitgenössischen Ruhm. Seit dem Jahre 1645 erbat sich der 60jährige Schütz immer wieder die Versetzung in den Ruhestand. Aber erst nach dem Tode Johann Georgs I., im Jahre 1656, erreichte er wenigstens eine Befreiung vom regelmäßigen Dienst als Dresdner Kapellmeister. In der Folgezeit lebte Schütz in Weißenfels, dem Ort seiner Kindheit. Er reiste und nahm Aufträge anderer Fürsten wahr. Dresden besuchte er nur noch gelegentlich. Die große Zeit des Heinrich Schütz in Dres-

1 Reiner Groß, *Vom Dreißigjährigen Krieg zum Siebenjährigen Krieg. Dresden als Zentrum kursächsischer Herrschaftsausübung*, in: ders. u. Uwe John (Hrsg.), *Geschichte der Stadt Dresden 2: Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Reichsgründung (1648–1871)*, Stuttgart 2006, S. 26.

2 Frank Müller, *Kursachsen und der Böhmisches Aufstand 1618–1622*, Münster 1997, S. 45; Karlheinz Blaschke, *Der Fürstenzug zu Dresden. Denkmal und Geschichte des Hauses Wettin*, Leipzig 1991, S. 164.

3 Groß (wie Anm. 1), ebd. Dagegen verweisen neuere kunst- und kulturhistorische Studien mehr auf die Kontinuitäten der höfischen Festkultur in Dresden. Vgl. Uta Deppe, *Die Festkultur am Dresdner Hof Johann Georgs II. von Sachsen (1660–1697)*, Kiel 2006; Helen Watanabe-O’Kelly, *Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque*, London 2002.

4 Vgl. auch den Katalog zur Ausstellung: *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*, hrsg. von der Stiftung Deutsches Hygiene-Museum Dresden, Dresden 2006.

den fällt daher in die Regierung des Kurfürsten Johann Georg I., des „Sauf-Jörge“. Wenn der Gesandte des Kaisers, Christoph v. Dohna, aus Dresden förmlich die Flucht ergriff, weil „an diesem Hof [...] schier mehr von saufen und fressen und von jagen als von andern sachen disurriert“ werde⁵, welchen Stellenwert mag dann die Musik des Heinrich Schütz in der höfischen Repräsentanz und Zeremonialität eingenommen haben? Drängt sich nicht ein Szenario auf, in dem ein ständig vom Alkoholrausch umfangener Kurfürst und sein trinkfester Hof noch zu Zeiten vor der raffinierten Eleganz französischer Kultiviertheit das Werk von Schütz wenig zu schätzen wussten? Im Kontext einer solchen historiographischen Rekonstruktion erscheint das Dresdner Hofleben der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lediglich als dunkle Kontrastfolie für den lichten Glanz der beiden sächsischen Kurfürsten, die auch polnische Könige waren. Wie sich der hohe Stellenwert von Schütz' Musik in eine solche Deutung fügt, bleibt aber unplausibel. Ein prüfender Blick auf die Dresdner Spezifika unter der Regierung Johann Georgs I. erscheint unter diesen Umständen doch angeraten. Vielleicht ist die Fixiertheit auf das sogenannte Augusteische Zeitalter als Höhepunkt der sächsischen und Dresdner Geschichte ja gar nicht so angemessen, wie es zunächst erscheint. Im Folgenden werden daher die Zustände in Dresden während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts skizziert, ohne stets auf Späteres zu schauen. Denn spätere Zeitalter sind ein anachronistischer Maßstab für vorangegangene Epochen.

*

Am Beginn des 17. Jahrhunderts zählte Dresden knapp 15.000 Einwohner. Eine Hälfte wohnte in der Altstadt, die andere Hälfte in den Vorstädten sowie in der Neustadt, die man damals noch „Altendresden“ nannte. Die kursächsische Residenz hatte in den vorangegangenen 100 Jahren eine dynamische Entwicklung erlebt. Zwischen 1505 und 1603 verdreifachte sich die Einwohnerzahl. Keine andere Stadt in Sachsen hatte damals ein derart rasches Wachstum zu verzeichnen. Zwar nahm die Bevölkerung im ganzen Land zu und auch andere Städte expandierten – Torgau und Leipzig haben sich im gleichen Zeitraum etwa verdoppelt –, aber Dresden nahm den rasantesten Aufschwung. Und Dresden wuchs unter der Regierung Johann Georgs I. weiter. Es gab allerdings auch Rückschläge: Im 1632 ereilte die Stadt eine der schlimmsten Pestepidemien ihrer Geschichte: Man zählte in diesem Jahr 6892 Tote. Rund ein Drittel der Bevölkerung wurde dahingerafft. Und im Jahr 1637 starben noch einmal 1096 Dresdner an der Seuche.

Die Anziehungskraft der Residenzstadt sorgte jedoch dafür, dass rasch neue Menschen nach Dresden zogen. Auch dieser Austausch der Einwohner bewirkte eine eigene hohe Dynamik in der Stadt. Insgesamt bremsen deshalb die mehrfachen Pestausbrüche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert das Bevölkerungswachstum Dresdens lediglich für ein paar Jahre. Die beeindruckende Entwicklung der Stadt hängt also mit ihrer Eigenschaft als Sitz eines bedeutenden deutschen Landesfürsten zusammen⁶.

⁵ Zitiert nach Müller (wie Anm. 2), ebd. sowie Blaschke (wie Anm. 2), ebd.

⁶ Vgl. Karlheinz Blaschke, *Die Bürgerstadt in der frühen Neuzeit. Ratsordnung und Bevölkerung*, in: ders. (Hrsg.), *Geschichte der Stadt Dresden 1: Von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart 2005, S. 359–364.

Dresden war am Ende des 15. Jahrhunderts von einer Provinzstadt zur dauerhaften Residenz der Wettiner avanciert. Damit war eine Reihe von Aufgaben verbunden, die einem frühneuzeitlichen Hof zufielen⁷: Er hatte das tägliche Leben zu organisieren. Dazu gehörte die Versorgung mit Nahrungsmitteln oder etwa die Instandhaltung von Gebäuden. Pferde mussten bereitstehen, Boten und Besucher beherbergt und beköstigt werden. Im Winter mussten die Öfen geheizt werden. Es handelt sich da teils um ganz banale Tätigkeiten, die aber in Zeiten, als noch keine moderne Technik zur Verfügung stand, einen hohen Personalaufwand erforderten. Der Hof reglementierte aber auch den Zugang zum Herrscher. Hätte jeder jederzeit ungehindert zum Fürsten gelangen können, wäre es unmöglich gewesen, Herrschaftsausübung in geordneter Weise zu organisieren. Im Vorfeld mussten kompetente und geeignete Personen entscheiden, welcher Diplomat oder welcher Untertan eine Audienz erhielt, welches Gutachten oder welche Supplik dem Herrscher vorgetragen wurde.

Selbstverständlich waren auch das Regieren und Verwalten zentrale Funktionen eines frühneuzeitlichen Fürstenstaates. Dazu stützten sich die europäischen Herrscherhäuser auf hochgebildete Fachkräfte. Das konnten adelige aber auch bürgerliche Juristen sein. Im frühneuzeitlichen Sachsen hatte mal der Adel und mal das Bürgertum Konjunktur in den Führungsfunktionen der Zentralverwaltung. Johann Georg I. sah wie viele seiner Standesgenossen seine fürstlichen Aufgaben weithin in der Repräsentation und nicht in der persönlichen Führung der Regierungsgeschäfte. Auch Fürsten, die ein eigenes Regiment führten, überließen die alltäglichen Aufgaben der Justiz und Verwaltung anderen. Johann Georg I. hat aber auch die Reichs- und Außenpolitik und die Strategien zur inneren Entwicklung seines Herrschaftsgebietes in die Hände seiner Räte gegeben. Die Regierungsentscheidungen waren daher nicht einmal in zentralen Bereichen das persönliche Werk des Fürsten. Schaut man in die erhaltene Korrespondenz zwischen dem sächsischen Kurfürsten und seinen Räten, zeigt sich, dass Johann Georg I. alles unterzeichnet hat, was man ihm vorlegte. Er hat auch fast keine Marginalien an die zugeleiteten Schreiben gemacht. Der Fürst verlangte von seinen Räten fertige Vorlagen und bezog nur selten zu den Sachfragen Stellung. Mit dieser Regierungsweise stand er in der Tradition seines Vaters Christian I. und seines Bruders Christian II⁸. Der häufig alkoholisierte Zustand Johann Georgs I. beeinträchtigte die Regierungsfähigkeit des Kurfürsten also nicht, weil er gar nicht regierte.

Natürlich hing auch die Sicherheit des Fürsten vom Hof ab. Sie wurde durch Leibwachen gewährleistet. Allein schon aus Sicherheitserwägungen fiel dem Hof auch noch eine weitere Funktion zu. Er hatte die Machteliten zu neutralisieren und zu integrieren. In diesem Zusammenhang setzten die vormodernen Herrscher aber nicht allein auf militärische Macht. Ihre Höfe hatten auch die Aufgabe, das Prestige des Herrn zu halten und zu erhöhen. Höfische Kunst und Musik, fürstliche Bibliotheken und Feste waren nicht nur dazu da, die Leichtigkeit

7 Zu den Funktionen eines vormodernen Hofes vgl. Alois Winterling, „Hof“. *Versuch einer idealtypischen Bestimmung anhand der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichte*, in: *Mitteil. der Residenzen-Kommission der Akad. der Wiss. zu Göttingen* 5 (1995), Nr. 1, S. 16–21. Winterling nennt als Bedeutungsvarianten von „Hof“ die Residenz des Herrschers und das Gefolge eines Fürsten; den Behördenapparat, der die Lebensführung des Herrn gewährleistet, und die Verwaltung, die es ermöglicht, über Untertanen zu herrschen. Ähnliche Aufgabenzuweisungen für den Hof des Mittelalters definiert Werner Paravicini, *Alltag bei Hofe*, in: ders. (Hrsg.), *Alltag bei Hofe*, Sigmaringen 1995, S. 11–21.

8 Vgl. Müller (wie Anm. 2), S. 37–50. Noch nach dem Maßstab, dass ein Fürsten ein persönliches Regiment führen solle, bewertet Karlheinz Blaschke (wie Anm. 2, S. 158–165) Johann Georg I. sowie dessen Bruder und Vorgänger Christian II.

des Lebens genussvoll zu erhöhen. Sie dienten auch der Herrschaftsstabilisierung nach innen und nach außen. Fürsten strebten danach, die Mächtigen ihres eigenen Reiches zu beeindrucken. Ihre Prachtentfaltung diente aber auch dazu, gegenüber auswärtigen Herrschern das eigene Prestige zu mehren⁹. Aus dem Umstand, dass all diese Funktionen des Wettinischen Hofes in Dresden konzentriert waren, profitierte die Stadt in unübersehbarer Weise. Baulicher Ausdruck dieser Entwicklung sind die vielen landesherrlichen Schloss- und Verwaltungsbauten in der Stadt.

Im Jahre 1567 wurde beispielsweise das Kanzleihaus am Stallhof des Dresdner Schlosses fertig. Es beherbergte in 19 großen und kleinen Stuben u. a. das kursächsische Appellationsgericht, das in zivilen Auseinandersetzungen die letzte Instanz war, oder den Geheimen Rat, die höchste Regierungsbehörde des Landes. Dieses Gremium bestand aus einem Kreis von Männern, von denen nur der wichtigste Berater immer in der Nähe des Kurfürsten weilte. Die übrigen mussten häufig von Fall zu Fall zur Beratung zusammengeholt werden. Als beispielsweise Johann Georg I. im November 1621 in Breslau weilte, um dort für den Kaiser die erneute Huldigung der zuvor aufständischen Schlesischen Stände entgegenzunehmen, begleitete ihn nur Caspar v. Schönberg dorthin. Von Breslau aus schickte Johann Georg I. einen Brief an seinen Hofmarschall sowie die Geheimen und die Kammerräte in Dresden, um sich einen Rat geben zu lassen, wie rasch man in Sachsen einen Landtag einberufen könne. Die Steuern mussten nämlich von den Ständen neu bewilligt werden. Die Antwort auf diese Anfrage kam in zwei Raten. Denn man hatte in der Residenz nicht gleich alle Räte zur Beratung zusammenziehen können. Ein Teil von ihnen befand sich auf seinen Rittergütern und erschien auch nur zögerlich, um an den Gesprächen teilzunehmen¹⁰. Dabei waren die Regierungsgeschäfte anders als in den heutigen Kabinetten nicht nach Ressorts auf die Geheimen Räte aufgeteilt. Man beriet im Gremium alle Dinge gemeinsam. Die Kompetenzen waren in frühneuzeitlichen Beamtenapparaten nicht klar abgegrenzt.

Die fürstenstaatliche Verwaltung kannte auch keinen unzweideutig geregelten Instanzenzug. Sie trennte nicht sauber zwischen Büro und Privatbehausung. In vielen Fällen arbeiteten die Beamten nicht haupt-, sondern nur nebenamtlich für den Fürsten. Für die Amtsführung waren auch keine Regeln festgelegt. Und das ist vielleicht das bekannteste: Fachschulung war durchaus nicht das einzige bzw. entscheidende Einstellungskriterium¹¹. Das Kanzleihaus beherbergte also keine moderne Bürokratie. Vielmehr befand sich dort zu der Zeit, als Heinrich Schütz in Dresden lebte, eine staatliche Zentralverwaltung frühneuzeitlicher Prägung¹². Ein

9 Rainer A. Müller, *Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit*, München 1995, S. 32–35; Wolfgang Weber, *Dynastiesicherung und Staatsbildung. Die Entfaltung des frühmodernen Staates*, in: ders. (Hrsg.), *Der Fürst*, Köln 1998, S. 103–106.

10 SHStA, Loc. 9364/1, Bl. 6: Johann Georg I., Preßlau am 2. November 1621 an den Hofmarschall und die Geheimen und Kammerräte; ebd. Bl. 7: Hausmarschall Hans Georg v. Osterhausen, Kanzler Bernhard v. Pölnitz, Christoph Carll v. Brandenstein an Johann Georg I., Dresden den 11. November 1621; Bl. 12–13: *Des Hofmarschalls, Geheimen und Cammer Räte bemerkten wegen anstellung des Landtags und der Landtschaft auslösung* [undatiert und nicht unterzeichnet]. Vgl. auch Josef Matzerath, *Landtag in Torgau. Die ersten Diäten für den sächsischen Landtag*, in: *Landtagskurier Freistaat Sachsen* 4 (2004), S. 20–22.

11 Eine typologisierende Unterscheidung von frühneuzeitlichen und modernen Beamten findet sich bereits bei Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 5/1980, S. 559 und 653 ff.

12 Zur frühneuzeitlichen Verwaltung Sachsens vgl. Karlheinz Blaschke, *Die Ausbreitung des Staates in Sachsen und der Ausbau seiner räumlichen Verwaltungsbezirke*, in: *Bll. für Deutsche Landesgesch.* 91 (1954), S. 74–109; ders., *Sächsische Verwaltungsgeschichte*, Manuskriptdruck, Berlin 1959; Thomas Klein, Art. *Kursachsen*, in: Kurt G. A. Jeserich u. a. (Hrsg.), *Vom Spätmittelalter bis zum Ende des Reiches*, Stuttgart 1983 (= Deutsche

Spezifikum Sachsens kann man außerdem daran ablesen, dass im Kanzleihaus auch die oberste Behörde der Landeskirche, das Konsistorium, seinen Sitz hatte. Denn seit der Reformation übte der sächsische Kurfürst das landesherrliche Kirchenregiment aus. Er war das Oberhaupt der lutherischen Kirche seines Herrschaftsbereichs. Daher saßen in Dresden die Kirchenleitung und fürstenstaatliche Zentralbeamte in einem Verwaltungsgebäude.

Neben der landesherrlichen Administration mit ihren verschiedenen Expeditionen oder Kanzleien, die ein eher auf die Regierung des Herrschaftsgebietes ausgerichteter Behördenapparat war, kann man noch von einer höfischen Verwaltung sprechen, die sich um die Lebensführung des Herrn kümmerte. Diesen Personenkreis bezeichnet man als den Hofstaat. Beide Gruppen, Hofstaat und Zivilverwaltung, entwickelten sich im Laufe der Frühen Neuzeit schrittweise auseinander. Ohne eine präzise Zahl für das frühe 17. Jahrhundert nennen zu können, kann man aus der Kenntnis anderer deutscher Höfe davon ausgehen, dass beide Apparate des Fürstenstaates gemeinsam in Dresden etwa 600–800 Personen in Brot und Lohn gehalten haben. Jedenfalls haben sich für die 1640er Jahre im Dresdner Stadtarchiv Unterlagen erhalten, aus denen hervorgeht, dass 25% der Hausbesitzer beim Hof angestellt waren¹³.

Menschen, die für den kurfürstlichen Hof arbeiteten, unterlagen in der Regel nicht dem Zugriff des Dresdner Stadtrates. Der Landesherr übte über sie eine eigene Gerichtsbarkeit aus. Es war auch schwer, Mitglieder des umfangreichen Hofapparates zu städtischen Leistungen heranzuziehen. Selbst in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, als Schwedische Truppen im Lande umherzogen und zwischen 1636 und 1645 sächsische Städte belagerten bzw. eroberten, verzeichneten Listen des Dresdner Rates 608 Personen, die u. a. von städtischen Wachdiensten ausgenommen waren, weil sie dem Rechtsbezirk des Hofes zugehörten. Heinrich Schütz genoss dieses Privileg übrigens auch. Da nicht alle Diener des Fürsten in der Stadt eigene Haushalte führten, darf man sich den eigentlichen Hofstaat Johann Georgs I. noch größer vorstellen als die genannten 608 Personen¹⁴. Weibliche Angestellte des Hofes sind in dieser Zahl ohnehin nicht enthalten. Dresdens Einwohner wurden also, wie das bei frühneuzeitlichen Residenzstädten üblich war, nicht als rechtlich gleichgestellte Gruppe vom Stadtrat verwaltet. Viele Dresdner unterstanden direkt dem Hof. Es besaßen aber auch nicht alle anderen in Dresden lebenden Menschen das Bürgerrecht. Viele waren lediglich Einwohner, denen dieses Recht nicht zukam. In diese Kategorie gehörten Arme, Tagelöhner und andere kleine Leute, die sich das Bürgerrecht nicht leisten konnten. Man dürfte ungefähr richtig liegen, wenn man die Zahl der Dresdner ohne Bürgerrecht auf etwa 16% der Einwohnerschaft veranschlagt. Zumindest die Bettler und unterstützungsbedürftigen Armen sahen weder der Stadtrat noch der Kurfürst gerne in den Mauern der Residenzstadt.

Rasch war der Vorwurf bei der Hand, wer keiner geregelten Tätigkeit nachgehe, der weigere sich, Gottes Auftrag zu erfüllen, ein arbeitsames Leben zu führen. Personen, die keinem ehrlichen Gewerbe nachgingen, standen unter Generalverdacht, den Müßiggang zu bevorzugen. Armut galt als selbstverschuldet, nicht als soziales Problem. Seit dem 16. Jahrhundert konnten in Dresden Personen, die untätig auf öffentlichen Plätzen herumsaßen und sich wei-

Verwaltungsgeschichte 1), S. 803–843. Eine umfassende Verwaltungsgeschichte, die den aktuellen Ansprüchen der Historiographie entspricht, liegt für Sachsen nicht vor.

13 Alexandra-Kathrin Stanislav-Kemenah, *Lebensbedingungen unter dem Einfluss des Dreißigjährigen Krieges*, in: Blaschke (wie Anm. 6), S. 624–626.

14 Ebd., S. 626.

gerten, Arbeit anzunehmen, von Gerichtsdienern ohne weiteres ins Gefängnis gesteckt werden. Nur ein Richter durfte sie wieder entlassen. Die Armenfürsorge der Stadt beschränkte sich ohnehin auf die ortsansässigen Bedürftigen. Fremde und Vaganten galten als unberechtigte Bettler. Sie bedrohten nach der damaligen Vorstellung die soziale Ordnung schon dadurch, dass sie zusätzlich die begrenzten Ressourcen eines Sozialwesens beanspruchten. Auch Dresden sah sich hinreichend damit belastet, die in seinen Mauern ansässigen Mittellosen mit Almosen zu versorgen. Die Grenze zwischen Bettlern und Kriminellen war im Verständnis der Zeitgenossen hauchdünn. Es war sogar verboten, Bettlern etwas zukommen zu lassen, wenn nicht im Rahmen der offiziellen Armenversorgung. Allerdings darf man getrost annehmen, dass dies trotzdem geschah. Denn die landesherrlichen und städtischen Ordnungen zum Bettelwesen wurden so oft wiederholt, eingeschränkt und öffentlich bekannt gemacht, dass die Praxis diesem Regelwerk keinesfalls entsprochen haben kann¹⁵.

Durch den Dreißigjährigen Krieg kam zusätzlich zu dieser Gruppe, die es in jeder Stadt gab, noch im größeren Umfang Kriegsvolk hinzu. Johann Georg I. intervenierte bald nach der Schlacht am Weißen Berg zugunsten der Habsburger in das militärische Geschehen. Im Oktober 1620 belagerte er Bautzen, eroberte die Stadt und konnte in der Folge die Ober- und Niederlausitz sowie Schlesien für den Kaiser botmäßig machen¹⁶. Als Gegenleistung fielen die beiden Lausitzen dem Haus Wettin zu. Gleich bei diesem ersten Feldzug machte der sächsische Kurfürst eine wichtige Erfahrung. Als er das Lehnsaufgebot, die Einheiten zur Landesdefension, die damals die Ritterschaft und die Städte stellen mussten, gegen Bautzen führen wollte, erklärten diese ihm, sie seien nicht bereit, einen Angriffskrieg zu führen. Sein militärisches Unternehmen sei „wieder ihre lieben Nachbarn, Bluts- und andere Freunde, auch eigene Religionsverwandte“ gerichtet. Dies schade ihrem „Gewissen und guten nahmen“, meinten die Adeligen und die Ritter, und sie müssten auch ihr „eigen heil und wohlfarth inn acht nehmen“¹⁷. Damit war klar, dass sich der Landesherr beim sogenannten „Sport der Könige“ – dem Kriegführen aus Staatsraison, oder noch präziser: zum Nutzen der Dynastie – nicht mehr auf diese Landesverteidigung stützen würde, sondern mit den wesentlich gefügigeren Söldnern operierte. Diese Männer marschierten, wohin ihr Herr sie befahl. Es musste lediglich der Sold stimmen. Gelegentlich bedienten die frühneuzeitlichen Söldner sich auch selbst, wenn das Geld auf sich warten ließ¹⁸. Nun wechselte Johann Georg I. im Verlaufe des Dreißigjährigen Krieges auch noch mehrfach die Seiten. Bis 1620 war er neutral gewesen. Dann focht er bis 1631 mit den Kaiserlichen, ging zum Schwedenkönig Gustav Adolf über und kehrte 1635 wieder zum Haus Habsburg zurück.

15 Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah, *Armen- und Bettelwesen im 16. Jahrhundert*, in: Blaschke (wie Anm. 6), S. 607–620.

16 Wulf Wäntig, „Da sie nicht wollten zweien Herren verpflichtet sein“. *Der Landtag der Oberlausitz zwischen Böhmen und Sachsen*, in: Landtagskurier Freistaat Sachsen 2004, H. 1, S. 14 f., u. H. 2, S. 14–16; Hermann Knothe, *Der Anteil der Oberlausitz an den Anfängen des Dreißigjährigen Krieges 1618–1623*, in: Neues Lausitzisches Magazin 56 (1880), S. 1–95.

17 Josef Matzerath, „diß vorhaben gieng wieder ihre lieben Nachbarn, Bluts- und andere Freunde“. *Teile der sächsischen Ritterschaft verweigerten Kurfürst Johann Georg I. die Heeresfolge*, in: Landtagskurier Freistaat Sachsen H. 3 (2003), S. 12–14; Müller (wie Anm. 2), S. 86, 91–94.

18 Zur Mentalität der Söldner im Dreißigjährigen Krieg vgl. Jan Peters, *Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg. Eine Quelle zur Sozialgeschichte*, Berlin 1993; Peter Burschel, *Himmelreich und Hölle. Ein Söldner, sein Tagebuch und die Ordnung des Krieges*, in: Bengina von Krusenstjer u. H. Medick (Hrsg.), *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*, Göttingen 2001, S. 181–194.

Die jeweils düpierten Verbündeten bedrohten daraufhin das Territorium Johann Georgs I. Selbstverständlich war die Residenz des sächsischen Kurfürsten ganz besonders bedroht. Allerdings hatte man den linkselbischen Teil Dresdens schon im 16. Jahrhundert befestigt – aus Angst vor den Türken, wie es zeitgenössisch verlautbarte. Hier wohnte übrigens Heinrich Schütz in einem Haus auf dem Neumarkt an der Ecke zur Frauengasse. Das rechtselbische Altdresden, das heute Dresden-Neustadt heißt, war die offene Flanke der Residenz¹⁹. Am 30. Mai 1631 versuchten kaiserliche Truppen einen Überfall auf eben diesen rechtselbischen Teil Dresdens. Da das Unternehmen rechtzeitig ruchbar wurde, konnte man dieses Streifkorps zurückschlagen. Die Eingangsstraßen wurden mit Wagen und rasch ausgehobenen Gräben verbarrikiert, hinter denen man mit Musketen auf die Angreifer schoss. Diese kleinere Attacke konnte abgewehrt werden, aber einem größeren Angriff hätte man nicht standgehalten. Johann Georg I. trieb in der folgenden Zeit daher energisch die Befestigung dieses Stadtteils voran. Rasch wuchs eine aus Erde aufgeschüttete und mit Gras sowie Weiden bepflanzt Wallbefestigung, die auch der damaligen Artillerie standhalten konnte. Laut Plan sollte der Wall gut sechs Meter hoch und etwa zehn Meter breit werden²⁰.

Der Leiter der Befestigungsarbeiten, Wilhelm Dillich, konnte im Jahre 1631 auf der linkselbischen Stadtseite, auf der das Residenzschloss lag, 609 Mann für Instandsetzungen einsetzen. Diese Leute waren sämtlich in der Stadt einquartiert, um lange Wege zum Arbeitsplatz zu vermeiden. Rechnet man damit, dass für die Arbeiten an den rechtselbischen Erdwällen ebenfalls erhebliche Anstrengungen erforderlich waren, dann ist klar, dass allein schon die Befestigung Dresdens umfangreiche Einquartierungen in der Stadt erforderte. Außerdem mussten noch Söldnertruppen des Kurfürsten bzw. seiner Verbündeten untergebracht werden. Zunächst hatten die Bürger in ihren Häusern Platz zu machen. Anfangs konnte man noch auf einige Personengruppen Rücksicht nehmen. Kirchen- und Schuldner oder Witwen und städtische Beamte blieben verschont. Die nicht dem Rat unterstellten Hausbesitzer waren ohnehin ausgenommen. Als aber die Menge der Einzuquartierenden immerzu anstieg und schlicht nicht mehr unterzubringen war, wurden am Ende selbst Personen, die nicht dem Stadtrat unterstanden, angehalten, Fremde in ihren Häusern oder Wohnungen aufzunehmen. Jetzt traf es auch die Adeligen und Hofbedienstete.

Einquartierung, das bedeutete nicht nur, ein Bett freizuräumen oder herzurichten²¹. Den Soldaten musste auch ihre Verpflegung zur Verfügung gestellt werden. Je nach militärischem Rang war festgelegt, wie der Einquartierte zu speisen war. Ein Hauptmann oder ein Rittmeister erhielt sechs Essen pro Tag. Das heißt nicht, dass man einem solchen Offizier täglich sechsmal eine Mahlzeit zubereiten musste, sondern dass er eine Palette aus sechs verschiedenen Speisen erhielt. Zudem bekamen Hauptleute und Rittmeister noch Käse, Brot und Bier von ihren Gastgebern. Wie für jeden von der Reiterei fiel darüber hinaus noch die Verpflegung seines Pferdes an. Einem Leutnant standen vier Essen zu, einem noch niedrigeren Befehlshaber nur drei Essen. Einfache Reiter oder Kriegsknechte erhielten Tag für Tag Brot und Fleisch als Nahrung. Immerhin – denn Fleisch zu essen, galt in der Vormoderne als luxuriös. Die Nahrungsspielräume der Menschen waren vor der Industrialisierung der Landwirt-

19 Zu den Dresdner Befestigungsanlagen vgl. Eva Papke, *Festung Dresden. Aus der Geschichte der Dresdner Stadtbefestigung*, Dresden 1997.

20 Vgl. ebd., S. 85–96.

21 Stanislaw-Kemenah (wie Anm. 13), S. 634–639.

schaft erheblich eingeschränkter als es uns selbstverständlich erscheint. Im Gegenzug zu all diesen Leistungen zahlten die Soldaten für Kost und Logis ein Quartiergeld. Das war allerdings von ihrem Sold zu bestreiten. Nun erwies sich wegen der Kriegszeiten die kurfürstliche Kasse nicht immer als liquide. Der Lohn der Söldner ließ gelegentlich auf sich warten. Im Dezember 1832 drohten sie deshalb mit einer Plünderung der Krämerläden und Marktstände. Aber dazu kam es dann doch nicht, weil der Landesherr die ausstehenden Gelder auszahlte. Dagegen entwickelte sich im Laufe der Jahre ein regelrechter Handel mit Gegenständen, die die Söldner aus Plünderungen mitbrachten und an Dresdner verkauften. Ein Dresdner Hufschmied, bei dem man allerhand Eisenstücke aus Plünderungen fand, erklärte, die Söldner hätten ihm das Metall als Bezahlung gegeben, als er ihre Pferde beschlagen habe. Andere Dresdner kauften auch ganz gezielt geplünderte Gegenstände und verkauften sie wieder. Das war allerdings als illegale Form der Kriegswirtschaft nicht erlaubt²².

Schließlich strömten auch noch aus Böhmen und weiteren Ländern, die von der habsburgischen Rekatholisierung ergriffen wurden, Exulanten nach Sachsen. Etwa 150.000 Menschen verließen damals allein im Nachbarland ihre Heimat. Rund 80.000 von ihnen siedelten sich in Sachsen und der Oberlausitz an. Auch Dresden nahm böhmische Flüchtlinge auf. Allerdings blieb deren Anzahl in der Residenz strikt reguliert. Das lag weniger an der städtischen Obrigkeit als daran, dass der Kurfürst den Zuzug dieser Fremden durch seine Behörden überwachen ließ. Die neueste Forschung unterscheidet zwei Phasen, in denen böhmische Einwanderer nach Dresden kamen. Nach der Schlacht am Weißen Berg und bis zum Ende der 1630er Jahre kamen Adelige und Bürgerliche, die zumeist deutschsprachig waren und sich rasch integrierten. Danach kamen zumeist tschechischsprachige bäuerliche Exulanten nach Sachsen. Sie gründeten in Dresden eine eigene böhmische Kirchgemeinde, die bis heute existiert. Alles in allem haben die Menschen, die aus Böhmen nach Sachsen und eben auch nach Dresden zuwanderten, dazu beigetragen, die Verluste der Pestepidemien der Jahre 1632/33 auszugleichen. Grundsätzlich resümieren die neuen Studien, dass die Böhmen die angeschlagene sächsische Wirtschaft stabilisierten. Neue Impulse, wie die Etablierung neuer Handwerke oder Produktionsformen, gingen von ihnen so gut wie keine aus²³.

Neben den Personen, die sich zeitweilig oder langfristig am Hof aufhielten, neben den Festungsbauern, Söldnern und böhmischen Exulanten gab es in Dresden noch eine weitere Gruppe, die seit 1631 etwa alle drei Jahre für mehrere Monate in der Residenz weilte. Im frühen 17. Jahrhundert erschienen 200–300 Rittergutsbesitzer zu den kursächsischen Landtagen. Außerdem entsandten noch etwa 80 Städte einen oder mehrere Delegierte. Da auch die Rittergutsbesitzer nicht ohne Begleitung anreisten, darf man vielleicht bis an die 1000 Personen annehmen, die zu einer Ständeversammlung in die Residenz kamen. Für eine Stadt, die knapp 15.000 Einwohner hatte, war das schon eine erhebliche Anstrengung, zumal der Kurfürst

22 Vgl. ebd. Zum Nahrungsmittelspielraum in vorindustriellen Gesellschaften vgl. Gunther Hirschfelder, *Europäische Esskultur. Geschichte der Ernährung von der Steinzeit bis heute*, Frankfurt u. New York 2001, S. 64: In „allen vorindustriellen Gesellschaften waren der Wohlstand der Gruppe und des Individuums direkt proportional zum jeweiligen Fleisch- beziehungsweise Eiweißkonsum. Je reicher man war, desto mehr tierisches Eiweiß stand zur Verfügung.“

23 Alexander Schunka, *Gäste, die bleiben. Zuwanderer in Kursachsen und der Oberlausitz im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Münster 2006; Wulf Wäntig, *Rekatholisierung, Alltag und Migration in der Frühen Neuzeit. Exulanten im böhmisch-sächsischen Grenzraum im 17. Jahrhundert*, Diss. phil. Chemnitz 2003; Frank Metasch, *Die Einwanderung und Integration in Dresden während des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. phil. Dresden 2006.

verfügt hatte, dass die Bürger, bei denen sich die Landtagsmitglieder einmieteten, ihre Gäste auch verköstigen sollten. Die Dresdner Bürger hatten zudem auch den Hafer und das Futter für die Pferde der Landstände vorrätig zu halten. Während der ein bis zwei Monate, die ein Landtag dauerte, muss eine drangvolle und turbulente Enge in der Stadt geherrscht haben. Die Preise für Lebensmittel dürften spürbar angezogen haben. Denn es kamen ja die Vertreter der Führungsformationen des Territoriums in die Residenz. Die Konsumgewohnheiten dieser Männer bewegten sich oberhalb dessen, was die Mehrheit der Bevölkerung sich leisten konnte. In den frühneuzeitlichen Parlamenten saßen nämlich die ohnehin Mächtigen im Lande, ohne die auch der stärkste Fürst vieles nicht ins Werk setzen konnte.

Das frühe 17. Jahrhundert war bekanntlich eine Zeit, in der noch weithin offen war, ob die fürstlichen Bürokratien oder die Parlamente die zukünftige Entwicklung bestimmen würden. In Holland regierten die Generalstände eines der Pionierländer der europäischen Entwicklung. In England rangen die Parlamente mit der regierenden Dynastie, den Stuarts, um die Macht. 1649 wurde dort König Karl I. hingerichtet. Und auch der Dreißigjährige Krieg begann mit einer Erhebung der böhmischen Stände gegen das Haus Habsburg. In Sachsen besaßen die Landstände ebenfalls großen Einfluss auf die Politik. Sie bewilligten die Steuern und sammelten sie auch ein. Johann Georg I. hat sich während des Dreißigjährigen Krieges immer wieder bei seinen Ständen rückversichert, und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren Sachsens Landtage stark wie nie zuvor. Leider ist dies wenig erforscht, und auch für Dresden finden sich in der Literatur nur knappe Hinweise auf die Bedeutung, die die Landtage für die Stadt hatten. Während Heinrich Schütz Kapellmeister war, hielt Johann Georg I. in den Jahren 1631, 1635 und 1640 Landtage in Dresden ab. Daneben gab es noch eine Reihe von kleineren Zusammenkünften. Auch unter der Regierung Johann Georgs II. behielten die sächsischen Landstände ihren Einfluss. Darin unterscheidet sich übrigens Sachsen von Brandenburg so gut wie von Bayern und vielen anderen deutschen Territorien, wo die Stände nach dem Dreißigjährigen Krieg ihren Einfluss weithin verloren. Dresden war also auch Parlamentsort in Sachsen. Die kursächsischen Landtage tagten zu Beginn des 17. Jahrhundert in verschiedenen Räumen des Residenzschlosses und des Kanzleihauses²⁴.

Fragt man daher nach der sozialen Struktur Dresdens in der Zeit, als Heinrich Schütz in der Residenz des sächsischen Kurfürsten wirkte, dann lässt sich feststellen, dass viele Menschen sich in Dresden aufhielten, weil es der politische Mittelpunkt Sachsens war. Abgesehen von diesen Gruppierungen gehörte das Gros der Bürger zum Handwerkerstand. Es gab etwa 50 Berufe vom Fleischer und Bäcker über den Schmied und Maurer bis zum Goldschmied, Maler und Buchdrucker. Ein Teil der Handwerker arbeitete auch für den Luxusbedarf des Hofes und den Spezialbedarf der Militärs. Mit der Erlangung der Kurwürde 1547 bekam das Dresdner Handwerk einen deutlichen Differenzierungsschub. Der Hof wuchs und mit ihm sein Bedarf. Dresdens Handwerke waren lange Zeit hinter den Städten im Erzgebirge zurückgeblieben. Seit der Mitte des 16. Jahrhundert begannen sie aber schneller zu wachsen. Den-

24 Zu den Tagungsorten, Terminen und zur frühneuzeitlichen Zusammensetzung der sächsischen Landtage vgl. Andreas Denk u. J. Matzerath, *Die drei Dresdner Parlamente. Die sächsischen Landtage und ihre Bauten: Indikatoren für die Entwicklung von der ständischen zur pluralisierten Gesellschaft*, Wolfratshausen 2000. Zum Niveau der Tafelkultur vgl. Josef Matzerath, *Feigen, Oliven und Zitronen. Die Hierarchie der Landtagsküche von 1612*, in: *Jahresspiegel Sächsischer Landtag 2003*, S. 34–37. Zur Ereignisgeschichte der Ständeversammlungen vgl. Ursula Starke, *Veränderung der kursächsischen Stände durch Kriegesereignisse im 17. Jahrhundert*, Diss. phil. (masch.) Göttingen 1957.

noch blieb für manche Luxusartikel die Residenz lediglich ein Absatzmarkt. Das galt etwa für wertvolle Gläser, die auch im frühen 17. Jahrhundert noch aus dem Erzgebirge oder aus Böhmen kamen. Allerdings blieb der Handel in Dresden ein bescheidenes Gewerbe. Ein kaufmännisches Patriziat bildete sich nicht heraus. Das höfische Kunsthandwerk Dresdens erreichte dagegen um 1600 europäisches Niveau. Um das zu befördern, hatte man zuvor Spezialisten ihres Faches auf Zeit oder auch auf Dauer nach Dresden geholt. Aus Nürnberg, einem der führenden Zentren der deutschen Gold- und Silberverarbeitung, kamen Ende des 16. Jahrhunderts Spitzenkräfte nach Dresden. Sie hoben und beflügelten hier die Produktion²⁵.

Aus Italien zog Giovanni Maria Nosseni, ein vielseitig begabter Künstler, an den kurfürstlichen Hof. Von 1575 bis 1620 entwarf er ikonographische Programme für die Repräsentation des Herrscherhauses. Er inszenierte Festumzüge, baute als Architekt den langen Gang zwischen Schloss und Stallhof. Nosseni steht aber auch für die Zusammenführung ansonsten zünftig getrennter Handwerke. Ein augenfälliges Beispiel ist ein von ihm im Jahre 1615 entworfener Kunstschrank, dessen Bildprogramm als Präsentation des sächsischen Kurfürsten in der Rolle eines protestantischen Herrschers zu lesen ist. Zugleich ist in diesen Schrank ein Virginal eingebaut. Solche Kunstschränke entstanden im 16. und 17. Jahrhundert lediglich im Auftrag fürstlicher Sammler. Diese Art der Hofkunst hatte jedoch unübersehbar ihre Grenzen, weil sie an den Kanon der Handwerke gebunden blieb und deren zwar beeindruckende, aber „stupende Materialbeherrschung“²⁶ nicht übersteigen konnte. Nosseni entwickelte mit den Mitteln eines Formenkanons, den er aus der katholischen Heimat mitbrachte, für den protestantischen Kurfürsten eine Herrscherrepräsentation. Er erfand eine lokale Tradition in italienischen Formen. Die kunst-technischen Mittel waren handwerklich. Seine Kunst erreicht eine Verschmelzung von einem europäisch standardisierten Repräsentationsstil mit sächsischen Inhalten. Solches Hofhandwerk wollte vor Augen führen, dass der Fürst den Anspruch erhob, durch seine Macht über die Natur und die Welt zu verfügen und diese rational zu ordnen. In Dresden steht Nosseni für den Höhepunkt solcher Bestrebungen²⁷.

Mit Heinrich Schütz wandelte sich das ästhetische Programm, das den fürstlichen Herrschaftsanspruch repräsentierte: Die Ästhetik entkörperlichte sich, war nicht mehr anfassbar. Sie ging weg vom Handwerk. In dem nicht-taktilen Medium der Musik schwand der Anspruch auf analytisch-handwerkliche Beherrschung der Welt. Musik ist eher ein Raum luxuriöser Selbstverflüchtigung. Man kann sich durch sie entführen lassen und kehrt in anderer Stimmung in den Alltag zurück. Damit diese Ästhetik den Rang des Fürsten angemessen repräsentieren konnte, musste die Musik an seinem Hof selbstverständlich alle andere Musik in seinem Reich und, wenn es ging, auch die der konkurrierenden Territorien übertreffen²⁸. Schütz war als „Seculi sui Musicus excellentissimus“²⁹ ein Glücksfall für jeden Herrscher. Schon zuvor hatte Dresden zum Standard der europäischen Kunstentwicklung aufgeschlossen. Schütz selbst hob die Hofkultur auf ein neues Niveau. Nicht zuletzt deshalb war Dresden auch schon vor August dem Starken eine Residenzstadt von internationalem Rang.

25 Vgl. Igor A. Jenzen, *Handwerkskunst und Kunsthandwerk*, in: Blaschke (wie Anm. 6), S. 596–602.

26 Barbara Marx, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext*, in: dies. (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 28.

27 Vgl. hierzu ebd., S. 7–29.

28 Vgl. ebd. S. 26.

29 Moser, S. 200.

Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: Die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen

MARY E. FRANDBSEN

Seit vielen Jahren habe ich das Musikleben am Dresdner Hof im 17. Jahrhundert erforscht und dabei der Regierung des Kurfürsten Johann Georg II. (Regent von 1656–1680) besondere Aufmerksamkeit gewidmet¹. Diese Ära in der Geschichte des Dresdner Hofes hat bislang unter Musikwissenschaftlern nur wenig Interesse gefunden. Infolgedessen sind heute die Namen der Musiker seines Vaters, Johann Georgs I., und seines Enkels, Augusts des Starken, entweder sehr gut oder ziemlich gut bekannt: einerseits Heinrich Schütz, andererseits Johann Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka und Johann Adolph Hasse. Dagegen sind die Namen der Musiker, die Kurfürst Johann Georg II. gedient haben – besonders Vincenzo Albrici und Giuseppe Peranda – fast unbekannt, sogar bei Musikwissenschaftlern. Ihre Anwesenheit in Dresden ist eine deutliche Nachwirkung des musikalischen Geschmacks ihres Mäzens gewesen. Im Gegensatz zu seinem Vater hatte Johann Georg II. eine ausgeprägte Vorliebe für italienische Musik, besonders aus Rom. Daher markierte der Beginn seiner Regierung das Ende der Schütz-Ära in Dresden und eröffnete eine Periode, in der italienische Musik das Repertoire der Hofkapelle beherrschte. Wegen dieser Vorliebe des Kurfürsten haben sich in seiner Regierungszeit beachtliche musikalische Veränderungen in Dresden ereignet.

Zuerst aber muss man die Frage stellen: „Wer war Johann Georg II.?“ Sein Name mag als einer der Wettiner Herzöge, die seit vielen Jahrhunderten als Kurfürsten und dann als Könige Sachsen regiert haben, bekannt sein. Aber darüber hinaus liegt seine Persönlichkeit heute im Dunkeln und sein Beitrag zum Dresdner Musikleben ist kaum bekannt. Von seinem baukünstlerischen Erbe sieht man heute nur noch den Hausmannsturm des Residenzschlusses, der während seiner Regierung seine heutige Höhe von 87 Metern erhielt. Wohlbekannt aus dem berühmten Stich der Schlosskapelle, der auch Heinrich Schütz und seine Musiker zeigt, sind die beiden zur Zeit nicht sichtbaren Musik-Emporen, die Johann Georg II. 1662 über dem Altar errichten ließ, eine jede ausgestattet mit einer Orgel zur Aufführung geistlicher Musik. Und letztlich spürt man heute noch seinen Einfluss im Kalender des Kirchenjahres, seit er 1667 den Reformationstag, den 31. Oktober, als jährlichen Feiertag festsetzen ließ.

Historiker haben Johann Georg II. weniger als anderen Fürsten der Nach-Reformationszeit Beachtung geschenkt. Wissenschaftler, die ihn erwähnten, stellten ihn oft in negativem Licht dar und taten ihn als Verschwender ab: als einen Mann, der von der Glorifizierung seiner selbst be-

¹ Diesen Aufsatz möchte ich der Erinnerung an Prof. Dr. Wolfram Steude widmen. Er war für mich seit Jahren ein wichtiger Mentor und Freund und hat meine Arbeit über die Musik am Hofe Johann Georgs II. immer sehr freundlich unterstützt und ermutigt. Ich möchte auch Dr. Ibo Orgies und Prof. Dr. Walter Werbeck für ihre Übersetzungshilfe herzlich danken.

essen war, aber auf Nichts besonderen Anspruch erheben konnte. Im Gegensatz zu seinem Vater war er in keinen großen Krieg verwickelt, und heute erinnert man sich seiner mehr als eines schwankenden denn tatkräftigen Politikers. Trotz Moritz Fürstenaus bahnbrechender Arbeit über die Hofmusik Johann Georgs II.² ignorierte die Musikwissenschaft ihn und seine Hofkomponisten weitgehend und beschäftigte sich stattdessen mit Schütz.

Auch abgesehen von einer rein musikgeschichtlichen Perspektive ist Johann Georg II. eine faszinierende Persönlichkeit. Nicht nur unterhielt er eine große Hofkapelle mit ungefähr fünfzig Musikern, er unterschied sich auch von seinem Vater und von fast allen evangelischen Herrschern seiner Zeit durch seine Patronage italienischer Musik und Musiker. Vermutlich suchte er hier zwei der reichsten katholischen Herrscher Nordeuropas nachzuahmen: den Kaiser in Wien und den bayerischen Kurfürsten. Aber während sie glänzende Aufführungen italienischer Opern kultivierten, konzentrierte Johann Georg seine musikalische Schirmherrschaft auf prächtige geistliche Musik. Und obwohl die prunkvolle Musik seiner Italiener hauptsächlich in seiner eigenen Schlosskapelle aufgeführt wurde, übte sie Einfluss auf die geistliche Musik anderswo in Deutschland aus. Deutsche Musiker, die immer schon ein lebhaftes Interesse an italienischen musikalischen Entwicklungen zeigten, fertigten Abschriften der Kompositionen Albricis, Perandas und anderer italienischen Komponisten. So wurde die diese Musik nicht nur an den Höfen von Brandenburg-Ansbach, Darmstadt, Gottorf, Rudolstadt, Stockholm und Weißenfels aufgeführt, sondern auch in den Stadtkirchen von Grimma, Leipzig und Lüneburg zu Gehör gebracht. Die Abschriften enthalten auch Beispiele eines neuen Typs geistlicher Konzerte, die Albrici in Dresden entwickelt hatte. Solche Kompositionen, heute oft „Concerto-Aria-Kantaten“ genannt, wurden rasch bei evangelischen Komponisten wie z. B. Dieterich Buxtehude beliebt.

1. Hofkapelle und städtische Musikorganisation

1.1. Mitgliedschaft und Hilfsorganisationen

Bevor wir die Musik und Liturgie am Hof Johann Georgs untersuchen, vergleichen wir zuerst die Hofkapelle mit den städtischen Musikorganisationen, die den öffentlichen Kirchen dienten. Hier gab es zahlreiche Unterschiede. In den Stadtkirchen leitete der Kantor der jeweiligen Lateinschule die Musik im Gottesdienst; er war auch der Musiklehrer der Singknaben unter der Woche. Die wichtigsten Musiker in den städtischen Musikorganisationen waren Knaben, die ihre allgemeine und musikalische Erziehung an der Lateinschule erhielten. Deshalb hörten die Gottesdienstbesucher in einer Stadtkirche wöchentlich die Knabensoprane und -alte; in einigen der größeren Schulen sangen ältere Knaben nach dem den Stimmbruch auch Tenor und Bass. Aber in vielen Städten, Dresden eingeschlossen, organisierten erwachsene Sänger, die sogenannten „Aduvanten“, eine Kantorei und sangen als Freiwillige zusammen mit den Knaben in den Gottesdiensten. Sehr häufig handelte es sich um ehemalige Lateinschüler³. Diese Männer sangen Alt

² Fürstenau.

³ Johannes Rautenstrauch, *Lutber und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.-19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenten, Schulchöre und Kantoreien Sach-*

(als Falsettsänger) wie auch Tenor und Bass; sie unterstützten entweder einen vierstimmigen Knabenchor oder sangen die fehlenden Unterstimmen. Die Mehrzahl der Städte stellten auch Stadtpfeifer an, die verpflichtet waren, geistliche Musik in der Kirche mit dem Chor der Lateinschule aufzuführen. Jedes Mitglied der Stadtpfeifer spielte mehrere Instrumente, zum Beispiel Zink, Posaune, Dulzian, Schalmei, Pommer, Krummhorn, Blockflöte, Querflöte und Trompete⁴. Normalerweise war die Gruppe der Stadtpfeifer ziemlich klein; 1620 in Dresden, zum Beispiel, bestand sie nur aus fünf Mitgliedern⁵. Einige der älteren Knaben spielten auch Instrumente und nahmen Unterricht in der Lateinschule.

Im Gegensatz dazu stand die Hofkapelle unter der Leitung des Hofkapellmeisters, und im Unterschied zu den Mitgliedern der Lateinschulchöre waren die Mitglieder einer Hofkapelle in der Hauptsache erwachsene Berufsmusiker. In der Hofkapelle sangen Kapellknaben normalerweise Sopran, während Männer die Alt- (wieder als Falsettsänger), Tenor- und Basspartien sangen, wie die „Adjuvanten“ der Stadtkirchen. Eine Hofkapelle schloss auch Instrumentalisten ein, die wie die Stadtpfeifer auf mehreren Instrumenten geübt waren. Diese Hofinstrumentalisten bildeten zugleich die älteren Kapellknaben aus, die als Lehrlinge verschiedene Instrumente bei ihnen studierten und auch oft bei ihnen wohnten. Unter den Stadtpfeifern gab es ein ähnliches Lehrlingssystem, hier war der Meister für Kost und Logis seiner Lehrlinge verantwortlich⁶. Wenn die Hofkapellknaben in den Stimmbruch kamen, schickte der Kurfürst einige von ihnen mit einem Stipendium zunächst auf die kurfürstliche Schule in Pforta und dann zur Universität nach Leipzig⁷. Aber einige Kapellknaben blieben nach dem Stimmbruch am Hof, studierten weiter das Instrumentenspiel und wurden oft später vollwertige Mitglieder der Hofkapelle⁸.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen diesen zwei Arten der Musikorganisation betrifft das Umfeld, in welcher die jeweiligen Musiker arbeiteten. Die jungen Mitglieder eines Lateinschulchors waren Schüler einer Erziehungsanstalt, in der ihre Ausbildung von höchstem Belang war; ihre Mitwirkung bei der geistlichen Musik der öffentlichen Gottesdienste kann man gewissermaßen als Nebenbeschäftigung beschreiben. In den Gottesdiensten lag der Schwerpunkt immer auf dem Lob und der Ehre Gottes. Im Gegensatz dazu waren die Hofmusiker nur eine unter vielen Gruppen der Angehörigen eines Hofes. Ihre musikalischen Aufführungen, entweder

sens, Leipzig 1907, Nachdr. Hildesheim 1970, passim. Über die Adjuvanten (Kantorei) in Dresden siehe Karl Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden. Nach archivalischen Quellen bearbeitet*, in: *VfMw* 10 (1894), S. 258, 310.

4 Hermann Techritz, *Sächsische Stadtpfeifer. Zur Geschichte des Stadtmusikwesens im ehemaligen Königreich Sachsen*, Bufra/Dresden 1932, S. 7–8, 15–16.

5 Hans John, *Die Geschichte des Dresdner Kreuzchores*, in: Karlheinz Blaschke (Hrsg.), *Dresden: Kreuzkirche, Kreuzschule, Kreuzchor. Musikalische und humanistische Tradition in 775 Jahren*, Gütersloh u. München 1991, S. 110; siehe auch Wolfram Steude u. a., *Musikgeschichte Dresdens in Umrissen*, Dresden 1978, S. 20. Nach Techritz (wie Anm. 4, S. 3, Anm. 6) beschäftigte die Stadt Dresden auch eine Gruppe von Stadtfiedlern, die „sich nur Privilegien für private Musikausübung gesichert hatten. Sie standen besonders unter dem Direktorium von J. Leuterding (1652–1675) in dauerndem Konkurrenzkampf mit den Stadtpfeifern.“

6 Techritz (wie Anm. 4), S. 8–9.

7 Rautenstrauch (wie Anm. 3), S. 107–108. Moritz Fürstenau zufolge (*Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 23, zitiert von Rautenstrauch, S. 108, Anm. 1) waren die Empfänger des Stipendiums verpflichtet, sich nach ihrer Studienzeit wieder der Hofkapelle anzuschließen.

8 Zum Beispiel Friedrich Werner, Philipp Stolle und Matthias Weckmann.

im Riesensaal oder in der Kirche, dienten immer auch höfischer Repräsentation. Hier waren sie in einen großen Apparat eingebunden, der nur existierte, um ein glänzendes Bild des Herrschers zu schaffen und diesen zu erhöhen. Deswegen erklang die prächtige Musik in der Schlosskapelle nicht nur zum Lobe Gottes, sondern auch, um das Bild des Kurfürsten als eines reichen, tatkräftigen und einflussvollen Herrschers zu verewigen.

1.2 Aufgaben

Bei den Aufgaben von Hofkapelle und Lateinschulchor gab es ziemlich viele Ähnlichkeiten und Überschneidungen. Beide Ensembles waren verpflichtet, die Musik in den Gottesdiensten am Sonntag, Festtag und gelegentlich am Wochentag aufzuführen, entweder in der Hauptkirche (oder in den Hauptkirchen) der Stadt, oder in der Schlosskirche bzw. Schlosskapelle. Die Chöre der Lateinschulen sangen auch bei Hochzeiten und Begräbnissen prominenter Bürger sowie bei anderen öffentlichen Ereignissen, gelegentlich auch auf der Straße. Die Hofkapelle unterhielt den Herrscher beim Essen mit Tafelmusik und nahm an Hoffesten teil, und die Instrumentalisten spielten auch zum Tanz auf. Bei höfischen Hochzeiten sangen und spielten die Hofmusiker; gegebenenfalls führten sie auch eine Oper auf. In München und Wien präsentierten die Mitglieder der Hofkapelle, besonders die Italiener, jedes Jahr Opernaufführungen; in Dresden aber gab es keine jährlichen Opernproduktionen, obwohl die nötigen Musiker auch hier vorhanden waren.

1.3 Finanzierung

Die Finanzierung beider Organisationsformen unterschied sich erheblich, und die Art der finanziellen Unterstützung bestimmte weitgehend, ob die Musikorganisation in Zeiten von finanzieller Not – etwa zu Kriegszeiten – aktiv blieb oder nicht. Die Lateinschulen erhielten ihre finanzielle Unterstützung aus verschiedenen Quellen. Der Kantor wurde jährlich besoldet und erhielt wie die Chorknaben zusätzliche kleinere Zahlungen, sogenannte „Accidentien“, für Hochzeiten und Begräbnisse. Diese „Accidentien“ ließen sich jedoch kaum voraussagen. 1730 informierte Johann Sebastian Bach einen Freund darüber, dass „wenn es etwas mehrere [...] Leichen gibt, so steigen auch nach *proportion* die *accidentia*; ist aber ein gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche“⁹. Trotz der Unsicherheit dieser Zahlungen ermöglichte eine Vielfalt unterschiedlicher Finanzquellen den Lateinschulen in Sachsen, während des Dreißigjährigen Kriegs offen zu bleiben.

Hofmusiker erhielten ebenfalls eine jährliche Besoldung, die in drei oder vier Raten gezahlt wurde. Normalerweise bekamen sie bei besonderen Ereignissen wie Hochzeiten keine zusätzlichen Zahlungen; es gab bei Hofe keine „Accidentien“. Gelegentlich honorierte sie der Patron mit einer Sonderzahlung oder einem Geschenk. Aber eine Hofkapelle erhielt die gesamte finanzielle Unterstützung direkt vom Herrscher; wenn er mit Geld geizte oder geizen musste, sparte er am Gehalt der Musiker, wie es die Geschichte am Beispiel Kurfürst Johann Georgs I. während des Dreißigjährigen Krieges lehrt. Zu solchen Zeiten gab es auch kein Geld zur Reparatur der In-

⁹ Bach an Georg Erdmann, 28. Oktober 1730, in: Werner Neumann u. H.-J. Schulze, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1963 (= Bach-Dokumente 1), S. 67 f.

strumente oder zur Anschaffung neuer Musik. Wenn das Gehalt monatelang ausblieb, waren viele Musiker gezwungen, ihren Abschied zu nehmen und anderswo Arbeit zu suchen, wenn auch vielleicht nur vorübergehend. Ihr Weggang bedrohte jedoch das ganze Unternehmen Hofmusik.

Wir wissen, dass sowohl Kurfürst Johann Georg I. als auch sein Sohn Schwierigkeiten hatten, die Musiker zu bezahlen. Während des Krieges zum Beispiel war der Bälgetreter oder Kalkant der einzige „Musiker“, der von Johann Georg I. Geld erhielt. Ohne ihn gab es keine Orgelmusik im Gottesdienst. Der Organist jedoch ging leer aus; offensichtlich erwartete der Kurfürst, dass er bereit war, ohne Gehalt zu spielen¹⁰.

Es scheint, dass Johann Georg II., wie sein Vater zuvor, seinen Musikern häufig nicht unbeachtliche Summen schuldete. Und gelegentlich, wenn er über wenig Geld verfügte, gelang es ihm, kreative Lösungen für dieses Problem zu finden. Als er zum Beispiel 1659 seinem Kapellmeister Giovanni Andrea Bontempi einen hohen Betrag ausstehender Besoldung schuldete, schenkte er ihm anstelle des Gehalts ein Haus in Döltzschen¹¹. Zwölf Jahre später wies Johann Georg an, das ausstehende Gehalt Albricis solle von den Fischgeldern des Amts Mutzschen ausgezahlt werden¹². Hofdokumente zeigen, dass die Hofmusiker aufgrund der unregelmäßigen Gehaltszahlungen häufig bei Vermietern, Schuhmachern, Lebensmittelhändlern und andere Kaufleuten der Stadt in der Kreide standen. Nach dem Tod Johann Georgs II. 1680 beglich dessen Sohn Johann Georg III. alle Schulden, bevor er die italienischen Musiker entließ¹³.

2. Die Hofkapelle Johann Georgs II.

Obwohl die Beschreibung einer typischen Hofkapelle in hohem Maße auf die Hofkapelle Johann Georgs II. passt, unterschied sich sein Ensemble in dreierlei Hinsicht von dem seines Vaters wie auch von den meisten evangelischen Hofkapellen. Erstens im Umfang: 1656, als er die Thronfolge antrat, fügte Johann Georg seine bisherigen prinzlichen Musiker und die Mitglieder der bisherigen Hofkapelle zusammen zu einer ungewöhnlich großen Truppe von wenigstens fünfundvierzig Musikern. Nur die Hofkapellen in Wien und München wiesen mehr Mitglieder auf. Zweitens: Die leitenden Sänger und Komponisten seiner Hofkapelle waren nicht Deutsche, sondern Italiener; immer stammte ungefähr ein Viertel seines Ensembles aus Italien. Und drittens: Die meisten dieser italienischen Sänger waren etwas, das man in den deutschen Territorien selten sah: Kastrat-

10 SHStA Loc. 7349/5, Bl. 73^r, 78^v.

11 SHStA, Rentkammer-Rechnungen Nr. 191 (Außgaben, Trinitatis 1661, Bl. 72^r: „1280 fl. 5 gr. seind Sr. Churf. Durchl. zu Sachßen sub dato am 4.ten Novembris Ao. 1659 ergangenen gndsten Verordnung, Johann Schröteln Acciss-Einnähmern in Dreßden, zu völliger Vergnügung der 3000 thl Kauffgelder, vor sein an Andreae de bon Tempo, Cappelmeister überlaßenes Guth, zu Döltzschen, zahlt und uf iztgedachten Cappelmeisters hinterstelligen Besoldung decurbiret worden.“

12 SHStA, Rentkammer-Rechnungen Nr. 191/2 (Außgaben, Luciae 1670), Bl. 63^v: „685 fl 15 gr Uff Churfürstl. gndsten befehlich, dem geheimen Cämmerirer Christian Kitteln, zu bezahlung des Italienischen Cappelmeisters Vincenzo Albrici rückständigen Besoldung, aus dem Amte Muschen, besage Quittung am 3ten January 1671. von Fischgeldern zahlt worden.“

13 SHStA Loc. 8687/6.

ten. Johann Georg besaß einige der besten und teuersten Sänger, die zu haben waren. In Sachsen konnte man damals nur am Dresdner Hof Kastratenstimmen hören. Sie zeichneten die Dresdner Hofkapelle gegenüber anderen evangelischen Hofkapellen und den städtischen Musikorganisationen aus.

Schon in den späten 1640er Jahren interessierte sich Johann Georg II. – damals noch Kurprinz – für italienische Musiker. Zunächst versuchte er, seinen Vater zu überzeugen, einen Italiener als Vizekapellmeister einzustellen. Aber der Kurfürst zeigte kein Interesse¹⁴. Schließlich entschloss sich der Kurprinz, solche Musiker selbst zu engagieren. Dazu könnte er durch einen 1649 aus Venedig erhaltenen Brief eines deutschen Korrespondenten ermutigt worden sein, der mit Bewunderung über das musikalische Ensemble an San Marco schrieb und darüber geradezu ins Schwärmen geriet¹⁵:

Sonsten *florirt* die Music alhir sehr wohl, des Herzogs Kapell besteht in 40 sehr guten *Musicanten*. Und *excellirt* der Capellmeister dergestalt, daß S: Kayserl: May: demselben dinst vndt 4000 Rthr bestellung anbieten laßen, wiewohl der bey der Capell befindliche *organist* dem Capellmeister nach vor gezogen vndt vor gar *singular* gehalten wird; In *summa* der *Parnassus* ist in Italien zu suchen, vndt hat seines gleichen nicht; es seindt nicht allein die *Discantisten* besonders auch die *Altisten* bey hisiger *capel* alle *castraten*, vndt die behalten eine beständige unwandelbahre stimme. Die können wihr nun in teütschland nicht leichtlich haben, besondern müßen vns mit denen verenderlichen stimmen behelffen. [...] hab offt gewünscht daß selbige *Music* bis in die Churfürst: Hof Capell nach Dresden erschallen möchte.

Schon bald darauf ist „dieselbige Musik“ tatsächlich in der Schlosskapelle „erschallt“: Im Frühjahr 1651, etwa eineinhalb Jahre nach dem Empfang dieses Briefs, hat der Kurprinz drei Italiener nach Dresden eingeladen, in seinem persönlichen musikalischen Ensemble mitzuwirken. Dieser ersten Gruppe italienischer Musiker gehörten ein Geiger, ein Bass und ein Soprankastrat an, der oben genannte Bontempi. Mit der Anstellung dieser drei italienischen Musiker begann Johann Georg eine Praxis, die er bis zu seinem Tod 1680 fortsetzte. Um die Italiener nach Dresden zu locken, bot ihnen Johann Georg Gehälter, die zwei- bis sogar viermal so hoch lagen wie die seiner deutschen Musiker. So erhielt zum Beispiel der italienische Tenor Stefano Boni ein Gehalt von 840 Talern, der deutsche Tenor Philipp Stolle jedoch nur 300 Taler¹⁶. Stolle, der dem sächsischen Kurprinzen seit vielen Jahren gedient hatte, zog die Konsequenz und nahm bald darauf eine Stelle als Hofmusiker in Halle an¹⁷.

Während der 1650er Jahre fuhr Johann Georg fort, italienische Musiker für sein persönliches musikalisches Ensemble anzustellen. Zwei seiner wichtigsten Neuanstellungen, kurz vor dem Tod seines Vaters 1656, waren der Organist Vincenzo Albrici und der Alt Giuseppe Peranda.

14 Siehe Mary E. Frandsen, *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II, and Musical Politics in Dresden*, in: JRMA 125 (2000), S. 1–40.

15 SHStA Loc. 8562/1, Bl. 44^v–45^r, Heinrich Hermann Oeynhaus an Johann Georg II., Venedig, 21. September 1649.

16 Verzeichnis von Musikern, die Johann Georg II. gedient haben (SHStA Loc. 32751), in: Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656–1672: An Annotated Translation*, Ann Arbor and London 1990, S. 91.

17 EitnerQ 9, S. 299: „1653 wird er nach Altenburg vom Kurfürsten von Sachsen empfohlen, findet aber in Halle in der Kapelle des Administrators Anstellung. [...] Auf dem Titel von 1658 [d. h. *Neu-anmuthbiges Schau-Spiel, genahmt Charimunda*] wird die Anstellung in Halle bestätigt. Er heisst dort ‚Fürstl. Magdeb. Kammermusikus‘.“

Diese zwei Musiker waren die Nachfolger von Schütz, der nach dem Tod Johann Georgs I. praktisch in den Ruhestand getreten war. Beide hatten ihre musikalische Ausbildung in Rom genossen. Albrici hatte als Sängerknabe unter dem berühmten Giacomo Carissimi gesungen. Später hatten er und Peranda an der römischen Jesuitenkirche Il Gesu gearbeitet, wo beide unter den Einfluss ihres Maestros Bonifazio Graziani kamen. Albrici und Peranda brachten den römischen musikalischen Stil direkt nach Dresden. Sie dienten Johann Georg II. als Kapellmeister: Albrici wurde 1656 gemeinsam mit Bontempi zum Kapellmeister ernannt und kurz danach Peranda als Vizekapellmeister eingestellt. 1663 verließ Albrici den Hof, weshalb Johann Georg Peranda zu Albricis Nachfolger ernannte¹⁸. 1669 kehrte Albrici nach Dresden zurück und teilte die Kapellmeisterstelle mit Peranda und Carlo Pallavicino, der um 1667 nach Dresden gekommen war. 1673 verließ Albrici den Hof erneut. Peranda ist im Januar 1675 gestorben und Albrici kehrte im Herbst 1676 noch einmal zurück, um das Kapellmeisteramt zu bekleiden.

Zwischen 1658 und 1680 komponierten Albrici und Peranda die Mehrzahl der Stücke für die Hofkapelle. Allein 1662 präsentierte Albrici in den Gottesdienste in der Schlosskapelle fünfundfünfzig verschiedene geistliche Konzerte sowie viele Mess-, Psalm- und Magnificatvertonungen aus seiner eigenen Feder¹⁹. Erwähnt sind seine Kompositionen in einem Hofdiarium über die Regierungszeit Johann Georgs II. In Dresden gibt es eine Reihe solcher Diarien, die viel über die Rolle der Musik im Gottesdienst unter diesem Kurfürst berichten (s. unten).

Die Musiker waren in zwei „Chöre“, jeweils aus acht bis zehn Sängern, aufgeteilt. Der erste Chor oder *primo coro* bestand aus den Italienern und ein paar deutschen Virtuosen, der zweite Chor bestand nur aus deutschen Sängern, den sogenannten „Choristen“. Der von Italienern dominierte erste Chor hatte das Vorrecht, die Musik in den Gottesdiensten an Sonn- und Festtagen aufzuführen. Er wurde von einem der italienischen Kapellmeister geleitet, der entweder alle oder wenigstens die Mehrheit der Werke für den Gottesdienst komponierte. Bei diesen Gottesdiensten assistierten die Sänger des zweiten Chors nur; ansonsten überließ Johann Georg ihnen die Verantwortung für die Gottesdienste an den Wochentagen und für die Vespere an einigen Sonntagen. Hier sangen sie unter Leitung des Hofkantors, ohne Beteiligung des italienischen Kapellmeisters und des ersten Chors. Diese Arbeitsteilung wurde in den Arbeitsverträgen oder „Bestallungsdekreten“ für deutsche wie italienische Musiker ausdrücklich festgelegt. Im Arbeitsvertrag des italienischen Sängers Antonio Fidi zum Beispiel sind die Aufgaben wie folgt beschrieben²⁰:

Insonderheit aber soll er schuldig seyn, sich wesentlich bey Unserer Residentz aufzuhalten, ohne Unsern, oder Unsers würcklichen Capellmeisters bewilligung und Erlaub nicht zu verreisen, so wohl auch Unß, nach verordnung Unsers Capellmeisters (an welchen er hiermit gewiesen wirdt) beydes in der Kirchen und für der Tafel, oder wohin ihm sonsten solches befohlen würde, iederzeit unterthänigstes auffzuwarten.

18 Diese Entscheidung Johann Georgs enttäuschte wiederum den anderen Vizekapellmeister, Christoph Bernhard, so sehr, dass er bald darauf seine Stellung aufgab, um den Posten des Kantors in Hamburg zu übernehmen.

19 SLUB Q 240.

20 SHStA Oberhofmarschallamt [OHMA] K IV Nr. 3, Bl. 110r: Bestallung von Antonio Fidi, 23. Juli 1674.

Im Arbeitsvertrag für den deutschen Tenor Johann Jacob Lindner, der auch als Kopist von Musikalien arbeitete, sind die Aufgaben allerdings viel genauer aufgeführt²¹:

Insonderheit aber soll er schuldig seyn, [...] Uns, nach Verordnung Unserer Capellmeistere (an welche er hiermit gewiesen wird) beydes in der Kirchen, sowohl des Sonn und Fest Tages als auch wenn sonst in der Wochen geprediget wird, ingl. bey allen Vespern und Bethstunden[,] früh Communion und für der Taffel, oder wo ihme sonst solches befohlen würde, iederzeit unterthänigstes fleißes aufzuwarten.

Wenn die deutschen Choristen wie Lindner an einem Sonn- oder Festtagsgottesdienst musizierten, sangen sie nicht als Solisten, sondern als „Ripienisten“. Sie bildeten also eine Gruppe, die die italienischen Sänger (oder *Favoriti*) nur bei bestimmten Teilen der Komposition verstärkten. Meistens wirkten sie bei den normalerweise groß besetzten Mess-, Psalm und Magnificat-Vertonungen mit. Dagegen wurden die geistlichen Konzerte hauptsächlich von italienischen Solisten gesungen²².

Anders als die Sänger der Hofkapelle stammten die meisten Instrumentalisten aus Deutschland. Während der Regierungszeit Johann Georgs II. gab es immer viele Instrumentalisten in der Hofkapelle, normalerweise zwischen siebzehn und fünfundzwanzig, darunter Geiger, Violisten, Gambisten, Zinkenisten, Posaunisten, Fagottisten, Trompeter, Pauker und Organisten. Normalerweise spielten diese Musiker mehrere Instrumente, und einige waren auch Sänger (jedoch keine Gesangssolisten). Dem instrumentalen Teil der Hofkapelle gehörten auch die Männer an, die die Orgeln stimmten, reparierten und die Bälge traten. Die meisten Kompositionen der italienischen Kapellmeister forderten die Beteiligung von Instrumenten. Viele ihrer Stücke, besonders die geistlichen Konzerte, benötigen nur zwei oder drei Instrumente: zum Beispiel zwei Geigen oder zwei Zinken und Fagott. Aber es gibt auch großbesetzte Kompositionen, in denen zehn oder mehr Instrumente gebraucht werden; dort findet man mehrere instrumentale Chöre, jeder mit fünf Instrumenten: zwei Geigen, zwei Bratschen und Fagott, oder zwei Zinken und drei Posaunen²³. Alle Besetzungen wurden durch Continuo-Instrumente wie Orgel, Cembalo, Violone usw. vervollständigt. Diese Instrumentalisten spielten zusammen mit acht, zehn, zwölf oder manchmal noch mehr Sängern.

21 SHStA OHMA K IV, 3, Bl. 114r. Bestallung von Johann Jacob Lindner, 30. September 1677. Die Ordnungen für die Wochentagsgottesdienste und für die Vesper am Sonntag sind bei Spagnoli (wie Anm. 16, S. 175–78 u. 190–91) zu finden. Fast jeden Sonntag gab es am Dresdner Hof auch einen frühen Abendmahlsgottesdienst noch vor dem Hauptgottesdienst. Eine Ordnung für einen solchen Abendmahlsgottesdienst am 1. Adventssonntag 1673 findet man in: Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York 2006, S. 368 f.

22 Es gab auch ein paar deutsche Sänger unter den Favoriti, z. B. den Bassisten Johann Jäger.

23 Siehe z. B. die Inventare von Leipzig and Lüneburg bei: Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: AfMw 1 (1918–19), S. 275–288, und Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–08), S. 593–621.

3. Liturgie und Musik

Einer der faszinierenden Aspekte der Biographie Johann Georgs II. ist ohne Zweifel sein Interesse an der evangelischen Liturgie. Für einen säkularen Herrscher war sein lebhaftes Interesse an gottesdienstlichen Formeln ziemlich ungewöhnlich. Um 1662 erließ er eine Hofkirchenordnung, in welcher er genau und ausführlich die Form der liturgischen Feierlichkeiten in der Schlosskapelle festlegte²⁴. Er stellte damit sicher, dass die Hofgottesdienste mit der Musik seiner italienischen Musiker versehen werden konnten. Mein Studium seiner liturgischen Aktivitäten basiert hauptsächlich auf seinen Hofdiarien. Sie liegen heute im Hauptstaatsarchiv Dresden und in der SLUB. Während seiner Regierungszeit wies Johann Georg seine Hofsekretäre an, alle höfische Aktivitäten in Diarien zu dokumentieren. Hier finden wir Berichte über die Audienzen beim Kurfürst, über Besuche von Diplomaten und anderer Personen am Hof, über seine Hofbankette (inklusive der Sitzordnungen), seine Jagdreisen samt der Anzahl und Art des geschossenen Wilds, über seine winterlichen Schlittenfahrten und auch über seinen Gottesdienstbesuch in der Schlosskapelle. Die Berichte über die Gottesdienste dokumentieren die wesentliche Gottesdienstordnung für die Sonn- und Festtage. Es fehlen nur Einzelheiten wie die Orgelpräludien und Zwischenspiele, die gesungenen Begrüßungen vor und nach der Epistel und dem Evangelium, die gesungenen Versikel usw. Vor allem aber findet man hier sehr wichtige Informationen für das Studium von Liturgie und Musik: nämlich die Titel der Kompositionen, die musiziert wurden, und die Namen der Komponisten. Dazu als Beispiel die Ordnung des Hauptgottesdienstes in der Hofkapelle des Dresdner Residenzschlosses am 27. Dezember 1665²⁵ und der Vesper am 25. Mai 1662²⁶:

Den dritten Feÿer: oder St: *Johannis* Tag

1. Zum *Introitu*, Christum wirh sollen loben schon.
2. *Missa Musicaliter*. *Joseph Peranda*.²⁷
3. Allein Gott in der Höhe sey Ehr.
4. *Collecta* und die Epistel.
5. Vom Himmel kam der Engel schar.
6. Evangelium.
7. Ein *Concert*: *O Jesu mi dulcissime*. *Joseph Peranda*. 5. *Viol*: 2. *Soprani e 1 Alto*.
8. Der Glaube.
9. Predigt, und für dem Vater Unser, Ein Kindelein so löblich.
10. *Motetto*: *Verbum caro factum est*. *Joseph Peranda*.
11. Wirh Christen Leut.
12. *Collecta* und der Seegen.
13. Dancksagen wirh alle.

24 Seine handschriftlichen Einträge in Hofdokumenten beweisen seine emsige Beschäftigung mit den liturgischen Formeln.

25 SLUB Q 243.

26 SLUB Q 240.

27 Die Hofdiaristen haben Giuseppe Peranda immer den Vornamen „Joseph“ gegeben; oft finden sich auch nur die Initialen der Komponisten: „J. P.“ (= Joseph Peranda) bzw. „V. A.“ (= Vincenzo Albrici).

am Sonntag *Trinitatis*, war der 25. Maÿ [1662]. Nach Mittag.

1. *Deus in adjutorium.*
2. *Confitebor.* J. Perand.
3. *Concerto: Bonum est confiteri.* Vincenzo Albrici.
4. Ward abgelesen das *Symbolum Athanasii.*
5. Allein Gott in der höh sey Ehr.
6. Predig [!], und für dem Vater Unser, Der du bist drey in Einigkeit.
7. *Magnificat.* Joseph Peranda.
8. *Concert: Ave Jesu Christe.* Vincenzo Albrici.
9. Gott der Vater wohn uns bey.
10. *Collecta.*
11. *Benedicamus.*

Im Hauptgottesdienst am 3. Weihnachtstag 1665 haben die Mitglieder der Hofkapelle nach dem Introitus Perandas Vertonungen des Kyrie und Gloria gesungen und gespielt, die im Diarium als *Missa* bezeichnet werden. Außerdem haben sie nach dem Evangelium Perandas erhaltenes Konzert *O Jesu mi dulcissime* aufgeführt und nach der Predigt seine Motette *Verbum caro factum est*, die verloren ist. Im Vespertgottesdienst am Sonntag *Trinitatis* 1662 musizierte die Hofkapelle Perandas Vertonung des 110. Psalms *Confitebor tibi Domine* und sein *Magnificat*. Beiden Stücken folgte ein geistliches Konzert Albricis, zuerst *Bonum est confiteri* und dann *Ave Jesu Christe*. Wie die Gottesdienstordnungen auch zeigen, sang die Gemeinde an verschiedenen Stellen geistliche Lieder. Diese Dokumente informieren uns sehr genau über das Verhältnis zwischen Musik und Gottesdienst am wichtigsten evangelischen Hof Deutschlands. Wenn wir die Kompositionen genauer studieren, finden wir, dass sie nicht nur dem Gottesdienst musikalische Pracht verliehen und eine andächtige Atmosphäre schufen, sondern auch den Inhalt der Lesungen aus der heiligen Schrift verstärkten²⁸.

4. Geistliche Musik am Dresdner Hof

Die Hofkomponisten Albrici und Peranda versahen die Hofgottesdienste mit einer Vielfalt geistlicher Kompositionen: Mess-Sätze, Psalmen, *Magnificats* und andere Werke, außerdem eine Menge geistlicher Konzerte wie *Ave Jesu Christe* und *O Jesu mi dulcissime*. Leider ist die überwiegende Mehrheit der Mess-Sätze und Psalmvertonungen verloren, wie auch alle *Magnificats*. Die Mehrheit der heute noch erhaltenen Werke sind klein besetzte geistliche Konzerte für wenige Singstimmen und Instrumente. Von den in den Hofdiarien erwähnten geistlichen Konzerten sind heute weniger als die Hälfte erhalten²⁹.

Wie oben erwähnt, führte Albrici 1662 seine vermutlich im selben Jahr geschriebene Komposition *Ave Jesu Christe* in der Schlosskapelle auf. Besetzt ist das Stück mit nur drei Singstimmen

²⁸ Siehe Frandsen (wie Anm. 21), S. 419–432.

²⁹ Kompositionen von Albrici und Peranda sind heute hauptsächlich in der Universitätsbibliothek Uppsala (Sammlung Düben), in der SLUB (Sammlung Grimma) und in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Sammlung Bokemeyer) zu finden. Ein Verzeichnis der Werke Albricis und Perandas (und anderer Komponisten am Dresdner Hof) findet man bei Frandsen (wie Anm. 21), S. 455–480.

(zwei Soprane und ein Bass), drei Instrumenten (zwei Violinen und ein Fagott) und Basso continuo. In *Ave Jesu Christe* haben wir eine Komposition, die für die geistliche Musik am Hof Johann Georgs II. sehr schnell typisch wurde: lateinischer Text mit einer Musik, deren Stil und Form der Musik im zeitgenössischen Rom sehr ähnlich sind. Sie kann als Kombination eines Konzerts mit einer Aria oder als Concerto-Aria-Kantate bezeichnet werden. Normalerweise beginnen solche Kompositionen mit einem Konzert des Vokalensembles. Ihm folgt eine strophische Aria, in der jeder Sänger eine Solostrophe singt. Abschließend wird das Konzert wiederholt.

Ave Jesu Christe, Rex benedictae.
 Ave lumen beatorum,
 sors perfecta electorum,
 salus unica fidelium.
 Ave decus angelorum,
 ave praemium sanctorum,
 summa quies et solatium.
 Ave vita spes perennis,
 fons dulcoris, fons amoris,
 te da nobis in perpetuum.

Sei begrüßet, Jesus Christ, gesegneter König.
 Sei begrüßet, Licht der Seligen,
 ideales Schicksal der Auserwählten,
 einziges Heil der Gläubigen.
 Sei begrüßet, Zier der Engel,
 sei begrüßet, Lohn der Heiligen,
 höchster Friede und Trost.
 Sei begrüßet, Hoffnung des ewigen Lebens,
 Quelle der Süßigkeit, Quelle der Liebe,
 Du gibst uns Dich in Ewigkeit.

Albricis Konzerte mit Aria von Albrici zeigen viele Variationen dieser Grundform. In *Ave Jesu Christe* zum Beispiel erklingt das Anfangskonzert (vgl. den Schlussabschnitt in Beispiel 1) nach jeder Solostrophe, wie ein Refrain³⁰. Außerdem hat Albrici auch eine Vielfalt von Satztechniken benutzt. Man findet Konzerte, die in der Tradition des früheren geistlichen Konzerts von kontrastpunktsatz dominiert sind, während andere Stücke, *Ave Jesu Christe* eingeschlossen, ein weitgehend homophonisches Gefüge zeigen.

Wie die anderen italienischen Komponisten ihrer Zeit bevorzugten Albrici und Peranda die Solostimme in ihren Kompositionen, insbesondere von Kastraten. Beide schoben in die Mehrheit ihrer Werke Soloarien ein, deren Stil sehr dem italienischer Opernarien ähnelt. Auch Schütz und seine Zeitgenossen wie Schein und Scheidt haben solistische geistliche Konzerte komponiert, aber ohne Arien. Es sind diese Arien, die die Werke Albricis und Perandas von den Kompositionen ihrer deutschen Kollegen am stärksten unterscheiden. Man kann sich leicht vorstellen, dass die Zuhörer in der Schlosskapelle nach der Übernahme der Hofgottesdienste durch Albrici und die anderen Italiener einen scharfen stilistischen Bruch bemerkt haben müssen. Und auch derjenige, der den Gottesdienst sowohl in der Schlosskapelle als auch in der Kreuzkirche besucht hätte, würde einen stilistischen Unterschied bemerkt haben. Zu dieser Zeit führte der Kreuzchor normalerweise deutsche Spruchvertonungen auf, bevorzugt von Schütz, Schein, Scheidt, Hammerschmidt, Lohr, Demantius und anderen städtischen Komponisten³¹. Stil und Sprache geistlicher Musik, die in derselben Stadt von zwei musikalischen Institutionen aufgeführt wurde, unterschieden sich deutlich voneinander.

Albricis *Ave Jesu Christe* wie Perandas *O Jesu mi dulcissime* lassen ein weiteres wichtiges Phänomen erkennen, das man im Luthertum des 17. Jahrhunderts beobachtet: eine neue Bevorzugung

30 Solche Refrains findet man häufig in den römischen Motetten dieser Zeit.

31 Siehe Held (wie Anm. 3).

Beispiel 1: Vincenzo Albrici, *Ave Jesu Christe*, Anfangskonzert, T. 28–50

28

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano 1

A - ve, a - ve, a - ve, a - ve Je - su

Soprano 2

A - ve, a - ve, a - ve, a - ve Je - su

Basso

a - ve, a - ve Je - su

Basso Continuo

4 4 4 6

35

Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

6 6 6 7 8 4 6 6 6 7 8 4

44

Rex be - ne - di - - - cte, Rex be - ne - di - - cte.

Rex be - ne - di - - cte, Rex be - ne - di - - cte.

Rex be - ne - di - - cte, Rex be - ne - di - - cte.

7 6 7 6 5 4 3 6 5/4 6 5/4 3 [3]

andächtiger Texte, die auf Christus gerichtet sind. In der Mitte des 16. Jahrhunderts war unter den Evangelischen das Interesse an andächtiger Literatur mit Christus im Zentrum erheblich gestiegen. Dieses Interesse spiegelt sich in der Musik erst im frühen 17. Jahrhundert. Schütz war einer der ersten evangelischen Komponisten, der Vertonungen andächtiger Texte veröffentlicht hat, und zwar in seinen *Cantiones sacrae* von 1625 und den *Kleinen geistlichen Konzerten* von 1636 und 1639. Wenige Jahre später, in den vierziger und fünfziger Jahren, wuchs die Beliebtheit solcher Texte unter Lutheranern weiter, und dieser Trend setzte sich bis zum Ende des Jahrhunderts fort. Einige solcher Vertonungen im lutherischen Gottesdienst stammen von evangelischen Komponisten. Eine große Menge jedoch wurde von italienischen, also katholischen Musikern komponiert. Protestantische Verleger publizierten Sammlungen mit Werken von Monteverdi, Grandi, Rovetta, Sances und anderen, während Kompositionen von Italienern wie Albrici und Peranda, die an evangelischen Höfen tätig waren, meistens handschriftlich verbreitet wurden. Zieht man die vielen geistlichen Kompositionen katholischer Komponisten in Betracht, die im 17. Jahrhundert regelmäßig in evangelischen Kirchen erklangen, erkennt man, dass der Begriff „evangelische Kirchenmusik“ in einem sehr allgemeinen Sinn definiert werden muss, weil er stets Musik zweier verschiedener Konfessionen einschließt.

Obwohl Albrici und Peranda katholisch waren, haben beide den typisch evangelischen Schwerpunkt der christusbezogenen Andachtstexte aufgegriffen: Beide vertonten viele solcher Texte und führten sie in der Schlosskapelle regelmäßig auf. Es mag wohl sein, dass sie damit nicht nur einem allgemeinen Trend im Luthertum entgegenkamen, sondern auch einer persönlichen Neigung Johann Georgs selbst. Perandas Konzert *O Jesu mi dulcissime* ist eine solche „an-

dächtige“ Komposition, die dem Kurfürst sehr gefallen haben dürfte. Das Hofdiarium verzeichnet sechs Aufführungen dieses Konzerts zwischen 1665 und 1676³². Der Text, das Gebet eines Individuums zu Christus, entstammt dem umfangreichen Andachts-Hymnus *Jesu dulcis memoria*, der seit vielen Jahrhunderten dem heiligen Bernhard zugeordnet wird. Die strophische Dichtung dieser Texte hat man oft den Schriften solcher mittelalterlichen Mystiker entnommen.

O Jesu mi dulcissime,
 spes suspirantis animae,
 te quaerunt piaae lacrimae,
 te clamor mentis intimae.
 Jesu, decus angelicum,
 in aure dulce canticum,
 in ore mel purificum,
 in corde nectar caelicum.
 Quod cunque loco fuero,
 mecum Jesu desidero:
 quod laetus cum invenero,
 quam felix, cum tenuero.
 Mane nobiscum, Domine,
 et non illumine lumine,
 pulsa mentis caligine,
 corda reple dulcedine.

Ach mein süßester Jesus,
 Hoffnung der seufzenden Seele,
 meine frommen Tränen
 und der Ruf meiner innersten Seele suchen Dich.
 Jesus, Zier der Engel,
 ein süßes Lied im Ohr,
 reinigender Honig im Mund,
 himmlischer Nektar im Herzen.
 Überall wo ich bin,
 verlange ich Jesus mit mir:
 wie froh [werde ich sein], wenn ich ihn finden werde,
 wie glücklich, wenn ich ihn an mich halten kann.
 Bleib' bei uns, Herr,
 mit Licht so fern von der Finsternis
 vertreibe die Dunkelheit des Sinnes
 [und] erfülle unsere Herzen mit Süßigkeit.

Die Musik zeigt deutlich Perandas Begabung, solche intensiven Texte in eine affektgeladene Tonsprache umzusetzen (s. Beispiel 2). Um die affektive Kraft des Anfangskonzerts in die Aria zu übertragen, lässt er die Solostrophen von Streichern begleiten, was für ihn ungewöhnlich ist (normalerweise kommt hier wie bei Albrici nur der Basso continuo zum Einsatz). Die ganze Strophe ist von absteigenden expressiven Vokallinien charakterisiert, die die tiefe Demut des Redners in der Gegenwart Christi andeuten. Peranda beginnt mit einem abfallenden, leicht chromatisierten Tetrachord und reichert die oft syllabische Deklamation mit Seufzer-Figuren an, die das Verlangen des Redners nach Christi sinnbildlich darstellen. In der Dichtung schreitet die Beschreibung der Merkmale Christi der höchsten Innigkeit (vom Ohr über den Mund in das Herz) entgegen. Peranda verwirklicht diesen Fortgang musikalisch, zuerst mit einer Vertonung der vierten Zeile der 2. Strophe („in corde nectar caelicum“), gestützt von einer kräftigen Modulation zur Dominante, und dann mit einer harmonisch schmerzlichen Fortschreitung zur Tonika in der Wiederholung der Linie³³.

32 1665: Hauptgottesdienste am 7. Sonntag nach Trinitatis (SLUB Q 241) und 3. Weihnachtstag (SLUB Q 243; Besetzung im Hofdiarium: „5. Viol: 2 Soprani e 1 Alto“)

1666: Vespertagesdienst am 20. Sonntag nach Trinitatis (SLUB Q 243; Besetzung im Hofdiarium: „â 6. 2 Sop: 1 Alt: 2 Violini et 1 Viola da gamba“)

1667: Vespertagesdienst am 3. Ostertag und Hauptgottesdienst am Fest Mariae Magdalene (22. Juli) (SLUB Q 245);

1676: Vespertagesdienst am 2. Ostertag (SLUB Q 260).

33 Die Harmonik in T. 79 war offenbar so merkwürdig, dass entweder Peranda selbst oder ein späterer Kopist sich verpflichtet fühlte, die Akkorde in der Continuo-Stimme auszuschreiben.

Beispiel 2: Giuseppe Peranda, *O Jesu mi dulcissime*, Aria für Sopran 1, T. 70–83

70

Violetta / V. 1

Violetta / V. 2

Vdg 1

Vdg 2

Violone

Soprano 1

Je - su, de - cus an - ge - li - cum, in au - re dul - ce - can - ti - cum, in o - re - mel pu - ri - fi -

Basso continuo

76

cum, in cor - de nec - tar cae - li - cum, in - cor - de - nec - tar cae - li - cum.

tr

5[2], 7, 6, 5, #, 4, #, 6b/4, #, 4, #, 6/5, 7, 6, 5, #

5. Die Hofkapelle auf Reisen in Sachsen

Wir kehren nun zu unserem Vergleich höfischer und städtischer Musikorganisation zurück. Ein weiterer Unterschied betrifft die von den Hofmusikern genossenen Vergünstigungen, zum Beispiel die Reismöglichkeiten. Anders als heute hatten die Lateinschulchöre des 17. Jahrhunderts keine Möglichkeiten, Chorfahrten zu unternehmen; ihre Pflichten galten ausschließlich der städtischen Kirche bzw. den Kirchen, mit denen sie eng verbunden waren. Dort sangen sie das ganze Jahr hindurch. Ein Hofmusiker dagegen konnte oder musste häufiger mit dem Herrscher auf Reisen gehen, zum Beispiel wenn man einen anderen Hof besuchte oder auf Inspektionsreisen durch dessen Staatsgebiet kam. In den Sommer- und Herbstmonaten pflegte Kurfürst Johann Georg II. solche Rundfahrten durch seine sächsischen Provinzen zu unternehmen. Man mag solche Reisen als Urlaub betrachten, weil er sich dabei immer Zeit für die Jagd und andere Freizeitaktivitäten nahm. Ein vielköpfiges Gefolge begleitete ihn, darunter oft Mitglieder der Hofkapelle. Die Hofdiarien dokumentieren die Reisen des Kurfürsten in viele sächsische Städte und sie zeigen auch, dass er immer dann den Gottesdienst in der jeweiligen Stadtkirche besuchte, wenn eine Schlosskapelle in der örtlichen kurfürstlichen Residenz fehlte. Bei allen diesen Auftritten leiteten entweder Albrici oder Peranda die gottesdienstliche Musik.

Am 29. September 1661 wurde zum Beispiel in der Schlosskirche zu Torgau „das *Michael Fest solemniter celebrirret*, Vor- und Nach Mittags gepredigt, worbey die *Music* aufwartete, welche der Capellmeister *Vincenz Albrici* dirigitte“³⁴. Einige Wochen später, während des Besuchs Johann Georgs in Wurzen, „höreten Sr. Churf. Durchl. in der Stifftskirchen Predigt, worbey die Churf. *Musica* auffwartete“³⁵. 1664 weilten die Hofmusiker von August bis Oktober die meiste Zeit mit Johann Georg im westlichen Sachsen auf der Jagd. In Waldheim musizierten sie in der Schloßkapelle, aber in Chemnitz am 28. August „wurde der Gottesdienst halbweg 8. Uhr in der Stadt Kirche gehalten, [...] darbey die Churfürstl. *Musica* auffwartete“³⁶. Während seiner Besuche in Schneeberg 1665 ließ der Kurfürst die Musik von seiner Hofkapelle aufführen, so dass der Stadtkantor und seine Knaben für einen Zeitraum von mehreren Wochen von ihren musikalischen Pflichten freigestellt wurden. Am Fest der Maria Magdalena (22. Juli) zum Beispiel³⁷

begabe [] sich sämbtle. Chur- und Fürstl. Herrschafft in die Stadtkirchen, und hörete also Predigt, welche dero mitlere Hoff Prediger Valentin Herrbrandt verrichtete, und die Churfl Music, welche in dero kirchen aufwartete, den Cappellmeister Joseph Peranda dirigitte.

34 SHStA Loc. 12026, Bl. 105^r. Die Schlosskirche in Torgau liegt fast an der Mauer von Schloss Hartenfels, der kurfürstlichen Residenz in Torgau. Den Hofdiarien zufolge musizierten während des Aufenthalts Johann Georgs in der Stadt die Stadtmusiker manchmal im Gottesdienst, z. B. am 29. September 1665: „Freÿtagk den 29. September, wurde das St. Michael Fest celebrirret, und verrichtete die Predigt der Superintendent Dr: Himmel, die Music aber die Cantoreÿ und Stadtpfeiffer“ (SLUB K 80, Bl. 106^v).

35 SHStA Loc. 12026, Bl. 107^v. Hier weist der Ausdruck „Churfürstliche Musica“ auf die Hofkapelle hin.

36 SHStA Loc. 12026, Bl. 409^r–420^r, Einträge für den 21. bis 28. August 1664.

37 SLUB K 80, Bl. 90^r.

Die Nachricht dieses Chronisten klingt sehr sachlich – vielleicht interessierte er sich nicht für Musik. Ein anderer Chronist zeigte dagegen weitaus mehr Begeisterung und schrieb³⁸:

dahero die sämblliche anwesende Chur- und Fürstl. Gnädigste Heerschaftt früh in die Stadt-Kirchen gefahren, allda eine schöne *Musica* von Italiänern und Teütschen Musicanten gehalten worden.

Die Hofmusiker führten unter der Leitung Perandas in der Schneeberger Stadtkirche fast jeden Sonn- und Aposteltag zwischen dem 22. Juli und dem 24. August die Kirchenmusik auf; danach sind sie nach Dresden zurückgekehrt³⁹. 1666 verbrachten die Hofmusiker die Zeit vom späten Mai bis zum frühen Juli mit Johann Georg in Torgau und Moritzburg. In Torgau musizierten sie während des dreitägigen Pfingstfests in der Schlosskapelle, und zwar zahlreiche geistliche Konzerte und Vertonungen von Mess-Sätzen von Peranda, oft „mit Trompeten und Paucken“⁴⁰. Im August 1667 reiste die Hofkapelle nach Freiberg, wo sie sich dem Gefolge des Kurfürsten anschloss und in den Gottesdiensten der Schlosskapelle musizierte⁴¹. 1678 schließlich hielten sie sich von Mitte Juli bis Mitte September in Freiberg und Schneeberg im Gefolge des Kurfürsten auf⁴². In Freiberg wurde am 8. Sonntag nach Trinitatis⁴³

in der Schloß Capella der Gottesdienst gehalten, [...] und ward die Music vom Cantor bestellet, [...] umb 2. Uhr ward von denen Churfürstl: Musicis eine Musicalische Vesper gehalten, worbey der Capellmeister *Vincenzo Albrici* dirigitte.

In der folgenden Woche zog das kurfürstliche Gefolge nach Schneeberg weiter. Dort fuhr am 9. Sonntag nach Trinitatis⁴⁴

Sr. Churfürstl. Durchl: in der Stadt Kirche, [...] und ward die Music von der Churfürstl. Capelle bestellet, welche der Capellmeister *Vincenzo Albrici* dirigitte.

Wenn die Musiker des Kurfürsten in solche Stadtkirchen auftraten, hörten die Einwohner, vermutlich zum erstenmal, Kastraten in Kompositionen wie *Ave Jesu Christe* und *O Jesu mi dulcissime*. Leider wissen wir nichts über den Eindruck, den diese außergewöhnlichen Stimmen auf diese Zuhörer gemacht haben.

38 SHStA OHMA O IV Nr. 16, Eintrag für 22. Juli.

39 SLUB K 80, Bl. 90^v–102^v.

40 SLUB Q 243, Einträge für den 2. bis 5. Juni 1666. Im Vespertagesdienst am Pfingstmontag erklangen zwei noch erhaltene geistliche Konzerte von Peranda, *Ad cantus, ad sonos* und *Si Dominus mecum*. Der Hofdiarist hat auch die Besetzung notiert: „Ad cantus, ad sonos. à 3. 2 Soprani et Tenore. J. P.“; „Concert: Si Dominus mecum à 7. 1 Sop: 1 Alt: 1 Ten: 1 Basso et 3 Instr: J. P.“ (SLUB Q 243, Eintrag für den 4. Juni 1666). Die drei Instrumente in *Si Dominus mecum* waren wahrscheinlich zwei Geigen und ein Dulzian. Spartierungen beider Kompositionen findet man in: Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, Ph. D. University of Rochester 1997, Bd. III, S. 476–499 u. 738–750. *Si Dominus mecum* wird auch in einem im Erscheinen begriffenen Band der *Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik* (hrsg. von der Verfasserin) enthalten sein.

41 SHStA Loc. 8681 no. 7, Bl. 26^v–29^v.

42 SHStA Loc. 8682 Nr. 12, Bl. 76^v–118^v.

43 SHStA Loc. 8682 Nr. 12, Eintrag für den 21. Juli 1678. Dieser Kantor war nicht der Hofkantor, sondern der Stadtkantor von Freiberg.

44 SHStA Loc. 8682 Nr. 12, Bl. 82^v.

Es ist jedoch bemerkenswert, dass die kurfürstlichen Musiker niemals die Thomaner und Stadtpfeifer in Leipzig verdrängten. Während der Besuche Johann Georgs in der Pleiße- und Stadt in Leipzig beschränkte man, wie die Hofdiarien berichten, die Auftritte der Hofmusiker auf Darbietungen von Tafelmusik. Während der Rundfahrt des Kurfürsten 1661 zum Beispiel leitete Albrici die Hofkapelle im Gottesdienst in der Schlosskirche zu Torgau und in der Stiftskirche zu Wurzen, aber in Leipzig hat er nur der Tafelmusik in der Festung Pleißenburg vorgestanden⁴⁵. Und als der Kurfürst im Sommer 1666 den Gottesdienst in der Nikolaikirche besucht hat, hielt der Hofschreiber fest: „die *Musica*, wie auch folgens verrichtete die Cantorey bey der Stadt“⁴⁶.

*

Durch seine Patronage italienischer Musiker und seine unbestreitbare Neigung zum italienischen zeitgenössischen Stil eröffnete Johann Georg II. ein neues musikalisches Zeitalter in Dresden. Er veränderte die „Klang-Landschaft“ der Schlosskapelle dauerhaft, die zuvor viele Jahre hindurch durch die Musik Schützens gekennzeichnet war. Es mag sonderbar erscheinen, dass die von Johann Georg betretene musikalische Bahn von der seines Vaters, des Patrons Heinrich Schütz, so merklich abgewichen ist. Aber die italienische Neigung des Jüngeren sollte uns nicht überraschen, war es doch höchstwahrscheinlich Schütz selbst, der dem jungen Prinz die Liebe zu italienischer Musik eingeprägt hatte. Dies offenbart die Widmungsvorrede Schützens zum ersten Teil seiner *Symphoniae Sacrae* von 1629, veröffentlicht im Venedig Claudio Monteverdis – d. h. im Zentrum der damaligen musikalischen Welt – und gewidmet dem sechzehnjährigen Kurprinzen. Schützens Vorrede verrät zugleich, dass der junge Prinz schon einen beachtlichen musikalischen Geschmack gehabt haben muss. Deshalb hält es Schütz für nötig, ihm „besonders einiges darzulegen, was in unseren Studien nicht alltäglich ist, und was sich sehr gut trifft“⁴⁷. Im Hinblick darauf sollten wir vielleicht die Pflege italienischer Musik durch Johann Georg als dessen fortwährendes Bestreben betrachten, das „nicht Alltägliche“ musikalisch zu erfahren. Ob nun von Schütz inspiriert oder nicht, das lebenslange „italienische Projekt“ Johann Georgs II. hatte wichtige Folgen für die geistliche Musik nicht nur am Dresdner Hof, sondern in ganz Sachsen.

45 SHStA Loc. 12026, Bl. 105^r–107^v.

46 SLUB Q 243, Eintrag für den 8. Juli 1666. Die Gottesdienstordnung für diesen Sonntag verzeichnet zwei Kompositionen mit deutschen Texten, die vor und nach der Predigt aufgeführt worden sind: ein geistliches Konzert für zehn Stimmen, *Herr wer wird wohnen*, und eine *Motetta Aus der tiefen ruff ich Herr*. Der Komponist beider Werke ist unbekannt, vielleicht war es Sebastian Knüpfer. In dem von Arnold Schering zusammengestellten Knüpfer-Werkverzeichnis findet man den Titel *Aus der Tiefen* allerdings nicht; siehe A. Schering (Hrsg.), *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, und Johann Kubnau, Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918 (= DDT 58–59), Bd. 1, S. XX–XXI. Aber eine Vertonung von *Herr, wer wird wohnen* für Sopran, Alt, Bass, 2 Zinken, 3 Bratschen und Continuo ist in der Sammlung Bokemeyer (wie Anm. 29, Mus. Ms. 11780, Nr. 11) zu finden; siehe Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970, S. 117. Vermutlich dieselbe Komposition mit neun Stimmen (Sopran, Alt, Bass, 2 Zinken oder Geigen, 4 Gamben und Continuo) findet man im Lüneburgischen Inventar; siehe Seiffert (wie Anm. 23), S. 608.

47 Heinrich Schütz, *Symphoniae Sacrae* I, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Stuttgart 1997 (= SSA 7), S. xxix.

„Du forderst Teutzsche Reime/ Zu Dreßden und daheime“

Deutsche Dichtung in Dresden und Sachsen im Umfeld von Heinrich Schütz*

ELISABETH ROTHMUND

Deutsche Dichtung in Dresden und Sachsen im Umfeld von Heinrich Schütz: Das ist ein Thema, an das heranzugehen auf den ersten Blick ein vielleicht paradoxes oder zumindest etwas heikles Unterfangen zu sein scheint, und zwar aus zweifachem Grunde: Erstens, weil man Schütz meistens nicht in Zusammenhang mit der deutschen Dichtung seiner Zeit bringt, zumal der weltlichen, gilt er doch vornehmlich als Komponist geistlicher Werke, ja als Vertoner und Ausleger des biblischen Wortes. Dazu gesellt sich als ausschlaggebendes Kriterium bei der Wahl der textlichen Vorlagen neben dem geistlichen Gehalt auch die förmliche Ausgestaltung in Prosa, die dem Komponisten großen Spielraum gewährte. Was ferner den Literaturkenner zunächst etwas stutzig macht, ist, dass unter den führenden deutschen Barockdichtern nur die wenigsten aus Sachsen oder aus Mitteldeutschland zu stammen scheinen – die schönste Ausnahme bildet hier mit Sicherheit der gebürtige Vogtländer Paul Fleming, den man aber genauso mit dem Baltikum oder der Hansestadt Hamburg assoziieren könnte. Bei der Erwähnung des deutschen Literaturbarock mag man eher an Schlesien denken oder an Nürnberg, möglicherweise auch an Hamburg oder Königsberg, doch unter den heute noch in Gedichtsammlungen vertretenen Autoren sucht man ziemlich vergebens nach sächsischen oder gar Dresdner Dichtern. Nicht unweit von Dresden allerdings, im nahe gelegenen Herzogtum Anhalt, hatte die erste und wohl auch einflussreichste deutsche Sprachgesellschaft ihren Sitz: die 1617, am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, in Weimar gegründete *Fruchtbringende Gesellschaft*, die sich in Anlehnung an die florentinische *Accademia della Crusca* vor allem unter der Leitung von Ludwig von Anhalt-Köthen zur maßgebenden Instanz in Sachen Sprachpflege und Dichtung entwickelte. Doch trotz der geographischen Verbindung zu Sachsen waren die mitteldeutschen Mitglieder nicht in der Mehrzahl.

Beide hier erwähnten Argumente, Schütz' angeblich mangelndes Interesse an der Dichtung und das Fehlen von literarisch führenden Persönlichkeiten im unmittelbaren geographischen Umfeld des Komponisten, erweisen sich jedoch bei näherem Hinschauen keineswegs als Hindernisse, sondern vielmehr als Pauschalurteile, die im Grunde genommen falsch oder irreführend und leicht zu überwinden sind.

Entgegen einer verbreiteten Meinung hat sich Schütz nämlich sehr wohl für die Entwicklung der deutschen Dichtung interessiert – nachweislich zumindest bis in die 1650er Jahre: Der Brief, den er 1653 an den Leipziger Juristen und Dichter Caspar Ziegler schrieb und den dieser seinem Traktat über das Madrigal voranstellte¹, ist wohl das erhellendste Dokument seiner ursprünglich positiven und durchaus offenen Einstellung zur deutschen weltlichen Dichtung. Auch pflegte er persönlichen Kontakt mit zahlreichen Autoren aus dem regionalen

* Hintergrund für meinen Text war ein langer und bereichernder Austausch über Schütz und die Dichtung mit Professor Wolfram Steude. Seinem Andenken ist der Beitrag in Dankbarkeit zugeeignet.

1 Abgedruckt in: Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Mit einer Einleitung u. Anm. v. Dorothea Glodny-Wiercinski, Frankfurt 1971, S. 26 f.

und überregionalen Umfeld. Davon zeugen viele an ihn gerichtete Gratulationsgedichte, unter denen man auf so berühmte Namen trifft wie Martin Opitz, August Buchner, Johann Rist, Paul Fleming, daneben aber auch Constantin Christian Dedekind oder David Schirmer². Am deutlichsten jedoch äußert sich Schütz' Interesse für die deutschsprachige Dichtung in der Zusammenarbeit mit manchen der bereits erwähnten Poeten, von denen er sich gut vertonbare Texte erhoffte. Zu erwähnen sind hier wiederum Martin Opitz – Verfasser des ersten deutschen Opernlibrettos, von dem später noch die Rede sein wird –, August Buchner und David Schirmer, die beide für den Dresdner Kapellmeister als Librettisten gearbeitet haben, und eben Caspar Ziegler, dessen Schrift über das Madrigal nicht nur die erste Poetik dieser Gattung darstellt, sondern auch vieles den Gesprächen des Verfassers mit dem Musiker verdankt.

Es hat also tatsächlich auch einen „weltlichen“ Schütz gegeben, der – wie noch zu zeigen sein wird – die Entwicklung der neueren deutschen Kunstdichtung nicht nur sehr aufmerksam verfolgt hat, sondern auch mehrmals versuchte, selber darein einzugreifen bzw. ihren Lauf in eine für die Vokalmusik günstige Richtung zu lenken.

Damit wäre das erste Hindernis aus dem Weg geschafft. Aber auch das zweite lässt sich leicht beseitigen, denn selbst wenn es nicht in die Literaturgeschichte eingegangen ist, hat es in Sachsen im 17. Jahrhundert ein literarisches Leben gegeben und sogar ein ziemlich reges, hauptsächlich in der Zeit zwischen 1630 und 1670. Zu nennen wären hier neben Fleming weitere Namen, von denen einige auf dem Kupfertitel zu Dedekinds *Aelbianischer Musenlust* zu lesen sind (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite): Fin[c]kelthaus, Schirmer, Sieber, Dedekind oder Homburg. Auch Philipp von Zesens Sonett *An die Stadt Leipzig*, in welchem der Autor die ihm bekannten Leipziger Dichter aufzählt, liest sich wie eine Hommage an die literarischen Talente der Stadt³.

Da hier nicht die Rede davon sein kann, ein erschöpfendes Panorama des sächsischen Literaturlebens im 17. Jahrhunderts darzubieten, und es auch nicht möglich ist, alle Autoren einzeln zu untersuchen, die mit Schütz in Verbindung standen, scheint es sinnvoller, auf bestimmte repräsentative Autoren und Aspekte zu fokussieren. Die Kriterien, an denen man sich orientiert hat, sind einerseits das typisch Sächsische an dieser sächsischen Barockdichtung (von der man vorab sagen kann, dass es sich zwar um eine regionale, dennoch keineswegs provinzielle Dichtung handelt), andererseits natürlich die Verknüpfung mit Heinrich Schütz: Was schrieb man zu seiner Zeit in Sachsen, wie verhält sich diese Dichtung zur gesamtdeutschen und zur europäischen Produktion, und welche Wechselbeziehungen gab es zwischen dem Kurfürstlichen Kapellmeister und der literarischen Szene seiner Zeit?

1

Dass der weltliche Schütz im Verhältnis zum geistlichen etwas karg ausfällt, hat zunächst seinen Grund in der im Vergleich zu anderen europäischen Ländern relativ späten Entstehung einer deutschsprachigen Kunstdichtung. Als Heinrich Schütz sein Amt als Dresdner Kapell-

2 Vgl. Schütz Quellen pass.

3 *Sonnet neuer Art/ so sich mit weiblichen anfäht. An die Stadt Leipzig.* (Philippi Casii Deutsches Helicons Erster und Ander Theil [...], Wittenberg 1641), in: Philipp von Zesen, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ferdinand van Ingen, Bd. IX, Berlin u. New York 1971, S. 272–273. Genannt werden Fleming, Lund, Olearius, Hartman, Brehme, Finckelthaus und Heinsius.

Abbildung 1: Constantin Christian Dedekind, *AELBJANJSCHER MUSEN-LUST/ in unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen/ mit abnmütigen Melodeien beseelten/ Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern/ bestehende*, Dresden 1657, neu hrsg. v. Gary C. Thomas, Bern u. Frankfurt/M. 1991. Der spiegelbildlich angelegte Kupfertitel (hier nach dem Exemplar der SLUB, Signatur Mus. 1805-K-1) zeigt auf der linken Hälfte den Helikon mit Apoll und den Musen, auf der rechten Seite einen deutschen Musenberg: Auf dessen Gipfel thront Opitz, darunter sitzen verschiedene mitteldeutsche Dichter.



meister antrat, war er noch stark geprägt von den Eindrücken seines ersten Venedig-Aufenthalts und von den neuen Formen der weltlichen Vokalmusik, die er dort kennen lernen konnte. Wenn aber in Italien Madrigal und Oper zu angesehenen und beliebten Gattungen herangewachsen waren, so lag das nicht zuletzt daran, dass die volkssprachliche Dichtung dort schon auf eine längere Tradition zurückblicken konnte.

In Deutschland dagegen war die Situation eine ganz andere. Im Grunde konnte noch von keiner modernen deutschen Dichtung die Rede sein, zumindest nicht von einer, die sich mit den Nationalliteraturen der Nachbarnationen messen ließ. Was in Italien mit Dante und Petrarca bereits im 14., in Frankreich mit den Pléiade-Dichtern immerhin schon im 16. Jahrhundert begonnen hatte – eine ansehnliche und gelehrte nationalsprachliche Dichtung –, das bahnte sich in Deutschland erst im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts an, und zwar mit

Martin Opitz. Erst als er innerhalb kürzester Zeit, in den Jahren 1624–1625, sowohl ein erstes Regelwerk verfasste als auch zahlreiche deutsche Musterbeispiele für die verschiedensten Formen und Gattungen lieferte⁴, gab es eine deutsche Dichtung, die ihren Namen verdiente. Zuvor hatte es die Elaborate der Pritschmeister und Meistersinger gegeben und in protestantischen Gebieten natürlich strophische Kirchenlieder. Anspruchsvoll war jedoch, wenn überhaupt, fast nur in lateinischer Sprache gedichtet worden, so dass Schütz bei seiner Ankunft in Dresden keinerlei ausgereifte deutsche Dichtung vorfinden konnte, auf die er die bei Gabrieli erlernten technischen Kunstgriffe der Madrigal-Komposition hätte anwenden können. In Mitteldeutschland entwickelte sich eine ordentliche deutschsprachige Lyrik erst ab den späten 1620er Jahren. An Schütz' Laufbahn gemessen scheint dies schon ein recht später Zeitpunkt zu sein. Im Hinblick auf die Gesamtentwicklung der deutschen Dichtung der Frühen Neuzeit jedoch muss betont werden, dass Sachsen den anderen Regionen in nichts nachstand.

Ein weiterer Grund dafür, dass Dresden damals kein Literaturzentrum war und lange Zeit auch keines wurde, ist seine Eigenschaft als Residenzstadt. Waren mit Opitz' Poetik erst einmal die technischen Mittel für eine deutschsprachige Dichtung gegeben, so konnte sich diese eher in der bürgerlichen Gesellschaft der Universitäts- und Messestadt Leipzig entwickeln als in den adligen Kreisen der Residenzstadt, die zudem über keine Hochschule verfügte. Am Hof und in der Stadt gab es verschiedene Bedürfnisse, existierten für eine Dichtung unterschiedliche Anlässe und Adressaten, was natürlich schnell dazu führte, dass sich in beiden Städten auch eine unterschiedliche literarische Kultur entwickelte. Ein gutes Beispiel dafür ist das Werk David Schirmers, der nach seiner Einstellung als Hofpoet und Bibliothekar in Dresden spürbar anders zu dichten begann als noch in seinen Leipziger Jahren.

Am Dresdner Hof gab es denn auch zu Schütz' Zeit keinen Hofdichter im eigentlichen Sinne des Wortes, obwohl zumindest Christian Brehme und später auch eben David Schirmer dieses lange Zeit inoffizielle Amt innehatten. In den frühen Jahren war der „Hofpoet“ weniger Dichter als vielmehr Organisator und Zeremonienmeister, zuständig für die Organisation von Hoffeierlichkeiten, in welchen die Dichtung meist nur den kleineren Teil ausmachte. Kurfürst Johann Georg I. zeigte bekanntlich für das gedichtete Wort nur mäßiges Interesse. Was ihm gefiel und sich teilweise auch durch seine Repräsentationspflichten erklären lässt – zumal in der vom Kriegsgeschehen dominierten ersten Jahrhunderthälfte, wo es auch darum ging, anlässlich von Hoffesten politische Macht zu demonstrieren –, war die spektakuläre Unterhaltung: Bärenjagd, Turniere, Feuerwerke, Musik und Tanz, z. B. das Ballett – unter der Voraussetzung, dass sich der dichterische Anteil gering hielt –, und eventuell auch die eine oder andere Darbietung einer komödiantischen Wandertruppe. Für anspruchsvolle Dichtung aber hatte er, das zeigt z. B. die Chronik der Feierlichkeiten zur Vermählung seiner Tochter mit dem Landgrafen von Hessen 1627, nur sehr wenig übrig⁵.

Zwar wurde zu Anlässen dieser Art auch jede Menge Gelegenheits-, Gratulations- und Huldigungsdichtung verfasst, man griff dabei aber noch sehr häufig auf die lateinische Spra-

4 Martin Opitz, *Teutsche Pöemata* [...], Straßburg 1624; ders., *Buch von der Deutschen Poeterey* [...], Breslau 1624; ders., *Acht Bücher Deutscher Poematum* [...], Breslau 1625; *L. ANNÆI SENECAE TROJANERINEN; Deutsch übersetzt* [...] *Durch MARTINUM OPITTIUM*, Wittenberg 1625 (alles in: M. Opitz, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. George Schulz-Behrend, Bd. II/1 u. 2, Stuttgart 1978 f.).

5 Vgl. Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627 – Überlegungen im Hinblick auf die „Dafne“-Oper von Schütz und Opitz*, in: SJB 10 (1988), S. 5–29, sowie Elisabeth Rothmund, *„Dafne“ und kein Ende: Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlt erste deutsche Oper*, in: SJB 20 (1998), S. 123–147.

che zurück: Angesichts des jungen Alters des Deutschen als Literatursprache galt die bewährte Altsprache vielen immer noch als die beste Garantie für die Bildung des Gratulanten.

Den besten Beweis für das dichterische Elend der Vor-Opitz-Zeit liefert uns sicherlich Schütz selbst, der in seinen ersten Dresdner Jahren in Ermangelung geeigneter Dichter selber zur Feder greifen musste, sogar für so wichtige und politisch folgenschwere Anlässe wie den Besuch von Kaiser Matthias im Jahre 1617, bei dem es immerhin um die bevorstehende Kaiserwahl ging. Obwohl seine Texte sicherlich nicht wesentlich schlechter sind als die meisten Dichtungen der damaligen Zeit, muss doch zugeben werden, dass sich Schütz in diesen größeren Auftragswerken als Dichter nicht besonders hervorgetan hat⁶. Vor allem hat er die Sprache oft misshandelt, um sie in den metrischen Rahmen zu pressen: Wiederholt fallen unbetonte Silben weg, werden Wörter zusammengezogen oder im Gegenteil durch Hinzufügung eines unbetonten Vokals oder eines Hilfsverbs um eine Silbe verlängert⁷.

Aus ähnlichen Gründen musste sich zur gleichen Zeit auch Johann Hermann Schein selber helfen⁸. Handelt es sich dabei um andere musikalische Gattungen und wird im Hinblick auf ein anders geartetes Publikum auch anders gedichtet, so zeigen Scheins Texte trotz höherem dichterischen Anspruch sprachliche und metrische Mängel, die durchaus vergleichbar sind mit denen bei Schütz. Bedeutender aber als die dichterische Qualität der schützischen Texte ist die Tatsache, dass der Komponist auf diese Notlösung verzichtete, sobald Opitz hervortrat. Dessen Trostgedicht anlässlich des frühen Todes von Schütz' Ehefrau Magdalena Wild-eck im Jahre 1625⁹ zeugt davon, dass die ersten Kontakte bereits sehr früh, d. h. unmittelbar nach der Veröffentlichung von Opitz' wegweisenden Erstlingswerken geknüpft wurden.

6 Hier sei als Beispiel ein Auszug aus der *Wunderliche[n] translocation Des Weitberühmbten vnd fürtrefflichen Berges Parnassi/ vnd seiner Neun Göttin/ mit jhren Großfürsten vnd Praesidenten Apolline, Welche von den unsterblichen Göttern/ Ihr Käyser- vnd Königliche Majestät auch Ertzbertzogliche Durchleuchtigkeit zuempfangen vnd zu ehren in die Wolverwarte Hauptvestung Dreßden ablegirt worden sein [...]* zitiert, die Schütz zum Besuch des Kaisers Matthias in Dresden 1617 vertonte (Schütz GBr, S. 46 f.):

Wolan dann nun jhr Göttin hochgepreyset/
Allhier beweiset/
Was euch der höchste *Iupiter* selbst heisset/
Ein jed jhr Ampt sol trewlich *expediren*,
Das man mög spüren/
Was jhr mit worten jetzt thut *promittiren*,
Was Ihr heimlich
Oft vbet
In dem *Parnasso* manche stund
Jetzt glegneheit sich
Recht giebet/
Daß es werd offenbah vnd kund.

Wolan dann nun jhr Göttin hochgeehert/
Jetzund bewehret
Was jedermann von euch nur schreibt vnd lehret/
Denn jhre Allerdurchleuchtigste Würden/
Stets mit begierden
Ewre dienst höchlich preisen würden/
Das nicht allein
Viel Herren
Vnd *Cavalier*, sondern der zeit
Die Göttr auch sein
Zu Ehren
Ihrr Majestet/ allhier bereit.

7 Im Textdruck zusammengezogene Silben konnten allerdings in der Vertonung rhythmisch aufgelöst werden. Dass Schütz jedoch ein sicheres Gespür für die dichterischen und metrischen Möglichkeiten der deutschen Sprache besaß, beweist die von ihm 1623 verfasste Trauerode auf den Tod der Herzogin Sophie von Sachsen (*Kläglicher Abschied* SWV 52), in der wohl erstmals vermischte Verse mit Daktylen verwendet werden: „Grimmige Gruft/ so hast du dann [...]“.

8 Siehe z. B. *Musica boscareccia* 1621–1628 sowie *Diletti pastorali* 1624.

9 Martin Opitz, *An Herrn Heinrich Schützen/ auff seiner liebsten Frawen Abschied* („O Du Orpheus vnsrer Zeiten [...]“), in: Schütz Quellen, S. 59. Siehe auch Jörg-Jochen Berns, *Orpheus oder Assaph? Bemerkungen zum autobiographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder*, in: SJB 16 (1994), S. 49–66.

In Sachsen treten erst (oder schon!) in den späten 1620er Jahren die ersten deutschsprachigen Dichter hervor¹⁰. Zur dieser sogenannten „Leipziger Schule“ gehören Autoren, die vornehmlich in ihrer Studienzeit dichterisch aktiv tätig waren. Viele von ihnen hatten auch in Wittenberg studiert und dort Buchners Poetikvorlesungen gehört. In der auch für Schütz fruchtbaren Zeitspanne 1630–1660 lassen sich zwei Generationen von Dichtern ausmachen, die trotz des Krieges ein quantitativ recht ansehnliches Werk hinterlassen haben.

Zur ersten Generation gehören neben Paul Fleming, den man als ihren Anführer betrachten kann, eine Reihe von Dichtern, die zwischen 1605 und 1615 geboren wurden und um 1630 in Leipzig ihr Studium begannen: etwa Ernst Christoph Homburg, Christian Brehme und Gottfried Finckelthaus. Zur zweiten Generation, die man als nach-opitzsche und nach-flemingsche bezeichnen kann (Opitz starb 1639, Fleming ein Jahr später), gehören Autoren, die alle in den 1620er Jahren geboren wurden und hauptsächlich in den 1640er und 1650er Jahren tätig waren. Bedeutendste Vertreter sind Caspar Ziegler, David Schirmer, Constantin Christian Dedekind und Justus Sieber.

Zu dieser sichtbaren Seite der sächsischen Barockdichtung kommen auch zahlreiche namenlose Autoren hinzu, die zwar für einen sehr eingegrenzten Adressatenkreis dichteten, deren Produktion aber durchaus in der Nachfolge der genannten Gruppen stand und gegenüber den Werken namhafterer Poeten keineswegs abfiel. Obwohl für diese bislang verkannten Schreiber die Dichtung meist nur eine Nebentätigkeit war, erkannten sie darin eine ernsthafte Angelegenheit: einerseits weil sie sie als Gottesgabe betrachteten, andererseits weil sie z. B. in Form von Gelegenheitsdichtung eine sozial äußerst wichtige Funktion erfüllte.

Ein gutes Beispiel gibt uns das Werk von David Trommer. Der 1640 geborene Plauener, der immerhin kaiserlich gekrönter Poet war und in Leipzig Theologie studiert hatte, stand, in welcher Eigenschaft auch immer, im Dienst der Familie von Osterhausen auf Nickern. Sein 1670 in Dresden veröffentlichter Gedichtband¹¹ bietet eine vielfältige Sammlung geistlicher und weltlicher Dichtung. Man findet darin sowohl Bibelparaphrasen und Gedichte zu den verschiedenen Anlässen des Kirchenjahres als auch allerlei Oden, Sonette und sogar „poetische Auffzüge“, d. h. kleine Dramendichtungen, von denen einige vertont wurden. Besonders frappierend in diesem kunstvoll angelegten Werk ist der vollkommen prunklose Grundton. Weit entfernt von jeder Anmaßung oder Selbstherrlichkeit grenzt Trommers Bescheidenheit beinahe an Demut. Trotz aller Gelehrtheit und allem Können stellt er sich ganz bewusst und pietätvoll in den Schatten seiner großen Vorbilder: Martin Opitz, natürlich, als Vater der

10 Dazu vor allem Anthony J. Harper, *David Schirmer, a poet of the German Baroque: an examination of Schirmer's lyric poetry and its relationship to the literature of the time*, Stuttgart 1977 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 32); ders., *Schriften zur Lyrik Leipzigs 1620–1670*, Stuttgart 1985 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 131); ders., Nachwort zum Faks. von Christian Brehmes erster Gedichtsammlung, *Christian Brehmens allerhand Lustige/ Trawrige/ vnd nach gelegenheit der Zeit vorgekommene GEDJCHTE. Zu Passierung der Weyle mit dero Melodeyen mehrentheils auffgesetzt*, Leipzig 1637, mit einem Nachwort, Bibliographie u. einem Neudruck der „Weltlichen Gedichte“ (1640), Tübingen 1994, S. 4*–44*. Siehe auch Harpers Nachwort zu seiner Ausg. von David Schirmer, *Singende Rosen oder Liebes- und Tugend-Lieder 1654*, Tübingen 2003, S. 3*–35*. Immer noch lesenswert ist auch Georg Witkowski, *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig 1909, Nachdr. München u. a. 1994.

11 M. David Trommers/ *Von Plauen aus dem Voigtlande/ Keyserl. gekr. Poetens/ und der H. Schrift Ergeb. Nickerische Poesie/ Oder Drey unterschiedene Theile allerhand Geistlicher/ und weltlicher Gedichte/ Lieder/ und Sonnette/ in unserer reinen Hochdeutschen Muttersprache/ auff dem Hoch-Adel-Osterhausischen Hauße Nickern/ unferne von der Churfürstl. Sächs. Residentz-Stadt Dresden/ so wohl selbst geschrieben/ als auch aus seinen woanders gethanen Arbeit darzu getragen/ Und denen Gönnern der Edlen Poesie zur Liebe in den Druck gegeben*, Dresden 1670.

deutschen Dichtung, Paul Fleming, Trommers berühmter Landsmann, und der wie ein geistiger Vater verehrte Hamburger Pastor Johann Rist¹².

Auch für die Leipziger Dichter war Opitz das Vorbild schlechthin: Nicht umsonst steht er in Dedekinds Kupfertitel zur *Aelbianischen Musenlust* als germanischer Apoll auf dem Gipfel des deutschen Helicons! Mit großer Vorliebe wurden hauptsächlich Opitz' frühe weltliche Gedichte rezipiert, ob direkt oder indirekt. Anfangs lehnte man sich enthusiastisch an die Leistung des Bahnbrechers an, später kam zur Ehrfurcht und Bewunderung für den Gründervater auch die Anlehnung an die eigenen regionalen Vorgänger. So gaben bestimmte Opitz-Gedichte, in Thema oder Strophenform, Anlass zu unzähligen Nachahmungen, Variationen und Parodien. An erster Stelle steht hier sicher die lange, z. T. autobiographische Ode *Galathee*, die im Ton der Schäferdichtung Opitz' Flucht von Heidelberg nach Dänemark 1620 schildert¹³:

Coridon der gieng betrübet
An der kalten Cimpersee/
Wegen seiner Galathee/
Die er vor so sehr geliebet/
Die ihm vor so sehr behagt
Eh' er war von jhr verjagt.

Deutliche Anklänge finden sich z. B. bei Ernst Christoph Homburg¹⁴:

Corydon der gieng bestürztet
An dem Saalstrom' auff vnd ab/
Da es kühlen Schatten gab/
Als die Nacht den tag verkürztet/
Als der Herbst mit vollem Schein
Jn die halbe Welt zog ein.

Bei David Schirmer, der sogar einen ganzen Zyklus von Variationen über dieses Thema verfasste, heißt es¹⁵:

Seladon lag auf den Wiesen
An der schnellen Neissen-Strand/
Klagte seiner Liebe Pfand
Das er vormals oft gepriesen/
Daß er/ eh der Abschied kam/
In die weissen Armen nahm.

- 12 Vgl. bei Trommer etwa zu Opitz: *Sonnetchen. An Jhre HochAdeliche Magnificentz, den Herrn Hoff Rath von Beuchlingen/ in Dreßden. Bey übersendung seines II. Bußpsalms*, S. 276–277; *Sonnetchen/ An den Hoch-Ehrwürdigen und Hoch-Gelabrtten Herrn Superintendenten zu Rochlitz/ Herrn Enoch Hanemann/ der HL Schrift Lic. Und Wohlgeschickten Poeten/ wie auch Vermehrern der Opitzschen Prosodie*, S. 297–298; zu Fleming: *Sonnet über den seelig-rubenden Herrn Doctor Flemming/ Voigländer/ und weiterberühmten Poeten* (1666), S. 273; zu Rist: *Sonnet. An den WohlEhrwürdigen/ Magnificum, und hochgelabrtten/ inegleichen/ als Vater/ geebrten Herrn Johann Risten/ zu Wedel an der Elbe*, S. 274; *Sonnet. Als ihm der Welt-beruffne Mann/ Herr Johann Rist/ todt wurde gesagt/ in Dreßden/ den 1. Septemb. Anno 1667*, S. 292–293; *Sonnetchen Über des Hochgelehrten und weiterberühmten Herrn Joh. Ristens seel. Absterben*, S. 305–306 [recte 315–316].
- 13 Die aus 30 Strophen bestehende Ode wurde ab 1625 in alle Gedichtsammlungen aufgenommen. Vgl. Opitz, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 4), Bd. II/2, S. 654–659.
- 14 E.C. Homburg, *Corydons Jammer Klage vnd Walfahrt*, in: ders., *Schimpff- vnd Ernsthafte CLIO. Erster Theil*, [Hamburg] 1638, 2/1642.
- 15 *Der scheidende Seladon/ an der Neisse*, in: *David Schirmers Poetische Rosen-Gepüsche*. [...], Dresden 1657, hrsg. v. Anthony J. Harper, Tübingen 2003, S. 110–115. Dort auch *Tilian an der Elbe*, S. 84–92; *Der freyhende Dapnis an der Saale*, S. 92–95; *Der bekränzte Floridan an der Elster*, S. 124–126; *Coridon an der Mulda*, S. 127, und andere mehr.

Ein weiteres Beispiel ist Opitz' Ronsard-Übertragung, *Ich empfinde fast ein Grauen*¹⁶, die lebensbejahende Belustigung im Sinne des *carpe diem* empfiehlt:

Ich empfinde fast ein grawen
Das ich/ Plato/ für vnd für
Bin gesessen vber dir;
Es ist zeit hinauß zue schawen/
Vnd sich bey den frischen quellen
In dem grünen zue ergehn/
Wo die schönen Blumen stehn/
Vnd die Fischer netze stellen.

Worzue dienet das studieren/
Als zue lauter vngemach?
Vnter dessen laufft die Bach
Vnsers lebens das wir führen/
Ehe wir es innen werden/
Auff ihr letztes ende hin;
Dann kömpt (ohne geist vnd sinn)
Dieses alles in die erden.

Bitte meine guete Brüder
Auff die Music vnd ein glaß
Nichts schickt/ dünckt mich/ nichts sich baß
Als gut tranck vnd guete Lieder
Laß ich gleich nicht viel zue erben/
Ey so hab' ich edlen Wein;
Wil mit andern lustig sein/
Muß ich gleich alleine sterben.

Hola/ Junger/ geh' vnd frage
Wo der beste trunck mag sein;
Nim den Krug/ vnd fülle Wein.
Alles trawren leidt vnd klage/
Wie wir Menschen täglich haben
Eh' uns Clotho fortgerafft
Will ich in den süßen safft
Den die traube giebt vergraben.

Kauffe gleichfals auch melonen/
Vnd vergiß des Zuckers nicht;
Schawe nur das nichts gebriecht.
Jener mag den heller schonen/
Der bey seinem Gold vnd Schätzen
Tolle sich zue krencken pflegt
Vnd nicht satt zue bette legt;
Ich wil weil ich kann mich letzen.

Sie wurde vielfach nachgeahmt, am schönsten vielleicht in Schirmers studienfreundige Umkehrung *Marnia und ein Buch*¹⁷:

Nun empfind ich keinen Grauen/
daß ich/ Phöbus/ für und für
bin gesessen neben dir.
Andre mögen ümb sich schauen/
und bey jenen Springe-Quellen
in den Wiesen sich ergehn/
ich will bey den Büchern stehn/
und auf sie mein Tichten stellen.

Artlich läst es sich studiren/
Wenn man weit von Ungemach
leitet seinen Lebens-Bach/
er/ weil wir ihn weißlich führen/
wird kein Theil dem Tode werden/
denn der kluge Geist und Sinn
Schwingt sich durch die Wolcken hin/
und kömmt gar nicht in die Erden.

Kauffe gleichfals andre Sachen/
Und vergiß den Tscherning nicht!
Schau das keiner dir gebriecht.
Jener mag recht thörllich lachen/
Der bey seinen Gold und Schätzen
Tolle sich zu kräncken pflegt/
Und ohn Lust sich schlaffen legt.
Ich will mich mit Büchern letzen.

Bitte die gelehrten Brüder
auf die Music/ und auf das/
wobey stets der Plato saß.
Bringe mir die schönen Lieder.
Marnia/ dich laß ich erben/
bey den Büchern und bey dir
wil ich bleiben für und für/
Bücher lassen keinen sterben.

16 Diese Ode erschien zuerst im *Buch von der Deutschen Poeterey* und wurde 1625 in die *Teutsche Poemata* wieder aufgenommen (Opitz, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 4], Bd. II/1, S. 370 u. Bd. II/2, S. 684–686). Vorlage war Ronsards *Odelette à lui mesme* („J'ay l'esprit tout ennuié [...]“).

17 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Erstes Rosen-Gepüsche*, Nr. XXXV, S. 77–78.

Holla/ Junger/ geh und frage
 Wo das beste Buch mag seyn/
 laß den Opitz binden ein/
 diese Friest der kurtzen Tage/
 die wir Menchen auf uns haben/
 wil ich in den Bienen-safft/
 den die Musen abgerafft/
 tieffer/ als in Sand/ vergraben.

Manchmal werden aber nur einzelne Elemente beibehalten und beliebig variiert. Von einem übertragenen Petrarca-Sonett („Ist Liebe lauter nichts/ wie daß sie mich entzündet?“¹⁸) behält z. B. Schirmer die Sonett-Form, variiert aber den Inhalt („Sind Träume lauter nichts/ wie daß sie mich bewegen?“¹⁹). Das Thema dagegen beibehaltend schreibt Homburg ein zwölfversiges Epigramm („Ist Liebe Zuckersüs/ wie daß sie bitter schmecket?“²⁰).

Wegen ihres lockeren, manchmal auch kecken Tons und einer ausgeprägten Vorliebe für leichte Themen wurde die Leipziger Poesie oft nur als fröhliche und lustige Dichtung des Studentenlebens abgetan. Beliebte waren in der Tat Trink- und Liebeslieder, auch solche, die die petrarkistischen Topoi regelrecht umkehrten. Schirmers *Überschöne Mopsa*²¹ ist ein gutes Beispiel für diesen Antipetrarkismus, aber auch Homburgs Trilogie *Damen ohne Freyer, Freyer ohne Damen* und *Dahmen/ Freyer beysammen* entbehrt nicht einer scherzhaften Ironie und eines ausgeprägten Witzes²²:

Kluge Sinnen/ schöne Dahmen/
 Wie man euch wil sonst benamen/
 Kommet/ höret/ was ihr seydt/
 Klapper-werck und halbe Leut/

Jhr/ so nur/ als Nonnen/ schlaffet/
 Keine Serviteur euch schaffet/
 Seyd gebeten/ komt heran/
 Jtzo will ich heben an.

Eine Scheide/ sonder Messer/
 Ohne Zapffen/ leere Fässer/
 Reinick-Fuchs doch sonder Schwantz/
 Ein Kirchmeß ausser Tantz.

Land/ so nimmer wird gepflüget/
 Geld/ das nur im Kasten ligt/
 Kühe/ die nur gellen gehen/
 Ohren/ so stets stille stehen.

Schöne Geigen sonder Quinten/
 Gute Schreiber ohne Dinten/
 Ein gebort Loch sonder Pflock/
 Ohne Baart ein Ziegenbock.

Eine Kugel sonder Kegel/
 Starcke Trescher ohne Flegel/
 Eine Laute sonder Thon/
 Dreßden sonder Garnison.

Eine Waage sonder Schüssel/
 Dann ein Maalschloß sonder Schlüssel/
 Eine Wiege sonder Kind/
 Und ein Blasbalg ohne Wind.

Ausser Artzeney ein Krancker/
 Grosse Schiffe sonder Ancker/
 Schöne Glocken ausser Klang/
 Nachtigallen ohne Sang.

Eine Stube sonder Ofen/
 Sonder Schwein ein Schweines-Kofen/
 Schöne Fenster sonder Liecht/
 Säwern ein/ und backen nicht.

Hübsche Garten quit von Rosen/
 Ohne Färtzer grosse Hosen/
 Kunst/ die man nicht wendet an/
 Wein/ so man nie trincken kann.

Weitzen-Garben sonder Körner/
 Schöne Hirsche sonder Hörner/
 Fillis/ die nur Jungfer ist/
 Kurtzweil frey zu jeder Frist.

Diese Dinge muß man schmücken/
 Hin zur Meß nach Leipzig schicken/
 Nicht ob hoher Würdigkeit/
 Nur dass man sie thut beyseit.

18 Opitz, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 4), Bd. II/2, S. 703.

19 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Drittes Rosen-Gepüsche*, Nr. V, S. 167.

20 Homburg (wie Anm. 14), *Ander Theil*, 1638.

21 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Erstes Rosen-Gepüsche*, Nr. XXXI, S. 69–71.

22 *Damen ohne Freyer*, in: Homburg (wie Anm. 14).

Ebenso beliebt waren Hirtengedichte, die oft durch ihre regionale Verankerung hervorstechen, da gerne Ortschaften, Städte oder Flüsse aus der nahen geographischen Umgebung genannt werden.

Einen dritten Schwerpunkt bildet schließlich die Gelegenheitsdichtung. Jedes Ereignis aus dem bürgerlichen oder akademischen Leben war Anlass zur Aufsetzung eines passenden Gedichts, ob Hochzeit, Geburt, Taufe, Namenstag oder Todesfall, die unversehrte Rückkehr von einer Reise, die Erlangung eines akademischen Grades oder ein Amtsantritt. Auch zu ganz alltäglichen und belanglosen Anlässen wurde gedichtet: Einem Band mit Gedichten von Fleming, den er sich ausgeliehen hatte und seinem Eigentümer zurückschickte, legte Justus Sieber prompt ein Sonett bei²³.

Die meisten Leipziger Literaten traten hauptsächlich als Liederdichter hervor und setzten somit die bereits von Schein und Fleming gepflegte Tradition des strophischen Gesellschaftsliedes fort: Viele Gedichte wurden z. B. nach einer bereits vorhandenen Melodie verfasst²⁴, doch wäre es verfehlt, ihre Produktion deswegen als zu wenig gelehrt abzuwerten. In der Tat erscheint sie als eine gesunde Mischung aus Gebrauchsliteratur und Verfeinerung. Davon zeugen die zahlreichen anspruchsvolleren Formen – das Epigramm oder das Sonett, später auch das Madrigal –, die eine genaue Kenntnis der europäischen Literaturen verraten.

Von Seiten der Literaturwissenschaft wurde vielen Leipziger Dichtern ihre ziemlich unkümmerte Einstellung zur Poetik vorgeworfen²⁵, die sich in einem sorglosen Umgang mit z. B. der Metrik, in der oft lässigen Anordnung der Texte in den Gedichtbänden und schließlich im angeblich wenig innovativen Charakter ihrer Dichtung äußere. Gewiss lässt sich hier eine ähnliche Bescheidenheit feststellen wie schon bei Trommer: Die Leipziger verstanden sich nicht als Theoretiker, sondern in erster Linie als Praktiker. Trotz allem künstlerischen Anspruch ist ihnen übertriebene Selbstüberschätzung fremd. Wirken wollten sie vor allem im näheren Umkreis, im vertrauten sozialen und geographischen Umfeld, nicht unbedingt auf nationaler, geschweige denn auf internationaler Ebene: „Hier nim auch du mein Buch/ du scharff-gesinnter Leser“, schreibt Schirmer in seiner Sonetten-Sammlung²⁶,

und laß es/ wie du wilst. Ich bin kein Opitz nicht/
der Gold ist/ und Gold schreibt. Was Fleming hat gedicht/
was Buchner/ Brehm und Dach/ was Tscherning ümb die Gräser
der Rosenstöcke spielt/ das hat begrünzte Fäser/
Daß es aufwachsen kan biß an der Sonnen Licht.
Gibt mir die Elbe nur ein ewiges Gerücht/
als wie sie thut/ so frag ich gar nichts nach der Weser.

Das ist nicht nur der übliche Bescheidenheitstopos, sondern auch ein Stück bewusste Einsicht ins eigene Vermögen. Doch auch wenn sie sich nicht vornahmen, epochale Bedeutung zu erlangen, waren die sächsischen Dichter alles andere als bloße Epigonen.

23 *An Herrn Friedrich Kracken/ L. L. Cand. Bey Wiedersendung deß Flemings*, in: *Justus Siebers Poetisierende Jugend/ oder Allerhand geist- und weltliche Gedichte*, Dresden 1658, S. 831. Vgl. auch Trommer (wie Anm. 11), *Sonnetchen/ über eine frische Milch*, S. 302, oder *Sonnetchen. uber eines unnützen Menschen seinen verwundeten Finger*, S. 306–307.

24 So z. B. bei Christian Brehme (wie Anm. 10).

25 Vgl. dazu Harper, *Schriften zur Lyrik Leipzigs* (wie Anm. 10), S. 19–82.

26 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Drittes Rosen-Gepüsche*, Nr. LIX, S. 223–224.

Die eben zitierten Vorwürfe sind denn auch zumeist unbegründet. Bei Homburg, Sieber und sogar bei Trommer sind die Gedichtbände äußerst sorgfältig und durchaus methodisch strukturiert und die Texte je nach Thema oder Gattungszugehörigkeit rubriziert. Auch schrieben viele Dichter fortschrittlicher als man denkt: Daktylische Gedichte findet man z. B. schon bei Brehme²⁷, bevor Zesen in seiner eigenen, erstmals 1640 erschienenen Poetik²⁸ für dieses Metrum eine erste theoretische Lanze bricht. Auch der Mangel an Experimentierlust entpuppt sich als Klischee: Homburg und Schirmer erweitern den opitzschen Formenkreis mit einer erstaunlichen Vielfalt von z. T. ausgeklügelten Strophenformen. In gemischten Oden, in denen verschiedene Metren und unterschiedlich lange Verse miteinander kombiniert werden, legen sie sogar eine beachtenswerte erfinderische Virtuosität an den Tag²⁹.

Auch das Urteil über die angebliche Leichtigkeit der Themen erweist sich als ungenügend differenziert. Es gibt sehr wohl Beispiele für ernsthaftere Dichtungen: z. B. Flemings berühmtes Sonett *An sich* („Sei dennoch unverzagt [...]“³⁰), das sozusagen als poetisch verdichtetes Programm für den christlichen Stoizismus zu gelten hat. Zu nennen sind aber auch zahlreiche Tugend-Lieder sowie der gesamte Bereich der geistlichen Dichtung, der nie vernachlässigt wurde. Selbst in anscheinend heiteren Trinkliedern verbirgt sich oft eine unerwartete Gedankentiefe. So wird in folgendem Lied von Brehme auch über den Krieg reflektiert³¹:

Frisch auff jhr Brüder/ last vns trincken
 Der Mavors mag sein blutig Schwerdt
 Jn jenem Felde lassen blincken
 Hier vns dasselbe nicht verseht.
 Er hat die Lust an grossen Stücken
 Wir haben sie an Gläsern hier:
 Von Gläsern bawen wir die Brücken
 Drauff fährt in uns das Wein und Bier:
 Er muß stets in Gefahr dort leben
 Da wir hinkegen hier im Schertz
 Der Liebsten Schmätz- und Küssgen geben
 Denn wer nicht buhlt/ der hat kein Hertz.

Dominiert auf den ersten Blick der beinahe trotzige „Carpe-Diem“-Ton, so lässt er sich von seiner Kehrseite, dem „Memento mori“, doch nicht ganz trennen. Geschrieben wurde das Lied übrigens in den 1630er Jahren, zu einer Zeit, in der Sachsen vom Krieg nicht verschont blieb – denken wir nur an die Schlachten von Breitenfeld oder Lützen!

27 Z. B. *An seine Liebste. C.E.V.R.V.L.*, in: Brehme (wie Anm. 10), s. p. Die 1640 veröffentlichten, einem Briefsteller beigelegten *Weltlichen Gedichte* enthalten ein daktylisches Sonnet (ebd., S. 123*).

28 *Philippi Casii Deutscher Helicon/ oder Kurtze verfassung aller Arten der Deutschen jetzt üblichen Verse/ wie dieselben ohne Fehler recht zierlich zu schreiben [...]*, Wittenberg 1640. Weitere Ausgaben folgten 1641, 1649 und 1656.

29 Vgl. u. a. Homburgs „*odæ compositæ*“, etwa *An die Fillis ob dero unbarmherzigen Härteigkeit. Ode composita ex dactylis, Jambis & Trochæis* (in: Homburg wie Anm. 14), die stark an Zesens vermischte Formen und Versarten erinnert. In jeder Strophe alternieren kürzere und längere Verse miteinander, die z. T. in verschiedene Metren verfasst sind, in manchen Versen wechseln sich sogar verschiedene Metren ab.

30 Das Sonett wurde zunächst in Flemings erster, posthum erschienener Gedichtsammlung veröffentlicht: *D. Paul Flemings Poetischer Gedichten So nach seinem Tode haben sollen heraus gegeben werden/ PRODRAMUS*. Hamburg 1641, 2/1642, s. p.

31 „Ein anders bey Gesellschaft nach gemachter Melodey“, in: Brehme (wie Anm. 10), s. p.

Bei aller Opitz-Treue, die die sächsische Dichtung charakterisiert, drängt sich allerdings eine Frage auf: Warum hat Schütz, der nachweislich Kontakt pflegte mit manchen dieser Autoren (Brehme und später Schirmer z. B. waren am Hof tätig), sich nie bzw. so selten an sie gewandt? Warum hat er keinen ihrer Texte vertont? So groß war der Unterschied zu den von ihm verwendeten frühen Opitz-Texten nicht. Zwar hat er vom Schlesischen Dichter hauptsächlich Auszüge aus der Hohelied-Paraphrase³² in die Musik gesetzt, doch ähnliches hatten auch die Sachsen zu bieten, und zudem griff er auch auf Leichteres, z. B. Anakreonisches zurück³³, das in den Werken eines Christian Brehme oder E. Ch. Homburg ebenso vorlag.

Ansätze einer Erklärung liefert uns aus dem Rückblick der Brief an Caspar Ziegler, wohl der Schlüssel zu Schütz' Umgang mit der Dichtung seiner Zeit. Darin bekennt er, „zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammengeraspelt zu haben“, es hätte ihn aber unsägliche Mühe gekostet, „ehe [er] demselben nur in etwas eine gestalt einer italienischen Musik geben konnte“³⁴. Das Unternehmen blieb denn auch ohne Folgen: Schütz gab nichts in den Druck, und auch handschriftlich hat sich fast nichts erhalten. Den Grund dafür nennt er selbst: Die Texte, die ihm zur Verfügung standen, eigneten sich nicht für den kompositorischen Stil, den er anwenden wollte. Wenn er von „der gestalt einer italienischen Musik“ spricht, kann sich das nur auf den Madrigalstil beziehen. Was ihm vorschwebte, waren deutsche Madrigale nach italienischem Vorbild, entweder als deutsches Äquivalent zu seinen *Italienischen Madrigalen* oder als weltliches Pendant zu den *Kleinen geistlichen Konzerten*. Bei Gabrieli in Venedig hatte er sich ausgiebig mit italienischen Textvorlagen beschäftigen können und reichlich Gelegenheit gehabt, ihre Machart eingehend zu studieren. War er zwar nicht in der Lage, selber Ähnliches in deutscher Sprache hervorzubringen, so hatte er dennoch eine genaue Vorstellung davon, wie geeignete deutsche Texte aussehen sollten. Um so bitterer seine Enttäuschung, als er feststellen musste, dass ihm die deutsche Dichtung nichts Derartiges anzubieten hatte, und um so größer seine Hoffnung, als Opitz auftrat! Der Schlesier war nicht nur ein glänzender Theoretiker, der die deutsche Dichtung auf das Niveau von Italien oder Frankreich heben wollte, sondern auch ein produktiver Praktiker, der sowohl lyrische Formen aller Art als auch das erste Trauerspiel in deutscher Sprache verfasste³⁵.

Schütz hatte genau verstanden, was die Stärke der italienischen Textvorlagen ausmachte: ihre Form nämlich, oder genauer gesagt, ihre madrigalische Versart, die die Eigenschaften der gebundenen Rede mit der Geschmeidigkeit der Prosa verband. Besonderes Kennzeichen sind unterschiedlich lange und in unterschiedlichen Metren verfasste Verse, die möglichst nach nicht zu strengen Reimschemata organisiert sind. Dies gilt übrigens nicht nur für die lyrischen Kleinformen – das Madrigal als kurzes, in sich geschlossenes Gedicht –, sondern auch für

32 *Salomons Des Hebreischen Königes Hohes Liedt; Vom Martin Opitz in deutsche Gesänge gebracht*, Breslau 1627 (Opitz, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 4], Bd. IV/1, S. 8–39). Vier Auszüge daraus wurden von Schütz vertont, drei Kompositionen sind noch heute erhalten: *Liebster, sagt in süßen Schmerzen* SWV 441; *Nachdem ich lag in meinem öden Bette* SWV 451; *Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben* SWV 452.

33 Z. B. *Die Erde trinkt für sich* SWV 438. Das Epigramm erschien erstmals im *Buch von der Deutschen Poeterey* und wurde zunächst nicht in Opitz' Gedichtsammlungen aufgenommen.

34 Vgl. Anm. 1.

35 Vgl. Anm. 4.

Dramatisches, z. B. die Oper: Für die Rezitative, und ausgerechnet darin lag ihr innovativer Reiz, verwendete man nämlich genau dieselbe madrigalische Versart.

Die sächsischen Dichter jedoch hatten sich – mit Ausnahme der gemischten Oden, die allerdings z. T. noch etwas angestrengt wirken – vor allem dem strophischen Lied verschrieben, das Heinrich Schütz nicht mochte, weil es ihn in seiner künstlerischen Gestaltungsfreiheit einengte. Bei ihm entsteht die Musik aus dem Wesen des Textes und entspricht ihm aufs Genaueste. Der Text ist es, der in sprachlicher Form und inhaltlicher Aussage die musikalische Komposition bestimmt. Wenn aber für jede Strophe dieselbe Melodie verwendet wird, geht von dieser ursprünglichen und einzigartigen Einheit von Text und Musik vieles verloren – es sei denn, der Text wird durchkomponiert. In diesem Fall macht aber dessen strophische Gestaltung wenig Sinn. Und genau daher rührt Schütz' Schwierigkeit mit deutschen weltlichen Texten, die es ihm verwehrt, in die Fußstapfen eines Gabrieli oder Monteverdi zu treten.

Als Opitz Schlag auf Schlag eine umfangreiche Gedichtsammlung und die Übersetzung einer antiken Tragödie veröffentlichte, glaubte Schütz, seinen Dichter oder Librettisten endlich gefunden zu haben. Alle von ihm vertonten Opitz-Texte – die Umdichtung des Hohenliedes und die weltlichen *Oden oder Gesänge* – stammen aus diesen Jahren, und nicht von ungefähr fällt auch in diese Zeit (1625 bis 1627) der erste Versuch einer deutschen Oper nach italienischem Vorbild³⁶.

Treibende Kräfte in diesem Projekt, das vor allem eine dichterische Herausforderung darstellte, waren neben Schütz August Buchner und Martin Opitz. Buchner, seit 1616 Inhaber des Wittenberger Lehrstuhls für Poetik, war bereits 1624 auf Opitz aufmerksam geworden und konnte ihn für die Oper gewinnen. Opitz seinerseits erhoffte sich durch die Verbindung zu Buchner Anschluss an, wenn nicht Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft*. In diesem Zusammenhang reiste er im Sommer 1625 nach Sachsen, wo er dank Buchners Vermittlung wohl auch Schütz persönlich kennen lernte. Zur Zusammenarbeit mit dem Musiker erklärte sich Opitz sofort bereit und so entstand der Gedanke, anlässlich der bevorstehenden Hochzeit der Kurfürstentochter einen großen Coup zu landen, und zwar in Form einer ersten deutschen Oper, die auch gleich gattungsstiftend wirken sollte. Man beschloss, dazu das Libretto der *Dafne* von Rinuccini und Peri – der ersten Oper überhaupt – ins Deutsche zu übertragen. Besonderen Wert legte der Komponist auf die förmliche Ausgestaltung des Textes, die Opitz jedoch erhebliche Schwierigkeiten bereitete, weil er in der ihm völlig fremden madrigalischen Versart nichts als Unregelmäßigkeit wahrnahm.

Den Umständen entsprechend leistete er, was er konnte, machte jedoch keinen Hehl daraus, dass die Oper als Gattung für ihn unter dem Trauerspiel rangierte³⁷. Die formale Vielfalt

36 *Dafne*, nach dem Vorbild der ersten italienischen Oper überhaupt, der *Dafne* von Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini. Erhalten hat sich einzig das von Opitz gedichtete Textbuch (*Gesammelte Werke* [wie Anm. 4], Bd. IV/1, S. 61–84). Zur Frage der Oper bei Schütz siehe u. a. 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, sowie in Anm. 5 die Arbeiten von Fechner und Rothmund. Zur Frage der Anfänge der Oper in Deutschland und der textlichen Gestaltung der Libretti siehe Judith P. Aikin, *A language for German opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti*, Wiesbaden 2002, sowie Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, Bern 2004.

37 Dies geht u. a. aus seinen Briefen hervor, z. B. an Balthasar Venator vom 15. April 1627 (abgedruckt in: Alexander Reifferscheid, *Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts*, I: *Briefe G. M. Lingelsheims, M. Bernegggers und ihrer Freunde*, Heilbronn 1889, S. 291). Siehe auch den Brief

des Dialogs nahm er zwar zur Kenntnis, ihr tiefer, musikalisch bedingter Sinn blieb ihm jedoch rätselhaft, und zustande brachte er keinen deutschen, sondern einen durch und durch opitzschen Madrigalvers. Die zu große Freiheit war ihm ein Dorn im Auge, und er konnte nicht umhin, sie in den für ihn einzig gültigen Rahmen wenn nicht einzuzwängen, so doch zumindest einzukleiden. Statt freie Unregelmäßigkeit also größtmögliche Vielfalt innerhalb der Regeln.

In den 1630er Jahren folgte Buchner dem von Opitz eingeschlagenen Weg zum dramatischen Madrigal: zunächst in einer geistlichen Kantate zum Namenstag der Kurfürstin 1636³⁸, dann und vor allem im Libretto zur Ballett-Oper *Orpheus und Euridice*, die 1638 den Höhepunkt der Feierlichkeiten zur Hochzeit des Kurprinzen bildete³⁹. Obwohl sich Buchner noch teilweise an italienischen Vorbildern orientiert – an Rinuccinis *Euridice* und möglicherweise auch an Monteverdis *Orfeo* –, handelt es sich bei diesem Textbuch um eine recht freie Nachdichtung, die durchaus als erste deutsche Originalschöpfung betrachtet werden kann. Souverän beherrscht Buchner, der aus den ersten opitzschen Versuchen seine Lehren zu ziehen wusste, die madrigalische Schreibart, so dass sein Libretto als erstes dichterisch befriedigendes Ergebnis der Bemühungen um die „Umnationalisierung des italienischen Rezitativs“⁴⁰ gelten kann. Den zeitgenössischen Quellen⁴¹ zufolge ist

die Invention solches Ballets [...] von Herrn Augusto Buchnern, Professore poeos zu Wittenbergk, uff itzige neue Art in Teützche Verse gesetzt, von dem Churf. Capellmeister Herrn Heinrich Schützen aber uf Italiatische manir componirt, unnd von dem Tanzmeister Gabriel Mölichen in 10. Balettänze gebracht worden.

Von Opitz' *Dafne* unterscheidet sich dieser zweite Grundpfeiler der deutschen dramatischen Madrigaldichtung durch eine zweifache Bereicherung. Die erste ist der choreographische Anteil – das Werk wird eindeutig als Ballett bezeichnet –, die zweite, die als besondere Errungenschaft von Buchners Tätigkeit im Bereich des Librettos zu gelten hat (nachdem Opitz im Zuge des Prager Friedens (1635) ins polnische Exil flüchten musste), ist der Rekurs auf den Daktylus, jenes von Opitz verpönte dreisilbige Versmaß, das im *Orpheus* in den Schlusschor der Hirten Eingang findet⁴². Buchner versuchte sein Leben lang, die dreisilbigen Metren gegen die offizielle Linie der *Fruchtbringenden Gesellschaft* durchzusetzen, und interessanterweise diente ihm ausgerechnet Schütz, dessen Rolle für die Entwicklung der deutschen

vom 5. Oktober 1627 an Buchner, in dem Opitz nur die „cantilenas“, d. h. die strophischen Lieder, will gelten lassen. Das Schreiben publizierte Ludwig Geiger, *Mittheilungen aus Handschriften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*, H. 1. Leipzig 1876, S. 71–72.

38 *Die Bußfertige Magdalena/ Genommen aus dem 7. Capitel des Evangelisten Lucae [...]*, Dresden 1636. Dazu Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's Die Bußfertige Magdalena (1636)*, in: Sjb 14 (1992), S. 9–24 (mit Abdruck des Librettos, S. 17–24); sowie dies., *Augustus Buchner's Bußfertige Magdalena (1636)*, in: Daphnis 22 (1993), S. 1–26 (mit Neudruck des Librettos, S. 17–26).

39 *Ballet/ Bey Churfürst Johann Georgen des Andern gehaltenen Beylager [...]*, Handschrift, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Außenstelle Altenburg, Schönbergische Sammlung Nr. 54, Bl. 225–245b. Der einzige Abdruck des Textbuchs geht auf Hoffmann von Fallersleben zurück: *Ballet bey Churf. Johann Georgen des Andern gehaltenem Beylager/ Von dem Orpheo und der Euridice/ 20. Nov. 1638 zu Gotha gehalten [...]*, in: Weimarisches Jb. für deutsche Sprache, Literatur u. Kunst 2 (1855), S. 13–39.

40 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981, 2/1996 (= NHdb 4), S. 94–95.

41 Cartell des Balletts (*Hejrraths Acten Churfürst Johann Georgen des Anders. Ander Theil. Anno 1638/39/40/41*), SHStA, Loc. 10554, Bl. 7v–8.

42 „So lebe, so lebe Johannes Georg, in Freuden ohn Sorg [...]“. Bereits der Schlusschor der *Magdalenen-Kantate* war in reinen daktylischen Versen verfasst worden.

Barockdichtung nicht unterschätzt werden darf, in dieser Angelegenheit als Bürge. Aus einem Brief an Ludwig von Anhalt-Köthen geht eindeutig hervor, dass Buchner ausdrücklich auf Anfrage des Komponisten sich im *Orpheus* für dieses Versmaß entschied⁴³:

Die Dactylischen Gesänge belangend, werden E.F.G. mihr gnedig erleuben nur dieses allein anietzt zu gedencken, daß der berühmete Musicus Herr Henrich Schütze [...] gegen mihr sich vernehmen lassen, es könne kaum einige andere art Deütscher reime, mit besserer und anmuthigerer manier in die Musick gesetzt werden, alß eben diese dactylische. Derowegen er auch bey einrichtung der Poesie zu dem Ballet vom Orptheo [...] mich sonderlich gebeten, dahin bedacht zu sein, damit daß freudengeschrei und Glückwünsunge bey schließung desselben ia in der gleichen art möchte gebracht werden, welches ich auch gethan. [...] Und ist fast männlichches urtheil gangen, daß dieses [...] in der Musick zum besten gefallen.

Als schließlich nach dem Westfälischen Frieden in Dresden wieder ausgedehnte und anspruchsvolle Hoffeste veranstaltet werden konnten, bestätigte sich die Tendenz, die sich bereits Ende der 1630er Jahre abgezeichnet hatte: Nicht mehr der Gesang, sondern der Tanz stand nun im Mittelpunkt der Aufführungen. Diese Verlagerung des Schwerpunktes auf die mimische und optische Dimension hatte für das gedichtete Wort verheerende Folgen. Zwar wurden für Werke der Bühnenmusik immer noch Textbücher verfasst, doch kam ihre dichterische Qualität immer seltener über das Mittelmaß hinaus. In der Regel handelte es sich um dramatische Aufzüge aus der Kategorie der Gelegenheits- oder Huldigungsdichtung. Ihr Hauptanliegen war nicht mehr ästhetischer, sondern diplomatisch-politischer Natur: Es ging um die Verherrlichung und wenn möglich um die Selbst-Repräsentation des Herrscherhauses. Deshalb nahm die Zahl der stummen Szenen immer mehr zu, denn im Gegensatz zur Oper ermöglichten sie die aktive Teilnahme des Hofes und vornehmlich der Mitglieder der fürstlichen Familien⁴⁴.

Zuständig für solche Werke war David Schirmer, der als inoffizieller Hofpoet 1655 auch den inzwischen zum Bürgermeister der Stadt Dresden gewählten Christian Brehme als Bibliothekar ablöste. Den größten Teil seiner Gelegenheitswerke für den sächsischen Hof gab er 1663 unter dem Titel *Poetische Rauten-Gepüsche*⁴⁵ heraus. Von Belang im Hinblick auf Schütz' Bemühungen um den deutschen Madrigalvers sind zwei Werke aus den frühen 1650er Jahren: das überdimensionierte Prunkballett *Paris und Helena*, das 1650 bei der doppelten Hochzeit zweier Söhne des Kurfürsten aufgeführt wurde⁴⁶, und der *Triumphierende Amor*, ein ballett-artiges Singspiel, das jedoch infolge eines plötzlichen Todesfalls nie zur Aufführung gelangte⁴⁷.

Nicht zu leugnen ist, dass Schirmer in seinen Libretti einen äußerst virtuosen Umgang mit den Grundsätzen der madrigalischen Schreibart an den Tag legt. Allerdings neigt diese Virtuosität oft dazu, zum Selbstzweck zu werden. Das Madrigal wird seines poetischen Wesens beraubt, was umso bedauerlicher ist, als Schirmer durchaus gelungene madrigalische

43 Brief vom 19. November 1639, in: Gottlieb Krause, *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein*. [...], Leipzig 1855, S. 228–230.

44 Vgl. das noch existierende Verzeichnis der Aufführenden für Schirmers 1650 anlässlich der doppelten Hochzeit der Prinzen Moritz und Christian von Sachsen konzipiertes Ballett *Paris und Helena* (SHStA, Oberhofmarschallamt B Nr. 10, *Beylager des Hertzoges Christiani zu Sachsen* [...], Bl. 182–183^v). Ebenfalls zitiert von Fürstenau, S. 119–126.

45 *David Schirmers Churfürstlichen Sächsischen Bibliothecarii Poetische Rauten-Gepüsche in Sieben Büchern herausgegeben*, Dresden 1663.

46 *Ballet/ von dem Paris und der Helena* [...], in: *Rauten-Gepüsche* (wie Anm. 45), S. 54–104.

47 *Der Triumphierende Amor. In einem Singspiel vorgestellt*, in: *Rauten-Gepüsche* (wie Anm. 45), S. 173–224.

Kleinformen zustande gebracht hatte⁴⁸. Sein Beitrag zum Libretto als Gattung stellt eine technische Glanzleistung dar, die leider oft sinnentleert ist. Dies erklärt sich in erster Linie durch den kulturellen Wandel, der sich im Laufe der 1640er und 1650er Jahre am Hof vollzog: Das literarisierte Musiktheater musste dem publikumswirksameren Ballett weichen, das vornehmlich als „ballet de cour“ oder „ballet à entrées“ nach französischem Vorbild Triumphe feierte. Konsequenterweise wird die Vertonung dichterisch anspruchsvoller Texte zugunsten immer kühnerer und spektakulärer Bühneneffekte in den Hintergrund gedrängt.

Fast dreißig Jahre lang hatte Schütz also die Gelegenheit, mit z. T. namhaften Größen der deutschen Dichtkunst an einer für die Vokalmusik geeigneten dichterischen Sprache zu experimentieren, sei es im Rahmen von weltlichen Kleinformen oder von größeren dramatischen Werken. Dennoch ist in seinem Brief an Ziegler 1653 die Enttäuschung nicht zu überhören. Außerhalb einer gezielten Zusammenarbeit (und dort auch nur bedingt) haben die deutschen Dichter den Komponisten nichts anzubieten, obwohl sich die deutsche Kunstdichtung im Laufe der Zeit merklich verbessert und verfeinert hat – nicht umsonst spricht Schütz von den „schönen Erfindungen der heutigen neuen Poesie“. Zur Vertonung taugen sie allerdings wenig, schon deshalb, weil diese gelehrte Dichtung mehr für den Druck als für den Vortrag bestimmt ist. Neben der starken Orientierung an der Rhetorik muss hier die zunehmend konzeptistische Tendenz der Barockdichtung genannt werden, die sich durch die Zuspitzung auf das „conchetto“, die Schlusspointe charakterisiert. Sie hat sich auf zahlreiche Kleinformen ausgeweitet und mit dem emblematischen Denken vereinigt, das im Zusammenspiel von Überschrift, „pictura“ oder Haupttext und erläuternder Schlussentenz zur beliebten Ausdrucksweise geworden ist. Eine solch begrifflich-visuelle Einstellung lässt sich ins Musikalische, d. h. ins akustisch Wahrnehmbare, denkbar schlecht übertragen.

Daher Schütz' Klage, die er im Namen aller deutschen Komponisten vorträgt. Die madrigalische Dichtung, die die deutsche Vokalmusik doch so bitter nötig hätte, sei von den Dichtern einfach vernachlässigt worden. Ziegler wird gebeten, seine Mitdichter anzuspornen⁴⁹:

und möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem Bestande auch wol anführen/ dass obwohl die Deutschen Komponisten sich bishero vielfältig bemühet hätten/ der heutigen neuen Poesie schöne erfindungen mit guten manier in die Music zu versetzen/ sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten/ dass dasjenige genus poeseos, welches sich zur Auffsetzung einer künstlichen Composition am aller besten schickete, nämlich der Madrigalien/ bißhero von ihnen [den Dichtern] nicht angegriffen/ sondern zurückgeblieben wäre.

Ziegler ging dem Wunsch des Komponisten nach und münzte seine ursprünglich als Vorwort zur Gedichtsammlung gedachten Überlegungen zu einer regelrechten Poetik um. Besonders signifikant ist in dieser Hinsicht der Titel, unter dem das Werk veröffentlicht wurde: *Von den Madrigalen Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse Wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten/ Nebenst etlichen Exempeln*. Die Gedichte sind zum Beiwerk geworden, den Kern bilden nunmehr die halb deskriptiven, halb normativen gattungspoetologischen Äußerungen. Das Ganze ist zur Werbeaktion mutiert, mit welcher Ziegler ein doppeltes Ziel verfolgt: den Komponisten geeignete textliche Grundlagen zu verschaffen und den Dichtern eine Gattung schmackhaft zu machen, die doch erst im Zusammenwirken mit der Musik zur vollen Entfaltung gelangt. Im Dienste eines anderen Künstlers zu dichten er-

48 z. B. in *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Andern Buchs Fünftes Rosen-Gepüsche*.

49 Vgl. Anm. 1.

schien vielen nämlich noch als undankbare Aufgabe. Dies erklärt die doppelte Ausrichtung der Schrift, ihre besondere Strukturierung und die doppelte Definition des Madrigals. Ziegler bricht gleich zwei Lanzen: eine für das Madrigal als Kleinform, das neben dem Sonett zur weiteren Spielart des Epigrammatischen wird, und eine für den Madrigalvers. Innerhalb der Kleinform bildet er eine ausgezeichnete Grundlage für ein „Concert“ und im Rahmen weiter angelegter dramatischer Werke die Grundmaterie für das Rezitativ, das allerdings durch eingesprengte lyrische Gesangsstücke „versüßt“ werden soll⁵⁰.

Entspricht das Epigrammatische Zieglers ursprünglicher Absicht, so geht die Verteidigung der Versart eindeutig auf Schütz zurück. Dass sie erst hinzugefügt wurde, lässt sich daran ablesen, dass die Äußerungen zur musikalischen Eignung des Madrigals den theoretischen Teil der Schrift umrahmen und stets mit dem Musiker in Verbindung gebracht werden: Als kurfürstlicher Kapellmeister und weltberühmter Komponist dient er Ziegler als künstlerischer und kulturpolitischer Bürge.

Obwohl der Weg, den Ziegler im Einverständnis mit Schütz gegangen ist, pädagogisch sinnvoll war, blieben die konkreten Ergebnisse dieser janusköpfigen Unternehmung hinter dem Erhofften zurück. Zwar konnte erst mit der richtigen Anweisung die richtige Dichtung geschaffen werden, doch kam die Poetik des Madrigals etwas zu spät – wobei dieser Schritt aus zahlreichen anderen, dichtungsgeschichtlichen aber auch im weitesten Sinne historischen und kultursoziologischen Gründen wohl kaum früher möglich gewesen wäre. Andererseits wurde Zieglers Schrift zunächst sehr einseitig rezipiert. In die Literaturgeschichte ging er in erster Linie als Theoretiker ein, und praktische Nachfolge wurde vor allem der epigrammatischen Kleinform beschieden, nicht aber dem „dichterischen Rezitativ“. Einen interessanten Sonderfall bildet allerdings der Leipziger Ernst Stockmann, der sich in seiner 1660 publizierten *Madrigalischen Schrift-Lust*⁵¹ nicht nur als Schüler und Nachfolger von Ziegler zu erkennen gibt, sondern auch behauptet, mit Schütz über diese Dichtungsart „schriftlich conferiret“ und ihm textliche Grundlagen geliefert zu haben⁵². Erhalten sind jedoch weder Briefwechsel noch Kompositionen über Stockmanns Texte. Im Bereich des Musiktheaters schließlich wurde der Madrigalvers zwar weiterhin verwendet, jedoch nicht immer rezitativisch gestaltet: In Dedeckinds Singspielen aus den späten 1660er Jahren z. B. wurde er eindeutig nur gesprochen.

3

Versucht man, die Ergebnisse der hier skizzierten Entwicklung zu bündeln, ergibt sich folgendes Fazit. Mit der deutschsprachigen Dichtung seiner Zeit scheint Heinrich Schütz nicht immer sehr glücklich gewesen zu sein, obwohl sich enge persönliche wie auch künstlerische Verbindungen zu einer nicht geringen Anzahl von Autoren aus dem regionalen und überregionalen Umkreis nachweisen lassen. In einem gewissen Sinne war der Komponist seiner Zeit dichterisch voraus, und dass er sich schon 1625 regelrecht auf Opitz stürzt, zeigt nicht nur,

50 Ziegler (wie Anm. 1), S. 42.

51 M. Ernst Stockmanns/ P. L. C. Poetische Schrift-Lust/ Oder hundert Geistliche Madrigalen/ Einer zierlichen Italiänischen Art Verse/ Mit einem Viertel hundert Politischen Freuden- und trauer-Madrigalen erweitert, Leipzig 2/1668, 3/1704.

52 - Stockmann ebd., S. 19–20.

wie anspruchsvoll, sondern auch, wie ungeduldig er war. Dass er sich von seinen Landsleuten schlecht bedient fühlte, hat vielmehr mit seiner eigenen Vorstellung einer ansehnlichen deutschen Vokalmusik und dem Gewicht der ausländischen, in diesem Fall italienischen Vorbilder zu tun, als mit der Qualität der sächsischen Dichtung: Wie ihr bester Kenner Anthony Harper seit Jahren immer wieder unter Beweis stellt, verdient z. B. die Leipziger Dichtung eine größere Aufmerksamkeit, als ihr gemeinhin beschieden wird. Im Umfeld der Universität entstand eine äußerst bunte, vielfältige, reichhaltige und ästhetisch wie im weitesten Sinne kulturgeschichtlich höchst interessante Produktion, die wahrscheinlich deswegen so lange ein Stiefkind der Barockforschung blieb, weil sie aus ihrer manchmal eigenwillig behaupteten regionalen Verankerung ein besonderes Erkennungszeichen machte. Ihre Eigenheit rückte erst in den vergangenen Jahrzehnten in den Mittelpunkt des Interesses. Exportieren, ob über die Landes- oder die Reichsgrenzen, ließ sich aber eine solche Literatur schlecht.

Dass hier der Schwerpunkt auf die Lyrik und die für die Vertonung bestimmten Formen gelegt wurde, erklärt sich natürlich aus der Fokussierung auf Schütz. Der Redlichkeit und der Vollständigkeit halber muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass in Sachsen auch andere Gattungen gepflegt wurden: die Erbauungsliteratur, der Roman, z. B. der Schäferroman, und das Drama. Für eine in Leipzig sehr aktive und beliebte Studententruppe wurden u. a. in den 1660er und 1670er Jahren zahlreiche Stücke geschrieben. Zu nennen wäre hier neben Johann Georg Schoch⁵³ auch Christoph Kormart, der nicht davor zurückschreckte, Klassiker der Weltliteratur wie die Trauerspiele des Franzosen Pierre Corneille im Sinne der Haupt- und Staats-Aktionen der Wandertruppen nachzudichten⁵⁴.

Mit einer solch entschieden städtischen Produktion konnte Heinrich Schütz zwar wenig anfangen, doch muss sein indirekter Beitrag zur Entstehung und Gestaltung einer anspruchsvollen Dichtung in deutscher Sprache unbedingt aufgewertet werden. Entscheidende Impulse gingen von ihm aus, auch wenn diejenigen, die sie in die Praxis umsetzten, nicht in Dresden ansässig waren: der Wittenberger August Buchner, der Leipziger Caspar Ziegler und der Schlesier Martin Opitz. Alle drei nahmen aus ihrer Zusammenarbeit mit dem Kapellmeister fruchtbare Anregungen mit. Über den Daktylus, jenes dreisilbige Versmaß, dessen Tragweite nicht unterschätzt werden darf – denn seine Einführung in die deutsche Dichtung stellte eine entscheidende Bereicherung dar, die für die Barocklyrik bisher ungeahnte Möglichkeiten eröffnete –, über den Daktylus reflektierte Buchner u. a. im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit Schütz, und dass ein kleiner Teil daraus in Zesens erste Theoretisierung dieses Metrum eingeflossen sein könnte, ist eine reizvolle Hypothese, die nicht ganz ausgeschlossen werden kann.

Auch Schütz' Beitrag zum deutschen Madrigalvers muss hervorgehoben werden. In den letzten Jahrzehnten des 17. und an der Wende zum 18. Jahrhundert wird auf diesem Gebiet Ziegler zum unumgänglichen Maßstab, auch wenn die von ihm erstellten Regeln z. T. erweitert werden. Die ganze Librettistik dieser Zeit über die Hamburger Oper bis hin zu Bachs Kantaten und Passionen verdankt ihm letzten Endes ihre Existenz.

Die überraschendste Folge von Schütz' Willen zur Oper und seiner Zusammenarbeit mit Opitz ist jedoch ohne Zweifel sein sicherlich ganz ungewollter Beitrag zur Entwicklung des

53 *Job. G. Schochs COMOEDIA Vom Studenten-Leben*, Leipzig 1657, 2/1658, 3/1660, 4/1668.

54 Siehe z. B. *POLYEUCTUS oder Christlicher Märtyrer Meist aus dem Frantzösischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht* [...], Leipzig u. Halle 1669, aber auch: *MARLA STUART; Oder Gerarterte Majestät/ Nach dem Holländischen JOST VAN VONDELS* [...], Halle 1672.

deutschen Dramas. Ohne seine Tätigkeit im Bereich der Oper hätte Opitz die deutsche Dramatik sicher anders geprägt. Auch wenn nicht so sehr *Dafne* dafür verantwortlich gemacht werden kann als vielmehr *Judith*, Opitz' zweite, zunächst unvertont gebliebene Libretto-Übertragung⁵⁵, liegen die Wurzeln des Schlesischen Trauerspiels auch in der Oper.

Außerhalb des geistlichen Bereichs fand Schütz nie ganz die textlichen Grundlagen, die er sich gewünscht hätte. Die Schuld dafür tragen aber nicht die Dichter, sondern die geschichtliche Entwicklung des Heiligen Römischen Reichs und das in der Forschung berühmt-berühmte Kulturgefälle zwischen Deutschland und den europäischen Nachbarnationen. Der noch nicht ganz reifen deutschen Dichtung tat Heinrich Schütz jedoch äußerst gute Dienste, indem er nie müde wurde, „teutsche Reime“⁵⁶ zu fordern – nicht nur zu Dresden, sondern für ganz Deutschland, im Sinne eines Kulturpatriotismus, der auf der Grundlage seiner sächsischen Verankerung über die Grenzen des Kurfürstentums ebenso hinausging wie über die seiner Fachdisziplin.

55 *Martin Opitzens Judith*, Breslau 1635. Zu den Wechselwirkungen zwischen Trauerspiel und Oper siehe auch Elisabeth Rothmund, *La Judith (1635) de Martin Opitz ou la genèse croisée de la tragédie et de l'opéra*, In: XVII^e siècle 47 (1995), S. 603–618.

56 Das Titelzitat zu diesem Beitrag entstammt einem Gedicht von Caspar Ziegler an Christoph Pincker, den Bräutigam von Schütz' Tochter Euphrosyne, das anlässlich ihrer Hochzeit 1648 verfasst wurde (Schütz Quellen, S. 117–118).

Höhepunkte der deutschen Kunst

Italienische, deutsche und niederländische Künstler am sächsischen Hof zwischen 1550 und 1660* ◊

ANGELICA DÜLBERG

Schon immer, aber insbesondere jetzt, da das historische Grüne Gewölbe rekonstruiert ist und gerade wieder eröffnet wurde, wird unentwegt hervorgehoben, die Dresdner Residenz sei als solche erst unter August dem Starken entstanden. Das ist unter bestimmten Gesichtspunkten richtig, doch es wird stets übersehen, dass eigentlich Kurfürst Moritz um die Mitte des 16. Jahrhunderts die für das Residenzschloss prägende Persönlichkeit war¹.

Nach dem Sieg Kaiser Karls V. über den Schmalkaldischen Bund Ende April 1547 in der Schlacht bei Mühlberg an der Elbe, an der sich der Albertiner Herzog Moritz gegen seinen ernestinischen Vetter Kurfürst Johann Friedrich beteiligt hatte, ging die Kurwürde an Moritz über. Gleichzeitig stieg Dresden als Residenz des Kurstaates auf. Der weitgehende Neubau und die Umgestaltungen des Residenzschlosses spiegeln geradezu exemplarisch die neue Stellung des Fürsten wider, gleichwohl auch seine hohen politischen und kulturellen Ansprüche. Es entstand erstmals nördlich der Alpen eine großzügige, fast regelmäßige Vierflügelanlage um den Großen Schlosshof, dessen Hauptschauseite die aufwendig gestaltete nördliche Front darstellte (*Abb. 1*; sämtliche Abbildungen befinden sich am Ende dieses Textes).

Moritz war bestrebt, sein Schloss in jeder Hinsicht zum modernsten auszubauen und auszustatten. So stellen unter anderem die Entsorgungsanlagen eine großartige technische Leistung dar. Sie bestanden aus einem System von meistens an den Außenfundamenten entlang führenden Kanälen, die mit Ableitungsschächten in den Wänden in funktionalem Zusammenhang verbunden waren. Der weitgereiste Festungsbaumeister Voigt von Wierandt setzte, wohl in Zusammenarbeit mit den hochgebildeten kurfürstlichen Räten, wie Dr. Georg von Komerstadt, Christoph von Carlowitz und vermutlich auch Philipp Melanchthon und Georgius Agricola, das hochgesteckte Ziel in die Tat um. Moritz selbst hielt sich Anfang 1549 in Trient auf. Von dort unternahm er Ende Januar bis Anfang Februar eine dreiwöchige Reise durch Oberitalien an die bedeutenden Höfe von Ferrara, Mantua, Mailand und nach Venedig² und hat dort offenbar vielfältige Anregungen, welcher Art auch immer, für sein Residenz-

* Dieser Beitrag ist dem Andenken an Wolfram Steude gewidmet. – Die hier erwähnten Ergebnisse meiner ikonologischen Forschungen zum Dresdner Residenzschloss werden ausführlicher und mit zahlreichen Anmerkungen versehen in der Publikation „Das Residenzschloss der Wettiner im historischen Wandel“ erscheinen (voraussichtlich 2008).

1 Zu Moritz als Bauherrn und Kunstmäzen gibt es bis jetzt keine spezielle Untersuchung. Vgl. die wichtigsten und neuesten Publikationen zu seiner Persönlichkeit als Politiker: Karlheinz Blaschke, *Moritz von Sachsen. Ein Reformationsfürst der zweiten Generation*, Göttingen u. Zürich 1984; Johannes Herrmann, *Moritz von Sachsen (1521–1553). Landes-, Reichs- und Friedensfürst*, Beucha 2003; André Thieme u. Jochen Vötsch (Hrsg.), *Hof und Hofkultur unter Moritz von Sachsen (1521–1553)*, Beucha 2004; Karlheinz Blaschke (Hrsg.), *Moritz von Sachsen – ein Fürst der Reformationszeit zwischen Territorium und Reich*. [...], Leipzig 2007 (= Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte 29).

2 Simon Ibleib, *Aufsätze und Beiträge zu Kurfürst Moritz von Sachsen (1877–1907)*, Bd. 1, Reprint Köln u. Wien 1989 (= Mitteldeutsche Forschungen, Sonderreihe: Quellen u. Darstellungen in Nachdrucken 8), S. 495.

schloss gesammelt. Jedenfalls hat er kurz darauf mit den Brüdern Gabriele und Benedetto Tola aus Brescia die ersten Italiener für die bildnerische Gestaltung seines Schlosses in Dresden, das heißt für die Sgraffiti-Dekorationen und die malerische Ausstattung von Innenräumen, nach Sachsen geholt³. Wie Ernst Guldan herausstellt, hat der diesseitig orientierte Repräsentationswille des neuzeitlichen Fürsten den Anstoß zur bewussten Aufnahme italienischen Formengutes gegeben⁴. Was erstaunlich ist, seinen Nachfolgern war die hohe Qualität und Einzigartigkeit der künstlerischen Ausstattung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchaus bewusst. So haben sie diese in mehreren Fällen nicht angetastet, sondern sie in ihre neuen Konzeptionen integriert, wie zum Beispiel die kostbare Stuckdecke des von August dem Starken zum Pretiosensaal umgestalteten Raumes, auf die ich später noch eingehe.

Mit dem Umbau des Ostflügels und des alten Nordflügels im Großen Schlosshof seit September 1548 wurde offensichtlich gleichzeitig mit der Errichtung des nordöstlichen Wendelsteins begonnen, denn er ist an den beiden mit reichem Kandelaberschmuck versehenen Pilastern über dem zweiten Stock auf je einer skulptierten Inschriftentafel mit der Jahreszahl 1549 datiert (*Abb. 2*). Ebenso zügig wurde offensichtlich nach der Einwilligung des Kurfürsten Moritz auf den Vorschlag einer neuen, nach Westen erweiterten Baukonzeption im Schreiben des Ernst von Miltitz vom 23. Februar 1549⁵ das Pendant in der nordwestlichen Ecke des Großen Schlosshofes gebaut und plastisch geschmückt, wie die Tafeln unmittelbar unterhalb der Kapitelle mit der Jahreszahl 1550 zeigen (*Abb. 3*).

Den Nordflügel zur prominenten Schauseite des Schlosshofes zu kreieren, war bereits mit dem aufwendig gestalteten plastischen Dekor der Wendelsteine, über die man in die Wohn- und Repräsentationsräume der Obergeschosse sowie in den Kapellentrakt gelangte, geplant und verwirklicht, bevor die Fassade mit Sgraffiti geschmückt und die Loggia dem nun in die Mitte gerückten Hausmannsturm vorgesetzt wurden. Darüber hinaus spiegeln sie als erste neue Bauelemente bereits die hohen Ansprüche des jungen Kurfürsten wider und können wie andere reich gestaltete Treppentürme in Frankreich und Deutschland als Hoheitszeichen gewertet werden⁶.

Wenngleich sich die beiden Nordtürme in ihrer architektonischen Struktur und in der Anordnung ihrer Bildwerke entsprechen, so unterscheidet sich ihr plastischer Bildschmuck inhaltlich und stilistisch doch wesentlich. Zum Schlosshof hin zeigen sie jeweils drei Polygonseiten, die im Erdgeschoss von drei Arkaden gebildet werden. Der Haupteingang wird von zwei breiten reliefgeschmückten Pilastern flankiert, die jeweils von ionischen Kapitellen überhöht sind. Die Bögen der Arkaden werden von die Säulen ersetzenden unterschiedlichen, auf die griechische Antike zurückgehenden Figuren getragen. Im Nordosten handelt es sich um Atlanten, im Nordwesten um Karyatidhermen. Über dem Umgang umkleidet eine kolossale

3 Vgl. zuletzt Ulrike Heckner, *Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert*, München 1995, S. 30–44.

4 Ernst Guldan, *Die Aufnahme italienischer Bau- und Dekorationsformen in Deutschland zu Beginn der Neuzeit*, in: Edoardo Arslan (Hrsg.), *Architetti e Scultori del Quattrocento*, Como 1959 (= *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi* 1), S. 381–391, speziell S. 386.

5 Heinrich Magirius, *Das Renaissanceschloß in Dresden als Herrschaftsarchitektur der albertinischen Wettiner*, in: *Dresdner Hefte* 38 (1994), H. 2, S. 20–31, speziell S. 23; Norbert Oelsner, *Das Dresdner Residenzschloß unter Moritz von Sachsen (1541–1553)*, in: *Dresdner Hefte* 52 (1997), H. 4, S. 27–35, speziell S. 30 f.

6 Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reiches*, Göttingen 2004, S. 83–88.

Pilasterarchitektur die Wendeltreppen, deren Anstieg durch Öffnungen kenntlich gemacht ist. Sie wird über den figurenreichen Kapitellen von Friesen mit Kampfsszenen unter dem reich profilierten Kranzgesims abgeschlossen.

Den Bogen des Haupteingangs im Nordosten tragen mit übernatürlichen Kräften ausgestattete männliche Gestalten, Samson mit der Eselskinnbacke und Herkules mit der Keule. Sie werden vor allem als Bezwinger des Löwen häufig typologisch gegenübergestellt. Weil sie das Böse bekämpfen, verweisen sie auf Christus als Überwinder des Satans und damit auf sein Erlösungswerk. Samson als Sieger über die Philister galt seit dem Mittelalter als Präfiguration für den Sieg Christi. Ebenso wird Herkules von Petrarca als exemplarisches Vorbild im christlichen Sinne interpretiert und mit Christus verglichen. Er zieht mit den Waffen in der Hand und mit dem Harnisch Gottes gegen die Anfechtungen des Teufels aus. Schlechthin ist er ein Symbol der Fortitudo – der Stärke. So ist es kein Wunder, dass sich Fürsten gern mit dem Tugendhelden, der als Sieger aus den Kämpfen über das Böse und die Laster hervorgeht, identifizieren. Samson und Herkules gelten gleichzeitig auch als Trabanten der Fama, des irdischen Ruhms, und der Virtú, der Tugend in eigentlichem Sinne. In mehrfacher Bedeutung werden sie ganz bewusst als flankierende Gestalten des Haupteingangs ausgewählt worden sein und können durchaus auf Moritz als siegreichen Feldherrn und Kämpfer für die gerechte Sache Gottes bezogen werden.

Auf den beiden das Hauptportal flankierenden breiten Pilastern sind die Darstellungen „Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis“ und „Kain und Abel“ in die grotesken Kandelaberreliefs einbezogen. Die nackten Körper Adams und Evas wachsen zu dreiviertel aus Füllhörnern heraus, die mit dem stilisierten Geweih des darunter liegenden Hirschs verbunden sind. Mit dem Sündenfall ist hier ebenfalls der Bezug zu Christi Opfertod gegeben. Der Hirsch selbst ist ein Christussymbol – als Feind der Schlange tötet er sie wie Christus den Teufel. Die in ganzer Figur gegebenen Söhne des ersten Menschenpaares stehen neben dem von Gott abgelehnten Ährenopfer Kains, das von einem geflügelten Totenschädel als Hinweis auf den ersten Mord der Menschheit überhöht wird, während unter dem schmalen Podest das Lamm liegt, dessen Opfer Gott gesegnet hat. Es ist Attribut Abels, der den Gerechten verkörpert und als Präfiguration des Kreuztodes Christi gilt, wie ebenso der Brudermord mit dem Eselskinnbacken selbst. Gleichzeitig ist das Lamm besonders im Protestantismus Sinnbild des Messopfers.

Die beiden anderen Rundbogenportale werden von antithetischen Figuren gestützt: links von zwei Rittern in Rüstung, während rechts ihre Gegenfiguren, ein Paar Wilder Leute im zottigen Fellkleid, erscheinen. Der Ritter ist in der spätmittelalterlichen Zeit nicht nur der tugendhafte Held, sondern auch Vertreter der „hohen Minne“, der Wilde Mann derjenige der „niedereren“ oder „neuen Minne“, weil er sich als Waldmensch frei von seinem Naturtrieb leiten lässt. So wurden bei höfischen Maskeraden durch die Verkleidung als Wilde Gesellen für einen kurzen Zeitraum die Regeln der Ständegesellschaft aufgehoben. Als Sinnbild der Fruchtbarkeit tritt der Wilde Mann häufig auch als Wappenhalter auf, hier ist er lediglich mit seinem weiblichen Pendant Stützfigur wie die anderen erwähnten Atlanten. Doch über allen sechs sind in den Zwickeln seitlich der Bögen sechs Wappenschilder der Wettiner angebracht, so werden alle Figuren symbolisch zu Trägern und Stützen des wettinischen Kurfürstentums. Die Gesamtgestaltung des Turmuntergeschosses dient als Glaubensbekenntnis und vor allem

als Hoheits- und Herrschaftsanspruch des neuen albertinischen Kurfürsten, wie der aufwendig gestaltete Treppenturm selbst als Hoheitssymbol des Herrschers verstanden werden muss.

Auf der Ebene des Umgangs befinden sich auf den Postamenten unterhalb der Pilaster mit den reichen Kandelaberfriesen zwei große Medaillons mit einer männlichen und einer weiblichen Büste, die beide einen außergewöhnlichen, asiatisch anmutenden Kopfschmuck tragen. Die Vermutung Brunhild Werners, es handele sich um Kurfürst Moritz und seine Gemahlin, trifft nicht zu, weil beide Köpfe auf die phantastischen Kopfwürfe Heinrich Vogtherr d. Ä. in seinem *Kunstabüchlein* zurückgeführt werden können⁷.

Offenbar beinhalten die sich darüber erhebenden Pilasterreliefs mit grotesken Kandelaberfriesen jeweils einen männlichen und weiblichen Aspekt. So erscheinen in der unteren Ebene über dem Männerkopf am Beginn des Kandelabers zwei bärtige Satyrn, während auf dem rechten Pilaster dort offensichtlich Satyrweibchen saßen. In den aufsteigenden beiden Kandelabern entsprechen sich die phantasievoll in das Rankenwerk eingebundenen grotesken Figuren mit jeweils deutlich gekennzeichneten männlichen und weiblichen Merkmalen.

Die beiden Hauptpilaster und auch die einfacheren an den Seiten werden von überaus reich mit figurlichem Schmuck versehenen Kapitellen überhöht. Über einer Reihe Akanthusblättern wachsen zu den Ecken vier Füllhörner, in deren Tröten nackte Putten sitzen, die ihr Hinterteil zum Hof hin strecken. In der Mitte eines jeden Kapitels befinden sich eine nackte weibliche und eine nackte männliche groteskenhafte Büste, die an den Seiten von weiteren zwei Figuren in knapperem Büstenausschnitt begleitet werden. Beim rechten Eckkapitel sitzen in den Ecken Satyrn, der linke mit einer helmartigen Kopfbedeckung, der rechte mit einem breiten Diadem und Widderhörnern. Sie bliesen ursprünglich ein trötenförmiges Instrument, das sie mit beiden Händen hielten. Fotos aus verschiedenen Zeiten zeigen, dass die hervorragenden Reliefs nicht nur durch die Bombardierung am Ende des Zweiten Weltkriegs teilweise zerstört wurden, sondern auch in den Jahrzehnten danach Teile verloren gingen.

Derart plastisch reich gestaltete, groteskenhafte Kapitelle lassen sich kaum in Italien, aber an französischen Schlössern finden, wie zum Beispiel ein Säulenkapitell mit vier Satyrn an den Ecken an der Porte Dorée des Schlosses Fontainebleau.

Den Hauptteil des Treppenturms abschließend, befinden sich zwischen reich profilierten Gesimsen bewegte Kampfszenen. Fast vollplastische, nackte, aber behelmte Kämpfer zu Pferde und zu Fuß agieren vor neutralem Grund in Art antiker Vorbilder, wie sie etwa die Schlachten Alexanders gegen die Perser auf dem berühmten Alexandersarkophag aus Sidon und ihm folgend auf römischen Schlachtensarkophagen, an Triumphbögen und Siegesäulen zeigen. Die italienischen Renaissancekünstler haben die vor Augen stehenden römischen Kampfszenen mit Vorliebe in ihren malerischen und plastischen Werken aufgegriffen und können hier vermittelnd tätig gewesen sein. Möglich wäre aber auch, dass die kleinen Kupferstiche mit Kampffriesen von der Hand deutscher Künstler wie Barthel Beham, Georg Pencz und Heinrich Aldegrever, die als Paraphrase über das Korrespondieren bewegter Körper zu verstehen

7 Das *Kunstabüchlein* wurde erstmals 1538 gedruckt, es folgten Nachdrucke 1539, 1540, 1545, 1559 und 1572. Vgl. Heinrich Vogtherr, *Ein Fremdes und wunderbares Kunstabüchlein*, Straßburg 1559, [S. 4 unten rechts u. S. 5 oben rechts]; Heinrich Vogtherr's *Kunstabüchlein*, Straßburg 1572, Nachdruck Zwickau 1913, [S. 4 unten rechts u. S. 5 oben rechts]; Jutta Funke, *Beiträge zum Werk Heinrich Vogtherr d. Ä.*, Diss. phil. Berlin 1967, S. 54–66; Frank Müller, *Heinrich Vogtherr L'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme*, Wiesbaden 1997, S. 296–299, Abb. S. 299.

sind, als Vorbild gedient haben⁸. Wie bei diesen Stichen, so können auch beim Fries des nordöstlichen Treppenturms die gegnerischen Parteien nicht unterschieden werden. Die heroische Nacktheit unterstreicht andererseits die Realitätsferne, mit der in der Antike der vergötterte Herrscher als Heros in den Reihen seines siegreichen Heeres kämpft. Plausibel erscheint, dass Moritz, der siegreiche Kämpfer gegen die Türken, Franz I. und seinen Vetter Johann Friedrich, als krönenden Abschluss des Treppenturms sinnbezogen eine Schlachtendarstellung wählte, aus eigener Anschauung während seiner Italienreise oder auf Hinweis seiner humanistisch gebildeten Berater.

Aus dem thematisch freien Schlachtengetümmel fällt in der rechten Ecke eine Szene heraus, denn sie zeigt Krieger in einem Schiff, die eine Frauengestalt entführen. Nahe liegt, dass es sich hier um die Gemahlin des spartanischen Königs Menelaos, Helena, handelt, die von dem Königssohn Paris nach Troia entführt wurde, denn auf dem gegenüberliegenden Treppenturm wird ebenfalls ein Kampffries gezeigt, auf dem die Folge der Entführung, der troianische Krieg, geschildert wird. Das beweist, dass die plastische Gestaltung der beiden nördlichen Wendelsteine unmittelbar hintereinander geplant war. Die Rüstung tragenden Krieger kämpfen links an den Schiffen, auf dem nächsten Friesstück zu Fuß miteinander, dann erstürmen sie die brennende Stadt und zum Schluss flieht Aeneas mit seinem Vater Anchises aus Troia.

Während die Reliefs am Nordostturm bis auf die plastischen Darstellungen im Erdgeschoss – die wohl einem altertümlicheren Dresdner Bildhauer (vielleicht Hans Kramer) zugewiesen werden können, der vermutlich auch die Kandelaber der Attika des Schlosskapellenportals schuf – durchaus den Einfluss gerade in Dresden angekommener italienischer Künstler widerspiegeln, zeigen die Kampffriesse des Nordwestturms die Hand des Dresdner Hofbildhauers Hans Walther II, der auch für die sehr vergleichbaren Reliefs am Altan verantwortlich zeichnete. Insgesamt spiegelt die gesamte Gestaltung des Nordwestturms eine üppige Steigerung ins Grotteske und Manieristische sowie den Einfluss niederländischer Graphik wider. Den Reliefs und den Trägerfiguren wohnt keine ikonographische Bedeutung inne. Die Dresdner Bildhauer, allen voran der verantwortliche Hofbildhauer Hans Walther II, waren offensichtlich fähig, verschiedenartige Vorbilder und Einflüsse aufzunehmen und sich diesen anzugleichen. Zwei der die Rundbögen im Erdgeschoss tragenden Karyatidhermen gehen auf Vorbilder im *Vitruvius Teutsch* von 1548 zurück, die von Agostino Veneziano 1536 entworfenen Termen einer männlichen Rückenfigur mit Schuppenleib und abgebrochenen Armen und eine weibliche doppelgesichtige Figur zeigen. Übernommen wurden beide auch von Cornelis Bos in einer 1538 datierten Kupferstich-Folge⁹. Von ihm stammt auch die Vorlage für einen Putto im Pilasterfries, der von Beschlagwerk eingezwängt ist¹⁰.

Die beiden südlichen Treppentürme sind wesentlich schlichter dekoriert. Bemerkenswert ist, dass der südöstliche erst 1683 nach dem Umbau des Torhauses in historistischem Sinne nach dem Vorbild des südwestlichen Wendelsteines unter Wolf Caspar von Klengel errichtet

8 Vgl. u. a. Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, München u. Berlin 1999, S. 47–52.

9 Die männliche Terme kommt auch am Portal des Piastenschlosses Brieg vor. Vgl. Albert Brinckmann, *Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance*, Strassburg 1907, S. 31 f., Taf. 6; Sune Schéle, *Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland grotesque*, Stockholm 1965, S. 147 f., Pl. 28, No. 82, Pl. 31, No. 96. Sie erscheint auch in der Grotte des Château de La Bastie d'Urfé. Vgl. Christophe Mathevoit, *Château de La Bastie d'Urfé*, Montbrison 1999, S. 12.

10 Schéle (wie Anm. 9), S. 172, Pl. 39, No. 131.

wurde. An einem Kapitell erscheinen die Büsten eines Architekten und eines Bildhauers, die von Cornelius Gurlitt als Caspar Voigt von Wierandt und Bastian Kramer gedeutet wurden¹¹.

Ein unvergleichliches und nördlich der Alpen erstmaliges Erscheinungsbild erhielt das Dresdner Residenzschloss aufgrund seiner alle Fassaden umfassenden Dekoration mit Sgraffiti (*Abb. 4*), einer in Italien üblichen Putzkratztechnik, die gegenüber der farbigen Wandmalerei eine verhältnismäßig einfache, schnelle und billige Herstellung beinhaltete sowie eine durchaus dauerhaftere und wetterbeständigere Haltbarkeit garantierte. Trotz der genannten Charakteristika wurden zweimalige Restaurierungen bereits 1602 und 1680 notwendig, letztere wohl nicht mehr als Sgraffiti, sondern in nachahmender Grau-Weiß-Malerei, weil nun in Dresden kein Künstler mehr die spezielle Technik beherrschte.

Vermutlich war Moritz während seiner Italienreise von dieser besonderen Fassadengestaltung fasziniert, so dass er die Gebrüder Gabriele und Benedetto Tola aus Brescia nach Dresden holte¹². Sie waren Schüler Romaninos, der weitgehend für die Ausmalung des Trientiner Castello Buonconsiglio verantwortlich war, in dem sich Moritz vor seiner dreiwöchigen Reise an die Fürstenhöfe Oberitaliens aufgehalten hatte. Wolfram Steude war bei unseren zahlreichen Gesprächen über die Tolas jedoch überzeugt, dass Moritz sie und ihren Bruder Quirino zusammen mit Antonio Scandello und den Brüdern Besozzi 1549 als erste italienische Instrumentalisten an seinen Hof gezogen hat¹³. In der Tat waren Gabriele und Benedetto – wie viele ihrer Zeitgenossen – vielseitig begabt. Welches Talent für ihre Anwerbung ausschlaggebend war, kann letztlich aufgrund der überlieferten Quellen nicht geklärt werden. Auf alle Fälle haben sie zunächst Großartiges hinsichtlich der Fassadengestaltung mit vielen hunderten Bildern und der Innenraumausmalungen des Residenzschlusses geleistet. Nach Vollendung des größten Teils der malerischen Ausstattung des Schlosses Ende der fünfziger Jahre widmeten sie sich offensichtlich intensiver ihren Aufgaben in der Hofkapelle und erlangten auch als Musiker hohes Ansehen. Wie aus einem Schreiben Kurfürst Augusts hervorgeht, sollten sie anderen Malern jedoch vorgezogen werden, wenn etwas zu malen sei¹⁴.

Ein Holzmodell, das vor 1590 angefertigt wurde und detailliert auch die Fassadenmalereien wiedergab, ist kurioserweise erst 1960 verschollen beziehungsweise wohl zerstört worden. Anlässlich der Ausstellung *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur* im Jahre 1998 wurde es aufgrund vorhandener Fotos in allen Details von den Künstlern, die auch die bereits im Großen Schlosshof entstandenen Sgraffiti geschaffen haben, rekonstruiert (*Abb. 4*). In diesem Zusammenhang konnte auch auf Gemälde vom Ende des 16. und 17. Jahrhunderts sowie auf Kupferstiche in Anton Wecks Chronik und Gabriel Tzschimmers *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft* von 1680 zurückgegriffen werden¹⁵, die, wenn sie auch teilweise in der Wiedergabe der Szenen widersprüchlich sind, weil sie offensichtlich den Zustand vor und nach der Restaurierung um 1678/80 zeigen, doch eine außerordentlich gute Grundlage

11 Cornelius Gurlitt, *Das Königliche Schloß*, in: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, H. 21, 22, 23: *Stadt Dresden*, Dresden 1903, S. 336–393, speziell S. 361, Fig. 241.

12 Vgl. oben S. 55 f.

13 Wolfram Steude, *Die Hofmusik unter Kurfürst Moritz*, in: *Dresdner Hefte* 52 (1997), H. 4, S. 57–63, speziell S. 59. Vgl. hingegen Heckner (wie Anm. 3), S. 34 f.

14 SHStA Loc. 33340, Rep. LII, Gen. Nr. 1921, Bestellungen 1548–1563. S. 182a–183b; Heckner (wie Anm. 3), S. 37 f. und 169 f.

15 Vgl. Heckner (wie Anm. 3), *Abb. 7a/b*, 14–34, 36.

für die Absicht darstellen, den Großen Schlosshof der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder erlebbar zu machen.

So ist es gelungen, eine gewisse Vorstellung von dem ursprünglichen ikonographischen Programm zu rekonstruieren. Im Vordergrund stehen römische Historien und Erzählungen aus dem Alten Testament, die verschlüsselt auf aktuelle politische Ereignisse und die Rolle des Kurfürsten im Schmalkaldischen Krieg anspielen. Sie sind Vorbilder für den Mut, die Tapferkeit und Gerechtigkeit sowie auch das geschickte Taktieren des Fürsten. Merkwürdigerweise war die Wand der Schlosskirche zwischen Hausmannsturm mit der vorgelagerten Loggia und dem nordwestlichen Treppenturm wie dieser selbst nur mit Grottesken ornamental gestaltet, dies wohl bewusst, weil sich die Bildinhalte auf die Person des Kurfürsten und nicht auf die kirchliche Lehre bezogen. Die im Fries des Hauptgesims umlaufende Inschrift, die den Bauherrn Moritz mit seinen Herrschaftstiteln nannte, unterstreicht diese Absicht.

Die fünfsachsige Loggia unterhalb des Hausmannsturms bildete das beherrschende Architekturelement des Großen Schlosshofs (*Abb. 5*). Ihre Arkadenöffnungen gaben den Blick frei auf die einzigen farbigen Wandmalereien, die in reizvollem Kontrast zu den grau-weißen Sgraffiti gestanden haben. Dargestellt war im ersten Obergeschoss die Bekehrung Pauli, darüber die Anbetung der Heiligen Drei Könige, von der eine Entwurfszeichnung Benedetto Tolas mit Maria und Joseph im Stall und links davon einer sich anschließenden illusionistischen Nische, in der Moses mit den Gesetzestafeln steht, erhalten ist¹⁶.

Zwei weitere Zeichnungen des Italieners zeigen Entwürfe für die Malereien des dritten Obergeschosses mit der Königin von Saba vor dem Thron Salomos (*Abb. 6*). Für das ikonographische Programm scheint Philipp Melanchthons „Confessio Saxonica“ von 1551 herangezogen worden zu sein, in der dieser ein theologisches Programm des protestantischen Fürstenamtes entwickelt. In der Bekehrung des Paulus sah die reformatorische Theologie die Erwählung des sündigen Menschen allein aus der Gnade Gottes. Sie kann ebenso auf die Bekehrung des Kurfürsten Moritz sowie auf sein Bekenntnis zum neuen Glauben bezogen werden. In der Anbetung des Christuskindes unterwerfen sich die weltlichen Fürsten der göttlichen Macht. Der Herrscher wird nicht nur selbst zur Gottesfurcht ermahnt, sondern hat auch die Aufgabe, die christliche Lehre zu fördern und zu beschützen, um damit Gott zu dienen. Auf die Verantwortlichkeit des Fürstenamtes weist auch die Geschichte von Salomo und der Königin von Saba hin¹⁷.

Auf der Brüstung im ersten Obergeschoss zeigen sieben Reliefplatten Szenen aus dem alttestamentlichen Buch Josua, Kapitel 1–10, die durch Inschriften näher erklärt werden (*Abb. 7*). Die beim Umbau der Loggia um 1898 teilweise durch Kopien ersetzten Reliefs wurden 1945 bis auf einige Fragmente zerstört und in den letzten Jahren mit Hilfe alter Fotos im Model rekonstruiert. Die ebenfalls von Hans Walther II und seiner Werkstatt geschaffenen Reliefs gehen – wie ich feststellen konnte – letztlich in ihrer Komposition auf Darstellungen in der Luther-Bibel von 1534 zurück, wenngleich sie frei plastisch umgesetzt wurden. Die Einnahme des gelobten Landes durch Josua kann wie auch die Darstellung der Judith an der Südwand auf den Konflikt, dem Moritz sich im Dienste des Kaisers und Reiches einerseits

16 Ebd., S. 50–57, Abb. 37; außerdem Brunhilde Gonschor, *Die Bilddarstellungen des 16. Jahrhunderts im Großen Hof des Dresdner Schlosses*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1984–1994*, 2. Teil, Halle an der Saale 1998, S. 333–375, speziell S. 342–346.

17 Heckner (wie Anm. 3), S. 50–57, Abb. 39 f.

und der lutherischen Sache andererseits ausgesetzt sah, bezogen werden, denn bei beiden Geschichten ging es um eine List, die das Volk Gottes vor der Vernichtung durch den gottlosen Feind rettete. In diesem Zusammenhang sei auf die zwispältige politische Rolle hingewiesen, die Kurfürst Moritz für die Zeitgenossen spielte¹⁸.

Mit der Kurwürde ging auch das Selbstverständnis der bisher ernestinischen Kurfürsten als Schutzherrn der Reformation an die Albertiner über. Nach dem Vorbild der von Luther 1544 geweihten Schlosskapelle in Torgau wurde in Dresden ein gleichrangiger Raum im Nordflügel zwischen dem Hausmannsturm und dem nordwestlichen Treppenturm 1552/53 erbaut, der im Äußeren nur durch das in sie einführende prachtvolle Schlosskapellenportal kenntlich war. Der Kupferstich David Conrads von 1676, der Heinrich Schütz im Kreise seiner Kantorei zeigt, vermittelt einen Eindruck des reichgestalteten Innenraums (*Abb. 8*). Die Wandarchitektur zeigt kraftvolle Renaissanceformen, im Erdgeschoss durch Gesimse gegliederte Wandvorlagen, im Obergeschoss toskanische Halbsäulen. Klassisch wirken die von Engeln getragenen Schrifttafeln an den Emporenbrüstungen, die von Tondi mit sitzenden Apostel- oder Prophetenfiguren begleitet wurden. Gotischen Traditionen verpflichtet war hingegen das Rippennetzgewölbe, das alle Raumteile in einer dichten und reichen Figuration überzog. Von allen Chronisten wird als besonderes „Kunstwerk“ eine dem Rippennetz untergehängte skulpturale Figuration beschrieben. Sie stellte Schlangen dar, die von beiden Seiten zum Scheitel des Gewölbes strebten, dort aber von Engeln mit den Marterwerkzeugen Christi „gefangengeführt“ wurden¹⁹.

Nachdem 1554 die malerischen und plastischen Ausstattungen am Außenbau und in den Innenräumen weitgehend abgeschlossen waren, galt es, als Letztes im Großen Schlossohof zwischen dem nordwestlichen Treppenturm und dem Hausmannsturm das Schlosskapellenportal fertig zu stellen.

Wird man das Renaissanceportal zum ersten Mal gewahr, das von 1876 bis 2002 neben dem Johanneum gestanden hat, so ruft es sofort aufgrund seiner architektonischen Gliederung und zahlreicher Details die Assoziation eines klassischen antiken Triumphbogens hervor (*Abb. 9*)²⁰. Nachweislich haben sich italienische Künstler mit den vor Augen stehenden römischen Kunstwerken intensiv auseinandergesetzt, sie vermessen, im Großen und im Detail gezeichnet und sie für ihre Architekturentwürfe kompositorisch verwendet, mit den vorhandenen Elementen gespielt, sie zu Neuem komponiert, auch mögliche Varianten offen gelassen. Dies spiegelt insbesondere der um 1522 von Baldassare Peruzzi entworfene Orgelprospekt für die Gonzaga in Mantua wider, bei dem dieser die antiken Hauptelemente ebenfalls aufgreift, jedoch handschriftlich Varianten anbietet. Noch mehr überrascht Giuliano da Sangallos Aufnahme der Elemente in seinen Zeichnungen der Fassade von S. Lorenzo in Florenz, von denen diejenige mit der Bezeichnung Uffizien 278 A dem Dresdner Portal am nächsten steht.

18 Vgl. Heckner (wie Anm. 3), S. 57–60; Magirius (wie Anm. 5), S. 26 f.

19 Heinrich Magirius, *Die Hofkapelle*, in: *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, Dresden 1992, S. 78–84, speziell S. 80; Magirius (wie Anm. 5), S. 28.

20 Zum Schlosskapellenportal vgl. Angelica Dülberg, „...weitans die edelste Portalcomposition der ganzen deutschen Renaissance“. *Geschichte und Ikonographie des Dresdner Schlosskapellenportals*, in: *Denkmalpflege in Sachsen. Jb 2004*, S. 52–80.

Allgemein wird der Portalentwurf der Schlosskapelle dem quellenmäßig in Dresden bezeugten italienischen Steinmetzen „Johann Maria“ zugeschrieben. Er wurde von den meisten Forschern mit dem aus Padua stammenden Architekten, Bildhauer und Medailleur Giovanni Maria da Padova identifiziert, der nach seiner Tätigkeit in Padua von etwa 1520–1529 in Venedig arbeitete. Dort hatte er engen Kontakt mit Jacopo Sansovino, der in Rom von Giuliano da Sangallo am Studium der antiken Bauwerke beteiligt wurde. 1529 folgte er einem Ruf nach Krakau an den Hof des polnischen Königs Sigismund I. und seiner italienischen Frau Bona Sforza.

Seine vor allem mit zahlreichen Grabmälern bis 1571 belegte Tätigkeit in Polen muss jedoch zwangsläufig nicht einem kürzeren quellenmäßig belegten Aufenthalt von 39 Wochen in Dresden widersprechen. Auf seine besonderen Verdienste in dieser Zeit weist ein Brief des Kurfürsten August vom 28. Oktober 1553 an Hans von Dehn-Rothfelser hin, in dem er diesen anweist, die Abreise „Johann Marias“ aufzuhalten, damit er ihn persönlich „mit gnaden abfertigen“ kann. Hier liegt nahe, dass der Italiener wesentlich zu einem der Hauptwerke im Zusammenhang der Neugestaltung des Dresdner Schlosses beigetragen hatte, und dabei kann es sich aus zeitlichen Gründen nur um das Schlosskapellenportal gehandelt haben, denn die reich geschmückten Treppentürme sowie die Reliefs am Altan waren ja bereits fertig gestellt.

Genial ist die Idee – möglicherweise von seinen humanistischen Beratern inspiriert –, das weltliche Vorbild des Triumphes antiker oder auch zeitgenössischer Herrscher als Triumphbogen und Ruhmesdenkmal Christi umzufunktionieren. So spiegeln auch die umgebenden Sgraffiti-Dekorationen – wie bereits bemerkt – ein Wechselspiel antiker und biblischer Themen wider.

Kurzfristig nach Dresden berufen, mag „Johann Maria“ für den Gesamtentwurf, Detailzeichnungen und eventuell Bozzetti für die Statuen sowie vor allem für Anweisungen an die mit ihm zusammen bezeugten sechs welschen, das heißt italienischen Mitarbeiter, und die beteiligten Dresdner Bildhauer – wohl wieder unter der Oberleitung des Hans Walther II – verantwortlich gewesen sein. Es steht jedoch fest, dass er ausgezeichnete Mitarbeiter in Dresden zurückgelassen hat, die bis 1555 hervorragende, äußerst feine, venezianisch beeinflusste Reliefs geschaffen haben. Vermutlich kamen sie aus Prag, wo nach dem Burgbrand von 1541 nach einer Ruhephase das Hauptgeschoss des Belvedere von 1548–1552 von Paolo della Stella und seinen Mitarbeitern vollendet worden war. Da nach seinem Tod im Jahre 1552 zunächst wieder eine Ruhephase eintrat, liegt mit größter Wahrscheinlichkeit nahe, dass sechs der vierzehn italienischen Bildhauer anschließend am Schlosskapellenportal in Dresden tätig waren, zumal die politischen und kulturellen Beziehungen zwischen dem Prager und dem Dresdner Hof sehr freundschaftlich und eng waren.

Die Art, wie sich an dem ionischen Gebälk des Belvedere der Akanthusfries, in den groteske, meist halbvegetabile Wesen eingebunden sind, umlaufend entlang rollt, ähnelt demjenigen des Dresdner Schlosskapellenportals nicht nur sehr, sondern auch viele Einzelformen stimmen fast genau überein, vergleicht man zum Beispiel die linken und rechten Rosetten mit ihren umgebenden Ranken mit denen des Portals (*Abb. 10–12*). Der Akanthusfries des Architravs präsentiert sich in der Kombination mit grotesken Figuren, seiner Feinheit im Detail und gleichzeitig seiner Dichte als hochmoderne Variante bekannter antiker und zeitgenössischer Vorbilder.

Ursprünglich habe ich alle anderen plastischen Ausführungen am Schlosskapellenportal eher den Dresdner Bildhauern unter der Oberleitung des Hans Walther II zugewiesen. Nachdem ich jedoch die mit Laser gereinigten Reliefs des Torbogens gesehen habe, die nun eine außerordentliche Feinheit aufweisen, möchte ich diesen Bereich jetzt ebenfalls italienischen Bildhauern zuschreiben (*Abb. 13*). Die sich auf drei oder vier Ebenen filigran teils mehrfach überlappenden Reliefs stellen eine Höchstleistung bildhauerischer Kunst dar. Fein übereinander liegende Blättchen und Ranken sind hohl herausgearbeitet. Die dünnen Beinchen der Vögelchen stehen frei vor dem Grund und sind erstaunlicherweise noch erhalten – unglaublich nach 450 Jahren und dem Schicksal des Portals! Die häufigen Anstriche, die die Feinheit der Reliefs verkennen ließen, stellten in gewisser Weise eben auch einen guten „Schutz“ dar.

Die in den Zwickeln des Torbogens lagernden Viktorien, die Blumenkränze und Palmwedel wie ihre antiken Vorbilder tragen, jedoch keine Flügel aufweisen, zeigen nun bei der mit Laser gereinigten linken Figur eine außerordentliche Feinheit in der Gestaltung des wie nass anliegenden, fein gefälteten Gewandes und der komplizierten antikischen Frisur (*Abb. 14*). Sicherlich hat auch eine gegenseitige Beeinflussung zwischen den Italienern und Deutschen, eine „Durchdringung beider Behandlungen“²¹ stattgefunden.

Das Besondere und Einzigartige des Dresdner Schlosskapellenportals ist die Idee, mit dem eindeutigen Rückgriff auf einen streng klassischen, römischen Triumphbogen, der Siegeszeichen der zum Gott erhobenen Kaiser war, sinnbildlich protestantische Anliegen zu verwirklichen. Triumphator ist der über der Attika stehende auferstandene Christus mit der Siegesfahne. Sein „Siegeszug“ ist auf dem darunter befindlichen Attikarelief dargestellt, das die in Panik geratenen und geblendeten Wächter am leeren Grab, auf dem der Engel sitzt, zeigt. Begleitet wurde der Christus triumphator, der Sieger über Tod und Teufel, ursprünglich von den drei christlichen Tugenden, Fides mit dem Kreuz und dem Kelch, Spes und Caritas, sowie von der Fortitudo mit der Säule, während in den seitlichen Nischen darunter Vertreter des Alten und Neuen Testaments auf ihn Bezug nehmen und gleichwohl als Kronzeugen seines Sieges auftreten. Die in den Zwickeln lagernden antikischen Viktorien bekräftigen den Sieg des triumphalen Christus und seiner begleitenden Tugenden.

Der protestantische Charakter des ikonographischen Programms wird besonders in der Gegenüberstellung von Sünde und Erlösung deutlich, denn auf der mit reichen Schnitzereien geschmückten Holztür des Portals erscheint als zentrales Relief die biblische Geschichte von Christus und der Ehebrecherin, die hier als Bild der vergebenden Gnade, einem Hauptgedanken der lutherischen Theologie, zu deuten ist (*Abb. 15*).

Während das Portal auf den Feldern zwischen beiden Seitennischen „MDLV“ datiert ist, wurde die Holztür erst ein Jahr später fertig gestellt. Unter den Wappen der Chur und Sachsens erscheint zwischen dem Pilaster und der Säule links und rechts des hier in modifizierter Form aufgegriffenen Triumphbogens die Jahresangabe „ANNO / MDLVI“. In der bekrönenden Kartusche, die gleichzeitig Mittelpunkt des gesamten Schlosskapellenportals ist, steht die offensichtlich von den ernestinischen Wettinern übernommene, hier erstmals verwendete Devise „VDMIE“ (Verbum Domini manet in aeternum – Das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit) für das protestantische Bekenntnis.

21 Franz Richard Steche, *Hans von Debn-Rothfelsen. Ein Beitrag zur Geschichte Sachsens*, Diss. phil. Leipzig, Dresden 1877, S. 22.

Zusammen mit den sechs Italienern ist wohl auch Antonio Brocco, der aus Campione am Luganer See stammt, von Prag nach Dresden gekommen. Er schuf hier um 1553/54 in dem 1725/29 als Pretiosensaal unter August dem Starken umgebauten Raum eine äußerst qualitätvolle Stuckdecke, die hinsichtlich ihrer Technik, ihres Gliederungssystems und der antiken Motive das erste derartige Werk nördlich der Alpen darstellt. Sie hat jedoch in Mitteldeutschland in dieser Art keine Nachfolge erfahren. Zweifellos gehören die Stuckarbeiten zu den qualitativ feinsten Beispielen, die nach der Entdeckung der römisch-antiken Stuckdekorationen geschaffen wurden²².

Dargestellt sind in acht oval gerahmten Scheitelreliefs mit jeweils Zweifigurrenzenen ganz bewusst gewählte Erzählungen aus den Metamorphosen des Ovid, die auf die ursprüngliche Bedeutung des Saales hinweisen. Entscheidend sind in drei übereinander befindlichen Feldern die Episoden aus der Geschichte des Erysichthon. Der Sohn des Königs Triopas von Dotion in Thessalien dringt in den heiligen Eichenhain der Demeter ein, um für den Bau seines Bankettsaals Holz zu fällen (*Abb. 16*). Obwohl Demeter ihn in Gestalt ihrer eigenen Priesterin davor warnt, lässt er nicht von seinem Vorhaben ab, tötet gar einen der Knechte, die sich ihm entgegenstellen, und fällt den Eichenbaum, aus dessen Kerben Blut fließt. Demeter, die er verhöhnt, sagt, er werde nun seinen Bankettsaal bekommen und schickt daraufhin eine Bergnymphe zu Peina, der Personifikation des Hungers, mit der Bitte, Erysichthon mit unstillbarem Heißhunger zu bestrafen (*Abb. 17*). Die dritte Szene zeigt seine Bestrafung durch Peina. Alle drei Szenen sind auf einem Blatt der Ovid-Ausgabe Venedig 1517 wiedergegeben. Das Beispiel des Erysichthon soll eine Warnung darstellen, nicht vermessen gegen die Götter zu handeln, um ein Ziel – hier die Errichtung eines Bankettsaales – zu erreichen²³.

Auch weitere Szenen – auf die ich hier nicht näher eingehen kann – spielen auf Fruchtbarkeit und somit auf Nahrung gebende Aspekte an und bekräftigen die Bestimmung des Raumes als Bankettsaal, in dem Speisen und Wein gereicht wurden. Die Zwickelfelder sind mit phantasievollen feinen Chimären und Fabeltieren dekoriert, bei denen mit dem Mittel von Ritzungen die subtile Gestaltung noch gesteigert wird (*Abb. 18*).

Reich und mit vielschichtigen Programmen waren die Innenräume des Schlosses mit Malereien oder Wandteppichen ausgestattet. Nach ihrer Ankunft in Dresden malten die Brüder Gabriele und Benedetto Tola den erweiterten spätgotischen ehemaligen „Dantz-Saal“ im zweiten Obergeschoss des Ostflügels aus. Seine Bezeichnung „Riesensaal“ erhielt er von den je sechs an den Wänden der Längsseiten befindlichen riesigen Kriegergestalten, die illusionistisch die Decke trugen. Überliefert sind sie – gewissermaßen als Dokumentation – durch Zeichnungen Valentin Wagners aus der Zeit kurz vor dem Umbau des Saales 1627. Die Riesen waren einem Bildprogramm untergeordnet, das ein alttestamentliches Thema zum Inhalt hatte: Hochmut und Demütigung des König Nebukadnezar von Babylon. Auf einem großen Wandbild an der Südseite war der Traum des Nebukadnezar von einem sich über die ganze Erde ausbreitenden Baum gemalt. Das Baummotiv setzte sich, bereichert mit Früchten und

22 Magirius (wie Anm. 5), S. 27f.

23 Brunhilde Gonschor, *Zur Herkunft der Gewölbstuckaturen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Schloß*, in: Ute Reupert u. a. (Hrsg.), *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius*, Dresden 1995, S. 293–309; Dorothea u. Peter Diemer, *Die Musenquelle am Festungsbau. Eine neuentdeckte Stuckdekoration des Antonio Brocco in Bayern. Mit einem Nachtrag: Eine Quellennachricht zum Stuck im Dresdner Schloß*, in: *Münchner Jb der bildenden Kunst*, 3. Folge 51 (2000), S. 101–13.

Tieren, über die gesamte Decke fort²⁴. Es ist offensichtlich, dass die außergewöhnliche Deckengestaltung von der Leonardo da Vinci zugeschriebenen Decke in der Sala delle Asse im Mailänder Castello Sforzesco inspiriert war, die ein kompliziertes System von Baumstämmen und dicht verzweigtem Blattwerk aufweist. Anlässlich seines Besuches in Mailand wird Moritz sie sicherlich wie viele andere bewundert haben.

Aufgrund erheblicher Schäden an der Dachkonstruktion des Ostflügels beabsichtigte man bereits 1623 einen Umbau des Saales und beauftragte 1625 den gerade in sächsische Dienste getretenen bekannten Baumeister und Topographen Wilhelm Dilich mit der Planung einer völligen Umgestaltung des Saales. Die entscheidende bauliche Maßnahme bestand in der Errichtung einer bogenförmigen, gewölbten Decke mit der beachtlichen Höhe von 9,60 m. Vorher hatte der Saal mit der flachen Holzdecke lediglich eine Höhe von 5 m aufgewiesen²⁵.

Das Ausmalungsprogramm diente nun der Demonstration eines weltlichen kursächsischen Staatsverständnisses. So zeigte die Südwand unter dem Gesamtwappen des Hauses Wettin den Kurfürsten Johann Georg I. mit seiner Familie auf einer Empore stehend. Johann Mock hat in einer Gouache die Ansicht während der Zeremonie der Verleihung des Hosensbandordens an seinen Urenkel Johann Georg IV. im Jahre 1693 festgehalten (*Abb. 19*). Nach den Vorlagen Dilichs malten die Hofmaler Kilian Fabritius und Christian Schiebling auf die Segmentfelder der Decke 16 Ansichten sächsischer Städte, die von je einer großen Stadtdarstellung an der Ost- und Westwand sowie kleineren Ansichten in den Bogenfeldern über den Fenstern ergänzt wurden. Alle hier nicht im Detail aufgeführten Bestandteile der Gemäldeausstattung überhöhte der blaue Himmel mit zwölf Sternbildern der Tierkreise in der obersten Felderreihe, westlich davon mit Sternbildern des südlichen und östlich mit denen des nördlichen Sternenhimmels. Ein besonderes Element der Ausmalung stellten auch die sogenannten Nationes dar, überlebensgroße Darstellungen von Völkerschaften aus allen vier damals bekannten Erdteilen, von denen ebenfalls Gouachen überliefert sind. Das von Wilhelm Dilich konzipierte und bis ins Detail geprägte, außerordentlich vielschichtige Ausmalungsprogramm fand nicht nur den Zuspruch Johann Georgs I., sondern dürfte auch den Vorstellungen der Landstände entsprochen haben.

Ist von dem reichen Ausmalungsprogramm des Dresdner Residenzschlosses nichts mehr erhalten, so kann das Weinberg- und Lustschlösschen Hoflößnitz in Radebeul, das von Kriegseinwirkungen und späteren Umbauten verschont geblieben ist, einen Eindruck ehemaliger umfassender malerischer Gestaltung von Räumen vermitteln. Es wurde für den Kurfürsten Johann Georg I. unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg errichtet. Der Saal im Obergeschoss und die vier angrenzenden Räume besitzen Wandverkleidungen, die überreich mit Malereien, vorwiegend allegorischen und emblematischen Charakters, geschmückt sind²⁶.

24 Norbert Oelsner, *Der Riesensaal im Dresdner Residenzschloß. Ursprüngliche Baugehalt und bildnerische Ausstattung (1549–1627)*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994* (wie Anm. 16), S. 377–388.

25 Norbert Oelsner, *Die Neugestaltung des Riesensaals im Dresdner Residenzschloß 1627 bis 1650. Kunst als Widerspiegelung kursächsischen Staatsverständnisses*, in: *Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 2000*, S. 18–33.

26 Silke Herz, *Zur malerischen Ausstattung des Saales im kurfürstlichen Lust- und Berghaus in der Hoflößnitz*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994* (wie Anm. 16), S. 389–410; dies., „Zur Lust ganz Fürstlich ausgezieret“. *Die Innenräume des Berg- und Lusthauses: Nutzung, Ausstattung und ikonographisches Programm*, in: Heinrich Magirius (Hrsg.), *600 Jahre Hoflößnitz. Historische Weingutanlage*, Dresden 2001, S. 47–72.

Die bemalte Decke im Saal stellt eine Besonderheit dar und steht nicht in Zusammenhang mit den Wandmalereien, die das Heilige Römische Reich mit seinen höchsten Vertretern und ihren Tugenden verherrlichen. 84 brasilianische und vier afrikanische Vögel sind mit kräftigen Farben an die Decke gemalt (*Abb. 20*). Jedes Bildfeld zeigt einen auf einem Baumast oder der nackten Erde stehenden Vogel. Ausnahmen bilden zwei oder drei fliegende Vögel. Am oberen Bildfeld ist in roten Kapitalis die brasilianische Bezeichnung geschrieben.

Der Maler dieser Vögel ist der Niederländer Albert Eyckhout, der den Generalgouverneur der Holländisch-Brasilianischen Besitzungen, den Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen, von 1636–1644 nach Brasilien begleitete. Während dieser Zeit schuf er über tausend Zeichnungen und Skizzen von Pflanzen, Tieren und den Einwohnern Nordbrasilens, die er nach seiner Rückkehr nach Europa als Vorlagen für seine Gemälde nutzte. 1653 vermittelte Johann Moritz Eyckhout als Hofmaler des sächsischen Kurprinzen Johann Georg (II.). Er blieb mehr als zehn Jahre, von 1653–1664, in Sachsen.

Alle weiteren Wand- und Deckengemälde wurden von den Hofmalern Christian Schiebling und vermutlich Centurio Wiebel ausgeführt. In dem angrenzenden Appartement des Kurfürsten mit Wohn- und Schlafraum stellen die Jagd sowie Lebewesen des Meeres die beherrschenden Themen dar (*Abb. 21*). Sie beziehen sich auf das Haus, in das man nach einem Jagdausflug einkehrte. Im Wohnzimmer sind Frauenfiguren der antiken Mythologie gemalt, die Göttin der Jagd, Diana, mit ihren Gefährtinnen. Sie tragen antikische Kleidung und auf die Jagd bezogene Attribute wie Speer, Pfeil und Bogen, Zink und Horn. Mit Ausnahme Dianas und einer Nymphe halten alle einen vor ihnen stehenden Jagdhund am Halsband. Vermutlich handelt es sich um Porträts der kurfürstlichen Leibhunde.

Auf die Jagdleidenschaft Johann Georgs I. spielt auch das auf 24 Deckentafeln gemalte Wild, wie Hirsche, Bären, Wildschweine, Eichhörnchen, Füchse, Dachs, Hase und Luchs, an.

Im Schlafzimmer erscheinen Najaden an den Wänden, die mit Seeungeheuern ringen. An der Decke spielen Putten mit Fischen, Krebsen und anderen Tieren des Wassers.

Auf der anderen Seite des Saales befindet sich das Appartement der Kurfürstin. In der unteren Zone der Wände des Wohnzimmers sind die sieben freien Künste, verkörpert von Putten, gemalt. Sie sind durch ihre Attribute und zusätzlich über den Nischen aufgemalte Namen gekennzeichnet. Im oberen Teil der Wand erscheinen über dem Gebälk zwölf Sibyllen in Grisaillemalerei als Büsten (*Abb. 22*). Diesen entsprechen elf ähnliche Büsten von Amazonen im Schlafzimmer. Sibyllen und Amazonen verkörpern Heroinnen und starke Frauen, die in der Literatur und Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders thematisiert wurden und einen damals üblichen Topos des Fürstinnenlobes darstellten.

An den Decken beider Räume schweben in Wolken Putten, die verschiedene, in dieser Zeit beliebte Blumen in den Händen halten, meistens Tulpen, aber auch Lilien, Rosen und Narzissen sowie eine Kaiserkrone.

Es gäbe noch zahlreiche herausragende Kunstwerke dieser Zeitspanne vorzustellen, die sächsische und ausländische Künstler für den wettinischen Hof und für Auftraggeber aus dessen Umgebung geschaffen haben. Das würde jedoch den vorgegebenen Rahmen sprengen.



Abb. 1: Dresden, Residenzschloss, Tierhatz im Großen Schlosshof, Einblick von Süden, Ölgemälde eines unbekanntes Malers, um 1680 (verschollen)



Abb. 2: Dresden, Residenzschloss, Großer Schlosshof, nordöstlicher Treppenturm, 1549, Aufnahme Ende des 19. Jahrhunderts



Abb. 3: Dresden, Residenzschloss, Großer Schlosshof, nordwestlicher Treppenturm, 1550, Aufnahme Ende des 19. Jahrhunderts

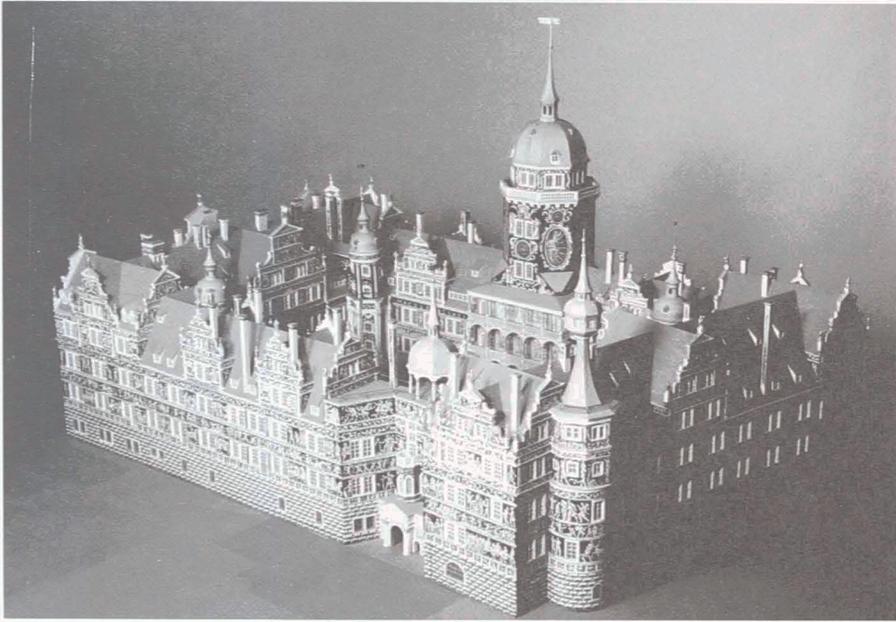


Abb. 4: Modell des Dresdner Residenzschlosses, Kopie nach dem originalen Holzmodell (vor 1590), 1998



Abb. 5: Dresden, Residenzschloss, nördliche Hoffassade, Kupferstich aus Gabriel Tzschimmers *Die durchlauchtigste Zusammenkunft [...] des 1678. Jahres in Dresden*, Nürnberg 1680



Abb. 6: Benedetto Tola, König Salomo empfängt die Königin von Saba, Entwurf für das 3. Obergeschoss der Loggia im Großen Schlosshof des Dresdner Residenzschlosses, um 1552/53 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kuperstich-Kabinett



Abb. 7: Dresden Residenzschloss, Loggia im Großen Schlosshof, Brüstungsrelief im 1. Obergeschoss, Durchzug der Israeliten durch den Jordan, Hans Walther II, um 1552, Zustand nach dem Umbau von 1896 und vor der Zerstörung 1945

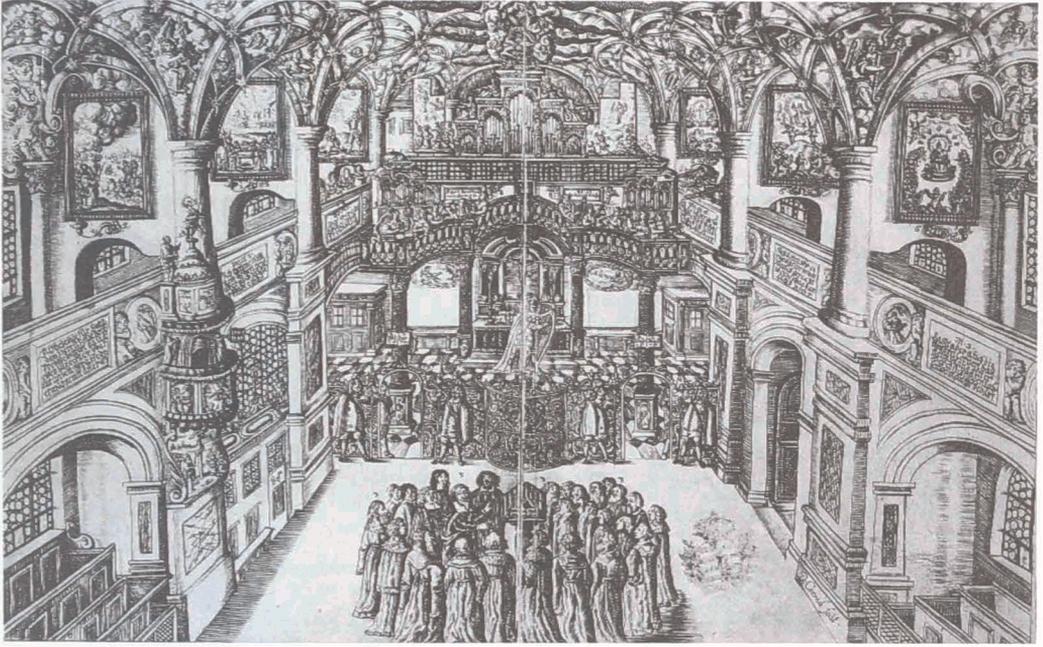


Abb. 8: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapelle, Innenansicht nach Osten mit Heinrich Schütz im Kreise seiner Kantorei, Kupferstich von David Conrad, 1676



Abb. 9: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal nach der Aufstellung am Jüdenhof, um 1876



Abb. 10: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, Akanthusfries im Geison, Ausschnitt, 1555, vor der Reinigung mit Laser



Abb. 11: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, Akanthusfries im Geison, Ausschnitt, 1555, vor der Reinigung mit Laser



Abb. 12: Prag, Belvedere, Akanthusfries, Ausschnitt, um 1551/52



Abb. 13: Dresden, Residenzschloß, Schloßkapellenportal, Rankenfries des Torbogens, linker Teil innen, 1555, nach der Reinigung mit Laser, 2005



Abb. 14: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, linker Zwickel mit Viktoria und Rankenfries, 1555, nach der Reinigung mit Laser, 2005

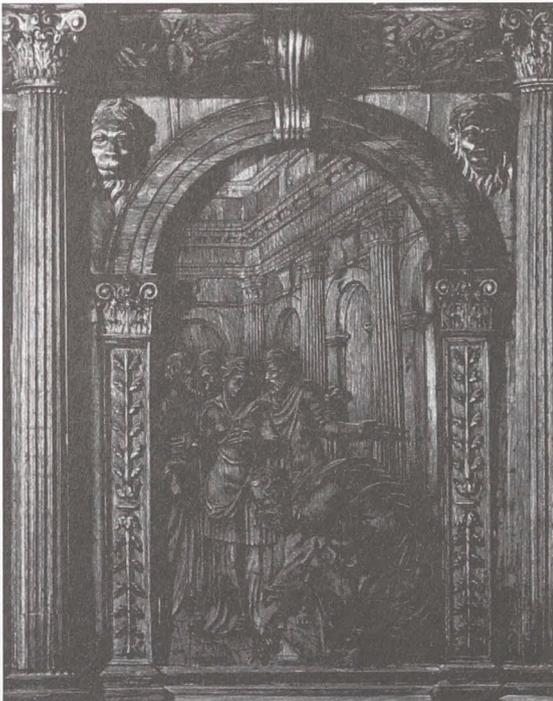


Abb. 15: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, Holztür, Relief des Mittelfelds, Christus und die Ehebrecherin, 1556



Abb. 16: Dresden, Residenzschloss, Grünes Gewölbe, späterer Pretiosensaal, Stuckdecke von Antonio Brocco, Erysichthon fällt im heiligen Eichenhain der Demeter einen Baum, nach Ovids Metamorphosen, 1553/54



Abb. 17: Dresden, Residenzschloss, Grünes Gewölbe, späterer Pretiosensaal, Stuckdecke von Antonio Brocco, eine Nymphe bittet Peina, Erysichthon mit unstillbarem Hunger zu bestrafen, nach Ovids Metamorphosen, 1553/54



Abb. 18: Dresden, Residenzschloss, Grünes Gewölbe, späterer Pretiosensaal, Stuckdecke von Antonio Brocco, Fabeltier, 1553/54

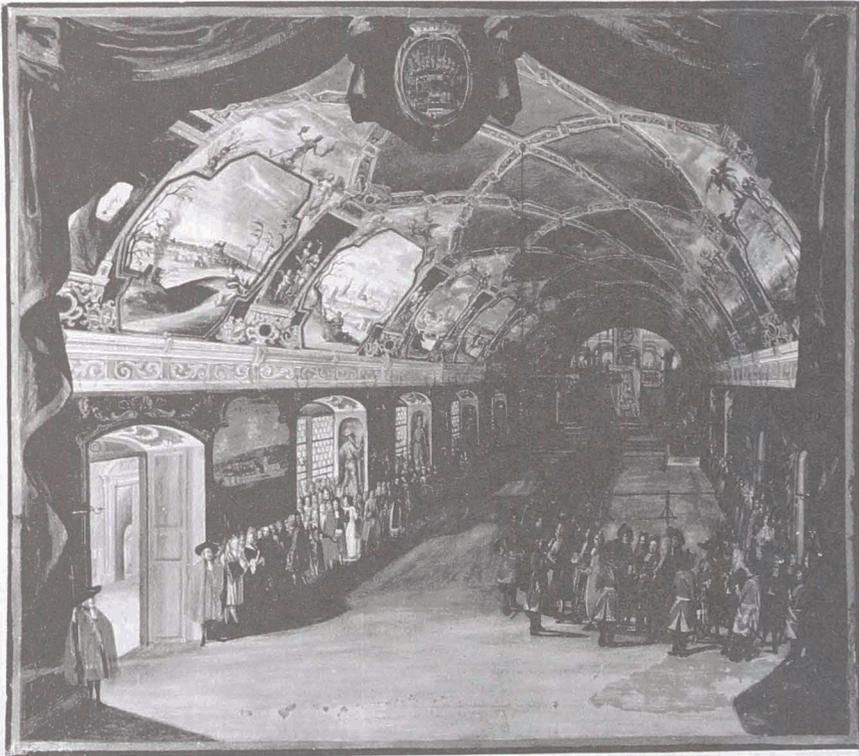


Abb. 19: Dresden, Residenzschloss, Riesensaal, Gouache von Johann Mock, 1693

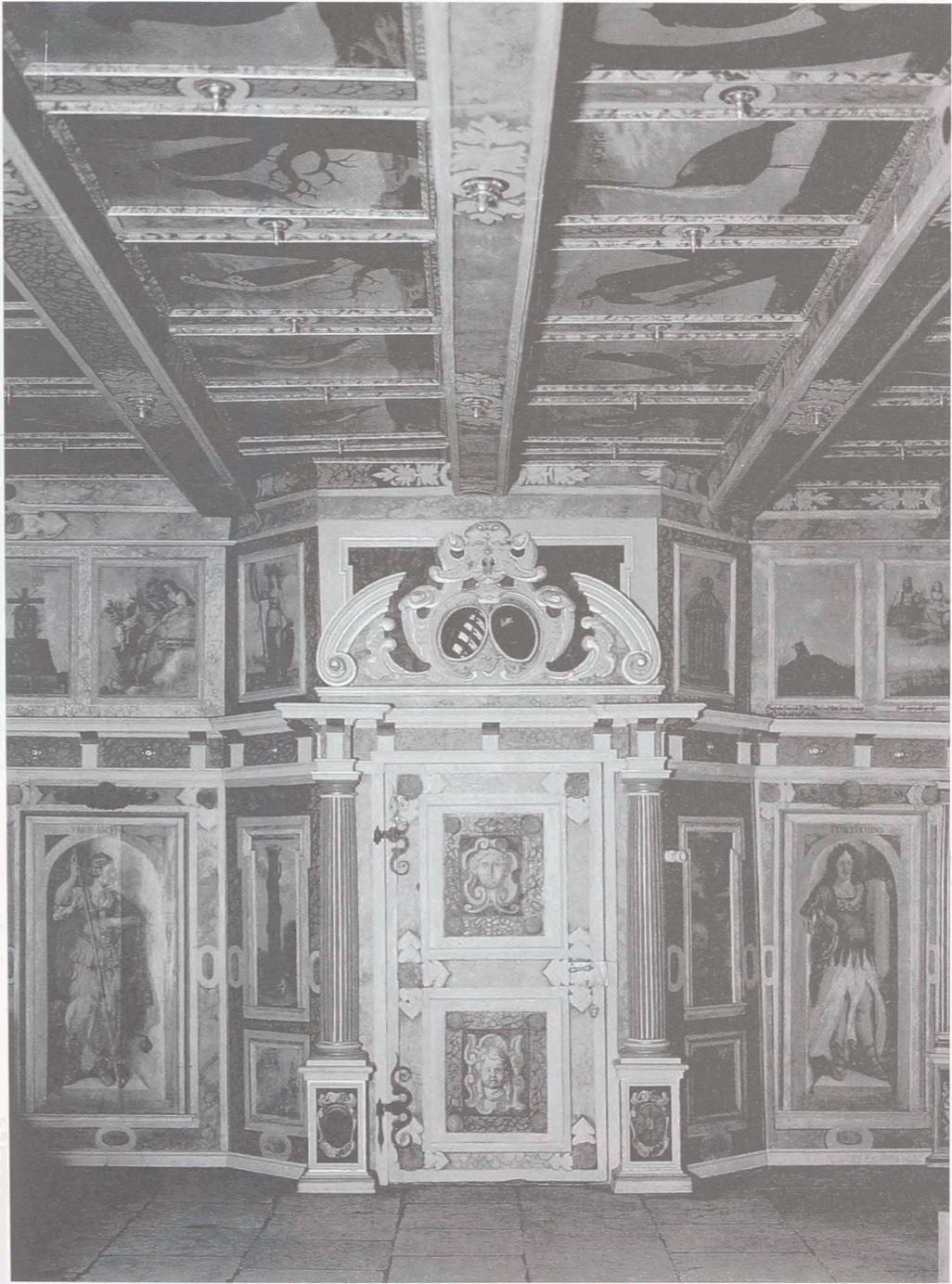


Abb. 20: Radebeul, ehemaliges kurfürstliches Weinberg- und Lustschlösschen Hoflößnitz, Saal mit Blick zum Eingang, Wandgemälde von Christian Schiebling, um 1656/58, Decke mit Vogelbildern von Albert Eyckhout, 1653/59



Abb. 21: Radebeul, ehemaliges kurfürstliches Weinberg- und Lustschlösschen Hofflößnitz, Wohnzimmer des Kurfürsten, Wand- und Deckenmalereien von Christian Schiebling, Nordwand, 1656/58



Abb. 22: Radebeul, ehemaliges kurfürstliches Weinberg- und Lustschlösschen Hoflöbnitz, Wohnzimmer der Kurfürstin, Wand- und Deckenmalereien von Christian Schiebling, Ostwand, 1656/58

Abbildungsnachweis

1: SLUB, Deutsche Fotothek; 2–5, 9–11, 15, 19: Landesamt für Denkmalpflege; 6: aus: Gonschor 1998 (wie Anm. 16), Abb. 12; 7: Foto Marburg; 8: aus: Magirius 1992 (wie Anm. 19), Abb. 58; 12: Angelica Dülberg; 13, 14: Landesamt für Denkmalpflege, Wolfgang Junius; 16–18: Hans-Christoph Walther; 20: aus: Herz 1998 (wie Anm. 26), Abb.3; 21: aus: Herz 2001 (wie Anm. 26), Abb. 22; 22: aus: Magirius 2001 (wie Anm. 26), Abb. S. 140.

Die Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*

WERNER BREIG

I. Zur Erschließungs- und Forschungsgeschichte

Dass Heinrich Schütz sich gelegentlich mit Sinnsprüchen und Widmungen in Stammbücher eintrug, ist schon seit dem späten 19. Jahrhundert bekannt. An und für sich war dies zu erwarten; denn die im 16. Jahrhundert in Wittenberg entstandene Stammbuchssitte hatte auch in der Schütz-Zeit – trotz geographischer und konfessioneller Ausweitung – ihr Zentrum im protestantischen Deutschland. Da Heinrich Schütz als Hofkapellmeister des Kurfürsten von Sachsen der prominenteste Musiker dieser Region war, lag es nahe, sich von ihm einen Stammbucheintrag zu erbitten.

Jedoch waren konkrete Vorstellungen über die Empfänger solcher Einträge und über das, was Schütz in Stammbücher schrieb, zunächst schwer zu gewinnen. Die frühesten Nachweise verdankt man der 1895 erschienenen umfangreichen Darstellung von Walter von Boetticher, der u. a. das Stammbuch des Studenten Georg Rüdel auswertete (→ Nr. 2)¹, sowie dem vier Jahre später erschienenen Hinweis Max Seifferts auf den musikgeschichtlichen Gehalt des *Album Morsianum*, des Stammbuchs des europaweit bekannten Gelehrten Joachim Morsius (→ Nr. 6). Während die Mitteilung von Boetticher, die in einem auf Wappen-, Siegel- und Familienkunde spezialisierten Periodicum stand, von der Musikforschung lange Zeit übersehen wurde, erreichte Seiffert mit seiner Veröffentlichung in der *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* seine Fachgenossen und damit auch die Schütz-Forscher. Zu einer Bereicherung des Bildes von Heinrich Schütz konnten diese Textgebilde indessen kaum etwas beitragen, da es sich um wenige vereinzelte Dokumente handelte und nicht einmal um Notentexte, die immerhin noch als eine Miniaturform von „Werken“ hätten betrachtet werden können.

Als Erich H. Müller 1931 seine Edition *Heinrich Schütz – Gesammelte Briefe und Schriften* veröffentlichte, rechnete er die Stammbucheinträge zu dem zu edierenden Material und nahm auf, was ihm zugänglich war: neben dem von Seiffert nachgewiesenen Eintrag für Morsius denjenigen für Gottfried Sternberger (dessen Namen er „Hernberger“ las; → Nr. 10)² und einen weiteren Eintrag von einem „Heinrich Schütz Weißenfelsâ Mißnicus“³, der allerdings in Wirklichkeit von Schütz' gleichnamigen Vetter stammt. Der Eintrag für Georg Rüdel blieb vergessen.

Hans Joachim Moser konnte in seiner Schütz-Monographie von 1936, die als eine Art abschließende Zusammenfassung der Schütz-Forschung seit Carl von Winterfeld (1834) gelten

* Der vorliegende Beitrag ist Arno Forchert zu seinem 80. Geburtstag als Zeichen des Dankes für vielfältige fachliche Anregungen und für viele Jahre kollegialer Zusammenarbeit gewidmet.

1 Die Nummernangaben sind als Verweise auf die Edition in Abschnitt II B des vorliegenden Beitrages zu sehen; dort ist für jeden Eintrag die betreffende Literatur verzeichnet.

2 Hans Joachim Moser teilte 1936 mit (Moser, S. 179), dieser Eintrag sei schon 1888 von Emil Vogel in Zittau entdeckt worden: ein Hinweis, der sich mangels näherer Angaben bisher nicht verifizieren ließ.

3 Schütz GBr, Nr. 117, S. 296.

kann, zwei weitere Einträge nachweisen, und zwar denjenigen für Andreas Möring (→ Nr. 7), von dem er durch Vermittlung von Max Seiffert ein Faksimile abdrucken konnte, und den für Johann Georg Fabricius (→ Nr. 11), den er aus der 1933 vorgelegten Beschreibung des Stammbuchs durch Johannes Wolf übernahm.

Die vier von Moser nachgewiesenen Einträge (es sind in unserer Edition die Nummern 6, 7, 10 und 11), von denen einer nicht einmal vollständig entziffert war⁴, bildeten für die folgenden fast 50 Jahre das Korpus der bekannten Schütz'schen Stammbucheinträge. Sie enthalten zusammen sechs Sentenzen, von denen keine mehrmals vorkommt. Abgesehen davon, dass fünf von diesen Sentenzen – was nicht überraschend war – die Musik thematisieren, waren persönliche Charakteristika von Schütz' Eintragungsverhalten oder gar Differenzierungen zwischen verschiedenen Phasen kaum erkennbar. Man konnte sich auch die Frage stellen, ob weitere Stammbucheinträge, die mit einiger Wahrscheinlichkeit noch ans Licht kommen würden, vielleicht auch Notentexte enthalten könnten.

Erst viel später gewann das Bild an Schärfe, als nämlich in den 1980er und 1990er Jahren und zuletzt 2006 eine ganze Reihe neuer Stammbucheinträge von Schütz ans Licht kam. Am Anfang stand Jörg-Ulrich Fechners Wiederentdeckung des 1895 veröffentlichten, aber dann vergessenen Eintrages für Georg Rüdel (→ Nr. 2); es folgten Funde in Bibliotheken und Archiven durch Harald Schieckel in Oldenburg (→ Nr. 4), Eberhard Möller in Freiberg (→ Nr. 9), Wolfram Steude in Dresden (→ Nr. 1) und Michael Maul in Weimar (→ Nr. 5); außerdem wurden zwei Stammbücher mit Schütz-Einträgen, anscheinend aus Privatbesitz, im Autographenhandel angeboten (→ Nr. 3, 8) und gelangten danach in öffentliche Bibliotheken.

Unter den Veröffentlichungen, die die Zahl der bekannten Texte in kurzer Zeit von vier auf elf hochschnellen ließen, ist der Beitrag von Jörg-Ulrich Fechner im Schütz-Jahrbuch 1984 hervorzuheben, weil er nicht nur Kenntniszuwachs in Form der Wiederentdeckung eines Eintrages und der korrekten Lesung eines anderen erbrachte, sondern weil der Verfasser die Schütz'schen Einträge in den Kontext der inzwischen aufgeblühten interdisziplinären Stammbuchforschung stellte, der er mit seinen Beiträgen zu einer „kulturhistorisch orientierten Germanistik“⁵ selbst wesentliche Anstöße gegeben hatte⁶.

Die neuere Stammbuchforschung ist einerseits durch verstärktes Methodenbewusstsein und größere Weite der Fragestellungen charakterisiert, hat aber darüber hinaus durch die in jüngerer Zeit entwickelten Techniken der digitalen Speicherung von Daten und ihrer Verbreitung durch das Internet neue Möglichkeiten der Materialerfassung und der internationalen

4 Es handelt sich um den Eintrag für Andreas Möring. Moser hatte ihn nur als Faksimile wiedergegeben, aber weder übertragen noch kommentiert, offenbar deshalb, weil unklar blieb, was es mit dem Namen „Ouenius“ in der Zeile zwischen den beiden Musik-Sentenzen auf sich hatte. (Was übrigens nicht daran hinderte, dass die Formulierung von der Musica als „optima Musarum“ oft als Beleg für Schütz' Musikanschauung zitiert wurde.) Die richtige Einordnung gelang erst Jörg-Ulrich Fechner (s. den Kommentar zu Nr. 7).

5 So die Charakterisierung der neueren Stammbuchforschung in dem Standardwerk von Werner Wilhelm Schnabel, *Das Stammbuch – Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003 (= Frühe Neuzeit – Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 89), S. 12.

6 Jörg-Ulrich Fechner, *Stammbücher als kulturhistorische Quellen – Einführung und Umriss der Aufgaben*, in: ders. (Hrsg.), *Stammbücher als kulturhistorische Quellen – Vorträge [...] einer Arbeitstagung in der Herzog-August-Bibliothek*, München 1981, S. 7-21. Außerdem sind eine Reihe weiterer Arbeiten desselben Verfassers zu nennen, die bei Schnabel (s. vorige Anmerkung) im Literaturverzeichnis aufgelistet sind.

Kommunikation gewonnen. Es sind Möglichkeiten, die auch von Wissenschaftlern, die nicht im eigentlichen Sinne Stammbuchforschung betreiben, aber von ihren Ergebnissen profitieren möchten, dankbar genutzt werden. Sie erweisen sich auch als ungemein hilfreich für die Einordnung von Schütz' Einträgen in den Kontext der zeitgenössischen Stammbuchkultur.

Die naheliegendste Auswertung von Stammbüchern als biographische Quelle ist die auf den Stammbuchhalter bezogene. Denn die in einem Stammbuch gesammelten Einträge bilden ein geschlossenes Korpus, durch das wir die Reisewege und Studienverläufe, die persönlichen Interessen und das menschliche Umfeld des Halters kennen lernen; im Extremfall ist ein Stammbuch die einzige Spur, die zu einer Persönlichkeit führt, von deren Existenz wir sonst nichts wüssten⁷.

Demgegenüber steht die Auswertung von Stammbüchern für die Biographie von Einträgern vor der Schwierigkeit, dass der Gegenstand unseres Interesses nur sporadisch innerhalb einer riesigen Textmenge vorkommt und dass wir nicht wissen, ein wie großer Teil des ursprünglich Vorhandenen überhaupt erhalten ist.

Diese Schwierigkeit darf auch bei der Beschäftigung mit den Stammbucheinträgen von Heinrich Schütz nicht übersehen werden. Denn trotz der in letzter Zeit signifikant gewachsenen Anzahl von Einträgen werden wir niemals wissen, wie oft Schütz sich in Stammbücher eingetragen hat; dazu ist die anzunehmende Verlustquote zu hoch. Es ist aber auch unwahrscheinlich, dass alle Schütz'schen Beiträge zu diesem Genre, die in öffentlichem oder privatem Besitz noch existieren, bereits erschlossen sind. Auf weitere Funde dürfen wir hoffen. Das macht den Versuch einer Gesamtwürdigung dieses Textkorpus' etwas riskant, denn jedes neu auftauchende Dokument kann die Schlüsse, die sich aus dem bisher bekannten Material ziehen lassen, falsifizieren oder wenigstens relativieren. Was dafür spricht, einen solchen Versuch dennoch zu unternehmen, sind folgende Beobachtungen, die sich schon vor einer eindringenden Beschäftigung mit den Texten selbst machen lassen.

1. Die Anzahl der nunmehr bekannten Dokumente ist relativ groß. „Relativ“ gilt im Vergleich zu Schütz' Komponisten-Kollegen, von denen, soviel wir heute wissen, keiner eine ähnlich große Zahl von (heute bekannten) Stammbucheinträgen aufzuweisen hat.
2. Die uns vorliegenden Einträge decken einen Zeitraum von mehr als vier Jahrzehnten ab, beginnend in der Dresdner Frühzeit und bis in die Weißenfelder Jahre als „Ältester Kapellmeister“ reichend, und sie liegen – mit zwei Ausnahmen (zwischen Nr. 1 und 2 und zwischen Nr. 8 und 9) – nicht mehr als vier bis fünf Jahre auseinander.
3. Alle Einträge sind rein verbal, so dass wir nicht in die Lage kommen, Notentexte und Wortbeiträge vergleichen zu müssen.

Da wir wissen, dass Schütz als Komponist ausgesprochen stilbewusst war, dürfte die Frage naheliegen, ob nicht in den Stammbucheinträgen, die ja nicht bloße Mitteilungen sind, sondern eine Textsorte von hohem Stilisierungsgrad darstellen, sich auch so etwas wie ein ‚Personalstil‘ feststellen lässt, und darüber hinaus, ob sich im Laufe der Zeit („cum ætate anisique meis“⁸, wie Schütz es ausgedrückt hat) sogar gewisse Schwerpunktänderungen zeigen.

7 Dies ist der Fall bei Johann Georg Fabricius, dem Empfänger der spätesten erhaltenen Stammbucheintragung von Schütz (→ Nr. 11).

8 Widmungsvorrede zu den *Cantiones sacrae* von 1625.

Exkurs: Goethe und die Berlepsch-Stammbücher⁹

Im Oktober 1831 erhielt Goethe einen Brief von einem damals in Dresden ansässigen adeligen Künstler und Kunstfreund, der ihn tags zuvor in Weimar besucht hatte. Darin konnte er folgendes lesen¹⁰:

Der süsse Othem der Vergangenheit der mich, incl. der herrlichen Kalendersammlung aus denen Stammbüchern anträumte, hält meine Gegenwart unwillkürlich noch hierselbst [in Weimar] gefesselt. – Sollten Ew. Excellenz kleinen Interessen einen kleinen Augenblick vergönnen wollen, so beehre mich beifolgend zur Ansicht das alte Stammbuch eines meiner Vorfahren zu übersenden, mit Zeichnungs-Inschriften des Feldherrn Herzogs Christian von Braunschweig, Heinr. Goltzius, Hans von Achen, Ludw. v. Siegen dem Erfinder der Schabkunst p. Ihm supplire mein eigenes Stammbuch, in dem sich manch liebe Männer finden [...]

– und als Beispiele nennt er dann Gerhard von Kügelgen, Caspar David Friedrich und einige andere.

In Goethes Tagebuch lesen wir daraufhin folgenden Eintrag¹¹:

Herr von Berlepsch¹², ein wunderlicher aber schätzbarer Liebhaber aller Arten von Curiositäten, hatte mich gestern besucht und theilte ein Stammbuch eines seiner Vorfahren mit aus der Mitte des dreißigjährigen Kriegs. Mittags Dr. Eckermann. [...]

Innerhalb eines vielthemigen arbeitsreichen Tages des 82jährigen Goethe taucht hier also ein Stammbuch aus dem Dreißigjährigen Krieg auf.

Berlepsch erhielt den gewünschten Beitrag. Goethe schenkte ihm eine Zeichnung, und zwar eine Kopie nach Allaert van Everdingen, die er bereits 1781 angefertigt hatte (*Der Wasserfall bei der Wassermühle auf der Höhe*), und begleitete das Geschenk mit dem Eintrag „Zum freundlichen Erinnern“. Dieses Stammbuch befindet sich seit 1980 im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt, wurde dort 1983 in einer Ausstellung präsentiert und durch eine Edition mit ausführlicher Kommentierung gewürdigt¹³.

Was das Stammbuch des Vorfahren des Freiherrn von Berlepsch betrifft, so hätte der Besitzer es, falls Goethe Interesse gezeigt hätte, vielleicht an die Weimarer Bibliothek veräußert, zu der damals schon eine beachtliche Stammbuchsammlung gehörte¹⁴. Wäre es so gekommen, so befänden sich heute in Weimar zwei Stammbücher mit Schützschens Einträgen. Doch Goethe griff das Thema nicht auf, und die Spur dieses Buches verliert sich für die nächsten 160 Jahre; vermutlich blieb es in Familienbesitz. Es tauchte erst im Mai 1991 wieder auf, und

9 Der folgende Exkurs ist seinem Inhalt nach dem Kommentar zu Stammbucheintrag Nr. 3 zuzuordnen, weil er ein – bisher, wie es scheint, nicht bemerktes – Detail der Provenienz des Stammbuches von Curt Ernst von Berlepsch aufdeckt. Da er aber den Rahmen der Einzelkommentare sprengen würde und zudem auch eine allgemeinere Perspektive der Forschungs- und Erschließungsgeschichte eröffnet, mag es gerechtfertigt sein, ihn an dieser Stelle einzufügen.

10 Zit. nach *Goethes Tagebücher, 13. Band 1831-1832*, Weimar 1903 (*Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III/13; Reprint München 1987), S. 308.

11 Tagebucheintrag vom 18. Oktober 1731; zit. nach *Goethes Tagebücher* (wie vorherige Anm.), S. 157.

12 Gottlob Freiherr von Berlepsch (1786–1867).

13 *Das Stammbuch der Freiherrn von Berlepsch – Ein Künstlerstammbuch des 19. Jahrhunderts mit unbekanntem Handzeichnungen von Goethe, Caspar David Friedrich und anderen* (Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift Frankfurter Goethe-Museum [...] 1983, Katalog von Petra Maisak, Frankfurt a. M. 1983.

14 Diese Sammlung, von der der Baron Berlepsch in seinem oben zitierten Brief schwärmerisch spricht, war 1805 durch die Erwerbung von 275 Stammbüchern aus dem Besitz von Christian Ulrich Wagner aus Ulm begründet worden.

zwar in einem Angebot der Galerie Gerda Bassenge (Berlin)¹⁵, von der es die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden erwarb.

Das Zentrum des Interesses hatte sich unterdessen verlagert. Für Gottlob von Berlepsch waren es die „Zeichnungs-Inschriften des Feldherrn Herzogs Christian von Braunschweig, Heinr. Goltzius, Hans von Achen, Ludw. v. Siegen dem Erfinder der Schabkunst“, die er gegenüber Goethe besonders hervorhob. Weder ihm noch Goethe dürfte wohl der Name Schütz etwas gesagt haben; denn erst drei Jahre später veröffentlichte Carl von Winterfeld seine dreibändige *Gabrieli-Monographie*¹⁶, die die erste eingehende Würdigung von Gabrielis Schüler Schütz enthält und die man deshalb als „die Geburtsstunde der Schütz-Forschung“ bezeichnet hat¹⁷. 1991 aber konnte ein Auktionshaus damit werben, dass das Berlepsch-Stammbuch Eintragungen von Heinrich Schütz und Samuel Scheidt enthält. Man kann darin ein Zeichen dafür sehen, dass die Werke von Schütz noch heute die in weiten Kreisen bekanntesten und wirkungsmächtigsten Hervorbringungen der deutschen Künste im 17. Jahrhundert darstellen und dass deshalb ein Autograph von ihm – und sei es auch nur eine Stammbuch-eintragung – zu den wertvollsten Teilen einer solchen Handschrift gehört¹⁸. Dass das Stammbuch Berlepsch in Dresden seinen endgültigen Aufenthaltsort gefunden hat, hat somit seine Logik.

Auf jeden Fall schlägt das Stammbuch Berlepsch, das von Goethe in die Hand genommen worden ist, eine Brücke von dem frühen wissenschaftlichen Interesse an Stammbüchern, wie es sich in der Eingliederung einer bedeutenden Stammbuch-Sammlung in die von Goethe geleitete Weimarer Bibliothek ausspricht, zum aktuellsten Stand der Erschließung der Stammbuch-Eintragungen von Schütz.

¹⁵ Siehe unter II B 3 (Kommentar).

¹⁶ Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834.

¹⁷ Walter Blankenburg, Einleitung zu HS-WdF, S. 4.

¹⁸ Sechs Jahre zuvor war bereits ein anderes Stammbuch aus dem 17. Jahrhundert (das von Johann Huldreich Augenstein; s. unten II B 8) im Autographenhandel unter dem Autorennamen [sic!] „Schütz [...] Heinrich“ und mit dem Motto „Ein Nürnberger bei Heinrich Schütz in Kopenhagen“ angeboten worden; hier hatte der Eintrag von Heinrich Schütz ganz eindeutig die Funktion des Flaggschiffs für das ganze Stammbuch.

II. Edition

A. Vorüberlegungen

Alle der in Abschnitt III zu diskutierenden Stammbucheinträge von Heinrich Schütz sind an mindestens einer Stelle als Faksimile-Wiedergabe und/oder Übertragung bereits ediert. Doch empfiehlt es sich, als Basis für unsere Interpretation die Texte vorab in einheitlicher Darbietungsweise zu versammeln, was zugleich Gelegenheit gibt, in einem Kommentar die bisherige Kenntnis über diese Texte und ihren Kontext zusammenzufassen (und, wo möglich, zu erweitern). Vorangestellt seien einige Erwägungen zur Methode der Darbietung und Kommentierung¹⁹.

Jeder Stammbucheintrag wird in der Edition von einer normierten Kopfleiste eingeleitet, in der der Stammbuchhalter sowie Ort und Datum des Eintrags genannt werden – Angaben, die aus Schütz' Einträgen fast stets eindeutig zu entnehmen sind. (Die Daten sind durchweg im „alten Stil“, d. h. nach dem Julianischen Kalender, zu verstehen, da der Gregorianische Kalender in den protestantischen Territorien erst 1700 eingeführt wurde.)

Darauf folgt, als Kern der Edition, die aus einem „Textteil“ und einem „Paratextteil“ bestehende „Inskription“²⁰. In der Stammbuch-Literatur werden für den „Textteil“ verschiedene charakterisierende Ausdrücke verwendet (Schnabel nennt u. a. „Gedenkspruch“, „Motto“, „Wahlspruch“, „Zitat“, „Denkspruch“; das gleiche gilt für den Paratextteil, der als „Widmung“, „condemnation“, „Subskription“ oder „Schlussformel“ bezeichnet wird²¹. In den Kommentaren zur hier vorgelegten Edition soll bei den Textteilen von „Sentenzen“ (meist sind es zwei) und bei den Paratextteilen – sie bestehen aus der Zueignung, der Angabe von Ort und Datum sowie der Unterschrift – von „Widmungen“ gesprochen werden.

An die Wiedergabe des Eintrags schließt sich ein Kommentar an, der über Quellen, Editionen, Literatur, den biographischen Kontext des Eintrags und Herkunft der zitierten Sentenzen berichtet.

19 Die im folgenden beschriebenen Editionsgrundsätze sind auf die Textsorte „Stammbucheintrag“ bezogen und nicht ohne weiteres auf andere Teile des vielgestaltigen Korpus von Schütz' verbalen Texten zu übertragen. – Dass Erich H. Müller in seiner verdienstvollen und bis heute noch nicht ersetzten Ausgabe (Schütz GBr) Dokumente verschiedener Textsorten vermischt und in eine einzige chronologische Reihe gebracht hat, war angesichts der Heterogenität der vorkommenden Textsorten keine glückliche Entscheidung. Müllers Blick auf das, was er vereinfachend „Briefe und Schriften“ nannte, war vermutlich davon geprägt, dass neben dem kompositorischen Œuvre, in dem Schütz' zentrale Leistung besteht, die verbalen Hervorbringungen als eine Art von Nebentexten so eng zusammenrücken, dass eine Unterscheidung für die Editionspraxis nicht notwendig schien. – Das gleiche Verfahren wendete der Herausgeber später in seiner Edition von Johann Sebastian Bachs Briefen an (Johann Sebastian Bach, *Gesammelte Briefe*, Regensburg 1938). Zu diesem Editionsprinzip haben Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze in ihrer Neuauflage (*Bach-Dokumente*, Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs – Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig bzw. Kassel 1963) eine überzeugende Gegenkonzeption entwickelt, indem sie als übergeordnetes Gliederungskriterium die verschiedenen Textsorten zugrunde gelegt haben. Auf eine künftige Neuauflage des Brief- und Schriften-Korpus von Schütz kann diese Disposition wegen der Andersartigkeit des zu edierenden Materials gewiss nicht direkt angewendet werden. Doch könnte sie dazu anregen, über eine Gliederung nachzudenken, die die gravierenden Unterschiede zwischen den bei Schütz vorkommenden Textsorten berücksichtigt. Denn von den Briefen und briefähnlichen Dokumenten von Schütz' Hand heben sich zumindest die vom Autor im Druck veröffentlichten „Paratexte“ zu seinen musikalischen Hauptwerken und die Stammbucheinträge deutlich ab. Die Präsentation der Texte in mehreren gesonderten und in sich chronologisch angeordneten Reihen könnte einerseits der leichteren Information dienen und böte andererseits auch die Möglichkeit zu gewissen Differenzierungen des Editions- und Kommentierungsverfahrens.

20 Nomenklatur nach Schnabel (wie Anm. 5).

21 Ebd., S. 58 f.

Der Inskriptionstext wird grundsätzlich buchstabengetreu und mit der Zeichensetzung des Originals wiedergegeben. Ergänzungen (in eckigen Klammern) werden in der Regel nur dann vorgenommen, wenn Textlücken durch Papierverlust am Blattrand oder durch ein offensichtliches Versehen des Schreibers entstanden sind.

Zu Einzelheiten der Editionstechnik ist folgendes zu bemerken:

1. Schriftarten

Die Hauptsprache der Stammbuch-Inskriptionen – das gilt für Schütz ebenso wie für einen großen Teil der Stammbucheinträge des 16. und 17. Jahrhunderts – ist, entsprechend der Verwurzelung der Textsorte im Gelehrtenmilieu, das Lateinische. In Schütz' frühen Einträgen (bis 1631) findet sich daneben das Italienische für Sentenzen (Nr. 1–5) und in einem Fall für die Widmung (Nr. 3). Griechische Textteile, wie sie in Einträgen von und für Theologen öfter vorkommen, fehlen (mit Ausnahme eines einzelnen griechischen Wortes in Nr. 1). In zwei späten Einträgen schließlich (Nr. 8 und 10 begegnen uns Sentenzen in deutscher Sprache.

Angesichts des Übergewichts der lateinischen Schrift in den Textteilen liegt es nahe, für ihre Wiedergabe die Grundschrift, also normale Antiqua, zu benutzen. Deutsche Schreibschrift ist im vorliegenden Kontext eine Sonderschrift und sollte auch in der Edition als solche sichtbar werden. Für sie als Auszeichnungsschrift die Kursive zu verwenden, müsste allerdings befremdlich wirken. Denn im allgemeinen wird die Kursive für den umgekehrten Fall gewählt, nämlich innerhalb von Texten, die original in deutscher Kurrentschrift bzw. Frakturdruck erscheinen, zur Hervorhebung der lateinisch geschriebenen bzw. in Antiqua gedruckten Textteile²². Da in unserem Zusammenhang nur zwei kurze deutsche Texte vorkommen (und in Nr. 11 deutsche Elemente in der Widmung), bietet sich die Wiedergabe in Fraktur als naheliegende Lösung an – eine Lösung freilich, die eine künftige Gesamtausgabe der Briefe und Schriften von Schütz wohl kaum wird übernehmen können, da im Gesamtkorpus deutsche Kurrentschrift und Frakturdruck dominieren und bei Teilen des Leserpublikums die Fähigkeit, längere Texte in Fraktur flüssig zu lesen, im Schwinden begriffen ist.

2. Zeilenfall

Im allgemeinen gilt die Regel, dass der Zeilenfall nur bei Verstexten, nicht aber bei Prosa ein Bestandteil des ‚zu edierenden Textes‘ ist. Da jedoch Stammbücher aus praktischen Gründen ein sehr kleines Format haben und da meist eine Seite für eine Eintragung zur Verfügung steht, sehen sich die Eintragenden veranlasst, den Text so zu gestalten, dass ein harmonisches Gesamtbild entsteht. Deshalb hat es sich eingebürgert, in Stammbuch-Übertragungen den Zeilenfall zu übernehmen und insgesamt die graphische Disposition nachzuahmen – ein Usus, dem auch die vorliegende Veröffentlichung folgt²³.

3. Abbriviaturen

Behält man den originalen Zeilenfall bei, dann verbietet es sich, die von Schütz verwendeten Abbriviaturen aufzulösen, da durch die so entstehenden überlangen Zeilen die Absicht, dem originalen Erscheinungsbild nahezukommen, verfehlt wird.

Abbriviaturen finden sich in unserer Textgruppe vor allem in der Titulatur der Unterschriften. Bei der Angabe seines Hoftitels verwendet Schütz für ‚Serenissimi Electoris Saxonici‘ meist die übliche Abkürzung ‚Ser^{mi} El^{is} Sax^{ci}‘, entsprechend in der italienischen Form (in Nr. 3) für ‚Serenissimo

²² Zu dieser Frage vgl. die bedenkenswerten Überlegungen bei Roland Derr, *Schrift & Charakter* (3), in: *Textkritische Beiträge* 6, Frankfurt/M. 2000, S. 173–177 (speziell den Abschnitt *Fremde Schrift* auf S. 176 f.). Kaum nachahmenswert scheint die Methode der von George Schulz-Behrend besorgten Kritischen Ausgabe von Martin Opitz' *Gesammelten Werken* (Stuttgart 1968 ff.), in der originale Fraktur als Antiqua in Fett-druck wiedergegeben ist.

²³ Die der Textsorte ‚Stammbucheintrag‘ am besten entsprechende (hier aus praktischen Gründen nicht angewandte) Editions-methode wäre deshalb das Faksimile mit hinzugefügter Übertragung (die dann auch als Fließtext gegeben werden könnte).

Elettore“ die Abkürzung „Ser^{mo} Ele^{re}“. Im Original steht hinter den hochgestellten Wortendungen jeweils ein Punkt, der in unserer Wiedergabe aus drucktechnischen Gründen vor die Endung gestellt wird. Die „p“-ähnliche Schlinge nach „Ao“ als Abkürzung für „Anno“ wurde als Punkt wiedergegeben. Grundsätzlich gilt die Regel, dass in der Edition keine Zeichen zu verwenden sind, die nicht zu den allgemein verfügbaren Zeichensätzen gehören, da die Texte sonst nicht zitierbar sind.

Abbreviaturen, die nur in einzelnen Einträgen vorkommen, werden im Kommentar zum jeweiligen Dokument erklärt.

Der Kommentar besteht aus

- I. einem Grundkommentar, in dem der Standort der Quelle sowie die bisherigen Editionen und Besprechungen in der Literatur mitgeteilt werden²⁴,
- II. Angaben zum Stammbuchbesitzer und dem Stammbuch als Ganzem (die sich im wesentlichen auf die bisher vorliegende Literatur stützen) sowie zum biographischen Kontext von Schütz' Eintrag,
- III. dem Versuch, die Herkunft der Sentenzen und zeitgenössische Konkordanzen festzustellen (wenngleich damit noch nichts über Schütz' direkte Quellen gesagt ist). Wenn von lateinischen oder italienischen Sentenzen deutsche Übersetzungen des Verfassers gegeben werden, so stehen sie in einfachen Anführungszeichen.

Für zwei Internet-Datenbanken, die im Kommentar mehrfach zitiert werden, gelten folgende Siglen:

- IAA *Inscriptiones Alborum Amicorum – Datenbank der Hungarica-Eintragungen in Stammbüchern aus dem 16.–18. Jahrhundert*, © Latzkovits Miklós 2003–2007
- RAA *Repertorium Alborum Amicorum – Internationales Verzeichnis von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten in öffentlichem und privaten Sammlungen*, © W. W. Schnabel 1998/2007

B. Die Texte

1. FÜR GOTTFRIED HANITZSCH

DRESDEN, SONNTAG (9. NACH TRINITATIS), 28. JULI 1616

Tra le spine nasce

la rosa.

Et

Dulcia non meruit qui

non gustavit amara.

Lubens apposuit

Henrich Schütz. φι-

λόμουσος Dresdæ

die 28 Julii. Anni

1616.

24 Da mit den Ausgaben der Stammbucheintragungen häufig auch wichtige Informationen über das Stammbuch, seinen Halter und die Umstände der Begegnung mit Heinrich Schütz gegeben werden, sind die Kategorien „Ausgabe“ und „Literatur“ nicht getrennt; das Vorhandensein einer Edition in Form eines Faksimiles oder einer Übertragung wird stets nachgewiesen.

KOMMENTAR

I. Original: Dresden, Stadtarchiv, Hs. 1941. 8°, 835, Bl. 47a. ◊ Ausgaben und Literatur: Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: Sjb 20 (1998), S. 155–164 (speziell S. 160f.; Übertragung des Eintrags auf S. 161).

II. Gottfried Hanitzsch (Hannitzsch) war kurfürstlich-sächsischer Amtmann von Hohnstein und Lohmen (Sächsische Schweiz). Von dem großen Ansehen, das seine Familie in Dresden genoss, zeugen die Einträge aus den höchsten gesellschaftlichen Kreisen, die das Stammbuch aufweist; es sind u. a. Kurfürst Johann Georg I, Christoph und Joachim von Loß und Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg. Aus der Familie Hanitzsch (in deren Haus Schütz vermutlich seine erste Dresdner Wohnung bezogen hat) stammte auch Schütz' Schwiegermutter Anna, die den „Land- und Trancksteuer-Buchhalter“²⁵ Christian Wildeck heiratete. Zur Familie Hanitzsch vgl. auch Eberhard Möller, *Spuren von Heinrich Schütz im Bezirk Karl-Marx-Stadt*, in: Dresdner Hefte 4/85, S. 60–73, speziell S. 69. – Schütz führte zur Zeit des Eintrags den Titel „Organist und Director der Musica“ und unterzeichnet deshalb noch nicht als Kapellmeister; der informelle Ausdruck „Philomusos“ („Musenfreund“) dürfte sich auch aus dem privaten Charakter der Einzeichnung erklären. – Der Eintrag in das Stammbuch Hanitzsch ist der einzige Beleg dafür, dass Schütz sich zu dieser Zeit in Dresden aufhielt. Die strittige Frage nach seinem Aufenthaltsort und seiner Tätigkeit in den Jahre 1615/16²⁶ wäre unter Berücksichtigung des Dresdner Stammbucheintrages neu zu diskutieren.

III. Von den beiden Texten, die Schütz wegen ihrer Bedeutungsverwandtschaft mit „Et“ verbunden hat, stammt der erste, italienische („Unter den Dornen erblüht die Rose“), aus einem Brief der heiligen Katharina von Siena (1347–1380) an Papst Gregor IV., in dem die Christen zur Standhaftigkeit in Anfechtungen ermahnt werden: „Ché tra le spine nasce la rosa, e tra molte persecuzioni ne viene la reformazione della Santa Chiesa, la luce che fa levare le tenebre dé cristiani e la vita degli infedeli, e la levazione della Santa Croce.“²⁷ ◊ Der anschließende lateinische Hexameter („Süßes hat nicht verdient, wer nicht Bitteres geschmeckt hat“) wird häufig, aber offenbar irrtümlich, Ovid zugeschrieben²⁸. Der tatsächliche Ursprung dieses im 16.–18. Jahrhundert – mit mancherlei Varianten – häufig als Stammbucheintrag zitierten Spruches ist anscheinend bisher nicht ermittelt. Der früheste nachgewiesene Beleg stammt aus dem Jahre 1579²⁹, und in IAA finden sich zwei ungarische Belege aus dem 18. Jahrhundert (Nr. 2590 und 4498).

25 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung des [...] Herrn Heinrich Schützens Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters geführten mühseseeligen Lebens-Lauff*, Dresden 1672 (Anhang zur Leichenpredigt); Faks. Kassel u. a. 1972, fol. G2r.

26 Vgl. Joshua Rifkin, Artikel *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17, S. 3b; 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; speziell S. 57 f. und den Diskussionsbeitrag von Joshua Rifkin.

27 Zit. nach: Caterina da Siena, *Le cose più belle*, a cura di Federigo Tozzi, Firenze 1996, S. 65 (Lett. 270).

28 So etwa in IAA. Bei Roy J. Deferrari (u. a.), *A Concordance of Ovid*, Washington 1939 (Reprint Hildesheim 1968), ist das Dictum nicht nachgewiesen.

29 Friedrich von Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, Neustadt/Aisch 1996, S. 55. – Als weiterführende Angabe findet man bei Stechow nur den Hinweis auf Ad. M. Hildebrandt, *Stammbuch-Blätter des norddeutschen Adels [...]*, Berlin 2/1884. Da bei Hildebrandt allerdings die (schätzungsweise 2000) Texte nach Einträgern in alphabetischer Ordnung stehen, ist die Verifizierung eines bestimmten Inskriptionstextes (jedenfalls mit vertretbarem Aufwand) kaum möglich.

2. FÜR GEORG RÜDEL

DRESDEN, MONTAG, 5. MÄRZ 1627

Optima Musarum est cæteris
 idcirco negatum
 Artibus, à Musis MVSICA
 nomen habet.

Il mondo è fatto per i savii
 et i pazzi lo godono.

Henricus Sagittarius
 Ser.^{mi} El.^{ris} Sax.^{ci} Capel-
 læ magister scribebat
 Dresdæ die 5 Martii
 Ao. 1627.

KOMMENTAR

I. Original: Wrocław, Milichsche Sammlung (ehemals Görlitz), Sign. Mil. VIII, 12, Bl. 146. < Ausgaben und Literatur: Walter von Boetticher, *Stammbücher im Besitz oberlausitzischer Bibliotheken*, in: Vierteljahresschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde 23 (1895), S. 299–417 (über Georg Rüdel und sein Stammbuch: S. 304 f.; Übertragung des Eintrags: S. 389); Jörg-Ulrich Fechner, „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten“. Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Miscelle (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdel), in: SJB 6 (1984), S. 93–101, speziell S. 100 f. (Übertragung des Eintrags: S. 100).

II. Der aus Plauen im Vogtland stammende Georg Rüdel studierte 1623 bis 1628 in Wittenberg Theologie und erhielt 1728 ein Pfarramt in dem nicht näher bestimmbar Ort „Feldchaimb“. Sein 219 Blätter umfassendes Stammbuch in Hochoktav-Format enthält vor allem Einträge aus seiner Wittenberger Studienzeit. Im Frühjahr 1627 unternahm er eine Reise nach Dresden, wo sich mehrere Persönlichkeiten aus der Oberschicht in sein Stammbuch eintrugen (neben Schütz u. a. der Hofrat Caspar von Ponika und mehrere hohe Geistliche).

III. Das lateinische Distichon „Optima Musarum ...“, das hier erstmals als Schütz'scher Eintrag belegt ist, stammt von John Owen (ca. 1564–1622) und findet sich in dessen *Epigrammatum libri tres autore Ioanne Owen*, London 1606; erste Ausgabe in Deutschland: Amberg 1608). Das von Schütz zitierte Epigramm aus dem 2. Buch ist überschrieben 216. *Musica. Ad amicum suum D. Guilielmu James*³⁰ und lautet im Original:

Optima Musarum est, reliquis idcirco negatum
 Artibus, a Musis musica nomen habet.

Außer den von Fechner angeführten Übersetzungen von Owens Epigrammen sei noch eine Übersetzung des Musik-Distichons in deutsche Alexandriner von Gotthard Heidegger erwähnt³¹: „Der Music steht allein der Musen Namen an/ Weil in der Künsten-Zunft ihr keine gleichen kan.“ < Die Quelle der zweiten, italienischen Sentenz („Die Welt ist für die Weisen gemacht, aber die Toren genießen sie“), die in Eintrag Nr. 5 wieder begegnet, ließ sich bisher nicht nachweisen.

30 William James (1542–1617) war seit 1616 Bischof von Durham.

31 Gotthard Heidegger, *Mythoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans*, Zürich 1698, Faks.-Neudruck, hrsg. von Walter Ernst Schäfer, Bad Homburg vor der Höhe u. a. 1969, S. 69 (im Anschluss an das Zitat des lateinischen Originaltextes).

3. FÜR CURT ERNST VON BERLEPSCH

THOMASBRÜCK (HEUTE: THAMSBRÜCK), FREITAG, 7. SEPTEMBER 1627

Chi fà i fatti suoi non s'imbratta le
mani.

Optima Musarum est reliquis idcirco
negatum

Artibus; a Musis Mvsica nomen hab[et.]

III. M^{to} III^{mo} Sig.^r il Sig.^r Conrado
Ernest de Berleps[c]h scrissi cio per
buona memoria di quel vero amo[re]
da' senesi anni tra noi enudrito,
io Henrico Sagittario Maestro di Ca-
pella dell Ser.^{mo} Ele.^{re}, di Sassonia.
In Thomasbrück a 7 di Settembri
1627.

KOMMENTAR

I. Original: SLUB, Mscr. Dresd. App. 2547, S. 311. < Ausgaben und Literatur: *Katalog der 57. Kunst- und Buch-Auktion, Galerie Gerda Bassenge*, Berlin 1991, Bd. 2, S. 229 (Faks.). – Eberhard Möller, *Zwei Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: *Protokoll-Band Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage*, Bad Köstritz 1995, S. 10–18 (Übertragung des Eintrags: S. 13); RAA. < Die sehr flüchtige Schrift erschwert das Lesen (insbesondere der Widmung). Die Abbreviaturen der ersten Widmungszeile sind aufzulösen „Illustre Maestro Illustrissimo Signor il Signor [...]“. Die Lesung des letzten Wortes der 4. Widmungszeile als „enudrito“ („genährt“) geht auf einen Vorschlag von Dr. Alba Scotti zurück.

II. Auf S. 5 des Stammbuches wird sein Besitzer von fremder Hand wie folgt benannt: „Curt Ernst von Berlepsch auf Thomasbrück und Großen-Gottau, geboren 1588 und gestorben 1659.“ Das Stammbuch enthält 285 Eintragungen aus der Zeit von 1608 bis 1654. Schütz' persönliche Beziehung zu Berlepsch dürfte nach Eberhard Möllers einleuchtender Deutung der Zusammenhänge (S. 13f.) auf den ersten Venedig-Aufenthalt zurückgehen, speziell in die weitgehend unerhellte Zeit zwischen dem Tod Giovanni Gabriellis und dem dadurch bedingten Abschluss von Schütz' venezianischen Studien und seiner Rückkehr nach Kassel. In dieser Zeit hätte dann ein längerer Aufenthalt in Siena stattgefunden, an den Schütz, etwas übertreibend, als die „senesi anni“ („Jahre in Siena“) erinnert. Die Wiederbegegnung zwischen Schütz und Berlepsch im Jahre 1627 steht offenbar in Zusammenhang mit der Reise der Dresdner Hofkapelle zum Mühlhäuser Kurfürstentreffen³² vom Herbst 1627. Thamsbrück (heute Ortsteil von Bad Langensalza), dessen Schloss der Sitz der Herren von Berlepsch war, ist von Mühlhausen etwa 13 Kilometer entfernt.

III. Das am Anfang stehende Dictum („Wer das Seinige tut, beschmutzt sich nicht die Hände“) ist die häufig zitierte italienische Fassung eines ursprünglich sardischen Sprichworts³³. < Zum Distichon „Optima Musarum ...“ vgl. den Kommentar zu Nr. 2.

32 Vgl. außer den Darstellungen in der Schütz-Literatur: Karl Breuer, *Der Kurfürstentag zu Mühlhausen 18. Oktober bis 12. November 1627*, Diss. Bonn 1904.

33 Vgl. Giovanni Spano (1803–1878), *Proverbi Sardi – trasportati in lingua italiana e confrontati con quelli degli antichi popoli*, a cura di Giulio Angioni, Nuoro 1997 (= *Biblioteca Sarda* 18), S. 142 (Volltextwiedergabe unter www.sardegnaicultura.it/documenti/7_4_20060330171336.pdf).

4. FÜR JACOB HEIL

LEIPZIG, DIENSTAG, 29. MÄRZ 1631

Cantabo Domino in vita mea psallam DEO
meo quam diu fuero.

Il mondo è fatto per li savii, ma i paz-
zi lo godano.

Henricus Sagittarius
Ser^{mi} El.^{ris} Sax.^{ci} Capellæ
Magister apponebat Lipsiæ
die 29 Martii Ao. 1631

KOMMENTAR

I. Original: Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv, Best. 297 J Nr. 1413, Bl. 43r. ◊ Ausgaben und Literatur: Harald Schieckel, *Musikerhandschriften des 16.–18. Jahrhunderts in einer neuerworbenen Stammbuchsammlung des Niedersächsischen Staatsarchivs in Oldenburg*, in: Genealogie 16 (1983), S. 593–608, 645–649; ders., *Findbuch zur Stammbuchsammlung 16.–18. Jh. mit bibliographischen Nachweisen*, Oldenburg 1986 (= *Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg* 28), S. 408 (Abb. 6: Faks.), S. 412 (Übertragung); Tatsuhiko Itoh, *Music and musicians in the German „Stammbücher“ from circa 1750 to circa 1815* (PhD Duke University Durham NC), Ann Arbor 1992, S. 341 (Faks.); RAA. ◊ Das letzte Wort der italienischen Sentenz schreibt Schütz in Nr. 2 korrekt „godono“.

II. Jacob Heil (Heyl) immatrikulierte sich 1617 an der Universität Leipzig für Theologie und war seit 1631 Kantor in Penig (Sachsen), wo er 1633 starb³⁴. Die 109 Einträge in dem 75 Blätter umfassenden Album stammen aus den Jahren 1628–1633 (Liste der Einträge bei Schieckel, *Findbuch*, S. 81–86 mit Anmerkungen auf S. 251–253). Der Eintrag von Schütz erfolgte während seines Aufenthalts in Leipzig aus Anlass des vom sächsischen Kurfürsten einberufenen „Evangelischen Konvent-Tages“, bei dem die Dresdner Hofkapelle in großer Besetzung musizierte³⁵.

III. Der Eintrag beginnt mit einem Kombinationstext aus den fast identischen Psalmversen 103,33 („Cantabo Domino [...] quamdiu sum“) und 145,2 („Laudabo Dominum [...] quamdiu fuero“)³⁶. Die lateinische Fassung des Verses erscheint wieder in den Einträgen Nr. 6 und (auf den 2. Halbvers verkürzt) Nr. 8; die Verdeutschung des 146. Psalms (= Vulgata, Ps. 145) von Martin Opitz zitiert Schütz in Nr. 10. Den hier eingetragenen lateinischen Text legte Schütz in der gleichen Fassung seinem Konzert SWV 260 (*Symphoniae sacrae* I, Nr. 4) zugrunde. ◊ Zu dem italienischen Spruch „Il mondo è fatto“ vgl. den Kommentar zu Nr. 2.

34 Todesjahr nach Schieckel, *Findbuch*, S. 251 (Nr. 89). Die Angabe „gest. 1692“ in RAA beruht möglicherweise auf einer Verwechslung mit dem bei Schieckel im gleichen Absatz erwähnten Rektor der Thomaschule, Johannes Heil.

35 Zum Kontext von Schütz' musikalischen Aktivitäten in Leipzig vgl. Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert „Herr, der du bist vormals genädig gewest“*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke – Aspekte musikalischer Biographie* (Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag), Leipzig 1999, S. 35–45; Wiederabdruck in: Wolfram Steude, *Annäherung durch Distanz – Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Kamprad 2001, S. 147–154.

36 Zählung der Psalmen nach der Vulgata. Die entsprechenden Verse lauten in Luthers Übersetzung (Ausgabe 1545; zit. nach dem Neudruck Darmstadt 1972): „Jch wil dem HERRN singen mein leben lang/ Vnd meinen Gott loben/ so lange ich bin“ (Ps. 104,33) bzw. „Jch wil den HERRN loben/ so lange ich lebe/ Vnd meinem Gott lobsingen/ weil ich hie bin“ (Ps. 146,2)

5. FÜR CHRISTIAN PEHRISCH
LEIPZIG, DIENSTAG, 5. APRIL 1631

Ouuenius

Optima Musarum est reliquis idcirco negatum

Artibus, a Musis Mvsica nomen habet.

Chi ama Christo con perfetto cuore

Sen' vive allegro et poi beato muore.

Apponebat Henricus
Sagittarius Ser.^{mi} El.^{ris}
Sax.^{ci} Capellæ Magister Li-
psiaë die 5 Aprilis 1631.

KOMMENTAR

I. Original: Weimar, Klassik Stiftung Weimar/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Stb. 455, S. 97. (Trotz der ungeraden Seitenzahl handelt es sich um eine Verso-Seite, weil bei der nachträglichen Paginierung nur die beschriebenen Seiten gezählt worden sind.) Der Name „Ouuenius“ erscheint zwischen der Zeile „Optima Musarum ...“ und dem oberen Seitenrand eingezwängt und erweist sich damit als Nachtrag (von Schütz' Hand). ◊ Ausgaben und Literatur: Michael Maul, *Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbbuldigung von Johann Georg II. (1657) – Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert*, in: SJB 28 (2006), S. 89–121, speziell S. 90 (Faks.) und 91 (Übertragung); RAA.

II. Christian Pehrisch (geb. 1611 in Grimma) studierte zur Zeit des Eintrags in Leipzig, wurde 1638 an der Universität Jena zum Dr. jur. promoviert und ist 1658 als Angestellter des Domstifts zu Merseburg nachweisbar. In sein Album hatte sich bereits im März des vorangehenden Jahres Martin Opitz eingetragen (Faks. bei Maul, S. 92)³⁷. Zum weiteren Inhalt des Albums, das bis 1638 geführt wurde, vgl. Maul. – Der Eintrag entstand zwei Tage nach dem Abschlussgottesdienst des „Evangelischen Konvent-Tages“ in Leipzig (vgl. Kommentar zu Nr. 4), der am Sonntag Palmarum (3. April) stattgefunden hatte. Pehrisch hat sich von Schütz offenbar kurz vor dessen Rückreise nach Dresden einen Eintrag erbeten.

III. Zu dem Distichon „Optima Musarum“ vgl. die Angaben zu Nr. 2. ◊ Den italienischen Zweizeiler „Chi ama ...“ („Wer Christus von ganzem Herzen liebt, lebt fröhlich und stirbt dann selig“) könnte Schütz, worauf Maul hinwies (S. 91), aus der Sammlung *Ricercari a due voci per sonare et cantare* von Grammatio Metallo kennengelernt haben, der während Schütz' Studienzeit bei Gabrieli Kapellmeister an San Marcuola in Venedig war. Die *Ricercari*³⁸, „die der Tradition der Lehrduette nach dem Vorbild Lupacchinos angehörten“³⁹, erschienen zuerst vor 1691 und erlebten zahlreiche weitere Auflagen. Der Spruch „Chi ama ...“ steht als Motto über dem Ricercar Nr. 4. Das Verhältnis der Motti zu den ihnen folgenden untextierten Kompositionen bleibt undefiniert; als zu unterlegende Texte eignen sie sich im allgemeinen nicht. Lapo Bramanti, der sie „come titolo in funzione moraleggiante“⁴⁰

37 Die von Opitz eingetragene zweizeilige Sentenz („Deo volente, vanus omnis livor est, | Et non volente, vanus omnis est labor“) steht auch am Schluß seiner aus insgesamt 128 Versen bestehenden, an Christian Hoffmann von Hoffmanswaldau gerichteten *Jambi Parænetici* (o. O. u. J.; nach dem Katalog der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel ca. 1638).

38 Neuausgabe: Grammatio Metallo, *Ricercari a due voci (Venezia, ante 1591)*, a cura di Lapo Bramanti, Bologna 2005.

39 Frank Heidlberger, Art. *Metallo, Grammatio*, in MGG2, Personenteil 12, Sp. 84.

40 Vorwort der Neuausgabe, S. XX.

deutet, konnte für einige von ihnen frühere Quellen nachweisen⁴¹. Dass dies für das Motto „Chi ama“ nicht gelang, erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass Metallos Opus tatsächlich Schütz' Quelle war. – Die früheste Quelle, in der sich der Spruch, wenn auch in etwas anderer Fassung, finden lässt (und vielleicht überhaupt sein Ursprung) ist eine aus dem 15. Jahrhundert stammende Handschrift der UB Ljubljana (Hs. Nr. 334). Sie enthält ein *Carmen alphabeticum*, in dem es unter dem Buchstaben X heißt⁴²:

X. *Xristo chi te ama con purita de core*
Viue contento e poi beato more.

Aus dem 17. Jahrhundert gibt es weitere Nachweise für die Sentenz mit etwas abweichenden Wortlauten, so z. B. auf einem einzeln überlieferten Albumblatt mit einer Zeichnung von Georg Strauch (Nürnberg 1656)⁴³; weitere Nachweise gibt IAA unter Nr. 4081 (Nürnberg 1628) und Nr. 2137 (Augsburg 1680).

6. FÜR JOACHIM MORSIUS

KOPENHAGEN, MITTWOCH, 21. JANUAR 1635

B. Hyeronimus.

Credenti totus mundus diuitiarum est:
infidelis autem, etiam obolo indiget.

Cantabo DOMINO in vita mea psallam
DEO meo quam diu fuero.

Clarissimo ac præstantissimo viro
D.^{no} Joachimo Morsio, obseruantia
et Amoris ergò lubens apponebat.
Haffniæ die 21 Ianuarii Ao. 163[5]
Henricus Sagittarius pro tempore
Ser.^{mi} Daniæ et Norwegiæ Regis, ali[as]
Ser.^{mi} El.^{ris} Sax.^{ci} Capellæ Magister.

KOMMENTAR

I. Original: Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Ms. Hist. 8° 25 (*Album Morsianum*), Bd. 4, Bl. 775a. – Morsius hat nach der ersten Sentenz als Kommentar ein Zitat des Kirchenvaters Ambrosius eingefügt: „Ambros. Tom. 3 lib. 10 ep. nùm. 82. In Ecc[le-] | sia quidem fidelis diues est, fideli enim totus | mundus diuitiarum est.“ ◊ Ausgaben und Literatur: Max Seiffert, *Das Album Morsianum*, in: ZIMG 1 (1899), S. 28 f. (Übertragung); Heinrich Schneider, *Joachim Morsius und sein Kreis – Zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Lübeck 1929; Schütz GBr, Nr. 42, S. 127 (Übertragung); Adolf Lumpe, Artikel *Morsius, Joachim*, in: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* 6 (1993), Sp. 146–150; RAA. – Die Abkürzung am Anfang der zweiten Zeile der Widmung ist mit „Domino“ aufzulösen.

II. Der Universalgelehrte Joachim Morsius (1593–1644) sammelte zwischen 1610 und 1640 auf seinen Reisen durch Europa 779 Einträge in sein vier Bände umfassendes Stammbuch (alphabetisches Ver-

41 Ebenda, Anm. 55.

42 Zitiert nach Klaus Detlef Olov, *Zu einem italienischen Alphabetakrostichon aus dem 15. Jb.*, in: Walter Mair (Hrsg.), *Sprachtheorie und Sprachenpraxis – Festschrift für Henri Vernay*, Tübingen 1979 (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 112), das Zitat S. 309 (Volltextwiedergabe unter www.books?isbn=387808112X).

43 Es ist in einem Verkaufsangebot des Auktionshauses Day & Faber abgebildet und beschrieben (www.dayfaber.com/picture.php?id=44).

zeichnis der Inskriptoren bei Schneider, S. 79–109). Den Eintrag von Schütz erhielt er während seines Aufenthalts in Kopenhagen anlässlich des „Store Bilager“, der Hochzeit von Kronprinz Christian mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylla im Oktober 1634, bei der Schütz die theatralischen und musikalischen Veranstaltungen leitete⁴⁴. Die Zeit von Morsius' Aufenthalt lässt sich aus einer dichten Folge von Kopenhagener Stammbucheinträgen erschließen (außer der von Schütz sind es 28), deren Daten vom 28. August 1634 bis zum 28. Juli 1635 reichen. Die wegen Papierverlusts unvollständige Jahreszahl von Schütz' Eintrag ist demnach „1635“ zu lesen.

III. Die Sentenz „Credenti ...“ (‚Dem Gläubigen ist die ganze Welt voll von Reichtümern; dem Ungläubigen aber fehlt es sogar an kleiner Münze‘) stammt von dem Kirchenvater Sophronius Eusebius Hieronymus (347–419) und steht in der *Epistula Sancti Jeronimi ad Paulinum presbyterum* (Cap. VIII). ◊ Zum Psalmvers „Cantabo Domino ...“ vgl. den Kommentar zu Nr. 4.

7. FÜR ANDREAS MÖRING

HILDESHEIM, MITTWOCH, 29. JANUAR 1640

Vt Sol inter Planetas, Ita MVSICA in-
ter Artes liberales in medio radiat.
hinc rectè Ouenius:

Optima MVSARVM e[st] reliquis idcirco negatum
Artibus à MVSIS MVSICA nomen habens.

Henricus Sagittarius
Capellæ Magister ap-
ponebam in Hildesheim
die 29 Januarii Ao. 1640.

KOMMENTAR

I. Original: UB Clausthal-Zellerfeld, Ms. Calvör Ze 38, S. 359. ◊ Ausgaben und Literatur: Moser, Tafel XXXII (vor S. 449; Faks.); Hans Epstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 50 (Faks.); Jörg-Ulrich Fechner, „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten“ – Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Misczelle (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdel), in: *SJb* 4 (1984), S. 93–101, speziell S. 94–98 (mit Übertragung); Hans Burose, *Was ein altes Stammbuch erzählt*, in: *Allgemeiner Harz-Berg-Kalender* 1963, S. 34–38.

II. Andreas Möring, aus Quedlinburg stammend, studierte 1636–1639 an der Universität Helmstedt Philosophie und Theologie und lebte danach bis 1642 in Hildesheim; seit 1643 bis zu seinem Tode im Jahre 1673 war er Rektor der städtischen Lateinschule in Clausthal. Sein Stammbuch in Quer-Oktavformat enthält auf 196 erhaltenen Blättern 201 Einträge aus den Jahren 1639 bis 1670. Die Begegnung mit Heinrich Schütz wurde dadurch möglich, dass dieser seit Herbst 1639 vorübergehend im Dienst des Herzogs Georg von Calenberg stand, der in Hildesheim residierte.

III. Die Sentenz „Ut Sol inter Planetas ...“ (‚Wie die Sonne unter den Planeten, so strahlt die Musik unter den Artes liberales in der Mitte‘), die hier zum ersten Mal begegnet, stammt in dieser Form vermutlich von Schütz selbst, hat aber Vorformen in der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts; vgl. dazu ausführlicher unten, Abschnitt III B 3. ◊ Zum Distichon „Optima Musarum ...“ vgl. den Kommentar zu Nr. 2.

⁴⁴ Zum Gesamtkontext der Ereignisse vgl. Mara R. Wade, *Triumphus nuptialis Danicus – German Court Culture and Denmark: The „Great Wedding“ of 1634*, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27).

8. FÜR JOHANN HULDREICH AUGENSTEIN
KOPENHAGEN, SONNTAG (LAETARE), 31. MÄRZ 1644

ps. 145

Psallam Deo meo quam diu fuero.

Opitz:

Ob das so unffen war, solt alles oben stehn,
So kan der tugendt lob doch nimmer untfergehn.

Benevolentiae et Amo-
ris ergò apponebat Hen-
ricus Sagittarius Capellæ
Magister. Haffniæ die 31
Martii 1644.

KOMMENTAR

Original: *Album amicorum* von Johann Huldreich Augenstein, Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Frederick R. Koch Collection, Deposit No. 1145. ◊ Ausgaben und Literatur: *Autographen aus allen Gebieten* [...] Katalog 634, J. A. Stargard, Marburg 1985, S. 263 (Faks.), S. 262 (Übertragung); RAA.

II. Johann Huldreich (Ulrich) Augenstein aus Dinkelsbühl besuchte bis 1641 die Schule von St. Sebald in Nürnberg, hielt sich dann in Leipzig, Hamburg und schließlich in Kopenhagen auf, das er kurz nach Schütz' Eintrag in sein Stammbuch verließ. Schütz weilte seit Herbst 1642 zum zweiten Mal in Dänemark; der Eintrag in Augensteins Stammbuch ist einer der spätesten Belege für seine Anwesenheit in Kopenhagen.

III. Zum Psalmvers „Psallam Deo meo ...“ vgl. den Kommentar zu Nr. 4. ◊ Das Opitz-Zitat entnahm Schütz dem aus 92 Alexandrinern bestehenden Gedicht *Gedancken bey Nacht/ als er nicht schlaffen künde*. Es stammt aus dem V. Buch der *Acht Bücher Deutscher Poematum* (Breslau 1625) und endet mit folgenden Zeilen, in deren letzter Schütz – wohl aus dem Gedächtnis zitierend – eine substantielle Variante angebracht hat⁴⁵:

Ob das so vnten war/ solt' alles oben stehn/
So kan der Weisheit Lob doch nimmermehr vergehn.

45 Zitiert nach Martin Opitz, *Gesammelte Werke – Kritische Ausgabe*, hrsg. von George Schulz-Behrend, Bd. II/2: *Die Werke von 1621 bis 1626*, 2. Teil, Stuttgart 1979 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 301), S. 629. – Den Quellennachweis verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Jörg-Ulrich Fechner (Bochum).

9. FÜR GEORG MICHAEL PEZOLD

WEISSENFELS, DIENSTAG, 24. MAI 1653

Ex. ps. 118

Cantabiles mihi sunt justificationes Domini, in
loco peregrinationis meæ.

Musica

inter artes liberales, ut Sol inter

Planetas, è medio radiat.

Memoriæ et benevolentia
ergo apponebat Henricus
Schütz Sereniss.ⁱ El.^{ris} Sax.^{ia}
Capellæ Magister. Leucop[etræ]
Eræ die 24. Maii Ao.
1653

KOMMENTAR

I. Original: Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Sign. 48/57, Bl. 103. ◊ Ausgaben und Literatur: Eberhard Möller, *Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg*, in: SJB 13 (1991), S. 56–90, speziell S. 68 f. (Übertragung); ders., *Zwei Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: *Protokoll-Band Nr. 3 der Kolloquien der Köstritzer Schütz-Tage*, Bad Köstritz 1994, S. 10–18 (Übertragung des Eintrags: S. 15).

II. Georg Michael Pezold (1624–1710) war seit 1655 Pfarrer in Gablenz bei Freiberg. Sein Stammbuch enthält 149 beschriebene Blätter; die Eintragungen beginnen 1646 und setzen sich bis in Pezolds letzte Lebensjahre fort. Ende Mai 1653 hielt sich Pezold in Weißenfels auf, wo sich in sein Stammbuch außer Heinrich Schütz noch dessen Neffe Christoph Georg Schütz und der Weißenfelser Arzt Elias Luja eintrugen. Schütz befand sich zu dieser Zeit in Weißenfels, um Grundbesitz zu verkaufen. – Der Datumszusatz „Erae die“ harrt noch einer schlüssigen Deutung. Der Erklärungsversuch von Eberhard Möller (1994, S. 18, Anm. 26), demzufolge dieser Zusatz einen Bezug zu einem Marienfest herstellt („era“: die Herrin), und zwar zu dem am 24. Mai gefeierten „Mariae festum sub titulo auxilium Christianorum“, vermag nicht zu überzeugen, da dieses Fest erst von Papst Pius VII. (1800–1823) eingesetzt worden ist⁴⁶.

III. Aus Psalm 118 zitiert Schütz den 54. Vers, der in der Vulgata lautet: „Cantabiles mihi erant justificationes tuae in domo peregrinationis meae.“ Schütz' Änderungen machen den Satz ohne Kontext zitierbar („Domini“ statt „tuae“) und als devisenartige Sentenz verwendbar („sunt“ statt „erant“). – Luthers Übersetzung (hier Psalm 119) lautet: „Deine Rechte sind mein Lied/ In meinem Hause“ (Ausgabe 1545; zit. nach dem Neudruck Darmstadt 1972). In dieser (ungenauen) Übersetzung⁴⁷ hat Schütz den Vers auch in seinem „Schwanengesang“ (Teil IV, SWV 485) vertont. ◊ Zur Sentenz „Musica inter artes liberales ...“ vgl. den Kommentar zu Nr. 7.

46 Otto Wimmer, *Handbuch der Namen und Heiligen*, Innsbruck u. a. 3/1966, S. 362 unter „Maria, Hilfe der Christen“.

47 Der Text der revidierten Lutherbibel (Fassung 1912) lautet „[...] in dem Hause meiner Wallfahrt“.

10. FÜR GOTTFRIED STERNBERGER
DRESDEN, DIENSTAG, 7. AUGUST 1655

Opitius super ps: 146.

Gott der Herr soll mein gesang
Immer sein mein lebenlang.

Henricus Schütz
Ser.^{mi} El.^{ris} S.^{ci} Capel-
læ Magister ascribebat
Dresdæ die 7 Augusti
Ao. 1655.

KOMMENTAR

I. Original: Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Mscr. B 154, S. 329. ◊ Ausgaben und Literatur: Schütz GBr, Nr. 95 (S. 258, Übertragung); Moser, S. 179 (Teilübertragung; beide unter dem Namen „Hernberger“); Tino Fröde, *Gottfried Sternberger – ein reisender Student aus Zittau*, in: *Neues Lausitzisches Magazin*, Neue Folge 8 (2005), S. 41–60; RAA.

II. Gottfried Sternberger (1629–1683), Sohn des Zittauer Organisten Lorenz Sternberger, studierte in Leipzig (dort 1655 Magister) und seit 1659 in Straßburg. 1661 wurde er Beisitzer der Philosophischen Fakultät in Leipzig, 1663 Konrektor und Professor an der Fürsten- und Landesschule Meißen. Auf seinen ausgedehnten Reisen sammelte er von 1649 bis 1663 in seinem Stammbuch Einträge aus vielen Gegenden des damaligen deutschen Reichs, in den Niederlanden und der Schweiz.

III. Zur Sentenz: Schütz' Quelle war Martin Opitz, *Die Psalmen Davids. Nach den Frantzösischen Weisen gesetzt*, Danzig 1637 (Faks.-Ausgabe Hildesheim u. a. 2004), S. 407: *Der CXLVI. Psalm*. Dort heißt der Schluss der 1. Strophe: „Er der Herr wird mein gesang | Immer seyn mein lebenlang.“

11. FÜR JOHANN GEORG FABRICIUS
WEISSENFELS, MITTWOCH, 24. AUGUST 1659

ps 118

Cantabiles mihi sunt justificationes
Domini, in loco peregrinationis meae

Apponebat Henrich
Schütz Ser.^{mi} El.^{ris}
Sax.^{ci} Capellæ Magi-
ster Senior
In Weissenfels die
Bartholomæi 1659.

KOMMENTAR

I. Original: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. S 5, Bl. 159r. ◊ Ausgaben und Literatur: Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931 (= Handbuch der Musikwissenschaft 4), S. 110 (Faks.); Johannes Wolf, *Das Stammbuch des Georg Fabricius*, in: *Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris 1933 (= Publications de la Société française de musicologie II/3–4), S. 133–151 (Faks. auf S. 139, Teilübertragung auf S. 138); RAA.

II. Johann Georg Fabricius wird uns nur durch sein Stammbuch greifbar, in dem er von 1658 bis 1661 (Nachträge 1703) zahlreiche Einträge sammelte, darunter viele mit musikalischem Inhalt.

III. Zum zitierten Psalmvers vgl. den Kommentar zu Nr. 9.

III. Die Texte der Eintragungen (Sentenzen und Widmungen)

A. Widmungen

Die Widmungen stellen – meist in formelhafter Weise – den Bezug zwischen dem Einträger und dem Stammbuchbesitzer her⁴⁸. Ihre unentbehrlichen Bestandteile sind – meist in dieser Reihenfolge eingetragen – Name und Titel des Einträgers sowie Ort und Datum der Eintragung. Ergänzt werden diese Angaben mindestens noch durch ein Verbum, das den Eintragungsvorgang bezeichnet („apponebat“, „scribebat“ o. ä.). Damit ist die Widmung in der Mehrzahl von Schütz' Eintragungen vollständig (Nr. 2, 4, 5, 7, 10, 11). Dem Verbum kann eine Motivationsangabe vorangehen: „Lubens apposuit“ (Nr. 1), „Benevolentiae et Amoris ergò apponebat“ (Nr. 8), „Memoriae et benevolentiae ergo apponebat“ (Nr. 9). Dass Schütz damit einzelne Stammbuchhalter etwas persönlicher ansprechen wollte, ist nicht ausgeschlossen, aber für uns meist nicht erkennbar⁴⁹.

Neben diesen kleinen Differenzierungen gibt es eine Besonderheit von Gewicht, und zwar die Adressierung, d. h. die Nennung des Namens des Stammbuchhalters. Der allgemeine Brauch ist in diesem Punkt schwankend. Anscheinend galt weder das Weglassen des Namens als Zurücksetzung noch die Namensnennung als besondere Auszeichnung⁵⁰.

Bei Schütz ist die Adressierung die seltene Ausnahme. Er verzichtet auf sie, wenn Altbuchbesitzer zu ihm als Unbekannte kommen. Nur die beiden Prominenten unter den Stammbuchhaltern werden durch eine Adressierung geehrt: der Adelige und der bedeutende Gelehrte. Beider Namen werden von statusanzeigenden Adjektiven begleitet, und beide erhalten auch Motivationszusätze. Bei Morsius heißt es „observantiæ et Amoris ergò lubens apponebat“, und in Berlepschs Stammbuch verlässt Schütz zum einzigen Mal die standardisierten Formulierungen und erinnert an die Freundschaft, die beide in früheren Zeiten verbunden hat: „scrissi cio per buona memoria di quel vero amore da' senesi anni tra noi enudrito“. Hinzu kommt, dass Schütz dieses eine Mal die sonst stets lateinisch formulierte Widmung in italienischer Sprache schreibt – sicherlich eine Aufmerksamkeit gegenüber dem Stammbuchhalter, für den damit der italienische Hintergrund ihrer Bekanntschaft lebendig werden sollte.

B. Allgemeines zu den Sentenzen

Gegenüber den weitgehend standardisierten Widmungen stellen die Sentenzen den variablen Bestandteil der Inskriptionen dar; mit ihnen werden die Eintragungen eröffnet. In seinen bis heute bekannten elf Stammbuch-Beiträgen hat Schütz insgesamt 20 Sentenzen verwendet.

48 Über die Konventionen dieses Eintragungsteils vgl. Schnabel (wie Anm. 5), S. 89 ff.

49 Das gilt mit Ausnahme von Eintrag Nr. 1, der dem Mitglied einer Familie gilt, mit der Schütz befreundet und später auch verschwägert war.

50 In einem der Stammbücher, in die Schütz sich eintrug, und zwar dem von Jacob Heil (Eintrag Nr. 4), finden sich unter den insgesamt 109 Einträgen 65 ohne Adressierung, das sind knapp 60%. Dieses Verhältnis dürfte dem allgemeinen Durchschnitt nahekommen.

Dabei hat er aus einem Bestand von nur zwölf Texten geschöpft, von denen einer viermal vorkommt, einer dreimal und drei weitere je zweimal. Zur Veranschaulichung der Verteilung der Sätzen auf die Einträge möge die folgende tabellarische Übersicht dienen.

Die zwölf von Schütz eingetragenen Sätzen sind in Reihenfolge ihres ersten Auftretens mit den Buchstaben A–M aufgelistet, wobei Textvarianten der (im allgemeinen wohl aus dem Gedächtnis zitierten) Sätzen unberücksichtigt bleiben. Zur übersichtlichen Darstellung der Textsprachen sind italienische Texte kursiv, deutsche in Fraktur wiedergegeben. Durch Fettdruck ausgezeichnet sind die Sätze, deren Thema die Musik ist. Für Sätze, die mehrmals auftreten, bezeichnen die eingeklammerten Zahlen die Häufigkeit des Vorkommens. In der Tabellenspalte „Sätze“ zeigt ein hochgestelltes Q an, dass Schütz die Quelle seines Zitats genannt hat. Das Zusatzzeichen \wedge ist angebracht, wenn die beiden Sätze durch eine Zwischenbemerkung verknüpft sind.

A *Tra le spine nasce la rosa.*

B *Dulcia non meruit qui non gustavit amara.*

C (4) Optima Musarum est reliquis idcirco negatum Artibus, a Musis Musica nomen habet.

D (2) *Il mondo è fatto per i savii et i pazzi lo godono.*

E *Chi fa i fatti suoi non s'imbratta le mani.*

F (3) Cantabo Domino in vita mea; psallam Deo meo quam diu fuero.

G *Chi ama Christo con perfetto cuore Sen' vive allegro et poi beato more.*

H *Credenti totus mundus divitiarum est: infidelis autem, etiam obolo indiget.*

I (2) Ut Sol inter planetas, ita Musica inter Artes liberales in medio radiat.

Ob das so unten war, solt alles oben stehn, so kann der tugendt lob doch nimmer untffergehn.

L (2) Cantabiles mihi sunt justificationes Domini in loco peregrinationis meae.

Gott der Herr soll mein Gesang immer sein mein Lebenlang.

Eintrag Nr.	Ort, Datum	Stammbuch-Halter	Sätze
1	Dresden, 28.7.1616	Gottfried Hanitzsch	A \wedge B
2	Dresden, 5.3.1627	Georg Rüdell	C D
3	Thamsbrück, 7.9.1627	Curt Ernst von Berlepsch	E C
4	Leipzig, 29.3.1631	Jacob Heil	F D
5	Leipzig, 5.4.1631	Christian Pehrish	C ^Q G
6	Kopenhagen, 21.1.1635	Joachim Morsius	H ^Q F ^Q
7	Hildesheim, 29.1.1640	Andreas Möring	I \wedge C ^Q
8	Kopenhagen, 31.3.1644	Johann Huldreich Augenstein	F ^{2Q} <i>K</i> ^Q
9	Weißenfels, 24.5.1653	Georg Michael Pezold	L ^Q I
10	Dresden, 7.8.1655	Gottfried Sternberger	<i>M</i> ^Q
11	Weißenfels, 24.8.1659	Johann Georg Fabricius	L ^Q

Vorab eine formale Beobachtung: Während die Widmungen ausnahmslos reine Prosa sind, gilt das bei den Sätzen nur für die Texte A, E und I. Prosanah, aber doch poetisch geformt sind die Psalmverse F und L mit ihrem Parallelismus membrorum, ein Formprinzip, das auch die Sätze D und H bestimmt. Als Versformen benennbar sind der lateinische Hexameter (B), das lateinische Distichon (C), der italienische gereimte Zweizeiler (G), der deutsche gereimte Alexandriner (K) und der deutsche gereimter Zweizeiler in trochäischem Metrum (M). Damit hatte Schütz einen Bestand an poetischen Formen, der es ihm ermög-

lichte, die Sentenzenfolge abwechslungsreich zu gestalten, so dass der Wechsel von der einen zur anderen Sentenz auch mit einem Wechsel der Sprachform verbunden ist – vielleicht ein quasi-musikalisches Moment der grundsätzlich musiklosen Eintragungen des Komponisten.

Die Hauptsprache der Sentenzen ist Latein; das entspricht dem Bildungsmilieu, dem Schütz ebenso wie die Mehrzahl der Stammbuchbesitzer angehörten. Bis 1631 finden sich auch italienische Sentenzen, die Schütz wohl bei seinem ersten Italienaufenthalt kennengelernt hat. Erst von 1644 an und überhaupt nur zweimal schreibt Schütz deutsche Texte ein. Bezeichnenderweise stammen beide von Opitz, dem sich Schütz offenbar auch nach dessen Tod (1639) verbunden fühlte⁵¹.

Die Sentenzen treten bis 1653 paarweise auf; nur die letzten beiden Stammbuchhalter mussten sich mit einer Sentenz begnügen. Es handelt sich dabei um die gleichen Einträge, in denen Schütz auch auf eine Motivierungsformel verzichtet. Ob dies in der Spätzeit zum Prinzip wurde (vielleicht weil der zum Zeitpunkt der vorletzten Inskription knapp Siebzigjährige des Eintragens in Stammbücher etwas müde geworden war), lässt sich auf der Basis unserer Materialkenntnis nicht entscheiden.

Seit April 1631 gibt Schütz die Quellen an, aus denen er seine Sentenzen schöpft⁵², und zwar entsprechend herrschender Konvention stets über (nicht unter) dem Text des Zitats. Der Wechsel zu diesem Usus findet zwischen der vierten und der nur eine Woche später datierten fünften Eintragung statt.

Das graphische Bild gibt einen Hinweis darauf, wie es dazu kam. Der Name „Ouenius“ ist nämlich in Nr. 5 offensichtlich nachträglich über das Distichon „Optima Musarum [...] gesetzt“⁵³, so dass man vermuten kann, dass Christian Pehrisch Schütz nach dem Autor gefragt bzw. Schütz gebeten hat, dessen Namen auch einzutragen. Schütz ging darauf ein und machte die Quellenangabe auch für alle künftigen Einträge zum Prinzip; wo sie seitdem fehlt, kann man davon ausgehen, dass Schütz keinen zitierten Autor nennen konnte. Das ist schon der Fall bei der zweiten Sentenz im Eintrag für Pehrisch. Sollte Schütz sich erinnern haben, dass er diesen Spruch aus dem *Bicinienwerk* von *Grammatio Metallo* geschöpft hatte, dann nahm er wohl (mit Recht) an, dass er schon dort Zitat war. Und dass die Sentenz I („Ut Sol ...“) immer ohne Herkunftsnachweis eingetragen ist, liegt offenbar daran, dass Schütz sie selbst formuliert hat (darüber ausführlicher in unten in Abschnitt C 2).

Ob Schütz bei der Auswahl seiner Sentenzen auf den jeweiligen Empfänger Rücksicht nahm, lässt sich schwer sagen. Dagegen sprechen könnte, dass fast jede Eintragung mindestens eine Sentenz enthält, die Schütz auch anderswo verwendet hat⁵⁴. Auf der anderen Seite wissen wir nicht, wie Schütz mit Eintragheischenden umgegangen ist⁵⁵, d. h. ob er sie persönlich empfangen und mit ihnen ein Gespräch geführt hat, in dem er etwas von ihren Interessen und ihren Plänen hätte erfahren können. Denkbar wäre das; denn vermutlich war Schütz mit

51 Vgl. auch die Beobachtung von Michael Maul zu Schütz' Platzierung seines Eintrages in das Stammbuch Pehrisch (→ Nr. 5, S. 92 f.).

52 Zur Bedeutung der Quellenangaben allgemein vgl. Schnabel (wie Anm. 5), S. 75 ff. und 442 ff.

53 Vgl. in Abschnitt II den Kommentar zu Eintragung Nr. 5.

54 Die einzige Ausnahme von dieser Regel ist Eintrag Nr. 1, dessen zwei Sentenzen später nicht mehr auftauchen. Dieser Eintrag ist jedoch vom nächsten durch ein Zeitintervall von fast elf Jahren getrennt und nimmt auch dadurch eine Sonderstellung ein, dass er als einziger keine Musik-Sentenz enthält. Offensichtlich hatte Schütz in dieser Zeit noch keine festen Gewohnheiten für Stammbucheintragungen gebildet. – Der Text M kommt zwar in dieser Form auch nur einmal vor, doch handelt es sich hier um eine gereimte Verdeutschung eines Psalmverses, der in lateinischer Fassung (Sentenz F) schon in zwei früheren Einträgen steht.

55 Zu den „Schreibsituationen“ vgl. Schnabel (wie Anm. 5), S. 162.

Eintragungswünschen nicht überlastet, besonders da sein Hauptwirkungsort Dresden keine Universitätsstadt war.

In einzelnen Fällen lassen sich über den Zusammenhang zwischen dem Stammbuchbesitzer und den eingetragenen Sentenzen Vermutungen anstellen. So taucht im Stammbuch für den Theologiestudenten und designierten Kantor Jacob Heil (Nr. 4) zum erstenmal jene Musik-Sentenz auf, in der nicht über den Rang der Musik reflektiert, sondern vom Singen als Gotteslob gesprochen wird (Vulgata-Psalms 103 bzw. 145). Wenn Schütz für Joachim Morsius einen Kirchenvater zitiert, nimmt er sicherlich Bezug auf die umfassende Gelehrtheit des Stammbuchbesitzers. Und wenn für den Nürnberger Johann Huldreich Augenstein im Jahre 1644 (nach unserer Kenntnis zum erstenmal) ein Text in deutscher Sprache eingetragen wird, könnte man fragen, ob vielleicht von den Sprachpflege-Bestrebungen in Augensteins Heimatstadt gesprochen wurde, die im gleichen Jahr zur Gründung des *Pegnesischen Blumenordens* durch Georg Philipp Harsdörffer führte. Mit solchen Erwägungen lassen sich Möglichkeiten andeuten; dass sie einen gewissen Anteil an Spekulation enthalten, sollte dabei nicht vergessen werden.

Unter inhaltlichem Gesichtspunkt lassen sich die Sentenzen in zwei Gruppen gliedern. Bei sieben dieser Texte handelt es sich um geistliche oder moralische Lebensregeln oder Sätze vom Lauf der Welt, gelegentlich mit scherzhaftem Einschlag (Sentenz D). Alle italienischen Sprüche (A, D, E, G) gehören dieser Kategorie an, aber auch zwei lateinische (B, H) und ein deutscher (K).

Die zweite Gruppe bilden die fünf Sentenzen, deren Thema die Musik ist. (Ihre Zahl reduziert sich auf vier, wenn man die Opitzsche Psalmverdeutschung M als sprachliche Variante von Sentenz F betrachtet.) In jeder Eintragung mit Ausnahme der ersten ist dem Thema „Musik“ mindestens eine Sentenz gewidmet, zweimal sind es sogar beide.

Eine andere Form von denkbaren Musikeinträgen muss erwähnt werden, obwohl sie in Schütz' Stammbuchinskriptionen nicht vertreten ist: nämlich Notentexte. Schütz verhält sich in diesem Punkt anders als die meisten Musiker seiner Zeit, die sich in Stammbücher gern mit Notentexten eintragen. Musiknotate geben dem Eintragenden nicht nur die Möglichkeit, sich deutlich sichtbar als Musiker zu präsentieren, sondern bilden oft auch, ähnlich wie bildliche Darstellungen, durch ihre graphische Besonderheit eine ausgesprochene Stammbuch-Zierde⁵⁶.

Der Standard-Typus des musikalischen Stammbuch-Eintrages war im 16. und 17. Jahrhundert der Kanon. In dieser Form war es möglich, auf dem verfügbaren engen Raum durch die „ägnigmatische“ Darstellung, d. h. die Aufzeichnung einer einzigen Stimme, aus der nach einer bestimmten Vorschrift ein mehrstimmiges Gebilde zu entwickeln ist, ein kunstvolles Ganzes – wenn auch meist von epigrammatischer Kürze – zu notieren und sich zudem als gelehrter Komponist auszuweisen.

56 Man denke etwa an den Eintrag Johann Hermann Scheins in das Stammbuch von Valentin Rottschütz, den Eberhard Möller und Werner Braun beschrieben haben; vgl. Eberhard Möller, *Ein unbeachtetes Stammbuchblatt von Johann Hermann Schein*, in: *Mf* 47 (1994), S. 158-161; Werner Braun, *Stammbuchnotationen und ihr Mitteilungscharakter*, in: Günter Fleischhauer u. a. (Hrsg.), *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*, Michaelstein 2001 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 57), S. 111-124 (mit einem Faks. des Eintrages von Schein auf S. 119). – Bei dieser Gelegenheit sei angemerkt, dass die in der Mitte des Kreises stehende, von beiden Autoren nicht aufgelöste Initialenfolge „I.T.D.S.N.C.I.Æ.“ zu lesen ist als „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum“, also jener Psalmvers (Ps. 30,2), der die persönliche Devise von Samuel Scheidt war und von ihm als Kanontext benutzt wurde.

Was hielt Schütz davon ab, seine Stammbucheinträge wie seine Zeitgenossen Sweelinck, Scheidt, Schein und viele andere in Kanonform zu geben? Natürlich beherrschte er die Kunst, einen Kanon zu schreiben, als selbstverständlichen Teil seines Handwerks und wäre imstande gewesen, über einen Psalmvers oder einen ähnlichen Kurztext einen Kanon, etwa im Stil von Samuel Scheidts Kanons im Anhang der *Tabulatura Nova*, zu schreiben. Aber er hätte sich als Komponist damit nicht zu erkennen gegeben. Denn der Kanon spielt in seinen Kompositionen keine Rolle. Es ist geradezu ein Signum seines Komponierens, dass er nicht in den konstruktiven Bahnen von Kanons denkt, sondern seine Musik aus dem Sprachfluss entstehen lässt. Anders als Scheidt, der mit seinem Standard-Stammbucheintrag, nämlich einem Kanon über den Text „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum“ sowohl seine persönliche Devise als auch ein Fundament seines musikalischen Denkens dokumentieren konnte⁵⁷, hätte Schütz mit einem Kanon allenfalls seine im Text enthaltene Musikauffassung zu Papier bringen können, seine Eigenart als Komponist aber eher verschleiert.

So war es konsequent, dass er, um sich als Musiker kenntlich zu machen, lieber Worttexte eintrug, deren Thema die Musik ist. Mit Ausnahme des Hanitzsch-Eintrags von 1616 enthält, wie schon gesagt, jeder Eintrag mindestens eine Sentenz über die Musik. Die Konsequenz, mit der Schütz dabei vorgeht, lässt darauf schließen, dass er in ihnen den Kern dessen sah, was er in den Einträgen über sich mitteilen wollte.

C. Im Zentrum: die Musik-Sentenzen

1. „Optima musarum ...“

Zunächst ist es der Vorrang der Musik vor den anderen Künsten, der in den Sentenzen thematisiert wird. Im zweiten erhaltenen Eintrag zitiert Schütz das Epigramm über die Musik von John Owen. Wir wissen nicht, wann Schütz es für sich entdeckte; in Deutschland erschien von Owens Epigrammsammlung schon 1608, also zwei Jahre nach dem englischen Erstdruck, in Amberg der erste Nachdruck, an den sich in den folgenden Jahren weitere anschlossen. Owens Distichon ist die bei Schütz am häufigsten vorkommende Musik-Sentenz; in den bekannten Stammbüchern findet sie sich zwischen 1627 und 1640 viermal. Musik als Musenkunst: Diese Vorstellung war den Musikern der Schütz-Zeit selbstverständlich und fand ihren Niederschlag in Werktiteln (man denke an Michael Praetorius' *Musae Sionie*), bildlichen Darstellungen und vertonten Texten. Schütz selbst hatte in zwei theatralischen Werken auf eigene Texte (*Wunderliche Translocation* 1617, *Glückwünschung des Apollinis und der neun Musen* 1621; Vertonungen nicht erhalten) die Musen auftreten lassen. Und 1627, also im Jahr des Eintrags für Georg Rüdell, komponierte er, wohl auf einen Text von Martin Opitz, für Johann Nauwachs Sammlung *Erster Theil Teutscher Villanellen* das Stück *Glück zu dem Helikon* SWV 96 mit den Schlusszeilen „Allein der Musen Zahl/ singt in der Götter Saal“. Owens geistvolle Idee, die Sonderstellung der Musik mit ihrem Namensprivileg zu verbinden, gefiel ihm offenbar, so dass das Epigramm für lange Zeit Schütz' bevorzugte Formulierung für die Würde seiner Profession wurde.

57 Dazu neuerdings Hendrik Dochhorn, Artikel *Scheidt, Samuel* in: MGG2, Personenteil 14, Sp. 1217–1249, speziell Sp. 1239.

2. „Ut Sol inter Planetas...“

Zum letztenmal begegnet das Owen-Distichon in dem Hildesheimer Stammbucheintrag für Andreas Möring von 1640. Hier ist es mit einer anderen Musik-Sentenz verbunden, in der die Stellung der Musik unter den Artes liberales mit der der Sonne unter den Planeten verglichen wird. Schütz verknüpft beide Sätze durch die Zwischenbemerkung „Hinc rectè Ouuenius“ (daher sagt Owen richtig), demonstriert also mit dem astronomischen Vergleich die Stichtätigkeit von Owens Dictum über die Musik als vornehmste der Musen.

Die Sentenz „Ut Sol inter Planetas ...“ ist offenbar – im Unterschied zu allen anderen Stammbuchsprüchen – kein Zitat, sondern eine eigene Prägung von Schütz. Dafür sprechen mehrere Indizien:

1. Dieser Satz bleibt in beiden Eintragungen (Nr. 7 von 1640, Nr. 9 von 1653) ohne Herkunftsnachweis. Da Schütz sich seit 1631 (Eintrag Nr. 5) angewöhnt hatte, die Quellen seiner Stammbuchsentenzen anzugeben, ist ihr Fehlen ein Indiz dafür, dass er in diesem Falle Eigenes einträgt.
2. Schütz hat die Sentenz ein Jahr nach ihrem ersten Auftreten als Stammbuchspruch in eine Argumentation über die Bedeutung der höfischen Musikausübung einbezogen und sie dabei entsprechend der Kontextsprache verdeutscht. In einem Memorial von 7. März 1641 macht er seinem Kurfürsten Vorschläge, wie die darniederliegende Dresdner Hofmusik vor dem völligen Erliegen bewahrt werden könnte. Drei Gesichtspunkte sind es, die nach Schütz' Meinung den Kurfürsten dazu veranlassen sollten, diese Vorschläge umzusetzen: Zum ersten nimmt er mit der Unterhaltung einer Kapelle ein herrscherliches Recht wahr; zum zweiten ehrt er Gott, der das Musizieren zu seinem Lobe angeordnet hat; endlich aber erinnert Schütz den Kurfürsten an die besondere Würde der Musik⁵⁸:

Sie erhalten auch hiermit an Ihrem Churfl Hoffe diejenige Profession, welche nichts minder (als die Sonne unter den Sieben Planeten:) also auch unter den Sieben freyen Künsten, in der Mitten helle glentzet und weit leuchtet [...].

3. Der Wortlaut des Satzes ist in der lateinischen Version nicht konstant, wie es bei einem Zitat zu erwarten wäre. Zwar lässt sich Schütz auch in dem Distichon von Owen bei der ersten Eintragung eine Ungenauigkeit zuschulden kommen, indem er statt des originalen „reliquis“ das bedeutungsgleiche „caeteris“ setzt. Doch ungleich gravierender sind die Differenzen bei der Verwendung des „Ut Sol“-Dictums. Beim erstenmal (1640) ist zu lesen: „Ut Sol inter Planetas, ita Musica inter Artes liberales in medio radiat.“ Bei der zweiten Eintragung (1653) sind die Satzteile umgestellt; hier heißt es: „Musica inter artes liberales, ut Sol inter Planetas, è medio radiat.“

Und noch in einer dritten Variante scheint Schütz das Dictum in ein Stammbuch eingetragen zu haben. Diese Version ist uns zwar nicht von seiner Hand überliefert, doch führt zu ihr eine Spur in Gestalt eines merkwürdigen Dokuments, das Wilibald Nagel 1909 bekannt gemacht hat⁵⁹. Es handelt sich um eine aus dem Jahre 1663 stammende Bewerbung eines sonst nicht bekannten Musikers um eine „condition“ bei dem Bruder Ludwigs II. von Hessen-Darmstadt, dem Landgrafen Georg III. von Hessen-Itter, der in Vöhl (Oberhessen) eine Apanage hatte. Der Bewerber nennt sich „Hancz Niclaus von Erich. Jehnensis. Fürstl. Hol-

58 Schütz GBr, S. 144.

59 Wilibald Nagel, *Zu Nikolaus Erich*, in: SIMG 10 (1908/09), S. 634–636.

stein. Capellmeister, musicalischer componist, Kays. gekrönter Poët, figural Cantor und Organist, approbierter Trinciant [Vorschneider für Geflügel] und fechtmeister⁶⁰. Das Dokument besteht aus drei beidseitig beschriebenen Blättern, die jeweils auf der einen Seite eine Probe der Kompositionskunst des Bewerbers in Form eines Kanons enthalten, auf der anderen, auf allen drei Blättern gleichbleibend, eine Art von Titel für sein Gesuch. Dieser Titel lautet auf Blatt 1⁶¹:

Vöhlner-Poëtisch-Honorarium und Musicalisches Symbolum ad Philomusos. Augustinus. Ut sol inter Planetas –, ita Musica in medio inter Artes liberales radiat. Anno SaLVator MVNDI plos Coronabit.

Hier begegnet uns wiederum die Sentenz „Ut Sol ...“, und zwar in ähnlichem Wortlaut wie in dem Eintrag für Andreas Möring (Nr. 7), doch mit Umstellung der Wortgruppen „inter Artes liberales“ und „in medio“, also in einer Fassung, die mit keiner der beiden Schützchen Eintragungen Nr. 7 und 9 genau übereinstimmt.

Wer war „Hancz Niclaus von Erich“, und wie kam er zu der zitierten Sentenz? Als Herkunft des Spruches gibt er „Augustinus“ an. Dies ist wohl eine absichtliche Irreführung, mit der der Bewerber seine Belesenheit demonstrieren wollte⁶² – sicherlich in der (zu seiner Zeit zutreffenden) Annahme, dass niemand die Richtigkeit dieser Herkunftsangabe überprüfen könnte. Inzwischen aber ist die Falsifizierung der Zuschreibung leicht möglich mit Hilfe der seit 1995 verfügbaren umfassenden Augustinus-Konkordanz⁶³. Da hier die zitierte Formulierung nicht nachgewiesen ist, kann das vorgebliche Augustinus-Zitat nicht als Beleg dafür dienen, dass die Sentenz vor Schütz schon existiert hat.

Einen Musiker namens Nicolaus Erich kennen wir als Kantor in Jena; er ist der Komponist einer der 16 Vertonungen des 116. Psalms, die der Jenenser Steuereinnahmer („Amtschösser“) Burckhard Großmann in Auftrag gegeben hatte und 1623 in dem Sammelwerk *Angst der Hellen und Friede der Seelen* veröffentlichte⁶⁴, an dem bekanntlich auch Schütz mit einer fünfstimmigen motettischen Komposition (SWV 51) beteiligt war. Aufgrund seiner Lebensdaten (1588–1631)⁶⁵ kann Erich nicht mit dem Verfasser der Bewerbung von 1663 identisch sein. Da dieser sich aber als „Jehnensis“ bezeichnet, könnte der Jenaer Kantor sein Vater gewesen sein. Offenbar hat er einen Stammbucheintrag von Schütz gekannt, in dem die Planeten-Sentenz stand. Es spricht nichts dagegen, dass er selbst – vielleicht gestützt auf eine Empfehlung durch seinen Vater – von Schütz einen Eintrag erbeten und erhalten hat. Er könnte entweder in Mitteldeutschland bei Schütz vorgeschrieben haben (etwa in Leipzig) oder mit ihm – wenn es richtig ist, dass Erich ein Hofamt in Holstein bekleidete – bei einem Aufenthalt auf dem Wege nach Dänemark, etwa in Glückstadt, Kontakt gesucht haben. Schütz

60 Zit nach Nagel ebd., S. 636.

61 Ebd., S. 635. Die beiden anderen Blätter enthalten den gleichen Titel, nur das abschließende Chronogramm ist jedesmal verschieden, ergibt jedoch immer die Jahreszahl 1663.

62 Offenbar kannte der Schreiber den hohen Prestigewert eines Zitats von Augustinus, „der [...] zu den in den Alben meistzitierten Autoren zählt“ (Schnabel, wie Anm. 5, S. 445 f.).

63 Cornelius Mayer (Hrsg.), *Corpus Augustinianum Gissense*, Basel 1995 (CD-ROM), 2/2004.

64 Jena 1623; Neuausgabe durch Christoph Wolff: *Anguish of Hell and Peace of Soul [...]. A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others*, Cambridge, MA 1994 (= Harvard Publications in Music 18).

65 Vgl. A. Lindsey Kirwan, Artikel *Erich, Nicolaus*, in: *New GroveD2*, Bd. 8, S. 291.

hätte die Planeten-Sentenz wie immer ohne Autorenangabe eingetragen, und Nikolaus Erich nahm sich die Freiheit, sie dem Kirchenvater Augustinus unterzuschieben⁶⁶.

Wenn Schütz den Vergleich zwischen der Stellung der Musik unter den Artes liberales und der der Sonne unter den Planeten selbst geprägt hat, so besagt das allerdings nicht, dass das Bild im Bereich der Musikkultur nicht Vorläufer gehabt hätte.

Der polnische Musiktheoretiker Jerzy Liban vergleicht in seiner 1540 in Krakau erschienenen Schrift *De musicae laudibus oratio* den Rang des I. Modus (Dorisch) unter den Kirchentonarten mit dem der Sonne unter den Planeten⁶⁷:

Hic tonus luminoso soli comparatur, et ab eo regitur, cum inter omnes tonos principatum teneat: velud sol inter planetas: Quemadmodum enim sol, humida exsiccatur, et noctis tenebras fugat: ita hic tonus, pigritiam, tristitiam, stuporem, confusionemque somni, quae ex tristitia, ob phlegmatis motionem prouenit celeriter expellit. Viros igitur fortes temperatissimosque decet.

Und Glarean diskutiert in Kapitel 7 des III. Buches seines *Dodekakordon (De tactu sine cantandi mensura)* die Frage, ob die durch das Tempus in Semibreven gegliederte Brevis oder die durch die Prolatio in Minimem gegliederte Semibrevis die Einheit des Tactus bilden sollte. Er bevorzugt die letztere Möglichkeit, erwähnt aber, dass dies früher anders betrachtet worden sei, weil das Tempus die Mittelstellung zwischen dem Modus (Verhältnis von Longa und Brevis) und der Prolatio einnimmt, ähnlich wie die für unsere Zeitgliederung maßgebliche Sonnte unter den Planeten⁶⁸:

Quibusdam autem placet, ut temporis potissimum rationem habeamus in metiendo cantu, quando ipsum medium est inter modum prolationemque, uelut sol inter Planetas, ad cuius quidem cursum anni tempora metimur. Horum opinionum aetas superior secuta est, & adhuc magna Germania: portio [...].

Liban und Glarean verbinden mit dem Bild von Sonne und Planeten unterschiedliche musiktheoretische Phänomene. Dieses Bild scheint demnach zur Verfügung zu stehen, wenn die zentrale Position einer Erscheinung nachdrücklich hervorgehoben werden soll. Vermutlich lässt sich dieser Vergleich auch in anderen musiktheoretischen Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts finden. Wo Schütz ihn angetroffen hat, muss offen bleiben; dass er aber das Bild aus der Tradition genommen hat, ist höchst wahrscheinlich.

- 66 Diese Unterschiebung lässt, ebenso wie das eher unwahrscheinliche Adelsprädikat und die vom Poeta laureatus bis zum Geflügel-Vorschneider reichende Palette seiner Ämter, Würden und Fähigkeiten, Zweifel an der Richtigkeit seiner Angaben aufkommen. Nagel (wie Anm. 59, S. 635) formuliert seinen Eindruck von Erich so: „Daß es mit seiner Kunst weit her gewesen sei, möchte ich nach der nicht sonderlichen Probe seines Könnens [...] bezweifeln. [...] ein merkwürdiges Schicksal scheint der Mann, der allerlei gelernt hatte (er schreibt eine vortreffliche Handschrift, lateinisch und griechisch waren ihm geläufig und in der Musik verstand er zum mindesten das handwerksmäßige) gehabt zu haben.“
- 67 Kapitel *De primo tono*, fol. E iiii; in deutscher Übersetzung: „Dieser Tonus wird mit der leuchtenden Sonne verglichen und von ihr regiert, weil er unter allen Toni die Hauptstellung einnimmt, wie die Sonne unter den Planeten. So wie nämlich die Sonne das Feuchte trocken und die Finsternis der Nacht vertreibt, so verjagt dieser Tonus rasch die Lässigkeit, die Traurigkeit, den Stumpfsinn, die Verwirrung des Traumes, die aus der Traurigkeit über die Erregung von Trägheit herrührt. Er ziemt sich für starke und sehr besonnene Männer.“
- 68 Henricus Loriti Glareanus, *Dodekakordon*, Basel 1547 (Reprint Hildesheim u. New York 1969), S. 203. – In der Übersetzung von Emil Bohn (Leipzig 1888, S. 149) lautet der Passus: „Manchen beliebt es, zum Abmessen im Gesange hauptsächlich das Tempus zu berücksichtigen, weil dieses zwischen dem Modus und der Prolation sich befindet, wie die Sonne zwischen den Planeten, nach deren Lauf wir die Zeiten des Jahres abmessen. Dieser Meinung folgte die frühere Zeit und bis jetzt ein großer Teil Germaniens [...]“ –Vgl. zur Sache Wolf Frobenius, Artikel *Tactus*, in: HmT (1971), S. 6f.

Für Schütz ist der Vergleich am bedeutsamsten: Es geht nicht um musiktheoretische Einzelphänomene, sondern um die Musik selbst als eine der *Artes liberales*. Das Bild ist bei ihm auch genauer, da die Zahl der Planeten nach alter Auffassung sieben ist und somit der Zahl der *Artes liberales* entspricht.

Dass hinter dem Schützchen Dictum von der Sonne inmitten der Planeten eine Tradition steht, die sich bis 1540 zurückverfolgen lässt, besagt auch, dass diese Stammbuchsentenz nicht, wie in der jüngeren Schütz-Literatur mehrfach vermutet worden ist⁶⁹, als ein Bekenntnis zum heliozentrischen System zu verstehen ist. Eine solche Annahme wird vor allem dadurch unwahrscheinlich, dass der Traktat von Liban schon 1540 erschienen ist, also drei Jahre vor Kopernikus' bahnbrechender Schrift *De revolutionibus orbium coelestium*.

Dass die Sonne in der Mitte der Planeten steht, konnte auch zu einer Zeit gesagt werden, in der das geozentrische System noch unangefochten herrschte. Denn nach traditioneller Auffassung legten sich um die Erde als den feststehenden Mittelpunkt die Bahnen der sieben „Planeten“. Als solche galten – in der Reihenfolge der Entfernung zur Erde – Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn, während die Erde selbst nicht zu den Planeten gerechnet wurde. Da die Sonne an vierter Stelle steht, bildet sie die Mitte.

Dass Schütz von dieser Vorstellung ausgeht, wird vollends klar, wenn er in seinem oben zitierten Memorandum an den Kurfürsten von 1641⁷⁰ von den sieben Planeten spricht. Diese Zahl ist nur für das geozentrische System zutreffend. Denn sobald man im Sinne des heliozentrischen Systems die Sonne als Mittelpunkt betrachtet, rechnet sie (ebenso wie der Mond der Erde) nicht mehr unter die Planeten, sondern wird von sechs Planeten⁷¹ umkreist, zu denen nun auch die Erde gehört.

Es besteht demnach keine Veranlassung zu der Annahme, dass Schütz über die Ordnung der Himmelskörper anders dachte als beispielsweise Johann Amos Comenius, der 1658 in seinem *Orbis Sensualium Pictus* von 1658, dem „erfolgreichsten Schulbuch des 17. und 18. Jahrhunderts“⁷², schrieb: „Der Himmel drehet sich/ und gehet um die Erde/ die in der Mitten stehet.“

3. Psalmverse

In den Sentenzen F, L und M stoßen wir auf eine weitere Quelle für Schütz' Musik-Sentenzen: den Psalter. In den Psalmzitataten wechselt die Sicht auf die Musik. Hier argumentiert nicht mehr der Theoretiker über den Rang der Musik, sondern der Musiker legt in Ich-Form ein Bekenntnis zum Musizieren als Gotteslob ab. Sentenz F ist von den Vulgata-Psalmen 103 bzw. 145 abzuleiten. Im Kontext des Psalms 103, der die Schöpfung beschreibt, steht der Vers am Ende als „Selbstaufforderung zum Lobgesang“⁷³; am Anfang von Psalm 145 leitet er einen allgemeinen Lobpreis der Taten Gottes ein. Mit dieser Sentenz zitiert Schütz einen Text, der auch in seinen Kompositionen vorkommt. Als er ihn 1631 für Pehrish eintrug, hatte er ihn zwei Jahre zuvor in gleichem Wortlaut als Konzert Nr. 4 der *Symphoniae sacrae* I

69 Zuerst bei Fechner (→ Nr. 2), S. 96.

70 s. Anmerkung 58.

71 Ihre Zahl wuchs bekanntlich erst im 18. Jahrhundert über sechs hinaus.

72 Paul Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts – Deutsche Geschichte 1600–1700*, Stuttgart 1999, S. 60.

73 Artur Weiser, *Die Psalmen 2: Psalm 61–150*, Göttingen 1950 (= *Das Alte Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk*, Teilband 15), S. 456.

von 1629 vertont (SWV 260). Und in der Fassung der Lutherbibel (Psalm 104) bildet dieser Vers den Text zum 2. Teil des 4. Konzerts der *Symphoniae sacrae* II (SWV 345), eines Stückes also, das während des zweiten Dänemark-Aufenthaltes entstanden ist, an dessen Ende Schütz den Text in das Stammbuch Johann Huldreich Augensteins eintrug⁷⁴.

Auch Vers 54 aus Psalm 118 (Sentenz L) ist in Ich-Form gehalten, hat jedoch eine andere Perspektive. Das Subjekt des Satzes wird nicht vom „Ich“ gebildet, sondern von den „justificationes Domini“, mit denen sich der Singende in Einklang bringt. Auch dieser Vers ist, in der Fassung der Lutherbibel⁷⁵, von Schütz komponiert worden: allerdings erst in seinem Spätwerk, dem „Schwanengesang“ (Teil IV, SWV 485.)

Sentenz M, eine deutsche Nachdichtung von Psalm 146 (Vulgata-Psalm 145) durch Martin Opitz, steht gewissermaßen zwischen den beiden direkten Psalmziten. Opitz bezieht sich auf Psalm 146, spricht also vom lebenslangen Lobgesang, tut das aber aus der Perspektive von Psalm 119 (Vulgata-Psalm 118), indem „Gott der Herr“ als Subjekt gesetzt wird – eine Freiheit in der Nachdichtung, die von Schütz zweifellos bemerkt worden ist.

4. „... cum ætate annisque meis variante“

Schon relativ früh, nämlich bei der Veröffentlichung der über längere Zeit hinweg entstandenen *Cantiones sacrae* im Jahre 1625, hat Schütz bemerkt, dass sich sein Kompositionsstil – seine „canendi ratio“, wie er es in diesem Zusammenhang⁷⁶ nennt – mit fortschreitendem Alter geändert hatte. Lässt sich Entsprechendes auch für seine (sit venia verbo) „inscribendi ratio“ feststellen, d. h. für seine Art und Weise, Stammbucheinträge zu formulieren?

Dass man diese Frage überhaupt stellen kann, liegt daran, dass Schütz' Einträge weder rein anlassgebunden in bunter Folge wechseln, noch sich stereotyp wiederholen, wie etwa diejenigen von Samuel Scheidt. Beim Überblicken seiner Eintragungen lassen sich sowohl Einheitlichkeit und Kontinuität als auch gewisse Akzentverschiebungen beobachten.

Das gilt insbesondere von den Musik-Sentenzen, jener kleinen Gruppe von Texten, die sich in mehrfachen Wiederholungen und Varianten wie ein rotes Band durch Schütz' Stammbucheinträge hindurchziehen. Betrachten wir ihr Vorkommen statistisch (wobei wir von der nur einmal verwendeten Sentenz M, die mit F verwandt ist, zunächst einmal absehen), so ergibt sich: Sentenz C begegnet von 1627 bis 1640, Sentenz F von 1631 bis 1644, Sentenz I von 1640 bis 1653 und Sentenz L von 1653 bis 1659. Es werden demnach die ‚theoretischen‘ Einträge, also diejenigen, die die Superiorität der Musik entweder mit dem von den Musen abgeleiteten Namen begründen oder sie mit der Sonne unter den Planeten vergleichen, zuerst verwendet (von Eintragung 2 an) und hören mit der drittletzten Eintragung auf, während die Psalmverse erst mit Eintragung 4 einsetzen, aber bis hin zur spätesten Eintragung als Stammbuch-Sentenzen dienen. Es ergibt sich also eine gewisse Akzentverschiebung von der Argumentation über den Rang der Musik zu Aussagen darüber, was sie für Schütz persönlich bedeutet.

Innerhalb der beiden Gruppen ist eine deutliche Änderung der Präferenzen festzustellen: Die Musen-Sentenz wird bis 1640 verwendet und weicht danach der 1640 erstmals nachweis-

74 Möglicherweise war Schütz in dieser Zeit damit beschäftigt, letzte Hand an die Reinschrift des II. Teils der *Symphoniae sacrae* zu legen, die er dem dänischen Prinzen Christian vor seiner Rückreise nach Deutschland überreichte.

75 Luther übersetzt „justificationes“ mit „Rechte“; deutlicher ist wohl eine Übersetzung wie die der *Zürcher Bibel*, wo es heißt „Deine Satzungen preise ich im Gesang“.

76 Widmungsvorrede der *Cantiones sacrae*.

baren Planeten-Sentenz. Bei den Psalmversen begegnet zuerst der „Cantabo“-Text mit dem (im Lateinischen freilich verschwiegenen) Subjekt „Ich“ und relativ spät die „Cantabiles“-Sentenz mit dem Subjekt „justificationes Domini“. Dieser letztere Text aber hebt sich aus allen anderen Musik-Sentenzen dadurch heraus, dass er in mehrfacher Weise die Grenzen der Textsorte „Stammbuch-Eintrag“ überspringt. Dass Schütz den aus 176 Versen bestehenden 119. Psalm als Ganzes komponiert hat, ist eine Textwahl, die das große Alterswerk als „ein Bekenntniswerk [...], ja mehr als das: sein geistig-künstlerisches Testament“ ausweist, wie Wolfram Steude es formuliert hat⁷⁷. Vers 54, „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause“, hebt sich im 4. Teil (SWV 485, T. 25-33) durch eine besonders nachdrücklicher Vertonung im Tutti beider Chöre hervor. Allem Anschein nach hat Schütz diesen Vers in seiner späten Lebenszeit zu seiner Devise gemacht. Denn er bestimmte ihn als Predigttext für seine Leichenpredigt und bestellte bei seinem Schüler Christoph Bernhard eine Begräbnismotette über die lateinische Version „Cantabiles mihi erant ...“. Und wenn man den Angaben im Epicedium des Mutzschener Pfarrers Georg Weisse Glauben schenken will, dann hat Schütz diesen Vers in der deutschen Version in seinem Weißenfelser Arbeitszimmer anbringen lassen⁷⁸.

Wenn Schütz Grundsätzliches über seine Kunst und sein Verhältnis zu ihr sagt, dann hat dies im allgemeinen praktische Anlässe. So dient die Berufung auf sein „von GOTT verliehenes *Talentum*“⁷⁹ zur Rechtfertigung der Veröffentlichung von Werken kleineren Zuschnitts in Kriegszeiten; die oben zitierte Argumentation gegenüber dem Kurfürsten über die Bedeutung der Hofmusik⁸⁰ soll den Dienstherrn zur Bereitstellung der nötigen Mittel veranlassen; und die 1651 bekundete Überzeugung, Gott habe ihn „sonder Zweiffell zu der *Profession* der *Music* von Mutterleibe an abgesondert gehabt“, steht im Zusammenhang jenes autobiographischen Memorials, mit dem Schütz seine Versetzung in den Ruhestand beantragt⁸¹. Daneben aber wurden ihm, wie es scheint, auch die an ihn herangetragenen Wünsche nach Stammbuch-Einträgen zu praktischen Anlässen besonderer Art und regten ihn dazu an, nach Formulierungen zu suchen, in denen er seine Auffassung von der Musik und seiner Lebensaufgabe als Musiker wiederfinden konnte. Wäre unsere Annahme über den Ursprung des Vergleichs der Musik mit der Sonne in der Mitte der Planeten richtig, dann hätte Schütz sogar eine Sentenz über den Rang der Musik eigens für den Gebrauch als Stammbucheintragung selbst formuliert. Dass die Stammbuch-Poesie mit seinem Komponieren und seinem Leben verknüpft war, und dass seine Affinität zu bestimmten Texten Wandlungen unterlag, musste den Stammbuch-Besitzern, die jeweils nur sozusagen eine Momentaufnahme erhielten, verborgen bleiben. Die überschauende Betrachtung des Korpus dieser Texte, die heute möglich ist, kann versuchen, etwas davon zu erfassen.

77 Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9-18 (Zitat: S. 13). Dort finden sich auch wichtige Hinweise zur Deutung des Psalters und speziell des 119. Psalms in der theologischen Tradition der lutherischen Kirche.

78 „GOTT deine Rechte sind dein [sic] Lied in meinem Hause! | War auch dein Lösungs-Wort/ man finds geschrieben an | in deiner Vater-Stadt/ gantz oben in der Clause/ | In welcher ich dich oft gehört/ o wehrter Mann.“ – Zitiert nach Jörg Jochen Berns, *Orpheus oder Assaph? Epicedien auf Schütz und dessen Familienmitglieder*, in: SJB 16 (1994), S. 49-66 (Zitat: S. 65).

79 Widmungsvorrede zu Teil I der *Kleinen geistlichen Konzerte*, 1636.

80 s. Anmerkung 58.

81 *Heinrich Schütz – Autobiographie (Memorial 1651) – Faksimile-Ausgabe*, hrsg. von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1972.

Wirkung als Problem: Zur historischen Geltung von Heinrich Schütz

FRIEDHELM KRUMMACHER

Bemüht man sich um Belege zur Schützrezeption, wie es letzthin mehrfach geschah, so rückt damit zugleich die Wirkung des Komponisten in den Blick¹. So begrenzt aber diese Zeugnisse sind, so vielfältig sind auch die Perspektiven, die solche Erörterungen bestimmen.

Lange dominierte die Sicht einer deutsch und zugleich protestantisch geprägten Musikwissenschaft, die sich auf Winterfeld wie Spitta berief und von Moser bestätigt fühlte. Sie suchte nicht nur Schütz als Musiker seiner Kirche und seines Landes zu sehen, sondern auch als Repräsentanten seiner Epoche zu charakterisieren. Und für ihre Wirksamkeit kann man auf mancherlei Gewährsleute bis hin zu Günter Grass verweisen, für die solche Kriterien – wie Werner Breig zeigte – keineswegs belanglos waren². Anders mag sich das schon von Süddeutschland her ausnehmen, wo die katholische Musik der Zeit vorrangig sein dürfte. Und die Sicht verschiebt sich erst recht, sobald man die Perspektiven anderer Länder heranzieht, in denen dann Purcell, Lully oder Cavalli als maßgeblich erscheinen mögen.

Von historiographischen Positionen sind indes die historischen Dokumente zu unterscheiden, die man zunächst zu konsultieren hat. Zum einen vermitteln zahlreiche Zeugnisse eine Vorstellung von der Geltung, die Schütz zu seiner Zeit hatte. Zum anderen lässt sich an Werke von Schülern und Weggefährten die Frage richten, was sie mit Schütz verbindet oder von ihm trennt. Und die Kenntnis solcher Befunde ist eine Voraussetzung, um unterschiedlichen Perspektiven der Historiographie gegeneinander abwägen zu können.

I

„Seculi sui Musicus excellentissimus“ – so lautete die bekannte Inschrift auf der Grabtafel, die „auf der Erden“ in der alten Dresdner Frauenkirche eingelassen war³. Der Zusatz freilich, der sich darüber auf einer „Tafel in Messing“ befand, wies auf den Stifter des noblen Grabmals hin: „Quod caducum habuit, sub hoc monumento Electorali/ munificentia extracto deposuit“. Der Kurfürst kam damit noch deutlicher zur Geltung als durch die Schützsche Amtsbezeichnung „Electoralis Capellae Magister“, zu der es erläuternd hieß: „Sereniss. Saxoniae Elect./ Joh. Georg I et II Capellae/ Cui LVII annos praefuit/ immortale decus.“ So bemerkenswert es ist, dass der Kurfürst das Grabmal stiftete, so sehr ging es dabei auch um seine fürstliche Repräsentation. Obwohl sich Schütz mehrfach um seine Pensionierung bemühen

1 Vgl. zuletzt Friederike Böcher (Hrsg.), *Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit* [...], Bad Köstritz 2005 (= Köstritzer Schriften 4).

2 Werner Breig, *Heinrich Schütz, die deutschen Dichter und „Das Treffen in Telgte“*, in: Böcher (wie Anm. 1), S. 9–40.

3 Zu den durch Johann Gottfried Michaelis überlieferten Inschriften vgl. Moser, S. 200; Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: *SJb* 20 (1998), S. 155–164, sowie dazu *Nachtrag*, in: *SJb* 21 (1999), S. 115.

musste, hatten die dringlichen Eingaben sein Ansehen am Hofe offenbar nicht geschmälert⁴. Und dass er ähnliche Geltung an anderen Höfen hatte, geht aus seinen Verbindungen nach Kopenhagen, Wolfenbüttel, Weißenfels, Merseburg und Zeitz hervor⁵. Allerdings wird man einschränken müssen, dass sich diese Kontakte auf mittel- und norddeutsche Höfe konzentrierten, die mit den Wettinern verwandtschaftlich oder diplomatisch verbunden waren.

Das gilt ähnlich für die Zeugnisse, die das Ansehen des Komponisten bei weiteren Zeitgenossen dokumentieren. Freilich lassen sich nur einige exemplarische Belege nennen, ohne das Fehlen einer vollständigen Dokumentation auszugleichen. Dazu zählen neben den Eintragungen, die Schütz in Stammbücher schrieb, die huldigenden Gedichte, die ihm zugeeignet wurden. Den Bestand der schon Moser bekannten Quellen konnten besonders Eberhard Möller und Jörg-Ulrich Fechner mehrfach erweitern⁶. Sie bekunden den erstaunlichen Kreis von Beziehungen, die Schütz nicht nur zu Musikern, sondern auch zu Theologen oder Juristen hatte. In der Regel beziehen sie sich aber auf den näheren Lebensbereich des Komponisten, und je persönlicher sie gehalten sind, desto weniger wird man von ihnen umstandslos auf einen weiteren Radius seiner Geltung schließen. Mehr besagt es wohl, dass Schütz nicht nur mit seinem Vetter Heinrich Albert, sondern mit Literaten wie Martin Opitz, August Buchner, Georg Schottelius und wohl auch Johann Lauremberg in Verbindung stand. Und dass Paul Fleming schon 1630 den Komponisten zu rühmen wusste, dem er zwei Jahre später eine mehrstrophige Ode widmete, setzt einiges Ansehen voraus⁷. Im übrigen aber scheinen es nicht die Dichter gewesen zu sein, die den Kontakt mit Schütz suchten, sondern umgekehrt lag offenbar dem Komponisten an einer Zusammenarbeit, um seine Vorstellungen einer deutschen Form von Madrigal und Oper zu verwirklichen⁸.

Für die Wirkung von Schütz dürften vor allem aber die Zeugnisse von Musikern seiner Zeit aufschlussreich sein. Bereits 1620 nannte Michael Altenburg „die herrlichen Opera der fürtrefflichen und hochbegabten Musicorum Praetorii, Schützens und anderer mehr“⁹. Das Nordhäuser *Collegium musicum* bezeichnete Schütz im Vorwort eines Sammelwerks als einen der

4 Schütz GBr Nr. 77, S. 207–216 (14. Januar 1651); Nr. 81, S. 223–228 (19. August 1651); Nr. 84, S. 232–235 (26. Juni 1652); Nr. 87, S. 239–241 (21. August 1753); Nr. 89–90, S. 245–249 (21. September 1653); Nr. 93, S. 251 ff. (29. Mai 1655).

5 Ebd., Nr. 47, S. 139 f. (2. Juni 1639); Nr. 63, S. 175 ff. (1. Mai 1647); Nr. 93, S. 253–258 (14. Juli 1655); Nr. 96, S. 258–261 (25. August 1655); Nr. 107, S. 276–281 (14. Juli 1663); Nr. 108, S. 277–281 (14. Juli 1663).

6 Vgl. etwa Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau*, in: SJB 6 (1984), S. 5–22; ders., *Zwei Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: *Protokoll-Band 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage*, Bad Köstritz 1995, S. 10–18; Jörg-Ulrich Fechner, „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten“. Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Miscelle (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdell), in: SJB 6 (1984), S. 93–101.

7 Moser, S. 126 f., 201 und 327.

8 Vgl. Jörg Jochen Berns, 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz, in: SJB 2 (1980), S. 120–129; Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's Die Bußfertige Magdalena (1636)*, in: SJB 14 (1992), S. 9–24; Mara R. Wade, *Heinrich Schütz and „det Store Bilager“ in Copenhagen (1634)*, in: SJB 11 (1989), S. 32–52; Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179; zusammenfassend Breig (wie Anm. 2), S. 15–31.

9 Michael Altenburg, *Erster Theil. Neuer lieblicher und zierlicher Intraden*, Erfurt 1620, vgl. Moser, S. 200.

deutschen Musiker, deren „Nachtigallkehlen“ manche „welsche wohl übertreffen sollte“¹⁰. Man könnte einwenden, Schütz erscheine hier nur als einer von elf Autoren, doch rangiert er nicht nur an der Spitze einer nicht alphabetischen Aufzählung, sondern mit Schein und Scheidt repräsentiert er gegenüber Melchior Franck oder Heinrich Grimm eine jüngere Generation. In seiner Bewerbung um das Leipziger Thomaskantorat bezeichnete Elias Nathusius 1657 Schütz als „parentem Musicae nostrae modernae“, ohne dieses Prädikat auf den deutschen Bereich einzuschränken¹¹. Und als sich Jonas de Fletin 1643 als Kantor in Freiberg bewarb, konnte er sich auf Schütz als „seinen berühmten Lehrmeister“ berufen, während Samuel List auf seinen Aufenthalt „bey dem Weltberühmbten und fürtrefflichen Churfl. S. Archimusco und Capellmeister zu Dresden“ hinwies¹². Kaum überraschen kann es, dass rühmende Äußerungen vor allem in Widmungen oder Vorreden zu Werken solcher Musiker zu finden sind, die Schütz oder der Kursächsischen Hofkapelle nahe standen. Zu nennen wären hier Gedichte oder Publikationen von Constantin Christian Dedekind, Caspar Kittel, Heinrich Albert, Johann Georg Hofkuntz oder einem Italiener wie Marco Scacchi¹³. Dass sich das Ansehen des Dresdner Kapellmeisters nicht auf den mitteldeutschen Umkreis begrenzte, zeigt die Tatsache, dass der in Stuttgart tätige Samuel Capricornus seine Werke Schütz mit der Bitte um ein Urteil vorlegte¹⁴. Und der Lüneburger Kantor Michal Jacobi nannte 1675 neben Johann Andreas Herbst, Thomas Selle und Andreas Hammerschmidt auch „Schütze, dem keiner der Teutschen sich gleichet“¹⁵. So war Wolfgang Caspar Printz kaum im Unrecht, wenn er 1690 im Rückblick auf Schütz resümierte: „Um das Jahr Christi 1650 ist er für den allerbesten Teutschen Componisten gehalten worden.“¹⁶ Die Formulierung relativiert den denkbaren Einwand, es handle sich hier um die bloße Erwähnung in einem Kompendium. Freilich liest man hier bei der Nennung von Scheidt auch: „Diese drey berühmte S. aber seyn gewesen Schütz/ Schein/ Scheit.“¹⁷ Und es waren diese Sätze, die das historiographische Bild der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts in bedenklicher Weise bestimmten, weil damit Schütz an die Spitze einer Trias rückte, hinter der die Leistungen anderer Komponisten zurückstehen mussten.

Die genannten Beispiele sind zwar alles eher als vollständig, doch zeigt schon diese Auswahl, welch außerordentliches Ansehen Schütz zu Lebzeiten hatte. Es begrenzte sich nicht auf die Territorialfürsten, die auf Repräsentation durch Musik bedacht waren, sondern galt in einem weiten Kreis von Literaten und Musikern. Und es war offenbar kaum schon gemindert, als sich der alte Schütz nach Weißenfels zurückzog, um sich auf sein eigensinniges Spätwerk zu konzentrieren. Desto erstaunlicher ist es aber, wie drastisch die Geltung des Komponisten

10 *Fasciculus musicus*, Goslar 1638; vgl. Moser, S. 201, sowie Werner Braun, *Bemerkungen zu den „Nordhäusischen Concerten“ von 1637/38*, in: SJB 25 (2003), S. 85–104, besonders S. 87 f.

11 Moser, S. 201.

12 Eberhard Möller, *Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg*, in: SJB 13 (1991), S. 56–90, hier S. 66.

13 Vgl. etwa Schütz GBr Nr. 69 S. 188 ff. (1648), ferner das Vorwort zu Heinrich Albert, *Sechster Theil der Arien* [...], Königsberg 1645, hrsg. von Eduard Bernoulli, Leipzig 1904 (= DDT 13), S. 174.

14 Zu dem Dokument, das vorerst offenbar nicht genauer zu datieren ist, vgl. Schütz GBr, S. 265.

15 Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des Imprimés de Musique [...] conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala 1: Musique religieuse 1*, Uppsala 1911, Sp. 2–3.

16 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, Faks.-Nachdr., hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1964 (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 1), S. 160.

17 Ebd., S. 161.

– zumindest in der Praxis – offenbar schon bald nach seinem Tode zurückgegangen ist. Wohl wurde Schütz in theoretischen Schriften von Werckmeister und Printz erwähnt¹⁸, naturgemäß findet er sich in dem biographischen Kompendium Matthesons¹⁹ und erst recht konnte er in den Nachschlagewerken von Johann Gottfried Walther und Ernst Ludwig Gerber nicht fehlen²⁰. Bemerkenswert ist zwar, dass die Werkverzeichnisse, die primär die gedruckten Opera erfassten, bis zu Gerber immer umfangreicher wurden, während die biographischen Angaben weithin auf den der Leichenpredigt Martin Geiers beigegebenen Lebenslauf zurückgehen dürfen²¹. Doch deutet all das nur auf ein lexikalisches Gedenken hin, ohne etwas über die Kenntnis der Kompositionen auszusagen. Die fleißige Übersicht, in der Eberhard Möller die Erwähnungen von Schütz in der Literatur des 18. und noch 19. Jahrhunderts zusammentrug, bestätigt den Eindruck, dass der Komponist nur noch eine ferne Größe bildete, von der man trotz der Hinweise von Winterfeld vor dem Einsatz Spittas nur wenig wusste oder gar kannte²².

II

Nähere Auskünfte über die Geltung, die der Musik von Schütz nach seinem Tode zukam, versprechen die repräsentativen Repertoirezeugnisse der Zeit, die mittlerweile in beträchtlicher Anzahl erschlossen wurden. In welchem Umfang seine gedruckten Werke zu Lebzeiten verbreitet waren, haben schon Moser und Rautenstrauch dargelegt²³. Während Möller weitere Belege aus Schneeberg, Chemnitz, Zwickau und Freiberg mitteilte, konnte Klaus-Peter Koch auf solche Zeugnisse aus Thüringen und Norddeutschland hinweisen²⁴. Aus all dem lässt sich schließen, dass zumindest einzelne Drucke von Schütz um etwa 1650 in den Kantoreien der maßgeblichen Orte im protestantischen Deutschland vorrätig waren und dort gewiss auch – vielleicht mit wechselnder Frequenz – benutzt wurden.

- 18 Andreas Werckmeister, *Musica mathematica Hodegus Curiosus. oder Richtiger Musicalischer Weg=Weiser* [...], Frankfurt u. Leipzig 2/1687, Nachdr. Hildesheim 1972, S. 3f.; ders., *Cribrum musicum Oder Musicalisches Sieb* [...], Quedlinburg u. Leipzig 1700, Nachdr. Hildesheim 1970, S. 39. Vgl. auch Moser, S. 173 f.
- 19 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ebrer=Pforte* [...], Hamburg 1740, Nachdr. hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 322.
- 20 WaltherL, S. 559 f.; Ernst Ludwig Gerber, *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1792, Bd. 2, S. 464 ff.; ders., *Neues historisch=biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1814, Bd. 4, Sp. 134 ff.
- 21 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens* [...] *müheseeligen Lebens=Lauff*, Faks.-Nachdr. mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972.
- 22 Eberhard Möller, *Schütz-Rezeption und -Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)*, in: Böcher (wie Anm. 1), S. 41–55. Übrigens nennt Schumann in seinem *Projectenbuch* (Robert Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 4871/VII C, -A 3, S. 12) in einer Zeile auch „Schütz. Hasler. Telemann. Keiser.“ unter den „Componisten, deren Compositionen mir noch unbekannt, zum Theil oder gänzlich“ (freundlicher Hinweis von Michael Struck, Kiel). Dagegen scheint der Name von Schütz in den bisher veröffentlichten Briefen des geschichtsbewussten Mendelssohn zu fehlen, wiewohl die weitere Erschließung seiner Korrespondenz abzuwarten bleibt.
- 23 Moser, S. 205 f.; Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907, passim.
- 24 Möller (wie Anm. 12); Klaus-Peter Koch, *Schütz, Schein und Scheidt in ihren Beziehungen nach Thüringen*, in: *Quellenkunde in Thüringen. Veröffentlichung der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz*, Bad Köstritz 1988, S. 65–80, besonders S. 73 ff.; ders., *Die Schütz-Quellen im südlichen Ostseeraum vor dem Hintergrund der Rezeption mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik*, in: Sjb 24 (2002), S. 31–46.

Die Situation änderte sich indessen auffällig und zunehmend nach der Mitte des 17. Jahrhunderts²⁵. Die Gründe für den offenkundigen Rückgang, der seit etwa 1660 für die Drucklegung der maßgeblichen Kirchenmusik zu konstatieren ist, wurden schon früher erörtert²⁶. Eine erste Übersicht über das Handschriftenrepertoire der Zeit ist inzwischen durch neu gefundene Quellen und vor allem durch weitere Inventare von verschollenen Sammlungen zu ergänzen²⁷. Diese nunmehr rund 50 Bestände spiegeln also insgesamt für den Zeitraum von 1660 bis 1710, in dem am ehesten eine Nachwirkung von Schütz zu erwarten wäre, das in der Praxis benutzte Repertoire. Sie zeigen zwar wechselnde Akzente, die von den Sammlern, Positionen, Orten und Kontakten zwischen Stockholm und Danzig oder Breslau und Straßburg abhingen. So wenig es aber möglich oder sinnvoll wäre, aus ihnen eine Statistik der vorrätigen Werke von Schütz abzuleiten, so deutlich eint die Quellen ein doppelter Befund. Soweit einerseits noch die vorhandenen älteren Drucke erfasst sind, fehlen zwar keineswegs die Opera von Schütz, ohne freilich quantitativ zu dominieren oder Rückschlüsse auf ihre Benutzung zu erlauben. Wo andererseits handschriftlich überlieferte Werke von ihm berücksichtigt sind, da wurden sie zwar für ihren – zumindest zeitweisen – Gebrauch kopiert. Doch lassen sich solche Quellen bei abnehmender Anzahl nur noch in der Frühphase der Überlieferung bis etwa 1670 nachweisen, wie es für die älteren Schichten der Sammlungen aus Stockholm, Danzig und Grimma gilt, um danach aber desto mehr zurückzutreten. Und wo die Quellen – wie in Grimma – Aufführungsdaten in nennenswertem Ausmaß aufweisen, da sprechen sie deutlich dafür, dass Werke von Schütz wenn überhaupt, dann nur noch sehr selten erklangen. Ein Beispiel bilden die Inventare aus dem Erzgebirge, in denen Bestände aus dem regionalen Umfeld von Schütz erfasst wurden, auch wenn keine direkten Beziehungen zwischen ihm und den Sammlern belegbar sind. Während eine unvollständig erhaltene Freiburger Sammelhandschrift 1662 noch 22 Werke „Sagittarij“ enthält, nennt 1682 – nur zwei Jahrzehnte später – ein Schneeberger Inventar lediglich drei Titel²⁸.

- 25 Dazu Werner Braun, *Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur*, in: SJB 21 (1999), S. 9–48. Wenn neben dem Wechsel der Überlieferungsweise vom Primat der Drucke zu dem von Handschriften vor allem kompositionsgeschichtliche Beobachtungen herangezogen werden, so wäre wohl weniger von einer scharfen Zäsur als von einem schrittweisen Wandel in den Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte zu sprechen.
- 26 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 45–78. Wie die Drucke von Rosenmüller, Bernhard oder Johann Rudolph Ahle zeigen, ließ das Niveau gedruckter Werke nicht gleich nach 1650, sondern erst in den folgenden Jahrzehnten nach.
- 27 Vgl. dazu Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: SJB 19 (1997), S. 113–163, besonders die Übersicht S. 135 ff. Neben den hier berücksichtigten Quellen aus Oxford und Berlin sowie den Inventaren aus Braunschweig und Schneeberg wären weiterhin zu nennen: Fr. Krummacher und Theodor Wohnhaas, *Inventare zur Figuralmusik des 17. und 18. Jahrhunderts aus Weissenburg/Mfr.*, in: *Musik in Bayern* 17 (1978), S. 22–56; Andreas Traub, *Ein Musikalien-Inventar des 17. Jahrhunderts aus Langenburg*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1 (1994), S. 143–177; P. Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel. Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“*, in: SJB 20 (1998), S. 59–76; ders. u. M. Heinemann (Hrsg.), *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mägeln 1571–1996*, Oschersleben 1996 (= Schriftenreihe zur mitteldeutschen Musikgeschichte II/2); Hans Rudolf Jung, *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner, Eschenbergen in Thüringen [...]*, Kassel u. a. 2001 (= *Catalogus musicus* 17).
- 28 Möller (wie Anm. 11), S. 67 f. und 73 f. sowie S. 77–81 und 84–90. Daneben waren an beiden Orten, wie aus den hier mitgeteilten Belegen ersichtlich ist, auch noch Druckwerke von Schütz vorhanden.

Demnach kann für die Zeit seit dem Tod von Schütz kaum noch mit einer lebendigen Pflege und Kenntnis seiner Musik gerechnet werden, die erst recht Musikern aus der Generation von Bach und Händel nur wenig geläufig gewesen sein dürfte. Die Fragestellung wäre also umzukehren und hätte sich dann auf mittelbare Wirkungen in Werken jener Autoren zu richten, die Schütz als Schüler oder Kollegen näher standen. Allerdings dürfte es nicht einfach sein, sich darauf zu einigen, wer zu diesem Kreis zu zählen wären. Die große Zahl derer, die Martin Gregor-Dellin dazu rechnete, kann als Indiz einer Historiographie gelten, die an der Summe der Schüler und Einflüsse die Bedeutung eines Künstlers zu messen sucht²⁹. Dagegen nannte Michael Heinemann diese Liste ein wahres „Kompendium deutscher Komponisten des 17. Jahrhunderts“, als deren Lehrer aber Schütz aber keinesfalls gelten könne³⁰. Und indem er meinte, ein „enges Lehrer-Schüler-Verhältnis“ habe „sich vielleicht nur zu Christoph Bernhard“ entwickelt, konnte er resümieren:

Kompositorische Abhängigkeiten, die eindeutig auf einen Unterricht bei Schütz verwiesen, wird man jedoch in musikalischen Werken der zweiten Hälfte der 17. Jahrhunderts wohl vergeblich suchen.

Gewiss standen nicht alle Musiker, die Gregor-Dellin aufzählte, Schütz gleich nahe, doch wäre es ebenso einseitig, von selbstständigen Komponisten „Abhängigkeit“ vom Lehrer zu erwarten. Zu seinem engeren Umfeld rechnen gewiss nicht alle, die ihn aufsuchten, ihm Werke oder Gedichte widmeten oder sich seiner Förderung erfreuen konnten. Wie aber das Beispiel von Fletin zeigt, konnte man Schütz seinen „berühmten Lehrmeister“ nennen, ohne dass über dieses Verhältnis sonst viel bekannt wäre. Wer unter Schütz in Dresden Kapellknaube oder Mitglied der Hofkapelle war, hatte gewiss die Möglichkeit, mit Werken des Kapellmeisters vertraut zu werden. Nicht alle wurden sie produktive Komponisten, während sich Autoren wie Johann Jakob Loewe, Adam Krieger, Heinrich Albert, Johann Nauwach oder Kaspar Kittel anderen Gattungen zuwandten (was für die Liberalität von Schütz spricht). Für Vergleiche kämen aber Figuralwerke so namhafter Komponisten wie Johann Vierdanck³¹, Constantin Christian Dedekind, Clemens Thieme, Christoph Bernhard oder Matthias Weckmann in Betracht, und zu nennen wäre auch Rosenmüller, der in seinen Drucken – wie Peter Wollny jüngst zeigte³² – sogar das Privatpapier von Schütz verwenden konnte.

Die Nähe zu Schütz scheint indes vom Alter wie vom eigenen Profil dieser Autoren abhängig zu sein. Am deutlichsten dürften sich Beziehungen in den Druckwerken von Vierdanck und Dedekind nachweisen lassen, die noch zu Lebzeiten des Lehrers erschienen. Doch zeigen sie kaum solche Eigenart, dass sich sein Einfluss von genereller Affinität zum Zeitstil unterscheiden ließe. Anders steht es bei so eigenständigen Komponisten wie Bernhard, Weckmann und Rosenmüller. Am eklatantesten treten die Differenzen in den Spätwerken von Weckmann hervor, die den Lüneburger Autographen zufolge 1663 – kurz vor dem Tod des Autors – entstanden sind. Und sie zeigen sich besonders pointiert im Vergleich mit einem elf Jahre späteren Spätwerk von Schütz wie der Vertonung des 119. Psalms. Nicht ganz so sinn-

29 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, München u. Zürich 1984, S. 317–340, besonders S. 331 f.

30 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 201 (dort auch das nachfolgende Zitat).

31 Johann Vierdanck (ca. 1605–1646), *Geistliche Konzerte, 1.–2. Teil*, hrsg. von Gerhard Weiss, Kassel u. a. 1988 und 1990 (= EdM Sonderreihe 6–7).

32 Peter Wollny, *Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die „Kernsprüche“ I und II*, in: *SJb* 28 (2006), S. 35–47, vor allem S. 39 f.

fällig und doch noch deutlich genug sind die Unterschiede, sobald man frühere, zumal geringstimmige Werke Weckmanns oder auch die geistlichen Konzerte von Bernhard heranzieht, die 1665 in seinem Druckwerk *Geistliche Harmonien* erschienen³³. Entsprechend verhält es sich bei Rosenmüller zumal in späteren Werken, die während seines langjährigen Aufenthalts in Venedig oder noch später anzusetzen sind³⁴. Schon ein kurzes Beispiel aus seinen frühen *Kernsprüchen*, die 1648 gedruckt wurden, kann andeuten, wie sehr der Autor einerseits noch den kontrapunktischen Satz beherrschte, der Schütz selbst als das unentbehrliche Fundament des Komponierens galt³⁵. Andererseits zielt aber die Stimmführung deutlich darauf ab, die Stimmen so fließend zu führen, dass sich die resultierenden Klänge miteinander in einer Wiese verbinden, die fast verführerisch schon an weit spätere Prinzipien der Harmonik denken lässt. Wiederum wird der Abstand zu Schütz besonders deutlich, wenn man zum Vergleich die Motetten seiner im gleichen Jahr erschienenen *Geistlichen Chormusik* heranzieht. Auf den Wechsel der Voraussetzungen verweisen ebenso die Unterschiede, die an der konzertierenden Technik im Vergleich zwischen Werken von Schütz und Rosenmüller wahrgenommen worden sind³⁶.

Die hier nur angedeuteten Differenzen verweisen aber nur teilweise auf individuelle Entscheidungen jüngerer Musiker, die sich auch nicht gegen Schütz richteten. Sie gründeten mehr noch in einer schrittweisen Veränderung der kompositorischen Grundlagen, die sich zusammenfassend als Verblässen der tradierten Modi und des mensuralen Taktsystems umschreiben lassen³⁷. Zwar wäre es eine Übertreibung, deshalb gleich von der Durchsetzung einer neuen Harmonik oder des akzentuierenden Taktes zu sprechen. Wie aber in der Deklamation selbst biblischer Prosatexte die latente Wirkung metrischer Prägungen zu beobachten ist, die zur liedhaften Aria gehörten, so wird im Klanggerüst des Satzes eine Selektion von Akkorden deutlich, die als Hauptstufen der Kadenz aufgefassen wurden. Was zunächst als satztechnische Vereinfachung erscheinen kann, impliziert also zugleich einen historischen Prozess, der auf die harmonischen und rhythmischen Voraussetzungen des 18. Jahrhunderts hinführte. Wie das Vorwort der *Geistlichen Chormusik* zeigt, nahm Schütz diesen Vorgang wach und skeptisch wahr. Nicht ohne Resignation konstatierte er 1651³⁸:

Wie es dann auch nicht ohne ist, das die junge Welt die alten sitten und Manir bald pfelegt überdrüssig zu werden und zu endern.

Zu den bitteren Konsequenzen sollte es für ihn gehören, dass sein eigenes Werk schon wenig später nicht mehr als zeitgemäß empfunden wurde. Wie er sich zu Werken jüngerer Schüler verhielt, ist nicht leicht zu sagen. Mattheson zufolge äußerte er sich zwar zustimmend

33 Matthias Weckmann, *Four Sacred Concertos*, hrsg. von Alexander Silbiger, Madison 1984 (= RRMBE 46); Christoph Bernhard, *Geistliche Harmonien 1665*, hrsg. von Otto Drechsler u. M. Geck, Kassel u. a. 1972 (= EdM 65); Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang SWV 482–494*, hrsg. von Wolfram Steude, Leipzig 1984. Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Spätwerk und Moderne. Über Schütz und seine Schüler*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 155–175.

34 Vgl. Fr. Krummacher, *Norm und Individualität. Über Composition und Theorie im 17. Jahrhundert*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 215–239, besonders S. 230 ff.

35 Vgl. dazu die in Anm. 32 genannte Studie von P. Wollny.

36 P. Wollny, *Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, in: SJB 23 (2001), S. 7–32; Walter Werbeck, *Zum Concerto-Satz bei Heinrich Schütz*, in: SJB 24 (2002), S. 67–78.

37 Vgl. dazu zusammenfassend die in Anm. 34 genannte Studie, besonders S. 224–230.

38 Schütz GBr Nr. 77, S. 207–216 (14. Januar 1651), hier S. 215.

zu einer Motette Bernhards, die indes explizit im „pränestinischen Contrapunctstyl“ angelegt war³⁹. Aus Schütz' Worten zur *Aelbianischen Musenlust* von Dedekind lässt sich aber entnehmen, dass er zwar unbeirrt seinen Weg fortsetzte und doch tolerant genug war, neue Werke zu akzeptieren, sofern sie nur „nach den Regulis und modis Musicis Kunstmässig“ geschrieben waren⁴⁰. Auch seine Klagen über italienische Hofmusiker in Dresden zielten auf deren dienstliche Anmaßungen, ohne sich gegen die neue Kunst einer jüngeren Generation zu wenden, die er nach Ausweis seiner Bemerkungen über Agostino Fontana und Andrea Bontempi durchaus zu schätzen wusste⁴¹. Obwohl Bernhard und Rosenmüller im Unterschied zu Schütz die Modi vom Jonicus als Primus aus definierten, blieben für sie und für Weckmann die prinzipiellen Vorgaben der Satztechnik gültig, selbst wenn man aus ihnen verschiedene Konsequenzen ziehen konnte⁴².

III

„Heut trägt man Schützens Kunst samt seiner Hand zu Grabe“, hieß es beinahe prophetisch in Johann Ernst Hertzogs Abdankungs-Sermon im Sterbehaus des Komponisten⁴³. Die Zeugnisse dürften hinreichend zeigen, dass tatsächlich auch seine Kunst zu Grabe getragen wurde, denn sein Werk scheint nach seinem Tod weder in der Praxis noch im Œuvre jüngerer Musiker klar greifbare Spuren hinterlassen zu haben. Und es muss kaum zugefügt werden, dass man sich zur Zeit Bachs, dessen Frühwerk noch an das späte 17. Jahrhundert anschloss, schon mit einer neuen Stufe italienischer Musik auseinanderzusetzen hatte. Warum aber wird dann überhaupt – so ließe sich einwenden – die Frage nach der Wirkung von Schütz gestellt, wenn sie doch offensichtlich nur recht schwer oder gar nicht zu beantworten ist? Zwar könnte man sich auf die überragende Qualität seiner Musik berufen, die der seiner Zeitgenossen deutlich überlegen sei. Doch hieße das erneut, die Frage von heute her zu beantworten. Und der bloße Hinweis auf die Zahl seiner Schüler würde nicht gar so viel besagen, falls das Werk des Lehrers für sie nur wenig produktive Bedeutung gehabt hätte.

Offenbar fällt es nicht leicht, sich von der Vorstellung zu lösen, der Rang eines Künstlers erweise sich an seiner Wirkung über Generationen und Epochen hinweg, kurz: an seiner überzeitlichen Geltung. Diese Erwartung dürfte im neuen Begriff vom Kunstwerk und seinem Autor gründen, der sich in Deutschland erst mit der Ästhetik des deutschen Idealismus vollauf durchsetzte⁴⁴. Zugleich ist dabei das Erbe des romantischen Historismus im Spiel, der

39 Mattheson (wie Anm. 19), S. 233.

40 Schütz GBr Nr. 100, S. 265 f. (21. September 1657).

41 Ebd., Nr. 86, S. 236–239, hier S. 238 (21. August 1653); ferner Nr. 69, S. 189 f. (1648), sowie Nr. 77, S. 207–216 (14. Januar 1651), hier S. 215. Vgl. dazu Wolfram Steude, „... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: Sjb 21 (1999), S. 63–76.

42 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, Cap. 45, in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 92 ff.

43 Gregor-Dellin (wie Anm. 29), S. 383.

44 Zur Definition des Geniebegriffs heißt es bei Kant (*Kritik der Urteilskraft*, Libau 1790, § 47, S. A 183): „Dis Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen.“ Dass damit keine Nachahmung gemeint ist, zeigt eine weitere Formulierung (ebd., § 32, S.

zuerst das Werk von Händel und Bach zu erschließen suchte, ehe er sich erst spät auch Schütz zuwandte. Offen ist jedoch, wieweit diese Sicht dem Denken der Zeit von Schütz angemessen war. Näher mag sie für Bach liegen, wie die Umstände der Erbteilung andeuten. Die posthume Ausgabe der *Kunst der Fuge* war nicht nur ein Akt der Pietät, sondern machte ein Kunstbuch zugänglich, auch die mehrfachen Auflagen der vierstimmigen Choräle zeigen, in welchem Maß sie rasch als Muster galten, und entsprechend dicht war die Überlieferung weiterer Werke schon vor 1800. Solche Indizien scheinen für die Zeit nach Schütz zu fehlen, und man könnte hinzufügen, dass ihn die Schüler desto mehr missachtet hätten, wenn sie eine entsprechende Intention des Lehrers ignoriert hätten. Andererseits wies Schütz in einem der Schreiben, mit denen er auf seine Pensionierung drängte, auf seine Absicht hin⁴⁵,

noch etliche mir hochangelegene, allbereit angefangene Musicalische Werke zu compliren, wodurch nach meinem Tod auch Gott, der weldt vndt meinem gueten nahmen noch zu dienen, ich verhoffens bin.

— Und bei Martin Geier liest man⁴⁶:

so hat gewißlich unser seliger Herr Schütz auch manchen guten discipul gemacht und hinterlassen/ den er war verständig.

Demnach gehörte der Gedanke an eigene Schüler wie auch die Sorge für das Überleben der Werke zum Horizont seiner Zeit. Zugleich war Schütz „verständlich“ genug, um 1653 über die junge Generation zu schreiben⁴⁷:

in betracht es die Jugent art ist, das Sie gerne nach newerung trachtet, vndt das alterthum entlich mehr zuerkleinern, alß zuerheben geneiget ist.

Zwar scheint es schwierig oder sogar unmöglich zu sein, ästhetische und historische Kategorien des Urteils voneinander zu trennen. Wenn aber Dahlhaus zufolge das „System der Ästhetik [...] ihre Geschichte“ ist, so bedürfen die Kriterien der historischen Differenzierung⁴⁸. So wenig das 17. Jahrhundert ein ästhetisches System kannte, so vertraut war ihm doch ein Kanon handwerklicher Normen. Sobald man ihnen Vorrang einräumt, ändern sich auch die Bedingungen des Urteils. Vom Bild des überzeitlich bedeutenden Künstlers ist mithin die Frage seiner historischen Geltung zu unterscheiden, zu der auch mittelbare Wirkungen gehören dürften. Hilfreicher als die Vorstellung transhistorischer Größe kann das Konzept einer Geschichte des Komponierens sein, in der sich die Bedeutung eines Komponisten an seinem Ort in der geschichtlichen Kontinuität bemisst. Sucht man sie zu rekonstruieren, so erscheint Schütz als unverzichtbares Glied in einer vierteiligen Kette. Dass er entscheidende Impulse aus Italien nach Nordeuropa brachte, ist selbst dann nicht zu bestreiten, wenn später darauf aufbauend weitere Phasen der italienischen Musik rezipiert wurden. Ebenso ist kaum vorstellbar, dass ohne seine Beteiligung die erstaunliche Restitution des nordeuropäi-

A 137): „Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung, ist der rechte Ausdruck für allen Einfluß, den Produkte eines exemplarischen Urhebers auf andere haben können.“

45 Schütz GBr Nr. 89, S. 245–247 (21. September 1653), hier S. 246.

46 Zitiert nach Fritz Dietrich, *Aus der Predigt beim Leichenbegräbnis Heinrich Schützens am 17. November 1672*, in: MuK 7 (1935), S. 199–206, hier S. 201.

47 Schütz GBr Nr. 89, S. 247.

48 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 10 und weiter S. 105 ff.

schen Musikwesens nach dem Dreißigjährigen Krieg gelungen wäre. Selbst wenn den Hofkapellen in Zeitz oder Merseburg, an deren Errichtung er beteiligt war, keine sehr lange Dauer beschieden war, blieben die Maßstäbe gültig, die er mit seinem Einsatz und seiner Kunst setzte. Damit gewann er seinem Metier bei Fürsten, Literaten und Gelehrten ein Ansehen, wie es andere zuvor und noch lange danach kaum erreichen konnten. Dem entspricht die Unabhängigkeit, die er gegenüber Fürsten und Höfen ebenso bewies wie im Eintreten für die Musiker der Dresdner Hofkapelle. Als wahrer „Grandseigneur“ blieb er für Dahlhaus „wahrscheinlich der einzige der deutschen Musikgeschichte neben Mendelssohn“⁴⁹. Auch das Verhältnis zwischen ihm und den Musikern seines Umkreises lässt sich nicht allein am Maß der Annäherung ablesen, sondern am Grad einer Individualisierung, in der sich der Anspruch des Lehrers eher bekundet als in offenkundiger Anlehnung.

Schütz war kein Theoretiker, und neben der Stellungnahme zu Scacchis Streitschrift enthält nur das Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* theoretische Implikationen. Doch bleibt bedenkenswert, was 1648 für Schütz der Einsatz für das Fundament des Kontrapunkts bedeutete. Als entscheidende Voraussetzung galt ihm, „daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen“ könne, der sich nicht „vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet“⁵⁰. Dazu gehörten „die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita“, unter denen außer den Arten des Kontrapunkts auch die „Dispositiones Modorum“ und die „Differentia Styli“ hervorgehoben werden. Dass man diese „harte Nuß“ als das „rechte Fundament eines guten Contrapuncts“ zuerst „auffbeissen“ müsse, war für ihn eine Überzeugung, die unabhängig von der eigenen Zeit gültig blieb. Darum konnte er sich rückblickend darauf berufen, dass dies „auch in Italien/ als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmah meine Fundamenta in dieser Professsion zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen“ sei⁵¹. Demgemäß wird rückblickend auf „von allen vornehmsten Componisten gleichsam canonisierte Italianische und andere/ Alte und Newe Classicos Autores“ verwiesen. Für „alle und iede“ aber, die „mit Fleiß sich darinnen vmbsehen werden“, gilt zugleich die Aussicht, dass auch künftig solche Musterwerke „als ein helles Liecht fürleuchten/ und auff dem rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können“.

Dazu passen nicht nur die an Dedekind gerichteten Worte, sondern ebenso die Bitte um Bernhards Sterbematte im stile antico (was noch für Mattheson erwähnenswert war)⁵². Seit der Edition von Bernhards Schriften wurde auf ihn die von Schütz geäußerte Hoffnung bezogen, „das ein/ mir wohlbekandter/ so wohl in Theoria als Praxi hochehrfahner Musicus/ hiernechst der gleichen Tractat an das Tage-Liecht werde kommen lassen“⁵³. Mit guten Gründen wurde später die Autorschaft Bernhards bezweifelt, womit freilich auch das plausibelste Argument für die langfristige Wirkung von Schütz entfiel. So deutlich bei Bernhard aber die Wirkung italienischer Modelle sein mag, so offenkundig werden von ihm vier Momente akzentuiert, die sehr wohl auf Schütz zurückweisen. Denn die Unterweisung im Kontrapunkt

49 Carl Dahlhaus, *Grandseigneur der Musik. Gregor-Dellins Heinrich-Schütz-Biographie*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 280, 11. Dezember 1984, S. I, 5.

50 Schütz GBr Nr. 7, S. 192–196, hier S. 193.

51 Ebd., S. 194 f., auch die weiteren Zitate.

52 Vgl. die Nachweise in Anm. 39–40.

53 Schütz GBr, S. 195.

hat die ausführliche Lehre von den Modi zur Voraussetzung, und unter Hinweis auf exemplarische Muster findet sie ihre Anwendung in der Definition der Stile als Schreibarten⁵⁴. Die Verbindung dieser Grundpfeiler bei Bernhard, dessen Lehre in dieser Zeit isoliert dasteht, findet sein Pendant in der Vorrede zur *Chormusik*, und wie wenig selbstverständlich er war, könnte ein Vergleich mit anderen Traktaten zeigen. So ist es kaum nur ein Zufall, dass sich die Werke der namhaften Musiker aus dem Umfeld von Schütz – wie Bernhard und Weckmann oder Rosenmüller und Knüpfer – durch betont kontrapunktische Faktur auszeichnen. Zur Kontinuität dieser Wirkung gehören auch solche kontrapunktischen Studien, wie sie von Theile und weiter von Johann Philipp Förtsch und Georg Österreich gepflegt wurden. So gesehen verhalte der Aufruf von Schütz nicht so wirkungslos, wie es auf den ersten Blick hin scheinen mag, sondern hatte seinen Anteil an einer Tradition des Kontrapunkts, die als „deutsch“ empfunden wurde. So wurde sie zur Vorgabe für die These vom „gemischtem Geschmack“ und konnte noch in späteren Diskussionen über Eigenarten „nationaler“ Musik nachwirken.

Mit den kontrapunktischen Kriterien, die für Schütz historisch belegt sind, verbindet sich jedoch in seiner Musik die Eigenart einer Sprachvertonung, auf die erst die Forschung des 20. Jahrhunderts aufmerksam wurde. Zu denken ist dabei weder an das Leitbild des „Predigers“, dem eine protestantisch getönte Forschung anhing, noch an das einseitige Verständnis von Bernhards „Figurenlehre“, die als Anweisung zur sogenannten „Textausdeutung“ verkannt wurde⁵⁵. Erwägenswert bleiben aber die Beobachtungen von Thrasybulos Georgiades, die nicht von der Bedeutung der Musik ausgingen, sondern bei der Deklamation des Textes ansetzten⁵⁶. Man muss nicht die Meinung teilen, mit Schütz beginne die Musik gleichsam Deutsch zu sprechen⁵⁷. Doch schon ein allbekanntes Beispiel aus der *Geistlichen Chormusik* genügt, um zu ermessen, was Georgiades meinte. In der Motette „Das ist je gewißlich wahr“ entspricht die Deklamation der Worte keineswegs der Art, wie man sie in gehobener oder gar in alltäglicher Rede aussprechen würde. Denn in ihr läge es am nächsten, primär die Worte „gewißlich“ und „wahr“ und zumal „Christus Jesus“ zu betonen. Anders jedoch Schütz, der gleich das eröffnende „Das“ durch Dehnung akzentuiert, um dann mit analog verlängerten Werten auch das „je“ hervorzuheben und endlich neben der Stammsilbe noch die letzte Silbe des Schlüsselworts „gewißlich“ zu markieren. Wieder anders erhält die Fortführung die bislang kürzesten Notenwerte, während das Ziel des Satzes mit aufwärts gerichteten Intervallen verbunden wird: „und ein teuer wertes Wort“. Gewinnt damit das Exordium erhöhtes Gewicht, so kontrastiert die folgende Aussage durch die Deklamation im Tripeltakt: „daß Christus Jesus kommen ist in die Welt“ (wobei das letzte Wort von der anschließenden Wiederholung überlagert wird). Und der Finalsatz „die Sünder selig zu machen“ betont in zusammenhängender Fallbewegung nur das Wort „selig“, wogegen das abschließende Verbum allein durch die Kadenzierung abgehoben wird.

54 Bernhard (wie Anm. 42), S. 91–110 zu den Modi, S. 40 ff. zum Kontrapunkt generell und S. 42 f., 63 f. sowie 71 f. zu den Stilen als Arten des Kontrapunkts.

55 Vgl. dazu vor allem Arno Forchert, *Heinrich Schütz und die Musica poetica*, in: SJB 15 (1993), S. 7–23.

56 Thrasybulos G. Georgiades, *Heinrich Schütz zum 300. Geburtstag*, in: HS-WdF, S. 299–316.

57 Ders., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954 (= *Verständliche Wissenschaft* 50), S. 64, wo es zu Schütz heißt: „Diese Musik redet deutsch.“ In diesem Buch entfaltete Georgiades zuerst seine Sicht, in der das Erbe von Schütz über Bach hinweg noch in der Wiener Klassik wirksam gewesen wäre, vgl. ebd., S. 62–70 und S. 89–102. – Einen eindringlichen Hinweis auf das Werk von Georgiades verdanke ich meinem Lehrer Arno Forchert.

Man muss sich auf keine theologische Hermeneutik einlassen, um nüchtern nur zu konstatieren, dass die Eigenart dieser Deklamation ausschließlich durch musikalische Mittel bewirkt wird. Doch erfährt sie nicht nur zusätzliche Intensivierung im kontrapunktischen Satz, sondern verleiht zugleich auch der Vertonung ihren spezifisch musikalischen Rang. Denn indem die Deklamationsgruppen im Wechsel der Stimmen mehrfach wiederkehren, gewinnen sie ihre geradezu motivische Prägnanz. Zwar wäre es übereilt, deshalb umstandslos von einer internen Autonomie der Musik zu reden, doch treten die Deklamationseinheiten als Motive hervor und ermöglichen damit ein beziehungsreiches Netzwerk von inneren Kontrasten und Korrespondenzen⁵⁸. Das gilt nicht nur für die kontrapunktisch geprägten Motetten dieser Sammlung, sondern in anderer Weise ebenso für konzertante Werke, in denen das Wechselspiel der Stimmen und Gruppen den Deklamationseinheiten eine entsprechende Funktion verleiht⁵⁹. Und man könnte das Prinzip selbst in Sonderfällen wie den Motetten „Also hat Gott die Welt geliebt“ oder „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ verfolgen, die ihrer Anlage halber „Aria“ benannt sind und doch deutliche Distanz zu entsprechenden Stücken Kriegers oder Dedekinds wahren.

*

Die kompositorische Balance zwischen Deklamation und Struktur, die Schütz erreichte, dürfte bei Musikern seines Umfelds nicht wirkungslos geblieben sein. Und es bliebe zu prüfen, wie es sich damit bei Weckmann oder Bernhard, bei Rosenmüller oder Hammerschmidt verhält, um auf diese Weise einer Antwort auf die Frage nach der historischen Wirkung von Schütz näherzukommen.

Eingangs war von unterschiedlichen Positionen die Rede, in denen Schütz – prononciert gesagt – entweder als der Großmeister seines Jahrhunderts oder aber nur als regionale Größe neben anderen erscheinen kann. Zu lösen sind die Gegensätze nur dann, wenn auch für dieses Jahrhundert der Versuch einer Geschichte des Komponierens auf analytischer Grundlage unternommen wird. Dann müsste es möglich sein, keinen der maßgeblichen Komponisten in nationaler Isolierung zu sehen, sondern sie gemeinsam aus europäischer Perspektive zu erfassen, ohne sie nach Rang und Größe gegeneinander auszuspielen. So ließe sich wahrnehmen, wie außerordentlich groß die Fülle und Verschiedenheit der Konsequenzen war, die aus vergleichbaren Voraussetzungen gezogen wurden. Würde damit der fruchtlose Streit um eine Rangordnung gegenstandslos, so könnte zugleich das individuelle Profil der Komponisten desto klarer hervortreten.

58 Wolfram Steinbeck, *Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem*, in SJB 3 (1981), S. 51–63.

59 Vgl. dazu näher Stefan Kunze, *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz*, in: SJB 1 (1979), S. 9–43.

Michael Praetorius und Heinrich Schütz

THOMAS SYNOFZIK

Etwa 15 Jahre liegen zwischen den Geburtsjahren von Schütz und Praetorius, der Altersunterschied entspricht demjenigen von Mozart und Haydn. Gemeinsam ist beiden Komponistenpaaren zudem die 36jährige gemeinsame Lebenszeit. Bei Mozart und Haydn ist bekannt, dass es Einflüsse in beiderlei Richtung gab; Mozart nahm sich Haydn zum Vorbild, Haydn aber auch Mozart. Sicherlich waren auch die Beziehungen zwischen Praetorius und Schütz in wechselseitiger Hinsicht produktiv. Ob allerdings, wie Kurt Gudewill in der einzigen ausführlicheren Studie zum Thema – einem vor über 40 Jahren gehaltenen Vortrag – behauptet, Praetorius erst von Schütz „monodische Deklamation, madrigalische Bildhaftigkeit und affekthafte Textausdeutung“¹ gelernt haben mag, erscheint zweifelhaft. Auf diese Frage wird zurückzukommen sein.

Ein prinzipieller Unterschied zur Situation in der Wiener Klassik betrifft die Quellenlage: Nicht nur sind große Teile des musikalischen Œuvres sowohl von Schütz als auch von Praetorius verschollen, es gibt zudem kaum schriftliche Dokumente, die Aufschlüsse über die Beziehung beider Komponisten geben könnten. Es wäre verfehlt, allein aufgrund der fehlenden Dokumentierbarkeit direkter Kontakte auf „eine tiefer liegende persönliche Abneigung“² rückzuschließen.

Beide Komponisten sind in Thüringen, allerdings an dessen jeweils westlichsten und östlichsten Grenzen, Creuzburg und Bad Köstritz, geboren. Beide kommen in den Genuss akademischer Bildung, Praetorius als Theologe, Schütz als Jurist. Musikalisch allerdings verläuft ihre Sozialisation höchst unterschiedlich: Während Schütz seine Ausbildung in der Kasseler Hofkapelle empfängt, dann sogar in Italien fortsetzen kann, ist Praetorius offenbar weitgehend Autodidakt und muss beklagen, die italienische Musikkultur niemals vor Ort kennen gelernt zu haben. Doch vielleicht gerade durch diese fehlende traditionelle Ausbildung ist Praetorius offen für all die Neuerungen, die gerade aus Italien zu dieser Zeit um sich greifen. Ebenso wie ein Jahrhundert später Georg Philipp Telemann erarbeitet sich Praetorius seinen eigenen Stil weitgehend frei von traditionellen Dogmen und erweist sich dann nach wenigen Jahren als einzigartig kompetent nicht nur im italienischen, sondern auch im französischen Stil. Er führt 1607 den Generalbass in Deutschland ein und bietet im dritten Band seines *Syntagma musicum* 1619 eine umfassende Erörterung und Dokumentation der neuen italienischen Stilentwicklungen. Die auf französische Vorbilder zurückgehende Tanzsammlung *Terpsichore* ist 1612 der erste Notendruck in Deutschland, in dem es ein Diesis-Kreuz als Systemvorzeichnung gibt – im gesamten Werk von Schütz begegnet so etwas nur in Generalbassstimmen³.

- 1 Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Michael Praetorius – Gegensatz und Ergänzung*, in: MuK 34 (1964), S. 253–264, hier S. 262.
- 2 Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzbergensis) – Sein Leben und seine Werke*, Diss. phil. Leipzig 1914 (Kopie der geplanten Druckfassung in der Musikabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur 47-8968), S. 240.
- 3 Die Generalbassstimme der *Musicalischen Exequien* weist im Gegensatz zu den zugehörigen Singstimmen eine ♯-Vorzeichnung auf.

Es gibt einige Hinweise, dass Schütz und Praetorius schon vor der ersten gemeinsamen Tätigkeit am Dresdner Hof voneinander gehört haben. Gerhard Aumüller hat auf die Zerbst-Kasseler Organistenfamilie von Ende als gemeinsame Bekannte von Praetorius und Schütz hingewiesen: Vielleicht kann Johannes von Ende (*1568), der Sohn des Zerbster Organisten Thomas von Ende, als Mitschüler des drei Jahre jüngeren Praetorius in Zerbst sogar als dessen Mentor gedient haben; es kann als sicher gelten, dass Johannes von Ende später in Kassel seinem Amtsnachfolger Schütz als Organist in der Kasseler Hofkapelle direkte Unterweisung gab⁴.

Da sich Praetorius 1605 und 1609 nachweislich am Kasseler Hof aufgehalten hat, könnte er schon dort auf den begabten jungen Musiker Schütz aufmerksam geworden sein oder zumindest von dessen italienischer Studienreise gehört haben. Nachhaltige Eindrücke empfing Praetorius jedenfalls bei einem dieser Aufenthalte durch die Verbindung von Gemeindegesang mit mehrchörigem Musizieren am Kasseler Hof⁵:

Nach dem Ich vor der Zeit in der F. Landgräfflichen Heßischen Schloß-Capell etliche Geistliche PsalmLieder per Choros zugleich mit der Gemeine in der Kirchen musciren hören: Und ein jeder KirchenDiener den decorum Musicum in der Kirchen zuerweitern[sic] angelegen sein lassen soll.

Vielleicht ging 1614 die Anregung, Schütz zu den Tauffeierlichkeiten nach Dresden zu holen, sogar auf eine Initiative von Praetorius zurück: Nachdem der Dresdner Kurfürst am 16. August Praetorius um Übernahme des Kapellmeisteramts bei der Taufe gebeten hat⁶, schreibt Johann Georg am 27. August 1614 nach Kassel⁷:

verstehen aber, daß E[ure]. L[andgräfflichkeit]. itziger Zeit einenn Organistenn haben, mit nahmen Heinrich Schütz, welchenn [...] wier gern hören möchten.

Die Formulierung „verstehe aber“ macht jedenfalls die vereinzelt geäußerte These⁸, dass Schütz bereits 1613 im Gefolge seines Landgrafen mit nach Dresden gereist sei und der Kurfürst ihn daher kannte, unwahrscheinlich. Eher denkbar wäre die Anwesenheit von Schütz im Frühjahr 1613 beim Fürstentag in Naumburg, wo er dann auf jedem Fall mit Michael Praetorius, dem musikalischen Leiter, in Kontakt gekommen wäre.

Spätestens am 18. September 1614 wirken Praetorius und Schütz gemeinsam bei Tauffeierlichkeiten am Dresdner Hof, Praetorius als kommissarischer Kapellmeister für den kränkelnden Rogier Michael, Schütz vermutlich als Organist⁹.

4 Gerhard Aumüller, *Wann und wo lernte Michael Praetorius das Orgelspiel*, in: *Ars organi* 55 (2007), S. 177–182. Vgl. zu den Beziehungen zwischen Schütz und der Familie von Ende auch den Beitrag von Aumüller in diesem Band.

5 Michael Praetorius, *Urania* (1613), hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel u. Berlin 1935 (= Praetorius Werke 16), Vorwort.

6 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 230.

7 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfflich heßischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: *ZfMw* 17 (1935), S. 343–355, hier S. 343.

8 Vgl. z. B. Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*. 1. Buch. *Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig 2/1988, S. 98.

9 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; Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius – „Capellmeister von Haus aus und Director der Music“ am Kurfürstlichen Hof zu Dresden (1614–1621)*, in: *SJB* 22 (2000), S. 101–128, hier S. 108.

Und spätestens, als im November 1615 erneut eine Taufe am Dresdner Hof ansteht, sind Praetorius und Schütz wiederum gemeinsam in Dresden. Schütz hält sich dort seit mindestens September 1615 auf, Praetorius vielleicht schon seit Anfang des Jahres – ob durchgehend, ist umstritten¹⁰. Den Winter 1615/1616 über wirken nun Schütz und Praetorius gemeinsam als Kapellmeister und Organist in Dresden. Danach ist Praetorius wohl nur noch im Sommer 1617 anlässlich des Besuchs von Kaiser Matthias für einige Zeit in Dresden.

Somit gibt es mindestens drei mehrwöchige, wenn nicht mehrmonatige Phasen, in denen Praetorius und Schütz in Dresden zusammenwirken. Es liegt auf der Hand, dass hier ein Austausch stattgefunden hat. Die Zeit der Begegnungen fällt zusammen mit einer Publikationszäsur in Praetorius' Schaffen. Die von Arno Forchert erstmals herausgestellten Leistungen des Spätwerks von Praetorius¹¹ wären ohne die Dresdner Erfahrungen nicht denkbar. Viele der später veröffentlichten Werke entstanden für die Dresdner Hofkapelle, wo Praetorius andererseits auch in nicht geringem Maße Gelegenheit hatte, neue italienische Musizierpraktiken und Kompositionen zu studieren. Dies einerseits durch Kontakte zu Musikern, die – wie Heinrich Schütz – Kenntnisse italienischer Musik aus erster Hand hatten¹², andererseits über die Möglichkeit zur Anschaffung italienischer Musikdrucke. Ein erhaltenes Exemplar eines Katalogs des Augsburger Musikalienhändlers Kaspar Flurschütz aus dem Jahr 1615 zeigt Praetorius' Initialen auf der Titelseite und zahlreiche Anstreichungen und Eintragungen¹³. Doch auch vorher griff Praetorius offenbar begierig nach allem, was ihm an italienischer oder auch französischer Musik begegnete: 1607 ist es Praetorius, der – gleichzeitig mit Aichinger und Klingenstein – als erster in Deutschland die italienische Neuerung des Generalbass bekannt macht. Seine in diesem Jahr erschienene Sammlung *Musarum Sioniarum motectae et psalmi Latini* enthält zwei Motetten, einstweilen noch keine Eigenkompositionen, mit Generalbass: Ein „Jubilare Deo“ eines bis heute nicht identifizierten „Incertus“¹⁴ und ein „Ecce nunc benedicite“ nicht eines Italieners, sondern des Niederländers Gedeon Lebon.

Möglich ist auch, dass im April 1616 Schütz gemeinsam mit Praetorius bei Tauffeierlichkeiten in Halle wirkte. In den Zeiten, wo Praetorius von Dresden abwesend war, fungierte Schütz als einer seiner Stellvertreter. Das belegt eines von drei Dokumenten, in denen Schütz Praetorius namentlich erwähnt: ein Brief vom 16. Dezember 1616 an den Landgrafen Moritz von Hessen. Schütz entschuldigt sich dort, dass ihn der Kurfürst wohl nicht nach Kassel zurückreisen lassen würde¹⁵,

weil Ihr Churfürstlichen]. Gn[aden]. wegen instehenden Feiertagen, Und im abwesen Michaels Praetorij, als vom Haus aus bestalten Capelmeisters alhier, meiner Wenigen Dienste nicht gern entrathen wollen.

- 10 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 246, und Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius. „Diener vieler Herren“. Daten und Deutungen*, Aachen 1981, S. 12f.
- 11 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1).
- 12 Praetorius beruft sich in der Vorrede zum 3. Teil (*Termini musici*, fol. 5^v) seines *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel 1619) auf Informationen, die er „von guten Leuten, die in Italia versiret, durch Mündlichen Bericht eingenommen“.
- 13 Richard Schaal, *Die Kataloge des Augsburger Musikalien-Händlers Kaspar Flurschütz 1613–1628. Mit einer Bibliographie zur Augsburger Musikgeschichte 1550–1650*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 7), S. 15.
- 14 Vgl. die Analyse bei Forchert (wie Anm. 11), S. 116.
- 15 Dane (wie Anm. 7), S. 350.

Ähnlich heißt es in einem Brief des Geheimen Rates Christof von Loß an Johann Georg vom 11. Dezember 1616¹⁶:

Denn obwohl E[uer]. K[urfürstliche]. G[naden]. Herrn Prätorium auch noch in der Bestallung haben, so wissen doch dieselben gnedigst, dass er nur von Hause aus dienet, und aus der fürstlichen braunschweigischen Kapell nicht allewege abkommen kann. Dahero seines Abwesens (da es ohne Heinrich Schützen wäre) in der Kirchen kein Concert anzustellen.

Zwar nicht namentlich, aber wohl immerhin indirekt, nimmt Praetorius im zweiten Band seines *Syntagma musicum* auf Schütz Bezug, wenn er „gute Leute zu Dreßden, Halla, Leipzig, Quedlinburg“ rühmt, die mit den Neuerungen des italienischen Stils gut vertraut seien¹⁷.

Zur letzten Begegnung von Schütz und Praetorius kommt es, als sich beide mit Samuel Scheidt und Johann Staden im August 1619 in Bayreuth zur Einweihung der Fritzsche-Orgel versammeln. Schütz ist hier als Orgelsachverständiger und Organist geladen. Während von Praetorius sowohl theoretische Schriften über Orgelbau als auch zwei Gruppen von Orgelkompositionen¹⁸ erhalten sind, ist von Schütz nichts dergleichen überliefert.

Bei beiden Komponisten liegt der Schwerpunkt auf geistlicher Vokalmusik, überwiegend auf deutsche, teils auch auf lateinische Texte. Von Praetorius ist außerdem noch die Instrumentalsammlung *Terpsichore* überliefert, weitere Instrumentalwerke sollten im Druck erscheinen, sind aber nicht überliefert; bei Schütz gibt es andererseits einige weltliche Vokalwerke, darunter nicht zuletzt die frühen Madrigale. Während der überwiegende Teil von Praetorius' Schaffen choralgebunden ist und auf das protestantische Liedgut zurückgreift, ist das bei Schütz nur in einzelnen Fällen zu beobachten, häufiger noch versieht er traditionelle Choraltexte mit neuen Melodien.

Am 15. Februar 1621 stirbt Praetorius. Folge ist für Schütz eine Gehaltsaufbesserung, und in diesem Zusammenhang gibt es drei weitere Dokumente, in denen er Praetorius namentlich erwähnt¹⁹. In einem Brief vom 22. September 1626 schreibt Schütz an den Dresdner Kurfürsten²⁰:

So hab Euer Churfürstlichen Durchlaucht ich in Unterthenikeit und nicht ohne erheischende Noht anzuflehen. Das von meiner extraordinari Besoldung, welche nach Absterben beyder Capellmeister Michaelis Praetorii und Rugier Michaels seeliger mir zugelegt worden, 250 fl so mir daran restiren, itzigen Markt in Leibzigk durch dero Cammermeister auszahlet werden möchten.

In einer wohl im Herbst 1627 notierten Aufstellung gedenkt er erneut der „nach Praetorii und Rogier Michaels Thode betagten Besoldungszulage“²¹, die ausstehenden Zahlungen waren im Vorjahr also nicht erfolgt. 25 Jahre später, als Schütz mittlerweile selbst dem Pensionsalter nahe ist, erbittet er sich vom kurfürstlichen Sekretär Christian Reichbrodht ähnliche Zugeständnisse, wie sie Michael und Praetorius erhalten hatten²²:

16 Ebd., S. 348.

17 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, Faks.-Reprint der Ausg. Wolfenbüttel 1619, hrsg. [...] v. Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, fol. 11^r (recte 13^r).

18 Insgesamt acht Orgelchoräle finden sich in *Musae Sioniae* VII (1609) und *Hymnodia Sionia* (1611).

19 Vogelsänger (wie Anm. 9), S. 119, beachtet nur das erste der Dokumente.

20 Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 119–162, hier S. 134.

21 Ebd., S. 140.

22 Schütz GBr, S. 219 f.

das[s] Ihre Churfurst Durchl in meinem nunmehr erlangten hohen alter, mir die gnade auch erweisen, welche Sie den vorigen, zweyen Capelmeistern Michael Praetorio undt Rugier Michaeln haben wiederfahren lassen, welche Ich beyde, als ich erstmahls anhero nacher Dresden kommen, noch in Churfl bestallung gefunden, ich aber für Sie beyde, weil Ich noch Jung war, ahlier für Sie auffgewartet, vndt ihre besoldung Ihnen gleichsamb vor verdienet habe.

*

Im zweiten Teil der Studie sollen einige Stilmerkmale im direkten Vergleich einzelner Werke von Praetorius und Schütz herausgearbeitet werden. Schütz hat Praetorius um 51 Jahre überlebt. Sinnvollerweise vergleichbar sind deshalb nur seine bis in die 1620er Jahre veröffentlichten Werke – auch wenn damit das Spätwerk des einen dem Frühwerk des anderen gegenübergestellt wird. Unter den choralgebundenen Werken bieten sich zunächst einmal die im *contrapunctus simplex* gesetzten Kantionalsätze an. Schütz übernimmt in seinem *Becker-Psalter* elf der traditionellen Chormelodien. Bei Praetorius finden sich entsprechende Sätze in den *Musae Sioniae* VI–VIII. Schon 1971 verglich Martin Ruhnke einen exemplarischen Choralsatz „Ein feste Burg“ in sechzehn Vertonungen, darunter drei von Praetorius und eine von Schütz²³; ich habe in einer eigenen Untersuchung sämtlichen elf Sätzen von Schütz die jeweils ähnlichste Melodievariante bei Praetorius gegenübergestellt²⁴. Bei beiden Untersuchungen zeigte sich, dass Praetorius' Sätze auffällig darum bemüht sind, auch im Bass und in den Mittelstimmen Kantabilität zu wahren und springende Intervalle somit vergleichsweise selten sind. Das impliziert automatisch einen stärkeren Gebrauch der Nebenstufen, weil die drei Hauptstufen Quart- bzw. Quintsprünge im Bass mit sich bringen. Dreiklangsumkehrungen, speziell Sextakorde sind zeitstilistisch bedingt selten, bei Praetorius aber prinzipiell häufiger als bei Schütz.

Ein weiterer interessanter Punkt betrifft die Kadenzbildung. Möglicherweise ist hier tatsächlich eine Konsequenz aus Praetorius' Autodidaktikertum zu sehen. Praetorius missachtet häufig die traditionellen Klauseln und erreicht damit eine ungewöhnliche Vielfalt unter den von ihm verwendeten Kadenzformen. Meist steht dabei ein vollständiger Dreiklang im Schlussakkord einer Kadenz. Zu den von Schütz vermiedenen Formen zählt beispielsweise die zweite Kadenz in Nr. 149 „Wo Gott zum Haus“ der *Musae Sioniae* VII (vgl. Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite). Hier regiert offenkundig harmonisches Denken, denn der kadenzgeschichtlich entscheidende Schritt von der imperfekten zur perfekten Konsonanz fehlt: Bei Schütz steht bei dieser Kadenz im Alt ein *f'*. So schreiten Diskant und Alt von der Terz in den Einklang, die Tenorklausel ist in den Diskant, die Diskantklausel in den Alt versetzt. Bei Praetorius regiert offenkundig die Bassklausel, die Stimmen darüber füllen lediglich harmonisch aus. Dabei endet der Alt zudem noch in Stimmkreuzung höher als der Diskant, mit einem nicht gerade sanglichen Quartschritt aufwärts.

23 Martin Ruhnke, *Michael Praetorius*, in: MuK 41 (1971), S. 229–242.

24 Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637)*. Cantilena est loquela canens. *Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 78–82.

Notenbeispiel 1: Praetorius, „Wo Gott zum Haus“ (*Musae Sioniae* VII, Nr. CXLIX)

Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,
 Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,
 Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,
 Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst, da ar-beit je-der-mann umb-sonst,

Obwohl es sich um strophische Gesänge handelt, scheint zuweilen der Text der ersten Strophe maßgeblich für derartige Traditionsbrüche bei Praetorius²⁵. Im folgenden Notenbeispiel endet der Alt mit Bassklausel, der Diskant ist dadurch mit einer Oktave Abstand von den drei Unterstimmen getrennt. Die Quint ist im Schlussklang verdoppelt und es gibt Quintparallelen zwischen den Außenstimmen Bass und Diskant, die nur notdürftig als Akzentparallelen verschleiert sind.

Notenbeispiel 2: Praetorius, „In dich hab ich gehoffet“ (*Musae Sioniae* VII, Nr. XXII)

noch e-wig-lich zu Spot-te,
 noch e-wig-lich zu Spot-te,
 noch e-wig-lich zu Spot-te,
 noch e-wig-lich zu Spot-te,

Gehen wir zu den übrigen „echten“ Choralbearbeitungen, so ist die Auswahl vergleichbarer Beispiele geringer, denn nach Arno Forcherts Zählung gibt es im Schaffen von Schütz nur 26 Choralbearbeitungen, wobei Forchert zu Recht darauf hingewiesen hat, dass beim Vergleich der Quantität von Choralbearbeitungen im Werk von Schütz und Praetorius auf der Grundlage des Schaffens zeitgenössischer Komponisten weniger die vergleichsweise geringe Zahl bei Schütz als die einzigartig hohe Zahl bei Praetorius ungewöhnlich ist²⁶. Nahe liegt der Vergleich jedoch bei der Canzone „Nun lob, mein Seel, den Herren“ SWV 41 aus den *Psalmen Davids* von Schütz, wobei sich hier gleich zwei Vergleichswerke bei Praetorius aufdrängen.

25 Ruhnke (wie Anm. 23), S. 240–242 weist auf musikalische Interpretationen der Worte „Ein feste Burg“, „sein grausam Rüstung“ und „Winter“ hin.

26 Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 57–67.

1614 komponierte Praetorius sein *Epithalamium* über denselben Choral²⁷. Ebenso wie das Werk von Schütz ist es vierchörig. Während Schütz allerdings vier vierstimmige Chöre kombiniert, ist bei Praetorius der dritte Chor fünfstimmig. Das ist charakteristisch, wie sich auch bei einer Vergleichsübersicht (vgl. die beiden Tabellen im Anhang) über die beiden mehrchörigen Sammlungen von Schütz und Praetorius aus dem Jahr 1619 erkennen lässt: Bei Praetorius gibt es deutlich mehr Ausnahmen gegenüber der Norm der Vierstimmigkeit. Und während es bei Schütz zwei fakultative Kapellchöre gibt, das Grundgerüst also dem traditionellen Muster der doppelchörigen Achtstimmigkeit folgt, sind bei Praetorius drei Chöre selbstständig, nur der vierte ist ein Kapellchor. Der Begriff „selbstständig“ allerdings gilt nur mit für Praetorius charakteristischen Einschränkungen: Nicht nur die Bassstimmen der drei Chöre bewegen sich meist im Unisono oder in Oktav- und Antiparallelen, sondern auch die Diskantstimmen werden unisono geführt, was Praetorius nicht hindert, für die Diskantstimme des 3. Chores noch die Abwärtsoktavierung als Tenor anzubieten – der Choral würde dann gleich dem Gemeindegesang oktaviert vorgetragen.

Zu den Parallelführungen, besonders der Bassstimmen, gibt es wiederholt theoretische Äußerungen von Praetorius, sowohl in den Vorworten, als auch im *Syntagma musicum*. Hier sei exemplarisch die Begründung im Vorwort der *Urania* von 1613 zitiert²⁸:

Dieweil der Baß, als das Fundament, an allen Ortern, sonderlich, wenn die Chore in der Kirchen weit von einander unterschiedlich angestellet, eben so wol als der Choral im Discant eigentlich gehört werden muß. Denn wenn der eine Bass in der Quint [...] über dem rechten fundament-Bass (welcher an einem andern weit abgelegenen Orte nicht kan gehört werden) stehet, so gibt es gar eine unliebliche Harmony: Dieweil als denn der Tenor oder Cantus (welcher sonsten mit dem rechten fundament Baß in einer Octaven stehet) über diesem Basse in einer Quart dissoniret und gar einen übeln Laut von sich gibt: [...] Darumb dann auch numehr itziger Zeit in Italia und andern Ortern (do die Chor weit voneinander geordnet und gestellet) die unterste Bässe alle in Unisono, und auch bißweilen, wie imgleich auch die Mittelstimmen in der Octava ohn einig bedencken gesetzt werden. Inmassen dann in des vortrefflichen Componisten und Organisten, Herrn Johan Gabriels sehr lieblichen [...] Lateinischen Muteten zuerschen.

Praetorius beruft sich also auf Schütz' venezianischen Lehrer. Doch weder Gabrieli noch Schütz verfahren wirklich streng in der Behandlung dieser Regel. Eine Stimmführung wie die in Notenbeispiel 3 (auf der folgenden Seite) aus dem Psalm „Herr, unser Herrscher“ ist bei Schütz nicht ungewöhnlich. Mehrfach ergibt sich hier ein Quintabstand zwischen den Bässen beider Chöre, und die betreffenden Töne werden auch ohne Bedenken repetiert. Allerdings zeigt sich bei Schütz ein Zusammenhang mit der Schlüsselung der Chöre: Bei doppelchörigen Motetten mit gleicher Schlüsselvorzeichnung für die beiden Chöre gibt es nur in einem Fall einen entsprechenden Quintabstand zwischen den beiden Bassstimmen.

In Schütz' Choralkanzone „Nun lob, mein Seel, den Herren“ gibt es keine derartigen Quintintervalle, trotzdem aber viel weniger Parallelführungen der Bassstimmen als bei Praetorius. Formal bieten die beiden Parallelvertonungen ungeachtet der mehrchörigen Anlage wenig Vergleichsmöglichkeiten, denn Schütz vertont nur die erste Strophe. Praetorius bietet eine per omnes versus-Vertonung. Derartige großformal angelegte Choralbearbeitungen sind von Schütz nicht überliefert.

27 Michael Praetorius, *Gesammelte Kleinere Werke*, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel u. Berlin 1930/33 (= Praetorius Werke 20), S. 40–79.

28 Praetorius, *Urania* (1613) (wie Anm. 5).

Notenbeispiel 3: Schütz, „Herr, unser Herrscher“ SWV 27, T. 58-64

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Du wirst ihn zum Her - ren ma - chen ü - ber dei - ner Hän - - de Werk.

Arno Forchert hat jedoch auf die engen formalen Beziehungen zwischen der Canzone von Schütz und dem im gleichen Jahr in der *Polyhymnia Caduceatrix* von Praetorius veröffentlichten dreistimmigen Choralkonzert über „Nun lob, mein Seel, den Herren“ hingewiesen²⁹. Hier beschränkt sich auch Praetorius auf die erste Strophe und verarbeitet jede Choralzeile zunächst in freier Imitation, dann im homorhythmischen Tutti-Vortrag im Dreiermetrum – eine bei Praetorius häufiger zu findende Form der Choralbearbeitung, die Schütz sich offenbar zum Vorbild genommen hat.

Es handelt sich in der Sammlung von Schütz um das Stück mit den meisten Taktwechseln; mehr als die Hälfte der 26 Nummern in den *Psalmen Davids* verzichtet gänzlich auf Taktwechsel. Grund für die Taktwechsel ist in diesem Fall offenkundig, dass die Chormelodie im Dreiermetrum steht. Bei Praetorius gibt es unter den 27 mehrhörigen Sätzen nur ein Stück ohne Taktwechsel (vgl. die Tabellen).

Die Auswahl für vergleichbare Stücke im Bereich der nicht choralgebundenen Werke ist auf Seiten von Praetorius beschränkt. Unter den lateinischen Werken gibt es keine Parallelvertonungen. Immerhin aber haben zwei der drei deutschsprachigen Psalmvertonungen aus dem Spätwerk von Praetorius Parallelen in gleichzeitigen Kompositionen von Schütz: der 6. Psalm, von dem Vertonungen in den beiden mehrhörigen Sammlungen von Schütz und Praetorius aus dem Jahr 1619 enthalten sind, und der 116. Psalm, den beide Komponisten für die 1623 erschienene Sammlung von Burckhard Großmann vertont haben.

²⁹ Forchert (wie Anm. 26), S. 64.

Beim 6. Psalm „Ach Herr, straf mich nicht“ geht Praetorius frei mit der Lutherschen Textvorlage um, die er am Anfang zu „Ach, mein Herre, mein Herre, straf mich doch nicht“ verändert. Abgesehen von der Tatsache, dass es sich bei den Kompositionen von Schütz und Praetorius in beiden Fällen um mehrchörige Werke handelt, ist ihre Anlage prinzipiell verschieden. Denn Schütz komponiert im traditionellen doppelchörigen Motettenstil, bei dem die Generalbassstimme nur mit der jeweils tiefsten Stimme *colla parte* geht; Praetorius wählt den modernen Konzertstil mit Sologesang über einem Generalbassfundament. Als Konzession „um der jungen Organisten will, so des General Basses noch nicht gewohnt, und die Mittelstimmen von sich selbst darzu nicht finden können“³⁰, setzt Praetorius einen Instrumentalchor als *Capella Fidicinia* hinzu.

Im Anfangsteil handelt es sich bei Praetorius um ein schlichtes Generalbasskonzert für drei Soprane und Basso continuo, das mit Echotechnik arbeitet. Dabei gibt Praetorius außer zahlreichen dynamischen Angaben auch Anweisungen zur Tempomodifikation, Muster dürfte hier Monteverdis *Marienvesper* gewesen sein. Nach dem Vorbild des „*Possente Spirto*“ in Monteverdis *Orfeo* setzt Praetorius für alle drei Sopranstimmen jeweils eine verzierte und unverzierte Fassung synoptisch übereinander. Im Schlussvers des ersten Teils gibt es zu der traditionellen Falsobordone-Notation, die sich teilweise auch noch in den *Psalmen Davids* von Schütz findet, auf diese Weise auch einen rhythmischen Ausführungsvorschlag. Auch bei Schütz deklamiert an dieser Stelle nur der zweite Chor im einfachen Falsobordone-Stil (vgl. Notenbeispiel 4 auf der folgenden Seite).

Arno Forchert sah in Praetorius' Vertonung der Worte „Wende dich Herr“ eine Art von „monodischer Gestaltung, [...] die sich noch mehr als 15 Jahre später bei Heinrich Schütz in ganz ähnlicher Form wiederfindet“³¹.

In der madrigalischen Ausdeutung des Textes steht Praetorius Schütz nichts nach, trotzdem finden beide Komponisten meist ganz unterschiedliche Wege. Die Worte „denn ich bin schwach“ werden von Schütz synkopisch vertont – zweifellos steht dabei das Konzept der schwachen Taktzeiten bereits im Hintergrund, auch wenn die Terminologie noch nicht geprägt war. Praetorius hingegen nutzt die Vortragsanweisung wie „*Lento. Piano*“, die satztechnisch durch einen Orgelpunkt unterstützt wird. Das Wort „Seufzen“ ist bei Praetorius durch eine Viertelpause („*suspirium*“) zerteilt; Schütz setzt eine entsprechende Pause etwas weniger plakativ vor die Worte „von Seufzen“.

Erst im Schlussteil „Weichet von mir alle Übeltäter“ treten bei Praetorius weitere Chöre hinzu, ein „*Chorus Adulorum*“ und jeweils eine vokale und eine instrumentale *Capella*. Auch in der Schütz-Motette singen an dieser Stelle alle acht Stimmen. Der entsprechende Effekt wird jedoch in gewisser Weise verschenkt, da das auch schon auf den vorhergehenden Worten „denn ich allenthalben geängstiget werde“ der Fall ist. Praetorius wechselt gleichzeitig für sieben Tempora in ein Dreiermetrum, Schütz verzichtet auf Taktwechsel.

Ein weiterer charakteristischer Unterschied ist die eröffnende *Sinfonia*, die Praetorius seiner Vertonung des 6. Psalm voranstellt. Auch bei dem Psalm 116 „Das ist mir lieb“, für den der Auftraggeber Burckhard Großmann den fünfstimmigen Motettenstil ohne Generalbass vorgegeben hatte, verzichtet Praetorius nicht auf derartige *Sinfonia*-Teile. Am Anfang jedes

30 Michael Praetorius, *Polyhymnia caduceatrix* (1619), hrsg. von Willibald Gurlitt, Wolfenbüttel u. Berlin 1930/33 (= Praetorius Werke 17), S. 644.

31 Forchert (wie Anm. 11), S. 168.

Notenbeispiel 4a: Praetorius, „Ach Herr, straf mich nicht“ (1619), T. 58–59

Presto

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Dem im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken?

Notenbeispiel 4b: Schütz, „Ach Herr, straf mich nicht“ SWV 24 (1619), T. 29–33

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

Denn im To - de ge - den - ket man dein nicht, wer will dir in der Höl - le dan - ken.

der drei von ihm gewählten Abschnitte steht eine Sinfonia. Schütz teilt den Text in doppelt so viele Abschnitte ein, ohne dass es an irgendeiner Stelle eine Übereinstimmung gäbe. Für den Textvortrag gibt Praetorius genaue Anweisungen, wo Instrumente hinzutreten sollen und welche Abschnitte rein vokal auszuführen sind, ergänzend kommen auch hier dynamische Angaben hinzu.

Arno Forchert formulierte 1959 im Hinblick vor allem auf Kompositionen wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von Praetorius³²:

Die Vorstellung bestimmter instrumentaler Klangwirkungen führt Praetorius nicht selten zu einer Schreibweise, in der sich die Eigentümlichkeiten des intendierten Instruments spiegeln. In dieser Beziehung ist Praetorius moderner als der fast 15 Jahre jüngere Italienfahrer Schütz, in dessen Werken sich typische Instrumentalismen erst nach der zweiten Italienreise bemerkbar machen.

³² Forchert (wie Anm. 11), S. 185.

Die beiden Vertonungen des 116. Psalms von Schütz und Praetorius sind häufig verglichen worden³³. Forchert hat gezeigt, dass dieses Opus ultimum im Gesamtwerk von Praetorius „keine isolierte Einzelercheinung, die gegenüber dem gesamten früheren Schaffen etwas völlig Neues darstellt, [...] sondern als letzte und endgültige Zusammenfassung der musikalischen Erfahrungen seines an Eindrücken reichen Lebens“ bildet. An einzelnen Stellen im Fal-sobordonestil exemplifizierte Forchert, wie sich bei Praetorius teilweise deutlichere Ansätze zu monodischer Behandlung der Sprache finden als bei Schütz und Schein.³⁴ Gemeinsam ist Schütz und Praetorius die Verwendung von Doppelthematik, die Forchert auf Praetorius' Choralbearbeitungs-Technik der „Clausul-Art“ zurückführt³⁵. Auch bei diesen beiden Vertonungen des 116. Psalms sei nochmals auf das erwähnte Charakteristikum der Taktwechsel verwiesen: Bei Praetorius gibt es in jedem der drei Teile mindestens einen Abschnitt im Dreiertakt, insgesamt sind es fünf. In der Vertonung von Schütz hingegen kommen keinerlei Taktwechsel vor.

Arno Forchert hat auf die kalkulierte Arbeit mit Wiederholungsformen bei Praetorius hingewiesen, einerseits Ritornellformen, andererseits aber auch frühe kantatenhafte Reihungen mit Kombination verschiedener Texte³⁶. Tabelle 1a bietet eine schematische Übersicht der vielfältigen Gliederungen in einzelne partes. Solche Formmodelle bieten nach meiner Auffassung³⁷ ein Muster für kommende Generationen, Anknüpfungspunkte, die im Schaffen von Heinrich Schütz – auch im späteren – in dieser Form nicht möglich waren. Doch der Bereich der Rezeption ist Stoff für eine weitere Studie. Im Vorwort³⁸ von Michael Altenburg aus der Vorrede zum ersten Teil seiner *Neuen und zierlichen Intradan* von 1620 stehen beide Komponisten trotz ihres Altersunterschieds bereits gleichrangig Seite an Seite:

von Chur- und fürstlichen Musiken wil ich jetzunder nicht sagen, denn dieselben von Tag zu tage immer je höher steigen, wie solches die herrlichen Opera der fürtrefflichen und hochbegabten Musicorum Praetorij, Schützen und andere mehr genugsam bezeugen.

33 Edmund Sauer, *Höllenangst und ihre musikalische Überwindung. Studien zu Burkhard Großmanns Sammeldruck von 1623*, Diss. phil. Saarbrücken 1994; Helmut Lauterwasser, *Angst der Höllen und Friede der Seelen: Die Parallelvertonungen des 116. Psalms in Burkhard Großmanns Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld*, Göttingen 1999 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 6).

34 Forchert (wie Anm. 11), S. 171.

35 Ebd., S. 170.

36 Ebd., S. 46, 122 f. und 174 f.

37 Synofzik (wie Anm. 24), S. 168 ff. und 268.

38 Michael Altenburg, *Neue und zierliche Intradan*, Erfurt 1620.

Anhang

Tabelle 1a: Michael Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix seu panegyrica* (1619), 2 Teile

Nr.	Textbeginn	Partes	Stimmen/ Capella	Takt- wechsel	Sinfoniae/ Ritornelli
1.	Nun freut euch		2	0	
2.	Nun lob mein Seel		3	5	
3.	Allein Gott in der Höh		3	3	
4.	Ein feste Burg		2+2	0	
5.	Teutsche Messe „O Vater all“		7/5	0	S
6.	Allein Gott in der Höh		6/6	3	S
7.	Das alte Jahr ist nun	4	4/4	3	
8.	Wenn wir in höchsten Nöten	2	4/5	1	
9.	Vom Himmer hoch da komm ich her		4/4	0	S
10.	Wie schön leuchtet der Morgenstern		5+4/4	4	
11.	Gelobet und Gepreiset	2	5+4/4	7	R
12.	Puer natus in Bethlehem/ Ein Kind geboren	2	3+4/4	10	R
13.	Veni sancte Spiritus/ Komm, heiliger Geist	2	3/4+4	5	R
14.	Wir glauben all an	2	3+3+2/4	2	
15.	Aus tieffer Not	3	2+2+4+4	0	
16.	Nun frewdt euch	2	2+2+4+4	2	
17.	Nun komm der Heyden Heiland	2	3+4+5	7	R
18.	Lamb Gottes	2	4+4/4	1	
19.	Mit Fried und Frewd	3	4+2+4+4	2	
20.	Omnis mundus/Seid frölich	1	2+4	4	
21.	Wachet auff rufft uns	3	4+4+2+3+4+2	4	S
22.	Christ unser Herr zu Jordan kam	3	4+2+3+4+4	2	
23.	Jubiliret frölich	1	4+4+4+4	3	
24.	Sihe, wie fein und lieblich	3	4+4/4+4	3	S
25.	In dich hab ich gehoffet Herr	3	6+5/5	3	S
26.	Christe der du bist Tag und Licht	3	4+2+2+4+4	2	S
27.	Alß der gütige Gott	4	5+2+2+2	3	R
28.	Lob sey dem Allmechtigen Gott	2	4+4+4+4	2	
29.	Erhalt uns Herr	2	4+5+4+4	1	
30.	Vater unser im Himmelreich	3	4+4/6+4	3	R
31.	Ach Tott vom Himmel	3	2+2+4+4/4+4	2	
32.	Gelobet seistu Jesu Christ	3	3+4+4/4+5	5	R
33.	Jesaia dem Propheten	2	4+4+3+5+4	3	
34.	In dulci júbilo	2	4+4+4+4/4	1	
35.	Halelujah. Christ ist erstanden	1	5+4+4/4+4	1	R
36.	Wenn wir in höchsten Nöten	2	4+4+4+4+5	4	
37.	Ach mein Herre straff mich doch nicht	1	3+3+3/4+4	2	S
38.	Missa gantz Teutsch	7	4+4+3/4+4	2	S
39.	Herr Christ der einig Gottes Sohn	2	5+6/5	3	S+R
40.	Meine Seel erhebt den Herren	4	5+6/4	6	S+R

Tabelle 1b: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* (1619)

Nr.	Textbeginn	Stimmen/Capella	Taktwechsel
1.	Der Herr sprach zu meinem Herren	4+4/5	1
2.	Warum toben die Heiden	4+4/4+4	2
3.	Ach Herr, straf mich nicht	4+4	0
4.	Aus der Tiefe ruf ich	4+4	0
5.	Ich freu mich des	4+4/4+4	1
6.	Herr unser Herrscher	4+4/5	0
7.	Wohl dem, der nicht wandelt	4+4	1
8.	Wie lieblich sind deine Wohnungen	4+4	0
9.	Wohl dem, der den Herren fürchtet	4+4	0
10.	Ich hebe meine Augen auf	4+4	0
11.	Danket dem Herren	4+4/4+4	1
12.	Der Herr ist mein Hirt	4+4	0
13.	Ich danke dem Herrn	4+4/4+4	0
14.	Singet dem Herrn ein neues Lied	4+4	0
15.	Jauchzet dem Herren, alle Welt, dienet <i>Echo</i>	4+4	2
16.	An den Wassern zu Babel	4+4	0
17.	Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum	4+4/4+4	4
18.	Lobe den Herren, meine Seele <i>Concert</i>	4+4	1
19.	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn <i>Motette</i>	4+4/4+4	0
20.	Nun lob, mein Seel, den Herren <i>Canzone</i>	4+4/4+4	6
21.	Die mit Tränen säen <i>Motette</i>	5+5	0
22.	Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen gib Ehre	4+4+4	1
23.	Wohl dem, der den Herren fürchet	4+4/4+4	0
24.	Danket dem Herren, denn er ist freundlich	4+4/5+1	1
25.	Zion spricht, der Herr hat mich verlassen <i>Concert</i>	6+6/4+4	0
26.	Jauchzet dem Herren, alle Welt <i>Concert</i>	5+2+5/5	4

Die hessische Organistenfamilie von Ende und Heinrich Schütz

Lebens- und Arbeitsbedingungen der Hoforganisten im reformierten Hessen-Kassel während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

GERHARD AUMÜLLER

Harald Vogel zum 65. Geburtstag

Von Heinrich Schütz sind keine Orgelwerke überliefert¹. Dies ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass er seine entscheidende Ausbildung bei Giovanni Gabrieli, dem 1. Organisten des Markusdoms in Venedig, erhielt, und die Verlängerung seines Studiums 1610 in einem Schreiben des Markgrafen Sigismund von Brandenburg an Landgraf Moritz damit begründet wurde, dass er sich nach Gabrielis eigener Aussage „so wohl anstellt nicht allein in der composition sondern zugleich auch im schlagen“². Mit anderen Worten, er muss damals bereits der beachtliche Orgelspieler gewesen sein, als der er dann ab 1612 bekanntlich bei seinem Mäzen, dem hessischen Landgrafen Moritz dem Gelehrten, die Stelle eines zweiten Hoforganisten erhielt. Sein Gehalt von 80 Gulden lag allerdings unter dem des ersten Hof- und Stadtorganisten Johann von Ende. Dass die Ernennung zum zweiten Organisten jedoch, wie Moser meint, mehr eine „Etatformalität“ gewesen sei, „um dem Komponisten eine Einnahme zu sichern und ihn vor den Sängern und Instrumentalisten herauszuheben, ohne ihn den weit älteren Kapellmeistern Otto und Ostermayer gleichzustellen“, ist angesichts der äußerst prekären finanziellen Situation am Kasseler Hof mehr als unwahrscheinlich. Vielmehr muss die ungewöhnlich hartnäckige Auseinandersetzung zwischen Moritz und Kurfürst Johann Georg von Sachsen um Schützens Wechsel von Kassel nach Dresden als Ausdruck besonderer Wertschätzung gerade dessen organistischer Fähigkeiten gesehen werden³. Und auch nach seinem Wechsel nach Dresden hat Schütz noch Organistenaufgaben übernommen. So hat er in Dresden zumindest ab 1616 den aus Weißenfels stammenden Anton Colander im Orgelspiel unterrichtet⁴; anschließend in Dresden Schlossorganist

- 1 Moser, S. 75. Moser meint, dies könne Zufall sein, argumentiert aber in die Richtung, Schützens Interesse an der Orgel sei eher gering gewesen und er habe später auch keinen Orgelunterricht erteilt. Grundsätzliches zu dieser Frage diskutiert Konrad Küster, *Schütz und die Orgel. Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: SJB 22 (2000), S. 7–16.
- 2 Schreiben des Markgrafen an Landgraf Moritz vom 31. Dezember 1610, Hessisches Staatsarchiv Marburg (künftig StAM), Best. 4f Preußen, Nr. 184; voller Wortlaut bei Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*. Kassel u. a. 1958, S. 124–125. Die folgenden Zitate aus Archivalien sind buchstabengetreu transkribiert, Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.
- 3 Im Briefwechsel zwischen Johann Georg und Moritz ist dezidiert auch immer vom „Organisten“ Schütz die Rede. Welche Qualitätsansprüche Moritz in dieser Hinsicht hatte, belegt sein vergebliches Bemühen, Hans Leo Hassler, den Organisten der Fugger in Augsburg, später Hoforganist in Dresden, bzw. den Stuttgarter Organisten Wolf Ganss an seinen Hof zu ziehen. Vgl. Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Cassel 1902, S. 60–62.
- 4 Moser, S. 21 u. 70. Die Leistungsfähigkeit der Kasseler Hofkapelle muss Johann Georg schon vor der Rückkehr von Schütz aus Italien bzw. der Dresdenreise von Landgraf Moritz im Herbst 1613 bekannt gewesen sein. Aus einem im autographen Konzept erhaltenen Schreiben von Moritz an seinen in Eisenach residierenden Schwager Herzog Johann Ernst, der um die Abordnung einiger Musiker, „insonder-

(bis zu seinem Tode 1622) und offenbar wegen seiner Schulung durch Schütz in der Lage, die Reihe der bedeutenden Dresdner Orgelvirtuosen (z. B. August Nörmiger, Hans Leo Hassler, auch Michael Praetorius) würdig fortzusetzen.

Schützens Sachverstand als Organist hat sich bestimmt auch auf die technische Seite des Orgelbaus erstreckt. Nicht umsonst war er 1619 gemeinsam mit Michael Praetorius, Samuel Scheidt und Johann Staden Gutachter bei der Abnahme der von Gottfried Fritzsche in Bayreuth erbauten Orgel⁵. Kenntnisse im Orgelbau dürfte er bereits in Kassel erworben haben, als kurz vor und nach 1610 die Orgeln in der Schlosskirche, der Martinskirche und der Brüderrkirche durch die berühmten Hamburger Hans und Fritz Scherer erbaut wurden⁶. Schütz war demnach mit den neuesten Entwicklungen des zeitgenössischen Orgelbaus in Deutschland vertraut, kannte die so andersartigen Konzepte der italienischen Orgeln und wird sich diese Kenntnisse sicher auch künstlerisch zunutze gemacht haben. Nicht zuletzt drei seiner bedeutendsten Schüler, Matthias Weckmann, Johann Klemm und Johann Vierdanck, sind Organisten gewesen: Weckmann an St. Jacobi in Hamburg, Klemm als 2. Hoforganist in Dresden und Vierdanck an St. Marien in Stralsund. Die Kunst, eine „Motette aus dem bloßen Generalbaß auf zwei Clavieren zu variieren“, soll Weckmann bei Schütz gelernt haben, was zumindest auf eine anspruchsvolle Spieltechnik hindeutet (wenn man Weckmanns Orgelwerke als Maßstab nimmt)⁷.

Wie Schütz kein *Syntagma musicum* oder eine *Tabulatura nova* verfasst hat, hat er auch keine Orgelwerke publiziert. Ganz offenbar war er sich seiner Bedeutung als genialer Wortinterpret in seinen Vokalwerken und als „Leiter der größten und bedeutendsten musikalischen Institution des protestantischen Deutschland“⁸ voll bewusst und durch die kompositorischen und organisatorischen Verpflichtungen als Hofkapellmeister derart gebunden, dass er die Beschäftigung mit der Orgel den zuständigen Organisten überließ. Vielleicht war er sich aber auch darüber im Klaren, dass er – ähnlich wie sein Dresdner Vorgänger Hans Leo Hassler⁹ – über sein großes Vorbild Giovanni Gabrieli als Organist nicht hinauswachsen würde und hat deshalb auf die Publikation von Orgelwerken verzichtet. Schließlich mag schlicht ein Auftrag seiner fürstlichen Dienstherrn gefehlt haben, während seiner Organistentätigkeit entstandene Unterrichtsstücke und Improvisationen aufzuschreiben und als repräsentativen Band herauszugeben.

heit des (Vizekapellmeisters) Andreas Ostermeier“ für den Empfang des sächsischen Kurfürsten in Eisenach gebeten hatte, antwortet Moritz etwas gequält, er werde die Musiker abordnen. Er lege aber Wert darauf, dass sie umgehend zurückkehrten, denn er wolle den Kurfürsten, der auf der Reise zur Wahl von Kaiser Matthias war, am 6. Mai in Vacha selber mit seiner Hofkapelle begrüßen (StAM Best 4f Sachsen-Eisenach Nr. 45, Correspondenz mit Herzog Johann Ernst 1594–1627, 14. April 1613).

- 5 Alle vier Organisten haben nach Aussagen des Bayreuther Stadtorganisten glänzend auf dem neuen Instrument gespielt. Vgl. Joshua Rifkin u. a., Artikel *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD* 17, S. 1–37, hier S. 6. Die biographischen Angaben des vorliegenden Beitrages beziehen sich durchweg auf die Darstellung Rifkins.
- 6 Ausführlich dazu Eckhard Trinkaus, *Zur Tätigkeit der Orgelbauer Scherer in Hessen*, in: *Ars organi* 47 (1999), S. 215–217. Diese Orgelbauten wurden als so bedeutsam angesehen, dass Michael Praetorius sie in *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (= *Syntagma musicum* 2), S. 183–185 ausdrücklich erwähnte.
- 7 Moser, S. 75, Anm. 8; Küster (wie Anm. 1, S. 7) vermutet, diese Interpretation sei möglicherweise falsch und beruhe auf einem Lesefehler: statt Schultz (= Jacob Praetorius) Schütz.
- 8 Rifkin (wie Anm. 5), S. 6.
- 9 Walter Blankenburg, Art. *Hassler. German family of musicians*, in: *New GroveD* 8, S. 294–298, hier S. 296.

Anliegen dieser Studie ist es, die Bedeutung der Organistenfamilie von Ende für die Entwicklung von Heinrich Schütz als Orgelspieler während seiner Kasseler und Marburger Zeit herauszuarbeiten und so etwas weiter in das musikalische und personale Umfeld einzudringen, in dem Schütz seine späte Kindheit und frühe Jugendzeit verbracht hat.

1. Die Ausbildung von Heinrich Schütz zum Organisten

1.1 Die Kasseler und Marburger Zeit

Die Jahre, die Schütz als Kapellknabe, Student und später Hoforganist unter der besonderen Förderung durch Landgraf Moritz den Gelehrten in Kassel und Marburg verbracht hat, sind durch zahlreiche Arbeiten mehr oder weniger ausführlich dargestellt worden¹⁰, aber erst Hartmut Broszinski hat sich mit seinen Lebensumständen, vor allem an der Hofschule in Kassel, dem *Collegium Mauritianum*, näher befasst¹¹.

Zwar sind die Einflüsse, die auf Schütz noch in seiner Schulzeit durch den Weißenfelder Kantor Georg Weber und den Organisten Heinrich Colander eingewirkt haben, nirgends belegt¹², aber die Tatsache, dass er wegen seiner Gesangsqualitäten dem 1598 durch Weißenfels reisenden hessischen Landgrafen aufgefallen ist, spricht doch für eine gewisse musikalische Schulung. Den eigentlichen „Schliff“ seiner jungen Jahre hat er allerdings erst in Kassel erhalten. Der Landgraf hatte fast jedes Detail der Erziehung festgelegt, und die Schüler mussten stets einer unverhofften Prüfung durch den Fürsten gewärtig sein, der sie in einem lateinischen Extemporale gehörig abkanzelte, wenn ihre Leistungen seinen Ansprüchen nicht genügten.

Es ist immer wieder vermerkt worden, Schütz habe in seinen autobiographischen Berichten seine Kasseler Lehrer, insbesondere den Kapellmeister Georg Otto und den Organisten Johann von Ende, nirgends erwähnt. Dies ist meines Erachtens aber nicht unverständlich, wenn man sich den überwältigenden Eindruck klar macht, den Venedig mit San Marco, den übrigen Kirchen, dem Reichtum auch an musikalischen Darbietungen und den zahllosen virtuoson Musikern, allen voran Giovanni Gabrieli, auf Schütz ausgeübt haben muss¹³. Dass daneben die relativ engen Kasseler Verhältnisse völlig verblassten, steht außer Frage. Immerhin ermöglichte aber die Erziehung am *Mauritianum* neben ausgezeichneten Sprachkenntnissen im Lateinischen, Griechischen, Französischen, wohl auch Hebräischen und Italienischen, über die Schütz nachweislich verfügte, der körperlichen Ertüchtigung mit Fechten, Tanzen, Ballspielen usw. und der gründlichen Ausbildung in Vokal- und Instrumentalmusik sowie

10 Kritische Sichtung des Schrifttums bei Wolfram Steude, *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: SJB 12 (1990), S. 7–30.

11 Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Heinrich Schütz*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62.

12 Steude (wie Anm. 10), S. 15; Moser, S. 22. Eine neue und positive Bewertung der Kasseler Jahre von Heinrich Schütz für seine Entwicklung als Hofkapellmeister stammt von Walter Werbeck, *Wege zu Heinrich Schütz*, in: SJB 26 (2004), S. 7–20.

13 Vgl. Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in Kassel und Venedig*, in: Heiner Borggreve u. a. (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Kassel 1997, S. 301–304; sowie ebd. Michael W. Schmidt „...die ganze Compagnie der fürstlichen Music...“ – *Zur Kasseler Hofkapelle*, S. 287–290. Einen ähnlich betonten Rückgriff auf eine musikalische Autorität als Lehrer nimmt ja auch Monteverdi vor, wenn er sich als „discipulo del sig. Marc' Antonio Ingegneri“ bezeichnet; vgl. Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 316.

Musiktheorie auch den Umgang mit jungen Adelligen, unter denen sich begabte Musiker befanden¹⁴. Die Einbindung in die Hofgesellschaft mit ihrer streng geregelten Tischordnung¹⁵ ermöglichte das Einüben höfischer Umgangsformen, insbesondere beim „Aufwarten“¹⁶, dessen formvollendete Beherrschung Voraussetzung für ein persönliches Vertrauensverhältnis mit dem Fürsten war.

War das künstlerisch-musikalische Interesse des vielseitig tätigen und begabten Landgrafen zwar vorwiegend auf die italienische Vokalmusik gerichtet¹⁷, so spricht doch die große Zahl von Tasteninstrumenten im Kasseler Schloss für eine intensive Pflege aller Formen und Ensembles der Claviermusik (s. u. Abschnitt 3.3)¹⁸. Durch die internationale Besetzung seiner zumeist in Italien ausgebildeten Instrumentalisten Christoph Cornet, Christoph Kegel, Johann Draubel¹⁹ und vor allem Heinrich Schütz, die (fast ausschließlich aus Engländern beste-

- 14 Zum Beispiel der zunächst als Kammerjunker, später als Oberhofmarschall tätige, aus dem Anhaltischen stammende Diederich von dem Werder (1584–1657); vgl. Moser, S. 40. Er war seit 1620 auch Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, bei der er sich für die Aufnahme von Martin Opitz als Mitglied einsetzte; vgl. Martin Bircher u. K. Conermann, *Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts Fruchtbringende Gesellschaft*, Reihe 1: *Kritische Ausgabe der Briefe, Beilagen und Akademie-Arbeiten*, Tübingen 1998: Abt. A: Köthen, Bd. 1, S. 12–24 und Bd. 2, S. 84–85. Eine Zusammenstellung der Namen und Angaben zu Mitschülern von Schütz im *Mauritanium* im Jahr 1602 gibt Hanns-Peter Fink, *Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hofschule zu Kassel*, in: SJB 11 (1989), S. 15–22.
- 15 1592 wurden insgesamt 59 Tische mit bis zu 12–15 Personen verpflegt; die enormen Kosten zwangen bald zu Einsparmaßnahmen, die aber wenig konsequent umgesetzt wurden. So wird (etwa 1599–1604) genau festgelegt, dass bei Abwesenheit des Fürsten u. a.: „1 Tisch Truchsess vff der Schuell sind 8 edelknaben; 1 Tisch Capelljungen, sind – 9 Personen; 1 Tisch studiosi, sind – 7 Personen; 1 Tisch Engelen der, sind – 14 Personen“ weiter verpflegt werden sollen (StAM Best. 4b Nr. 78 Speisung bei Hofe, Tische der Hofhaltung 1592–1620). Die Kapellknaben wurden demnach in der Regel nicht auf Reisen des Hofes mitgenommen. Ihre enge Unterbringung im Kasseler Schloss (16 Schüler in einer Kammer!) geht aus den Berichten des Leibarztes und Baubeauftragten Dr. Hermann Wolff vom 12. August 1601 bzw. 21. April 1605 hervor, in denen von Quarantänemaßnahmen in Zuge einer Durchfallerkrankung der Schüler die Rede ist (StAM, 4a, 39, Nr. 54).
- 16 Das „Aufwarten“ bedeutete für den Hoforganisten eine Musikdarbietung, z. B. während des Ankleidens oder Frisierens des Fürsten; vgl. das Instrumenteninventar des Kasseler Schlosses von 1696: „1 klein viereck Instrument, hat Hr. Müller [Hoforganist Christian Möller] u. wird zur Aufwartung gebraucht“ (StAM Best. 5 Nr. 2592, 20. Oktober 1696). Außerdem gehörte das „Aufwarten“ zu den Tätigkeiten der Hofmusiker in ihrer Funktion als „Kammerdiener“ (vgl. dazu bezogen auf die Hofmaler Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 2/1996, S. 148–158). Wenn den Fürsten auf Reisen, z. B. nach Dresden im Spätsommer 1613, neben dem obligatorischen Leibarzt und dem Fourage-tross u. a. außer Lakaien auch drei Kammerjungen und zwei Kammerdiener begleiteten, könnte unter letzteren Heinrich Schütz gewesen sein (StAM Best. 4b Nr. 65 ; vgl. auch Warnke-ebd., S. 292–293).
- 17 Zusammenstellung der Musikalien und Instrumente der Hofkapelle in StAM Best. 4b Nr. 281. Abdruck z. B. bei Zulauf (wie Anm. 3), S. 99–136, und auszugsweise bei Moser, S. 32, Anm. 8, S. 66–67. Vgl. auch Clytus Gottwald, *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*, in: SJB 12 (1990), S. 31–42; ders., *Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997 (= Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6), pass.
- 18 Vgl. die Aufstellung bei Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Kasseler Orgelbaugeschichte*, in: Acta organologica 1 (1967), S. 113–126, hier S. 116, und Ferdinand Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln*, Kassel u. a. 1968, S. 28. Nicht darin aufgeführt sind die Positive des Landgrafen in seinen Privatgemächern auf dem Marburger und Eschweiger Schloss, vermutlich auch in Friedewald, Rotenburg, Schmalkalden und Melsungen. Auch Moritz' ältester Sohn, Landgraf Otto, besaß auf dem Marburger Schloss zwei „gedoppelte Instrumente“ (StAM Best. 4a Nr. 43 Paket 19, Schreiben vom 15. Oktober 1618).
- 19 Draubel war an der fürstlichen Hofschule erzogen und von Moritz zur Ausbildung nach Italien geschickt worden; anschließend war er bei Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel tätig. Nach dem Tode des Hofkapellmeisters Georg Otto wurde er von Christoph Cornet und Diederich von dem Werder als dessen Nachfolger empfohlen, die Stelle jedoch bekanntlich mit Cornet besetzt (StAM Best.

hende) Schauspielertruppe sowie den aus Avignon stammenden Lautenisten Victor de Montbuysson dürfte er mit dem neuen Stil der englischen Virginalisten ebenso vertraut gewesen sein wie mit der französischen Lautenmusik und der Entwicklung der italienischen Tastenmusik in der Nachfolge Cavazzonis durch Merulo, die beiden Gabrieli, Diruta und andere Komponisten²⁰. Und nicht zuletzt brachte seine mit allen Mitteln landesherrschaftlicher Autorität durchgesetzte Gottesdienst-Reform im calvinistischen Sinn die Einführung neuer musikalischer Formen, etwa des Gemeindegesangs und des Orgelspiels (insbesondere Intonationen) mit sich und stellte die Organisten vor neue Aufgaben. Auch für die musikalische Ausbildung seiner zahlreichen Kinder, darunter die hochmusikalische Tochter Elisabeth²¹ und die ebenfalls begabten Söhne Otto und Wilhelm²², dürfte ein mit allen modernen Musikformen vertrauter und als Instrumentalist vielseitig einsetzbarer jüngerer Organist ganz im Interesse von Moritz gelegen haben.

Es spricht für die Menschenkenntnis, den Qualitätsanspruch, aber auch den ungewöhnlich sensiblen Umgang des zur Ungeduld und zum Jähzorn neigenden Landgrafen mit Schütz²³, wie er den jungen Marburger Studenten der Jurisprudenz in eine Künstlerlaufbahn lenkte. Schützens eigene Einschätzung, er habe vor seinem Aufenthalt in Italien in der Komposition nur einen „ungegründeten schlechten Anfang“ gehabt, wird deshalb wohl zu Recht als „rhetorische Figur“ abgetan²⁴, die den intensiven Unterricht durch Gabrieli herausstellen soll. Denn einen Nichtskönner hätte Moritz keinesfalls mit einem Stipendium in Venedig belohnt.

In die frühe Zeit Schützens am Kasseler Hof fällt der Tod der ersten Ehefrau des Landgrafen, Agnes von Solms, und die außerordentlich rasch erfolgte zweite Heirat mit der dezidiert reformiert erzogenen Juliane von Nassau-Dillenburg im Jahr 1603²⁵. Offenbar unter ihrem Einfluss und nach dem Tode des streng lutherischen Landgrafen Ludwig IV. in Marburg setzte Moritz ab 1605 in der so genannten zweiten Reformation die „Verbesserungspunkte“

4b Nr. 260 Bl. 1–52, Hofkapelle, fol. 12^v. Schreiben vom 5. August 1617). Aus den Berichten seiner Mitschüler Kegel und Cornet, die bereits in Venedig gewesen waren, dürfte Schütz sicher lange, bevor Moritz ihn auf Giovanni Gabrieli hinwies, mit diesem Namen vertraut gewesen sein.

- 20 Einzelheiten bei Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Nachdr. hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003, S. 190 ff. Es wäre eine interessante hypothetische Frage, welchen Entwicklungsweg Schütz genommen hätte, wäre Moritz nicht seiner persönlichen Präferenz gefolgt und hätte Schütz anstatt nach Venedig nach Hamburg zur Ausbildung bei Hieronymus Praetorius, den er persönlich kannte, oder – immerhin war Moritz dezidiert Calvinist – nach Amsterdam zu Jan Pieterszoon Sweelinck geschickt.
- 21 Knappe Hinweise auf den Orgelunterricht Elisabeths bei Claudia Knispel, *Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen*, Frankfurt 1994, S. 34–35; die dort angegebene Beschäftigung des Hof-Organbauers Georg Weisland durch Elisabeth trifft nicht zu. Der angesprochene Reparaturauftrag eines Instruments durch Weisland stammt von Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel (StAM Best. 4a Nr. 39/180, Schreiben Elisabeths an Landgräfin Juliane, 9. November 1607).
- 22 Der Kontakt Wilhelms V. zu Schütz bestand noch 1635, als er den Komponisten in Kopenhagen um weitere Zusendung seiner Werke bat und ihm seinen Violisten David Fröhlich empfahl (StAM Best. 4b Nr. 280 Hofmusik Landgraf Wilhelm V., fol. 7, Schreiben 30. März 1635; abgedruckt bei Engelbrecht, wie Anm. 2, S. 127–128).
- 23 Zu welcher unglaublich brutalen Reaktionen Moritz fähig war, belegt die sogenannte Eckhardsberg-Affäre. Vgl. Margret Lemberg, *Juliane, Landgräfin zu Hessen*, Darmstadt u. Marburg 1994 (= Quellen u. Forschungen zur hessischen Geschichte 90), S. 282–286.
- 24 Thomas Schmidt-Beste, *Eine Randerscheinung? Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600*, in: Sjb 26 (2004), S. 109–132, hier S. 109.
- 25 Lemberg (wie Anm. 23), S. 67–123.

durch, also die Einführung der calvinistischen Glaubensrichtung in seiner Landgrafschaft²⁶. Moser verkennt die Tragweite der Geschehnisse, wenn er sie zu „tragikomischen Bauernrevolten“ in der Folge der Zwangsweisen Einführung des Lobwasser-Psalters verkürzt. Vielmehr hatte die Maßnahme nicht nur den Verlust zahlloser Kunstwerke in hessischen Kirchen sowie schwerste Auseinandersetzungen unter den Theologen und innerhalb der Gemeinde zur Folge²⁷, sondern vor allem massive politische Konsequenzen, insbesondere mit den lutherischen Vettern in Hessen-Darmstadt, die einen klaren Bruch des von Ludwig testamentarisch festgelegten Beibehaltens der lutherischen Konfession in Oberhessen konstatierten²⁸.

Es ist nicht dokumentiert, in welche Gewissensnöte die in der lutherischen Tradition aufgewachsenen älteren Kirchenmusiker wie der Kapellmeister Georg Otto oder der Hoforganist Johann von Ende durch diesen Wechsel in der Glaubensrichtung gestürzt wurden, aber sie dürften durch diese Ereignisse genauso schockiert und belastet gewesen sein wie insbesondere der landsässige Adel. Kann man davon ausgehen, dass an der hochsensiblen und tief gläubigen Künstlerpersönlichkeit eines Schütz diese Ereignisse völlig spurlos vorübergingen?

1.2 Künstler- und Patronage-Netzwerke

Während die überragende Bedeutung des Mäzenatentums von Landgraf Moritz bei der Förderung von Heinrich Schütz ganz offensichtlich und ohne Zweifel ist, sind die auf der Ebene der Hofmusiker dicht gesponnenen Netzwerke verwandtschaftlicher oder persönlicher Beziehungen weniger deutlich fassbar, aber ähnlich wirksam, wie die im Folgenden weiter ausgeführten engen familiären und kollegialen Verbindungen des 1. Kasseler Hoforganisten, Johann von Ende, in die Schütz in seinen Kasseler und Marburger Jahren einbezogen war. Die verwandtschaftlichen Verflechtungen der hessischen Landgrafen mit den Herrscherhäusern in Württemberg, Sachsen, Anhalt, Holstein, Mecklenburg, Brandenburg usw. stellen gewissermaßen die Folie dar, auf der dann in einer zweiten Ebene familiäre Netzwerke der Hofkünstler einen ebenso raschen wie wirksamen Austausch von Informationen, gegenseitige Hilfestellungen und Lehrer-Schüler-Verhältnisse ermöglichten. Innerhalb dieses Netzwerkes herrschte naturgemäß eine ausgeprägtere Symmetrie der Beziehungen vor, als sie im Fürst-Diener-Verhältnis auch nur andeutungsweise möglich war.

Eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Entstehung dieser Netzwerke spielten übrigens die verschiedenen Reisen und gegenseitigen Besuche befreundeter Höfe, an denen die

26 Vgl. Gerhard Menk u. Birgit Kümmel, *Die Einführung der Zweiten Reformation und die Bilderfrage*, in: Borggreffe (wie Anm. 13), S. 87–91. Eine gute Übersicht zum theologischen Hintergrund des Bildersturms gibt Birgit Kümmel, „... und die bilder am dauffstein abgeschafft“. Eine Skizze zum Ikonoklasmus in Hessen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Jörg Jochen Berns u. Detlef Ignasiak (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, Erlangen u. Jena 1993, S. 182–199.

27 Gerhard Menk, *Landgraf Moritz und die Rolle Marburgs bei der Einführung der „Verbesserungspunkte“*, in: Hans-Joachim Kunst u. Eckart Glockzin (Hrsg.), *Kirche zwischen Schloß und Markt. Die Lutherische Pfarrkirche St. Marien zu Marburg*, Marburg 1997, S. 48–58. Dass Moritz die Orgel der Marburger Elisabethkirche durch Pferde habe herausreißen lassen, wie Bernsdorff-Engelbrecht (wie Anm. 18, S. 116) schreibt, ist nirgends belegt und vielleicht eine Verwechslung mit Zürich, wo ein solcher Akt durch Zwingli im Großmünster veranlasst worden sein soll.

28 Manfred Rudersdorf, *Lutherische Erneuerung und »Zweite Reformation«? Die Beispiele Württemberg und Hessen*, in: Heinz Schilling (Hrsg.), *Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland – Das Problem der »Zweiten Reformation«*, Gütersloh 1986 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 195), S. 130–153; ebd. auch Gerhard Menk, *Die »Zweite Reformation« in Hessen-Kassel. Landgraf Moritz und die Einführung der Verbesserungspunkte*, S. 154–183.

eigenen Hofkünstler zwar in der Regel nur ausnahmsweise teilnahmen, bei denen wohl aber die Künstler der aufgesuchten Höfe beschenkt wurden, die sich dann mit Widmungsexemplaren eigener Werke bedankten. So brachte Moritz z. B. von einem Besuch in Mecklenburg zwei Werke von Hieronymus Praetorius mit, die dieser ihm überreicht hatte²⁹.

Die hier näher dargestellten verwandtschaftlichen Verflechtungen der drei als Organisten aktiven Brüder Thomas, Johannes und Bernhard von Ende, ihre Tätigkeit in Kassel, Marburg und Rotenburg und ihre Bedeutung für die frühen Jahre von Schütz in Hessen sind bisher nicht systematisch dargestellt worden; vielmehr war man in vielen Fragen auf Mutmaßungen angewiesen. Die neuen biographischen Details ermöglichen einen Ausschnitthaften Einblick in die Tätigkeit hessischer Hoforganisten, ihre Lebensumstände und die Familienschicksale vor und während des Dreißigjährigen Krieges. Auch wenn sie die Ausstrahlung der etwas älteren Gebrüder Hans Leo, Caspar und Jacob Hassler als Musiker, Geschäftsleute oder Verleger nicht erreichten, sind sie durch ihre herausgehobene Position als Hoforganisten vor allem für die regionale Musikgeschichte interessant und bedeutsam.

2. Die Familie von Ende³⁰

Zunächst ein Auszug aus der Genealogie.

Thomas von Ende (I.) (1466–nach 1498) ∞ Elisabeth von Lochau. Dessen Sohn:

Thomas Lucas von Ende (1498–1566) ∞ Anna Lamprecht. Dessen Söhne:

- Thomas II. (1533–1.9.1593), Organist in Zerbst,
∞ 1555 Martha Hammel (13.9.1577), Tochter des Ratskammerers Hans Hammel, elf Kinder
∞ 1579 Elisabeth Richter aus Torgau, zwei Kinder
∞ Margrethe von Curtz
- Lucas (1538–24.10.1598); Lehrer: „Walther“; Organist in Dessau u. Zerbst, ∞ 1567 Ursula Hammel geb. Wilke aus Belzig. Sein Sohn: Thomas († 1566), ∞ 1532.
- Lorenz ∞ Maria v. Quetz aus Halle
- Zacharias, Soldat Regiment Schulenburg; † bei Riga

Söhne von Thomas II. und ihre als Organisten tätige Nachkommen:

²⁹ Zulauf (wie Anm. 3), S. 194, Musikalien-Inventar. Weitere Dedikationsexemplare stammten von Biffi, Hassler und anderen (ebd. S. 93–95). Die Form der Dedikation ermöglichte dem Künstler, indirekt Einfluss auf den Preis des dedizierten Kunstwerks zu nehmen, weil der Beschenkte so die Gelegenheit zur Demonstration seiner „Liberalität“ bzw. Großzügigkeit erhielt (so zumindest für den Bereich der bildenden Kunst; vgl. Warnke, wie Anm. 16, S. 191–201).

³⁰ Kursiv gesetzte Ergänzungen in der nachfolgenden Genealogie aus: Kurt Stahr, *Marburger Sippenbuch 1500–1850*, Bd. 9, Marburg 1954. S. 195 ff.: v. Ende (vom Ende, am Ende). Eine umfangreiche und sehr exakte genealogische Studie zur Familie von Ende wurde von dem niederländischen Genealogen Derk Westerhof vorgelegt (*Reisgids betreffende die Freiherren von Ende*, Typoskript, Hasselt 1993), die mir in Auszügen dankenswerterweise durch den Leiter des Museums in Zerbst, Herrn Heinz-Jürgen Friedrich, zugänglich gemacht wurde. Nach Westerhof (S. 33 u. 68) entstammte Thomas (I.) der Linie Ponitz des Adelsgeschlechts von Ende und ließ sich um 1485 in Zerbst nieder. Sein Sohn war Thomas Lucas (1498–1566), der Vater der beiden Zerbster Organisten Thomas II. und Lucas.

- Friedrich (Fritz) (*24. Juli 1558, Paten: Maria Fürstin zu Anhalt; Bernhard Fürst zu Anhalt; Antonius Rosenau, Kanzler; Adam Lamprecht, Präceptor des Prinzen; † Zerbst nach 1622), Organist in Zerbst; vier Söhne, sieben Töchter; Organistentätigkeit der Söhne unbekannt. Die Linie ist laut „Genealogie“ 1675 ausgestorben.
- Thomas III. (27. Juli 1564, Zerbst–19. Juli 1624, Ziegenhain), 1585–1592 Organist in Kassel, 1593 Rentmeister in Rotenburg/ Fulda; ∞ Elisabeth, geb. Gläserer; sechs Söhne, fünf Töchter; Organistentätigkeit der Söhne unbekannt. Der Sohn Christoph war „Obristleutnant“.
- Johann I. (10. Oktober 1566, Zerbst–12. November 1625, Kassel); 1588 Organist in Marburg; 1593 Organist in Kassel als Nachfolger seines Bruders Thomas; sieben Töchter, vier Söhne, darunter Johann II. (1602–13. Mai 1644); 1627–1644 Hoforganist in Kassel.
- Bernhard (15. September 1568, Zerbst–17. Januar 1651, Marburg); 1593–1651 Organist in Marburg als Nachfolger Johann I.,
∞ Catharina Dietz (geb. in Zerbst, † vor 6. Juli 1635)
∞ 6. Juli 1635 Anna Ursula Schlüter (get. 10. April 1615, † nach 1676, Marburg)

Nachkommen Bernhards aus der Ehe mit Anna Ursula Schlüter: zwei Söhne, eine Tochter.
In 2. Ehe heiratete Anna Ursula Schlüter am 11. November 1651 Philipp Lauer (get. 18. August 1622, † 7. Dezember 1681); Organist der Deutschordenskirche St. Elisabeth in Marburg.

Nachkommen Bernhards aus der Ehe mit Catharina Dietz: acht Söhne, vier Töchter, darunter

- Philipp Ludwig (geb. Marburg 1600; 1608 Paedagogium Marburg; Organist in Dessau, Eschwege, Marburg und Kassel; † 2. April 1674), ∞ ca. 1629 Kungett Quickelberg (ca. 1597 Dessau/Eschwege?, begraben 29. Oktober 1689)

Nachkommen Philipp Ludwigs:

- Johann Christoph (getauft 22. Juli 1630, gest. nach 1693); fürstlicher Mühlenschreiber; Organist der reformierten Kirche; ∞ 17. Januar 1678 Anna Catharina Wilhelmi (geb. 15. Januar 1659); drei Söhne, zwei Töchter. Der Zweig der Familie lässt sich bis 1889 verfolgen.
- Johann Hartmann (geboren um 1635); Organist der reformierten Gemeinde Marburg; ∞ 11. November 1674 Anna Catharina Richter (1642, Kassel –29. März 1702); daneben illegitime Beziehung ab 1661 mit Elisabeth Schneider (getauft 2. August 1640): vier eheliche Kinder (zwei Söhne, zwei Töchter); mindestens drei illegitime Töchter.

Die Familie von Ende stammt nicht³¹ aus Hessen, sondern aus dem anhaltischen Zerbst. Der bis 1586 in Dessau residierende Fürst Joachim Ernst hatte 1571 in zweiter Ehe Eleonore geheiratet, eine Tochter Herzog Christophs von Württemberg, und war damit mit den Landgrafen Wilhelm IV. in Kassel und Ludwig IV. in Marburg verschwägert, deren Ehefrauen Eleonores ältere Schwestern Sabine bzw. Hedwig waren³². Bereits 1579 hatte Joachim Ernst Michel Thorell³³, einen der wenigen französischen (wallonischen?) Musiker in Landgraf Will-

31 So irrtümlich Bernsdorff-Engelbrecht (wie Anm. 18), S. 115; die Familie von Ende war auch nicht mit den vorherigen Kasseler Organisten Christoph bzw. Wilhelm Endel verwandt.

32 Die Verbindung mit dem hessischen Landgrafenhaus wurde nach dem Tode Joachim Ernsts weiter vertieft, als Eleonore den jüngsten Bruder von Wilhelm IV. und Ludwig IV., den Landgrafen Georg in Darmstadt, heiratete.

33 Fürst Joachim Ernst schreibt im April 1579 an Landgraf Wilhelm IV., Michel Thorell, der „gute Gesell“ habe sich sehr um seine Kinder gekümmert, werde aber jetzt nach Kassel geschickt, um Wilhelm auf seiner geplanten Badereise nach Ems zu begleiten. Er bäte darum, dass Thorell danach wieder zu ihm zurückkehre (StAM Best. 4f Anhalt-Zerbst Nr. 23, April 15). 1602 wird Michel Thorell, offenbar nach sei-

helms IV. Hofkapelle, „ausgeliehen“. 1582 schickte er Thorell zurück nach Kassel in Begleitung von Joachim Ernsts früheren Instrumentalisten, Thomas III., den er Wilhelm angelegentlich empfahl³⁴. 1585 wird Thomas III. dann als „Instrumentist“, später als Organist in Kassel genannt³⁵, 1588 ist sein jüngerer Bruder Johann (I.) Organist bei Landgraf Ludwig IV. in Marburg³⁶, und nach Johanns Wechsel nach Kassel folgt ihm 1593 der jüngste Bruder Bernhard in der Marburger Stellung nach³⁷. Der Beleg für die Verwandtschaft der drei Brüder findet sich in einem als *Weigandsche Genealogie* bezeichneten Dokument, das von Philipp Ludwig von Ende, dem ältesten Sohn des Marburger Organisten Bernhard von Ende, verfasst wurde³⁸. Hier heißt es zu dem als Organisten genannten Lucas von Ende, er habe bei einem „namens Walther“ gelernt: vermutlich Johann Walter in Torgau, wohin die Familie verwandtschaftliche Beziehungen hatte.

2.1 Thomas von Ende (III.)

Mit Thomas von Ende beginnt 1582/85 die Tätigkeit von Mitgliedern der Familie als Organisten in Hessen. Vielleicht war er (einer) der Orgellehrer des Landgrafen Moritz, der zu dessen Dienstantritt rund zehn Jahre alt war³⁹. Man darf wohl annehmen, dass sein und seiner Brüder Orgelstil die Frühzeit von Moritzens Auseinandersetzung mit der Orgel geprägt hat. Inwieweit er Einfluss auf die sehr spezifische Vorliebe Landgraf Wilhelms IV. für die von Daniel Maier aus Göttingen erbauten Claviorgana (z. B. in den Schlosskirchen von Rotenburg, Schmalkalden und Kassel) genommen hat, lässt sich wohl nicht mehr nachweisen.

2.1.1 Tätigkeit als Hoforganist in Kassel

Thomas wurde am 27. Juli 1564 in Zerbst als zweitältester Sohn des gleichnamigen Organisten geboren. Er dürfte wie seine Brüder die Organisten-Ausbildung bei seinem Vater erhalten haben, der offenbar die Stelle an der Stifts- und Schlosskirche St. Bartholomaei innehatte, während an der Stadtkirche St. Nicolai sein Onkel Lucas als Organist amtierte⁴⁰. Vermutlich

nem Ausscheiden aus dem Hofdienst, im Kasseler Bürgerbuch als „musicant“ verzeichnet. Vgl. Franz Gundlach, *Das Casseler Bürgerbuch*, in: Zs. des Vereins f. Hess. Geschichte u. Landeskunde, NF XI., Supplement, Kassel 1895, S. 39.

34 StAM Best. 4 f Anhalt-Zerbst Nr. 35, Dessau 10. Oktober 1582.

35 Carspecken (wie Anm. 18), S. 24.

36 Hans Engel, *Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527*, Marburg 1957, S. 24.

37 Engel ebd., S. 12; Zulauf (wie Anm. 3), S. 55.

38 StAM Best.17d von Ende Paket 5. Dorsalvermerk: *Weigandsche Genealogie*. Eine ausführliche Darstellung der Genealogie, der Familientradition als Organisten und Brauer und der Beziehungen zur sächsischen Adelsfamilie von Ende findet sich in der Parallelpublikation dieses Beitrags, vgl. Gerhard Aumüller, *Lebens- und Arbeitsbedingungen hessischer Organisten während des 17. Jahrhunderts. Das Beispiel der Organistenfamilie von Ende*, in: Zs. für hessische Geschichte u. Landeskunde 111 (2006), S. 85–126.

39 Vermutlich ließ Landgraf Wilhelm IV. den Orgelunterricht für Moritz ähnlich intensiv gestalten wie der befreundete Herzog Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel den für seinen Sohn Heinrich Julius. Vgl. Hans Haase, *Praetorius in Wolfenbüttel*, S. 37, in: ders. u. Kurt Gudewill (Hrsg.), *Michael Praetorius Creutzbergensis 1571(?)–1621. Zwei Beiträge zu seinem und seiner Kapelle Jubiläumsjahr*, Wolfenbüttel u. Zürich 1971.

40 Gemäß der Leichenpredigt auf Lucas von Ende (*Erklärung Des Trostreichen Artickels von der Jüngsten Aufferstehung [...] Durch M. Wolfgang Amlingum, Pfarrern und Superintendenten daselbst 1598*, Leipzig 1927 [= Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung I], S. 59–61) war er zunächst Hoforganist in Dessau, ab 1567 Organist an St. Nicolai in Zerbst und ab 1568 (unbesoldeter) Vorsteher des Armenhospitals; sein Bruder Thomas von Ende dürfte somit Organist der Stiftskirche St. Bartholo-

hatten die von Ende direkten Kontakt zu dem Musiktheoretiker und Komponisten Gallus Dressler, der ab 1575 als Diakon in Zerbst wirkte. Wahrscheinlich erhielt Michael Praetorius während seiner Schulzeit in Zerbst (1584/85) Orgelunterricht bei Lucas oder Thomas II. von Ende bzw. dessen Söhnen. In Zerbst herrschte unter dem offensiv „philippistisch“ agierenden Pfarrer Wolfgang Amling eine streng an Melanchthon orientierte Ausrichtung des kirchlichen Lebens⁴¹.

Ob Thomas von Ende III. mit dem 1583 an der Universität Frankfurt/Oder immatrikulierten Thomas Ende identisch ist⁴², steht dahin, denn am 10. Oktober 1582 empfiehlt ihn Fürst Joachim Ernst von Anhalt seinem Schwager zur Anstellung⁴³:

[...] vnsern Vnderthan Thomaß von Ende eine Zeitlang vor einen Instrumentisten In vnsern Dienst gehapt, darin er sich fromblich, vleißigk vnnd aller gebuhr vorhalten, daß wir Ihme mit gnaden geneiget, vnnd woll lenger bei vnsern geliebten Kindern wissen mugen [...].

Demnach hat Thomas zunächst einige Zeit als (Musik-?)Lehrer der fürstlichen Kinder in Dessau gearbeitet; wegen einer Pestepidemie wurde er jedoch entlassen und mit Michel Tho-

maei gewesen sein. Gleichwohl wird er 1580 im Zusammenhang mit einer Reparatur bzw. einem Umbau der Orgel in St. Nicolai genannt, die durch den kurbrandenburgischen Organisten Karl von Wittenberg abgenommen wurde (Aufzeichnungen des ehemaligen Stadtarchivars Dr. Rudolf Specht im Museum der Stadt Zerbst; dankenswerter Hinweis des Leiters des Museums, Heinz-Jürgen Friedrich).

- 41 Den Hinweis auf Dresslers Wirken in Zerbst verdanke ich Herrn Stud.-Dir. i. R. Walter Tharan (Zerbst). Dresslers Werke sind teilweise auch noch in der Bibliothek des *Francisceum*, dem Nachfolge-Gymnasium des als Landes-Universität konzipierten *Gymnasium illustre* erhalten. Dressler war mit Michael Praetorius' Schwester Maria durch deren dritte Ehe mit Elias Ulrich, dem Sohn des Pfarrers an St. Bartholomaei, Abraham Ulrich, verschwägert. Frau Dipl.-Bibliothekarin Petra Volger (Zerbst) danke ich für ihre freundliche Hilfe bei der Durchsicht der betreffenden Bestände der Bibliothek des *Francisceums*; Herrn Prof. Dr. Siegfried Vogelsänger (Wolfenbüttel) sei auch an dieser Stelle für seine Angaben zu den Geschwistern von Michael Praetorius gedankt.
- 42 Freundliche Mitteilung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar vom 18. Mai 2005; Auszug aus Karl Härter u. Filippo Ranieri (Hrsg.), *Biographisches Repertorium der Juristen im Alten Reich, 16.–18. Jahrhundert*, Artikel von Ende: Matrikel Frankfurt/Oder, Bd. I, Frankfurt/Main 1997, S. 303/20, wo er allerdings ohne Adelsprädikat immatrikuliert ist (vgl. Karl Schellhase, *Territorialgeschichte des Kreises Rotenburg an der Fulda und des Amtes Friedewald*, Marburg 1970, S. 17). Gegen die Identität mit dem Organisten Thomas von Ende spricht der in der Matrikel angegebene Geburtsort „Reppen“. Bereits am 9. August 1549 immatrikulierte sich ein Zerbster Student gleichen Namens in Wittenberg (Matr. I, S. 249b) und ebenso einer 1551 in Erfurt (Herkunftsort „Zerwusten“, Matr. II, S. 382/40). Der älteste Sohn von Thomas von Ende ist allerdings in der Marburger Universitätsmatrikel aufgeführt: Johannes „ab Ende“ („Rotenberg“ = Rotenburg) 1606, ein weiterer, Christoph „ab Ende“ (Rotenberg, Hass.) besucht 1608 das Pädagogium in Marburg, gleichzeitig mit seinem Vetter Philipp Ludwig von Ende (Marp.) 1608. Vgl. Wilhelm Falckenheiner, *Personen- und Ortsregister zu der Matrikel und den Annalen der Universität Marburg 1527–1652*, Marburg 1904, S. 48. Thomas von Ende gehört etwa der Generation von Michael Praetorius (geb. 1571) an, der sich 1584 in Zerbst bei seiner Schwester Maria (verehelichte Heise) aufhielt. Beziehungen zwischen beiden Familien sind daher sehr wahrscheinlich.
- 43 StAM Best. 4f Anhalt-Zerbst Nr. 35, Dessau 10. Oktober 1582. Im Zusammenhang mit der Organistentätigkeit von Familienmitgliedern der von Ende in Zerbst ist nicht uninteressant, dass im Mai 1570 dort ein „Convent“ mit kursächsischen, brandenburgischen, holsteinischen, anhaltischen, lübeckischen, hamburgischen, braunschweigischen und hessischen geistlichen und weltlichen Deputierten stattfand, bei dem es darum ging, die lutherische Partei mit von Melanchthon beeinflussten Positionen des insbesondere in Kursachsen, Anhalt und Hessen herrschenden „Philippismus“ auszusöhnen. Die hessischen Teilnehmer waren Dr. Jacob Andreae, Superintendent Pistorius aus Nidda und Superintendent Meier aus Kassel. Vgl. Heinrich Heppe, *Kirchengeschichte beider Hessen* 1, Marburg 1876, S. 456. Ein Pfarrer Petrus am Ende (Dessau) war bereits 1523 für die Reformation eingetreten; dazu Hermann Wäschke, *Anhaltische Geschichte 2: Geschichte Anhalts im Zeitalter der Reformation*. Cöthen 1913, S. 152.

rell nach Kassel geschickt, um sich dort vorzustellen. Thorell sollte zugleich als Fürsprecher dienen. Als „Instrumentist“ in Kassel wird Thomas jedoch erst 1585 aufgeführt⁴⁴; es ist demnach nicht ganz auszuschließen, dass der um die Gesundheit seiner Kinder stets besorgte Landgraf Wilhelm IV. die Anstellung etwas hinausgezögert und Thomas die Zeit mit einem Studium überbrückt hat. Offenbar hat er in Kassel geheiratet⁴⁵; dort wurde jedenfalls 1588 sein ältester Sohn Johannes geboren. Thomas von Ende wird noch am 3. September 1592 gemeinsam mit dem Kapellmeister und seinen Kollegen Hans Eckel und Valentin Geuck unter den „Instrumentisten“ als „Thomas, orginist“ aufgeführt⁴⁶.

Ab 1593 ist Thomas von Ende als Rentmeister in Rotenburg an der Fulda nachweisbar⁴⁷. Er stirbt 1624 in Ziegenhain, wo seine Tochter Anna Christina mit dem Rentmeister Johann Eckart Salfeldt verheiratet war⁴⁸. Dass er in Rotenburg auch als Organist der Schlosskapelle und/oder der Stadtkirche tätig war, ist nicht ersichtlich⁴⁹. Bisher wurden keine Bestallungen oder Besoldungslisten mit seinem Namen aufgefunden. Für eine solche Tätigkeit spräche allerdings, dass er 1609 gemeinsam mit seinem Bruder Bernhard die von den Brüdern Scherer erbaute Schlosskirchenorgel in Kassel abgenommen hat, vermutlich auch die Orgeln der Martins- und der Brüderkirche⁵⁰. Ab 1610 hat in Rotenburg auch der Hoforgelbauer Georg Weisland gewohnt⁵¹, so dass man hier eine enge Zusammenarbeit annehmen darf. Etwa um 1610 fragt Georg Weisland beim Landgraf Moritz an, ob er ein kleines Orgelwerk aus der Kasseler Schlosskapelle, das dieser „der Stadt Melsungen in Gnaden verehrt“ habe, im Anschluss an seine Arbeiten an der Rotenburger Schlossorgel in der Melsunger Stadtkirche wieder aufbauen solle⁵². Auch die umgebaute Rotenburger Schlossorgel hat Thomas von Ende abgenommen; am 6. Juli 1610 erhielt er von Moritz den Auftrag, das Werk zu „beschlagen“, mit Weisland abzurechnen und das fehlende Geld aus dem „Bauverlag“, d. h. dem für den Schlossum-

44 Zulauf (wie Anm. 3), S. 28; Carspecken (wie Anm. 18), S. 24.

45 Ein Schwager seiner Frau war der Rotenburger Stiftskämmerer Johannes Gläser; vgl. StAM Best. 40d Hessische Kammer, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg Paket 365, Zeugenbenennung im Zusammenhang mit der „Witzel-Affäre“ (s. u.), 29. April 1600.

46 Zulauf (wie Anm. 3), S. 33; StAM 4b Nr. 78, 3. September 1592.

47 Zahlreiche Einträge in den Rotenburger Archivalien des StAM (z. B. Best. 40d Hessische Kammer, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg Paket 365 bzw. 17 I). Diesen und viele weitere Hinweise verdanke ich Frau Archiv- Direktorin Dr. Uta Löwenstein, StAM.

48 Mit dem Ziegenhainer Rentmeister stand sein Marburger Vetter Philipp Ludwig noch 1666 in Verbindung (vgl. StAM Best. 4b Nr. 32, 1626–1666, Schreiben Philipp Ludwig von Endes vom 27. Mai 1666).

49 Dagegen spricht die Tatsache, dass er, sein Sohn Johannes und sein Schwager Andreas Ambrosius eine tätliche Auseinandersetzung mit dem (ehemaligen) Rotenburger Schulmeister Johannes Witzel, dem Bruder des Cantors Jacob Witzel, hatten, die u. a. auch aus einer Konkurrenzsituation resultierte und zu einem Prozess führte, der schließlich durch Landgraf Moritz beendet wurde (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 365, Juni bis November 1607).

50 Carspecken (wie Anm. 18), S. 28, dort auch der Text des Abnahmegutachtens; ferner S. 52 u. 65. Zumindest für die Brüderkirche ist dies gesichert: Am 30. März 1609 beauftragt Landgraf Moritz Thomas und Bernhard von Ende, „[...] daß du dich demnach achttest damit du des sonnabendts den 8ten Aprilis allhier einkommst, bei lieferung gemeldtes orgelwercks seiest vnd deinen besten Verstandt auch ob noch davon zu desideriren [...]“ (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 365).

51 Eckhard Trinkaus, *Orgeln und Orgelbauer im früheren Kreis Ziegenhain (Hessen)*, Marburg 1981 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission Hessen 43), S. 307. Thomas von Ende wurde auch von Landgraf Moritz mit der Abnahme der durch Weisland umgebauten Rotenburger Schlossorgel beauftragt (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg Paket 366, Konzeptschreiben Moritz' vom 6. Juli 1610).

52 StAM, Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 365, o. D. (um 1601).

bau von ihm verwalteten Geld, zu bezahlen⁵³. Wie bedeutsam für Thomas der Status als Rentmeister war, zeigt die Tatsache, dass er mindestens drei seiner Töchter mit Rentmeistern bzw. Schultheißen der benachbarten Städte verheiratete⁵⁴.

2.2 Johann von Ende (I.) und sein Sohn Johann (II.)

Mit Johann von Ende (I.) tritt die für Schützens Kasseler Organistentätigkeit zentrale Figur ins Blickfeld. Gleich seinen Brüdern dürfte Johann die Ausbildung zum Organisten bei seinem Vater erhalten haben. 1588 ist er als Organist („Johann de Einß“) bei Landgraf Ludwig IV. in Marburg nachweisbar⁵⁵. Dort hatte es zu Beginn der 1580er Jahre einen gewissen Aufschwung im kirchenmusikalischen Bereich durch Orgelumbauten und Neubauten gegeben⁵⁶. 1577 hatte Landgraf Wilhelm IV. seinem orthodox lutherisch eingestellten, künstlerisch offenbar wenig interessierten jüngeren Bruder Ludwig IV. eine kleine Orgel geschenkt, die im großen Saal des Marburger Schlosses durch den Göttinger Orgelbauer Daniel Maier aufgestellt worden war⁵⁷. Offenbar war damit auch der Bedarf nach einem begabten Organisten geweckt, der dann ebenfalls durch die Vermittlung des Kasseler Bruders gedeckt wurde.

2.2.1 Johann von Endes Tätigkeit in Kassel

Mit dem Wechsel von Thomas von Ende (III.) in das Rotenburger Rentmeisteramt 1593 wurde die Wiederbesetzung der Stelle erforderlich. Es ist Landgraf Moritz offenbar ohne größere Probleme gelungen, seinen Bruder Johann nach Kassel abzuwerben; 1595 tritt er bereits dort auf. Ein Jahr später schon ist er einer der insgesamt 53 Organisten, die Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel zur Begutachtung der von David Beck aus Halberstadt in der Schlosskirche in Gröningen erbauten Orgel eingeladen hatte. In der von Andreas Werckmeister verfassten, dem Hanauer Marienorganisten Franz Piscator gewidmeten Beschreibung

- 53 StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 366; autographes Konzept. Als Rentmeister war Thomas von Ende sozusagen persönlicher Finanzdezernent des Landgrafen, ein gut bezahlter, aber auch riskanter Posten. Kurz vor seinem Tode erhielt er den Auftrag, gemeinsam mit dem Rotenburger Münzmeister den „Münzverlag“ mit einer bedeutenden Summe neu zu organisieren. Als ihm dies nicht gelang, er vielmehr Verluste erwirtschaftete, wurde er kurzerhand verhaftet und offenbar erst gegen Kautionsfreigabe freigelassen. Seine Schwieggersöhne hatten noch 1629 Probleme, die Restschulden von über 3895 Talern abzubezahlen (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 367).
- 54 Der Ehemann seiner Tochter Anna, Andreas Ambrosius, Rentmeister in Melsungen, stammte aus Zerbst und war mit einem Stipendium von Fürst Johann Georg von Anhalt zum Studium nach Marburg geschickt worden, von wo aus er nach Rotenburg wechselte und dem ältesten Sohn Thomas von Endes Privatunterricht erteilte, nachdem dieser zuvor durch den Privatlehrer Johann Witzel zu allerhand Unfug angestiftet worden war (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 365, Prozess Witzel gegen von Ende, 1607; ferner Best. 17I, Nr. 2900).
- 55 Engel (wie Anm. 36), S. 12, (auch StAM 330 Marburg A II, 2). Neben der Funktion als Hof- und Stadtorganist hatte Johann von Ende wie auch seine Nachfolger die mit zehn Talern dotierte Stelle des Universitätsorganisten inne. Nicht klar ist, ob damit (wie um 1700) auch die Stelle des Organisten an der St. Elisabethkirche des Deutschen Ordens verbunden war; vgl. 1746/47 die Klage des reformierten Organisten Johann Konrad Schelhase bezüglich seiner Entlassung aus dem Organistendienst beim Deutschen Orden (StAM Best. 4f Deutschorden Nr. 163).
- 56 Eckhard Trinkaus, *Zur Geschichte der Orgeln in der Elisabethkirche bis 1939*, in: Udo Arnold u. a. (Hrsg.), *Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche. Fs. zur Wiederkehr der Weihe d. Elisabethkirche*, Marburg 1983, S. 339–376; ders., *Zur Geschichte der Orgeln in der Pfarrkirche*, in: Kunst u. Glockzin (wie Anm. 27), S. 174–185.
- 57 Gerhard Aumüller, *Orgeln und Orgelbauer in Hessen zur Zeit der Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz des Gelehrten*, in: Acta organologica 28 (2004), S. 37–64, hier S. 48–49.

dieser Orgel⁵⁸ werden die „damaligen *Probatores*, [die] ihre Music und organisten Kunst wohl verstanden haben/ und zu der Zeit/ zum Theil/ sehr berühmte/ auch gute *fundamental Componisten* gewesen“, einzeln mit ihren Herkunftsorten benannt. Um Empfindlichkeiten vorzubeugen, seien die Prüfer dem Alter nach genannt worden.

Dies kann allerdings nicht stimmen, denn die Zwillingsbrüder Kaspar und Hans Leo Hassler (*1562) werden unter Nr. 5 und Nr. 40 aufgeführt; der 1560 geborene Hamburger Hieronymus Praetorius danach unter Nr. 43, aber vor dem 1571 geborenen Namensvetter Michael aus Wolfenbüttel unter der Nr. 48. Weitere berühmte Namen sind Heinrich Compenius aus Nordhausen (Nr. 19) und Johannes Stephani (Steffens) aus Lüneburg (Nr. 42). Der unter Nr. 38 genannte „Johann von Ende/ von Cassel“ gehört mit dem Nürnberger und Augsburger Hassler zu den wenigen nicht dem norddeutschen Raum entstammenden Gutachtern. Man darf seine Beteiligung an dem Probespiel wohl auch als eine Reverenz des künstlerisch ähnlich ambitionierten wie begabten Wolfenbütteler Herzogs an den (damals noch) befreundeten Kasseler Landgrafen Moritz sehen. Wichtig an dieser Episode ist aber, dass Johann von Ende nicht nur als Künstler und „fundamental Componist“ herausgehoben, sondern außerdem mit den führenden Organisten des deutschen Protestantismus seiner Zeit bekannt wurde. Ob er weiterhin einen brieflichen Austausch mit dem einen oder anderen gepflegt hat, ist leider unbekannt (aber anzunehmen).

Um 1596 bestand die Kasseler Hofkapelle aus etwa 15 Mitgliedern einschließlich des Kapellmeisters Georg Otto und des Organisten. Sie wuchs in den folgenden Jahren auf 28 Sänger, Kapellknaben und Instrumentalisten an, zu denen noch sechs bis zwölf Trompeter hinzukamen⁵⁹. Ähnlich wie dem Kapellmeister stand auch dem Organisten ein „Junge“ zu, ein Schüler, der vermutlich im Hause des Lehrers untergebracht war und zusammen mit ihm am Musikertisch speiste⁶⁰. Carspecken wirft die Frage auf, ob Schütz „Organisten-Junge“ bei Johann von Ende war⁶¹. Das erscheint eher unwahrscheinlich, denn Schütz war als Hofschüler und Kapellknabe einem anderen Tisch als dem der Instrumentalisten zugeordnet, und die Kapellknaben waren in sechs Kammern im Schloss und nicht in der Stadt untergebracht⁶². Wahrscheinlich hat Johann von Ende zumindest ab etwa 1610–1612 seinen eigenen Sohn Johann als „Organisten-Jungen“ unterrichtet, wenigstens war Johann jr. 1617, also zwei Jahre nach dem definitiven Wechsel Schützens nach Dresden, soweit durch seinen Vater geschult worden, dass er vom Hofmarschall als dessen Vertreter bei bestimmten Orgeldiensten in der Martinskirche empfohlen wurde (s. u.).

Die Zunahme der Verpflichtungen des Organisten, der ja neben der Hofkirche auch die zahlreichen Gottesdienste in der Martinskirche, gelegentlich wohl auch in der Brüderkirche

58 Andreas Werckmeister, *Organum Gruningense Redivium* [...], Quedlinburg u. Aschersleben 1705, § 11. Werckmeister zufolge waren die Gutachter wenig kritisch und hatten die offenbaren Mängel und Schwächen der Orgel nicht aufgeführt. Orgelbaumeister Mads Kjersgaard (Uppsala) danke ich für eine Kopie der Werckmeister-Schrift; vgl. auch Moser, S. 32.

59 Zulauf (wie Anm. 3), S. 23; Hartmut Broszinski, „...sowohl in musica vocali als instrumentali...“ *Die Musikgeschichte Kassels im Überblick*, in: Zs. f. Hess. Geschichte u. Landeskunde 101 (1996), S. 1–24, hier S. 5; s. auch StAM Best. 4b Nr. 38 Beamten-Verzeichnisse 1603–1625.

60 Für diesen „Jungen“ erhielt der Organist, wie auch im „Musikantenverlag“ 1604 erwähnt wird, eine Gehaltszulage (Zulauf wie Anm. 3, S. 62).

61 Carspecken (wie Anm. 18), S. 26.

62 StAM Best. 4b unverzeichnet, Hofhaltung Landgraf Wilhelms IV.

mitzugestalten hatte, hatte es bereits 1612 ganz offenbar erforderlich gemacht, eine zweite Organistenstelle zu besetzen, bekanntlich mit Heinrich Schütz. Dessen Gehalt (wie das des Lautenisten Montbuysson) von 80 Gulden lag zwar unter den 100 Gulden des ersten Organisten, aber über den 60 Gulden der zweiten Zinkenisten und Posaunisten, ist also als reguläre „Laufbahn-Bezahlung“ anzusehen⁶³.

Offenbar um die Verfügbarkeit der verschiedenen Tasteninstrumente für unterschiedliche Musikaufführungen zu kontrollieren, beauftragte Moritz den ersten Organisten Johann von Ende mit der Erstellung eines Inventars⁶⁴:

Verzeichnus aller vnsers gn.F vndt Hrn musikalische positiff: vndt Instrumente allhier im fürstlichen haus Cassel
 das straßburgisch Regall in der fürstlichen SchloßCapell
 das orgelwerck in vnsers gn.Fn vndt Herrn gemach
 das Corwerck vffm Rothenstein
 das Corwerck vffm Küchen Sahl
 das Positiff zusammen mit einem seitten Instrument im Newen Gemach
 ein lichisch seitteninstrument in vnserer gn. Fn vndt frauen gemach
 das große geeygen werck
 ein nornbergk. spitzigk DuppelInstrument
 ein eckicht nornbergisch Seitteninstrument
 das alte Colnische Instrument von Marburg hier kommen
 eine Spinett von Venedig
 ein klein Instrument so freulein Elisabeth gebraucht
 ein klein Instrument so meister Gürge gemacht
 ein klein Instrument so Mstr. Gürge gemacht vndt vff der fstl. Schuell gebraucht wirdt
 ein hölzern gelechter⁶⁵ oder strohfiedell.

Die Bestallung der Organisten sah vor, dass sie sich um die Instrumente, ihre Instandhaltung, Stimmung und gegebenenfalls kleinere Reparaturen wie neue Bekielung und Besaitung zu kümmern hatten. Somit dürfte neben von Ende auch Schütz mit diesem Bereich vertraut gewesen sein.

Offenbar hat Johann von Ende zeitweise auch in Rotenburg/Fulda, dem Sitz der Landgräfin Juliane, den Organistendienst in der Schlosskirche versehen; zumindest erhielt er im Mai 1624 durch den Rotenburger Rentmeister (seinen Bruder Thomas!) 40 Taler ausbezahlt⁶⁶.

63 Zulauf (wie Anm. 3), S. 72; Carspecken (wie Anm. 18), S. 28.

64 StAM Best. 4b Nr. 280, Hofmusik unter Landgraf Wilhelm V. Diese Aufstellung wurde bereits mehrfach veröffentlicht, ausführlich bei Carspecken (wie Anm. 18), S. 28; eine neuere instrumentenkundliche Analyse bei Uwe Droszella, *Tasteninstrumente der Schütz-Zeit unter Berücksichtigung der Schloßkapellen-Organen und der Kombinationsinstrumente*, in: Sjb 22 (2000), S. 49–70. Die meisten Instrumente waren in einem Nebenglass der Schlosskapelle untergebracht und mussten deshalb häufig hin und her transportiert werden. Bei empfindlichen Instrumenten wie dem Geigenwerk waren dann Nachstimmungen erforderlich. Weihnachten 1604 berichtet der Leibarzt und Baubeauftragte Dr. Hermann Wolff an Landgraf Moritz: „Alß Andreas [= Vize-Kapellmeister Andreas Ostermaier] gestern seine instrumenta musicalia vffm altaun stublin bracht, er mich heute berichtet, es sey dasselb von denselbern allerseits erfület, Vndt weil Hans Organist [= Johann von Ende] zu seinen instrumentis nicht Raum hat, ob man die seine vff den alten Kreuter boden biß zu anderer gelegenheit setzen dorffe, ferner berichtet er EFG haben befohlen, daß er vff jetzo vorstehender Kindtauff daß geigen Werck gebrauchten vnd zu dem endt wider zurichten solle/ Wofern nuhn EFG dero meinung noch weren, so wollte er solch geigen Werck wohl gern also bald vff den Rotenstein setzen vnd daselbst zurichten, damit es Ihm im Vff vnd abtragen nicht verrucket werde [...]“ (StAM 4a 39 Nr. 54, 25. Dezember 1604).

65 Eine schöne Abbildung dieses Instruments im Rahmen eines musikalischen Ensembles bei Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 2/1996 (= NHdb 4), S. 54.

Die ab etwa 1612 einsetzenden Versuche zur Verminderung des Hofstaats führten zu einer Umstellung des Gehaltssystems auch der Musiker in drei Klassen, die offenbar nicht ohne Widerstand durchgesetzt werden konnte, wie sich aus folgendem Schreiben des Hofmarschalls von dem Werder und des Oberkammerdieners Christoph Cornet an Moritz vom 5. August 1617 ergibt⁶⁷:

[...] Es haben sich alle Musicanten, wie E.f.gn. es vf der einen seitten, vnsers vermeinten verzeichnißes, geändert, vnderthenig dahin erkleret, solche bestallungen in vnderthenigkeit anzunehmen vndt E.f.gn. der vor zu dienen, mit vndertheniger Hofnung, E.f.gn. werden Ihr mügliche Dienste in gnaden vermercken, vndt ein gnädiges gefallen darab tragen vndt gibt Hanß von Ende, Organist, E.f.gn. underthenig zu verstehen, dß sein sohn von Ihme also angeführet vndt underrichtet sey, dß er in der freyheitter Kirche früh nach der predigt vndt zu Zeiten in der vesper, weil er Johans eben zu der Zeit in der Hofcappel seine Dienste zu versehen hette, Jeder Zeit schlagen müße, welcher sich den Je mehr vndt mehr Jetzo übete, Im fall aber E.f.gn. zu seinem sohn keinen Gefallen tragen möchten vndt Ihme einen anderen nach dero gnädigen beliebnis verordnen wolten, wäre er vnderthenig auch mit zu frieden, and er aus vielen vrsachen zu seines Diensts bedienung keines Jungen zu ent-rathen wüste, wollte sonsten wo möglich E.f.gn. gar gerne hier mit verschonen.

Wan nun der Musicanten dreyer classen bestallungen angehen sollen; den sie vf dieß 1617. Jahr nur ds erste quartel nach alter gehabter besoldung befriedigt, vndt ob dieße neue bestallung, Jedem besonders soll verfertigt werden, wie dan auch wegen des alten Cappelmeisters Geörg Ottens seiner ad vitam der 250 fl. gnadenbestallung solches stehet zu E.f.gn. gnädigen erklerung.

Der avisandus, gnädiger Fürst vndt Herr, war vnser meinung Johann Christoph Draubeln, weil E.f.gn. denselben nicht allein auf dero fstl. Hofschuel vferzogen, sondern auch in Italiam verschickt (verso) Vnd er den sich bey dem Hertzog von Braunschweig, wie er gesagt, nicht lenger als ein Jahr Versprochen, vber ds auch der Music nach vnserm bedüncken, zimlich anständig, dahin zu erinnern, sich nicht weiters in dienste einzulaßen, den vielleicht E.f.gn. vmb solcher angewendeten Vnkosten willen Ihn fordern möchten.

Frantz Hedman Engellender, soll nach Amsterdam verreist sein, hat aber noch alle sein Gezeug vndt ein Kindt alhier, den bey dem Hertzog in Diensten zu kommen, hat er wartten sollen bis vf Martini, Caleb Hasset wirdt ihn ehistes avisiren dß er bei E.f.gn Jetzo zu Diensten kommen köndte. [...]

Johann von Ende erhielt als erster Organist die Bezahlung erster Klasse⁶⁸. Moritz scheint den Vorschlag, den jüngeren von Ende als zweiten Organisten und damit Nachfolger von Schütz einzustellen, zunächst nicht angenommen zu haben, denn von 1617 bis 1620 ist Bernhard von Ende zweiter Organist⁶⁹. 1620 folgte ihm sein Neffe Johann in dieser Position nach und Bernhard kehrte wieder nach Marburg zurück⁷⁰. Als Johann von Ende sen. im November 1625 überraschend starb, rückte sein Sohn zwar auf seine Stelle nach, erhielt aber weiterhin nur das Gehalt 2. Klasse⁷¹.

Leider ist auch von Johann von Ende nicht eine Note Orgelmusik erhalten. In den erhaltenen Todesanzeigen ist aber stets die Rede von einem „kunstreichen Organisten“; er muss also von seiner Spielkultur und der Originalität seiner Musik her den hohen Ansprüchen des Fürsten und seiner eigenen Musikerkollegen in jeder Hinsicht genügt haben und vielen seiner Zeitgenossen mit Hans Leo Hassler, Michael Praetorius und Johannes Steffens vergleichbar gewesen sein.

66 StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg Paket 367; Schuldenrezess der Schwiegersöhne des verstorbenen Rentmeisters Thomas von Ende.

67 StAM Best. 4b Nr. 260, Hofkapelle, hier fol. 12–13.

68 Zulauf (wie Anm. 3), S. 76.

69 Engel (wie Anm. 36), S. 13; Zulauf (wie Anm. 3), S. 74.

70 Zulauf (wie Anm. 3), S. 75; zum Zwischenaufenthalt in Darmstadt siehe unten, Abschnitt V.

71 Carspecken (wie Anm. 18), S. 29/30.

2.2.2 Persönlichkeit und familiäre Situation Johann von Endes

Das enge persönlich Verhältnis, das Johann von Ende zu seinen Musikerkollegen hatte, und die Achtung, die er genoss, gehen eindrucksvoll aus dem Schreiben Christoph Cornets vom 13. November 1625 hervor, in dem er Moritz vom Tode seines ersten Organisten berichtet⁷²:

[...] E.F.Gn. haben hierbey gn. die drey verzeichnüsse, deren, so vergangene woche allhier in der vestung [= Kassel] verstorbenen// zu empfangen//, vndt soll E.F.Gn. nicht verhalten, das der liebe Gott auch den frommen vndt Kunstreichen organisten Johan von Ende gestern nach Mittag vmb 3 Vhr von dießer schnöden welt ab vndt zu sich in sein himlisches reich gefordert, der gute Johannes ist sehr patient in seinem schweren Creutz, da Ihme die frau, vier Kinder, vndt der frauen mutter nicht allein verstorben, sondern auch Jemmerlich in seinem Hause bestohlen worden, In deme der Dieb des nachts durch die Kellerthür, so die Magt soll vfgelaßen haben, ins Hauß kommen, Alle der frauen Kleider, silbergürtel vndt geschmeidt, Auch das Jenige, was Ihr wegen aller Kinder ins Kindtbett ist verehret worden, auß dem Hauße geraubt vndt verracht, gewesen, vndt gesagt, er wolle dem lieben Gott stille halten, der würde es alles nach seinem willen schicken, auch nicht mehr uflegen, als er ertragen könne, der Ehrliche Johannes hat gestern-vmb 10 Vhr noch ahn zwey ortt selbst geschriben, vmb 3 Vhr ist er todt, vndt ist den vorigen tag auch noch mit seiner schwiegermutter zum begräbnüß gewesen, Es sollen noch zwo töchter, deren eine auch ziemlich lange soll schwach gelegen, vndt ein söhnlein Im Hauße sein, vndt ist den der Eltiste sohn Johannes, So vf E.F.G. erlaubnüß zu Dreßden bey Henrich Schützen Churf: Cappelmeister sich exercirt, noch vorhanden, welcher nunmehr ahn des Vatters stelle E.F.Gn. in der Musica sehr anstendig werden wirdt. [...]

Wenn der Kapellmeister Cornet wie bereits 1617 auch in diesem Schreiben darauf hinweist, Johann jr. werde an Stelle seines Vaters in der „Musica sehr anstendig“, spricht das für eine sehr positive Einschätzung der organistischen Qualitäten Johanns.

Neben der Wertschätzung der beiden von Endes lässt sich diesem Brief einiges zu den Lebensumständen Johann von Endes (I.) entnehmen. Offenbar waren wenige Zeit zuvor seine Frau und vier seiner Kinder gestorben, wohl während einer Pestepidemie; auch einige Tage zuvor seine Schwiegermutter. Johann selber wie auch Christoph Cornet waren beauftragt, Listen der Verstorbenen zu schreiben. Von den überlebenden Kindern waren zwei Töchter, davon eine krank, und einer der jüngsten Söhne, entweder Johann Thomas, Lucas oder Hans Henrich, noch im Haus. Dass zu diesem Unglück noch sein Haus schwer ausgeraubt wurde, hat Johann von Ende sicher an den Rand der Existenz gebracht. Auch wenn er sein Los in christlicher Demut zu tragen suchte, spricht doch der überraschende Tod für ein akutes Ereignis (wie einen Herzinfarkt). Seine Lebensumstände mit eigenem Haus, einer Magd und einem Bestand an Schmuck und Kleidern weisen auf einen gehobenen bürgerlichen Lebensstil und gewissen Wohlstand (ähnlich bei seinem Marburger Bruder Bernhard und erst recht dem Rotenburger Rentmeister Thomas). Offenbar bestanden auch sehr gute Beziehungen zur landgräflichen Familie, denn Johanns ältester gleichnamiger Sohn war wie Schütz Hofschüler am *Collegium Mauritanum*. In der Handschriftensammlung der Hessischen Landesbibliothek in Kassel findet sich unter 2^o Ms. Hass. 57[6 ein griechischer Übungstext, der von dem jungen Johann (II.) geschrieben wurde⁷³.

Johann (I.) war neben seiner Tätigkeit als Hoforganist auch unternehmerisch tätig. Offenbar setzte er die Brauertradition seiner Familie in einem bestimmten Umfang fort, ob mit

72 StAM Best. 17d von Ende, Nr. 3, Tod des Organisten von Ende 1625–1630. Autograph s. Abbildung im Anhang.

73 Herr Dr. Konrad Wiedemann, Leiter der Handschriftenabteilung der Landesbibliothek, danke ich auch an dieser Stelle für seinen freundlichen Nachweis.

oder ohne Schankgerechtigkeit⁷⁴, steht dahin, zumindest aber im Bereich des Hopfenhandels. Noch 14 Jahre nach seinem Tod, 1639, schreiben sein Sohn Johann und der Schwiegersohn Caspar Weigandt/Wiegand an die Kasseler Regierung („Statthalter, Kanzler und Räte“), der Rotenburger Bürger Barthel Scherer habe im Jahre 1609 von Johann von Ende Hopfen im Wert von 92 Talern gekauft, aber bisher immer noch nicht voll bezahlt. Die durch den Rotenburger Rentmeister (also Thomas von Ende!) verfügte jährliche Abzahlung sei nach dem Tode Johanns nicht fortgesetzt worden, und sie fordern nun, das Scherer „durch Burgermeister vndt Rath, denen sein ohnfg in dieser Sachen allbereits bekannt, vermittelst gehörigen Zwangß, angehalten werde“⁷⁵.

2.2.3 Die Umstände der Dresdenreise Johann von Endes (II.)

Ein entscheidender Hinweis in Cornets Schreiben auf das offensichtlich sehr gute Verhältnis zwischen Johann von Ende und seinem ehemaligen Stellvertreter Heinrich Schütz ist die Tatsache, dass Johann (II.) sich zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters mit der Erlaubnis des Landgrafen bei Schütz in Dresden aufhielt, um sich dort zu „exerciren“. Wie aus einem späteren Schreiben Johanns an den Landgrafen hervorgeht, war er im Februar 1625 nach Dresden gereist und etwa ein Jahr später zurückgekehrt, allerdings nicht nach Kassel, sondern zunächst nach Eisenach. Übrigens tritt der Vorname Hans „Henrich“, den der jüngste Sohn Johannes von Endes trug, nur noch bei dem 1642 geborenen Sohn Bernhard von Endes innerhalb der zahlreichen Nachkommenschaft der vier Organisten auf. Ob es sich bei einem dieser beiden um ein Patenkind von „Henrich“ Schütz handelt?

Der Aufenthalt Johanns in Dresden stand unter einem unglücklichen Stern. Gut zwei Monate vor dem Tode seines Vaters war in Dresden am 6. September Schütz' Ehefrau Magdalena nach kurzer Krankheit verstorben: ein Schicksalsschlag, der den Künstler zutiefst getroffen hat und sicher nicht ohne Auswirkung auf den Aufenthalt Johann von Endes blieb. Im Frühjahr 1626 trat zudem ein Ereignis ein, dass die von Cornet angeregte rasche Ernennung Johanns zum Hoforganisten zunächst verhinderte. Am 7. Februar 1626 schickte Maria Weiß, die Mutter des Hofuhrmachers Jacob Weiß, an Landgraf Moritz eine Supplik zugunsten ihres Sohnes, der unentschuldigt seine Arbeit vernachlässigt und andere Fehler begangen habe⁷⁶. Diese „Ungelegenheit“ sei durch Sophie Rosenberger, die Stieftochter ihres Sohnes entstanden, die mit ihrem Vater nach Dresden gereist sei, weil sie durch „einen so listigen Gesellen, den jungen Johann von Enden“ verführt und geschwängert worden sei. In seinem Dorsalvermerk auf dieser Supplik verfügt Moritz, der Generalaudienzierer Dr. Wolfgang Günther solle mit der „Supplikantin, ihrem schuldigen Sohn, dessen Weib vndt von hinnen verbrachter ihrer ehebrecherischen dochter“ sowie „dem wolbekanten vndt bewußten theter, dem jungen Hanß von Enden“, ein Verhör anstellen und ihm darüber zur Entscheidung vortragen.

Die Vorwürfe gegen von Ende waren so massiv, dass er nur bei freiem Geleit nach Kassel kommen wollte. In einem am 13. Mai in Eisenach verfassten Schreiben an Moritz betont er, er habe keineswegs mit der Tochter des Uhrmacher „in unpfllichten zu thun“ gehabt und „ein

74 Die Verleihung der Braugerechtigkeit wäre kein Einzelfall. 1617 erhielt beispielsweise der neu ernannte Organist von St. Catharinen zu Eschwege aus diesem Anlass zwei Braugerechtigkeiten für Doppelbier für die Zeit seiner Bestallung (StAM 40d, unverzeichnete Nachträge, Eschwege, Paket 96).

75 StAM Best. 17d von Ende, Nr. 3, Tod des Organisten von Ende 1625–1630.

76 StAM Best. 17d von Ende, Nr. 4.

Kinde mit ihr erzielet“; auch habe er dies in Dresden nicht, wie behauptet, zwei Musikanten gegenüber zugegeben. Er gibt aber zu⁷⁷,

daß ich im Hause [des Kasseler Uhrmachers] etzliche mahl, neben andern, auß vndt eingangen, vndt ein trunck darin gethan, darzu mir auch der Vhrmacher selbst anleitung gegeben, verhoffe nicht, daß man mich deßwegen einer solchen that beschuldigen können, wie ich dan mit der dochter, wan sie vorhanden, selbst bezeugen wollte: dan, alß ich kurtz vor meinem abzug in ihrem Hauß ihr zu verstehen geben, wie die Leute ihr nachsagten, alß daß sie schwanger sein sollte, hat sie mich mit diesen worten angefahren, Ob ich das meinte, daß sie eine Hure wehre, So ist vorß ander, der Vhrmacher vndt seine dochter zu Dresden gewesen, vndt mich dieser sachen halber beschicken lassen, alß sie aber durch zwey Musicanten ein klare, vffrichtige andtwort, daß ich ihnen solcher that gar nicht gestendig von mir bekommen, haben sie mit schimpf vndt schande widerumb davon ziehen müssen, vndt ist ihre verrichtung anderst nichtß gewesen, alß, daß sie geschmehet vndt geschendet, vndt dörffen sich so gar nicht daruff beruffen, daß ich dieser vnzucht gestendig gewesen, dan ich auch daß Jegenspiel mit ermelten Musicanten vf den Nothfall beweisen kann [...].

Schütz, von dem in den Briefen Johanns an keiner Stelle die Rede ist, wird die ganze Angelegenheit, von der er wohl erfahren haben dürfte, außerordentlich unangenehm gewesen sein. Der Generalaudienzierer bestätigte im Wesentlichen die Argumente von Endes und teilte am Schluss seiner Relation mit, die Klägerin habe sich in (Hannoversch-) Münden „ahn einen braunschweigischen Officier gehencket vndt verhehlicht“. Er empfahl, von Ende solle „caution vnd bürgschafft“ stellen und dann „Salvum conductum“, also freies Geleit bekommen. Die genauen Umstände, wie diese Episode zu Ende gegangen ist, sind nicht dokumentiert. 1627 wurde Johann von Ende jedenfalls zum ersten Hoforganisten bestellt, erhielt aber anders als sein Vater nur die Besoldung zweiter Klasse. Die angespannte Finanzlage führte schon 1628 zu seiner Entlassung, aber bereits 1631 wurde er wieder als Hoforganist aufgeführt und 1635 stellte man sogar einen zweiten Organisten ein (Albert Radau).

Die schwierigen Lebensumstände Johann von Endes (und anderer Musiker der Hofkapelle⁷⁸) zwischen 1627, dem Jahr der Abdankung des Landgrafen Moritz, und 1637, dem Todesjahr seines Sohnes und Nachfolgers Wilhelm V., sind von Zulauf, Engelbrecht und Carspecken bereits ausführlich dargestellt worden und müssen nicht wiederholt werden⁷⁹.

2.2.4 Johann von Endes (II.) Tätigkeit als Hoforganist

Über die genauen Lebensumstände Johanns sind wir leider nicht informiert, etwa ob er verheiratet war und Kinder hatte. In einem Schreiben vom 26. Januar 1638 verzeichnete er noch einmal die Tasteninstrumente des Kasseler Schlosses, wie dies sein Vater 25 Jahre zuvor bereits getan hatte⁸⁰:

Nachgesetzte Instrumenta organica So vnserm Gnedigen Fürsten vndt Herren zustendig, Seindt zu finden:

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1. Daß große Geigenwerck, stehet im Lusthause | |
| 2. Daß vffgerichte Regal, stehet in der Capelle vfm Chor | |
| 3. Daß nürnbergische Spinett | Hab ich bey mir noch |
| 4. Daß Lichische Instrument | im Losament, weil sie in der Kälte |
| 5. Daß Allte Cölnische Instrument | sonstet verdorben wehren |
| 6. Daß nürnbergisch eckichte Instrument, wie auch | |

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Der Vizekapellmeister Andreas Ostermaier etwa schied aus dem Hofdienst aus und verdiente seinen Lebensunterhalt fortan als Gastwirt: Zulauf (wie Anm. 3), S. 47–48.

⁷⁹ Ebd., S. 70 ff.; Engelbrecht (wie Anm. 2), S. 24–32; Carspecken (wie Anm. 18), S. 30–31.

⁸⁰ StAM Best. 4b Nr. 280 Hofmusik unter Landgraf Wilhelm V., fol. 8.

7. Daß Höltzin Gelächter, stehen in der Instrument stuben
8. Ein groß clavicymbalum hat der Orgelmacher Weddemann noch bey sich
9. Ein vffgericht Instrument, So von Allendorff ahnhero Pracht, befindet sich bey Mr. Stanley

Im Frstl. Schloß befinden sich neben der Orgel in der Capell

1. Ein groß Positiff vfm rothen stein
2. Ein Positiff vffm Küchen Saal.
3. Ein Positiff in IFGn Taffelstube.
4. Ein Positiff vffm Dantzsaal
5. Signatum Cassell am 26.ten January 1638.

Es waren also noch sämtliche Instrumente vorhanden; die drei von Ende in seiner Wohnung aufbewahrten waren vermutlich besonders kostbar und wurden möglicherweise im Schloss wenig genutzt. Interessant ist der Hinweis, dass der Orgelbauer Christoph Weddemann ein großes Cembalo beaufsichtigte. Ob er (wie sein Vorgänger Georg Weisland) selber Cembali gebaut hat, ist nicht bekannt, liegt aber nahe. Die enge Zusammenarbeit zwischen Hoforganist und Hoforgelbauer, die schon zwischen Thomas bzw. Johann von Ende sen. und Weisland bestand, wurde offenbar in der nächsten Generation zwischen Johann von Ende jun. und Christoph Weddemann fortgesetzt.

Die musikalischen Qualitäten Johann von Endes, der offenbar ein ähnlich „frommer und kunstreicher Organist“ war wie sein Vater, ergeben sich aus einer Bemerkung der Landgräfin Amelia Elisabeth, die er bis zu seinem Tode am 13. Mai 1644 mit seiner Kunst erfreut hat. Sie argumentiert gegen seine Entlassung⁸¹:

Vndt Wihr Ihn dan vmb Seiner Kunst willen In deme Seinesgleichen nicht leichtlichen wieder zue bekommen, Vngern abhandten laßen wollten [...].

2.3 Bernhard von Ende und sein Sohn Philipp Ludwig

Die genealogische Fortsetzung der Familie von Ende erfolgte durch den Marburger Hoforganisten Bernhard von Ende, seinen Sohn Philipp Ludwig und dessen Nachkommen. Durch die Erbauseinandersetzung Philipp Ludwigs ist überhaupt die Rekonstruktion der Genealogie und der Einblick in die Lebensumstände der Familie ermöglicht worden. Es mutet fast wie eine Ironie des Schicksals an, dass ausgerechnet eine Testamentsangelegenheit die Kenntnisse des persönlichen Hintergrunds während Schützens Marburger Zeit erweitert, der seine juristischen Studien in Marburg bekanntlich mit einer Arbeit „de legatis“ abschloss⁸².

2.3.1 Tätigkeit in Marburg

Nachdem der ältere Bruder Johann (I.) seine Marburger Stelle als Hoforganist aufgegeben hatte und nach Kassel gezogen war, wurde Bernhard am 24. Juni 1593 als Hoforganist Land-

81 StAM Best. 4b Nr. 280 Hofmusik unter Landgraf Wilhelm V., fol. 21; vgl. auch Engelbrecht (wie Anm. 2), Anhang Nr. 13, S. 130.

82 Das Testament wirkt formal und materiell außerordentlich professionell und ist mit zahlreichen juristischen Fachbegriffen durchsetzt; entweder hat ein Jurist mitgewirkt oder Bernhard von Ende besaß juristische Kenntnisse.

graf Ludwigs IV. bestellt. Nach Ludwigs Tod 1604⁸³ wurde ab 1. Januar 1605 die Bestallung durch Landgraf Moritz erneuert⁸⁴:

daß er vnser bestellter diener vndt instrumentist sein, sich vff allen instrumenten vndt Musica, darinnen er erfahren, auch sonstet in allen andern dingen darzu er dienlich vndt füglich, gutwillig vndt vnverdrossen soll gebrauchen lassen, seinen dienst jederzeit mit trewem fleiß versehen vndt nicht verseumen; sonderlich soll er auch schuldig sein, ob wir schon nicht zue Marpurg wesentlich sein werden, dß er alsdan doch des sonntags in der kirchen bei der Musica mit vffwarten helfen soll [...].

Das Gehalt lag mit 120 Talern etwa in gleicher Höhe wie beim Kasseler Organisten; hinzu kamen Naturalien. Zugleich mit der Hofposition hatte Bernhard auch den Organistendienst in der Lutherischen Pfarrkirche zu versehen, zusätzlich war er Universitätsorganist. Dafür erhielt er 16 Gulden jährlich⁸⁵. 1607/08 wurde er in den Kasten- und Fruchtrechnungen als Universitätsorganist geführt; Kantor war zu dieser Zeit Johann Brasch, Hofkapellmeister vermutlich Samuel Völkel⁸⁶. Im Inventar der Schlosskapelle werden zwei Folio-Bände des Lobwasser-Psalters aufgeführt, „daraus die schüler singen vndt den ander der organist vf der orgel braucht“⁸⁷. Vielleicht spricht dies für eine Alternatim-Praxis beim Musizieren der Psalmen zwischen Chor und Orgel.

Während seiner Organistentätigkeit hatte Bernhard von Ende nachweislich auch Schüler, zumindest wurde einer von ihnen durch Landgraf Moritz an seinen Schwager, Herzog Johann Ernst von Sachsen-Eisenach, mit dem folgenden Schreiben empfohlen⁸⁸:

Was an vns Johannes Borgk welcher bey vnserm Organisten Bernhart von Enden ein Zeitlang gewesen vnd In der Kunst zimlich *proficiet* underthenig *suppliciet* vnd gebeten, daß an E.L. wir Ihnen genedig verschreiben wollen, das wollen dieselbig auß beigefügter seiner Supplication ferners sich berichten lassen, [...] vndt bitten freundlich, E.L. wolle ihn in seiner Kunst horen versehen wir vns, er werde nach seinem alter so viel studiert haben, das mit der Zeit ein gueter organist aus ihme zu hoffen vndt nach möglichkeit entweder solchen vnderhalt geben oder sonsten zu Dienste beforderung erzeigen, versehen wir vns, er werde sich also fleißig zu verhalten wissen, damit es ihme zu mehrem Vffkommen gedeyhen möge [...].

Ob Borgk auf dieses zurückhaltende Empfehlungsschreiben hin in Eisenach angenommen wurde, ist nicht bekannt. Vielleicht hat auch Heinrich Schütz während seiner Marburger Studienzeit Bernhards Unterricht genossen oder ihn gelegentlich vertreten. Man darf aber ziemlich sicher davon ausgehen, dass Schütz in von Endes Haus auf der Marburger Neustadt verkehrt hat.

83 Zur Trauerfeier erhielt der „organist Bernhartt vom Entte“ zusammen mit sechs Instrumentalisten-Kollegen (darunter auch Hans Borck, s. u.) eine Zulage für die Trauerkleidung (StAM Best. 4a Nr. 14/1 Hofhaltung Landgraf Ludwigs IV.).

84 StAM Best. 4b Nr. 260 Hofkapelle, fol. 36, Marburg, 1. Januar 1605.

85 Vgl. Engel (wie Anm. 36), S. 13, StAM Best. 318 Marburg Nr. 14, 1583–1613. Die Besoldung mit 16 Gulden erfolgte 1602, 1605 und 1607; 1613 ist der Organist nicht aufgeführt. Offenbar besaß Bernhard von Ende zeitweise in Marburg eine Art Monopolstellung als Organist. 1630 wird er anlässlich der Beerdigung seines Sohnes Johann Friedrich auf dem St. Michaels-Friedhof („Michelchen“) und des Trauergottesdienstes in der St. Elisabeth-Kirche als 38 Jahre in Diensten des Deutschen Ordens stehend genannt, d. h. er war auch Organist der Elisabeth-Kirche (StAM Best. 106a, Nr. 42; 216; dankenswerter Hinweis von Archivoberrat Dr. Hermann Langkabel, StAM).

86 Zulauf (wie Anm. 3), S. 57.

87 Moser, S. 45.

88 StAM Best 4f Sachsen-Eisenach Nr. 45, Correspondenz mit Herzog Johann Ernst (1594–1527), Cassel, 23. Januar 1606 (autographes Konzept).

1609 nahm Bernhard gemeinsam mit seinem Bruder Thomas und vermutlich auch Johann die Scherer-Orgel in der Kasseler Schlosskapelle ab, wie immer an zwei Tagen, um die „Beständigkeit“ (der Stimmung der Rohrwerke) zu überprüfen⁸⁹. Von 1617 bis spätestens 1622 war Bernhard in Kassel Schütz' Nachfolger in der Position des zweiten Organisten; ob er sich dort ständig aufhielt, ist eher unwahrscheinlich. Zumindest ist er 1618 nach dem tragischen Tod von Moritz' ältestem Sohn Otto wieder in Marburg nachweisbar, denn im Oktober 1618 bescheinigt er, auf Befehl des Fürsten seien durch Cornet an ihn „zwei gedoppelte Instrumente“ samt 51 Rollen Saiten geliefert worden⁹⁰. Cornet war offensichtlich auch beauftragt, die Musikalien aus Ottos Marburger Bibliothek sicherzustellen. Darunter befanden sich neben dem „Psalterium Landgravii Mauriti“ und Lasso-Motetten auch Tabulaturbücher. Unklar ist, ob es sich dabei um Orgel- oder Lautentabulaturen handelt und wo sie verblieben sind⁹¹.

Nach dem Kasseler Intermezzo wurde Bernhard 1622 erneut Hoforganist in Marburg, diesmal allerdings unter dem Hessen-Darmstädter Landgrafen Ludwig V., der ihn am 1. Januar 1623 mit 100 Gulden Gehalt nach Darmstadt kommen ließ, wo er bis 1626 blieb⁹². Ob er sogar bis 1628 in Darmstadt tätig war und während dieser Zeit von seinem Sohn Philipp Ludwig in Marburg vertreten wurde, wie Elisabeth Noack vermutet, ist eher unwahrscheinlich, denn Philipp Ludwig stand zu dieser Zeit bereits im Dienst Fürst Johann Casimirs von Anhalt-Dessau und war anschließend Kammerorganist Landgraf Moritz' in Eschwege. Vielleicht hat einer der jüngeren Söhne Bernhards oder einer seiner Schüler die Vertretung übernommen.

In Bernhard von Endes Kompetenz fielen auch die Pflege der Orgeln und die Beaufsichtigung von Reparaturarbeiten. 1626 wurde die Orgel der Pfarrkirche durch den Licher Orgelbauer Georg Wagner (von dem wohl auch das „lichische“ Instrument/Cembalo im Kasseler Schloss stammte) von ihrem ursprünglich Standort als Schwalbennestorgel an der östlichen Nordwand des Schiffs auf die oberste Empore an der Westwand versetzt und erweitert. Den Umbauarbeiten ist offenbar eine Ausschreibung vorausgegangen, zumindest liegt ein Vorschlag mit drei unterschiedlichen Varianten für die Erweiterung vor⁹³. Die recht eingreifenden Umbaumaßnahmen, die in die Zeit der Übernahme Oberhessens und Marburgs durch die Darmstädter Landgrafen fallen, sind sicher maßgeblich von Bernhard von Ende beeinflusst worden und wurden von Trinkaus in seinem Artikel über die Orgeln der Lutherischen Pfarrkirche kurz dargestellt. Wagner, der in einer Quittung mit der Bezeichnung „Organist und Bürger zu Lich“ unterschrieb, hatte zu von Ende offenbar ein gutes Verhältnis. Er wohnte zeitweise mit seinen beiden Mitarbeitern im Haus des Organisten, der ihn auch später noch mit Betten und Tischtüchern versorgte, die er dann mit der Stadt abrechnete. Auch bei

89 Carspecken (wie Anm. 18), S. 28, 52 und 65 (mit vollständigem Abdruck des von Thomas und Bernhard unterzeichneten Abnahmeberichts).

90 „Dieser Instrumenten zwey sind den 18. October anno 1618 Bernhardt von Ende, dem organisten vff frstl. Befehl durch Corneten bephels laut des Schreibens sub dato Borken den 13 eiusdem ahn Juncker Johann von Linsingen angangen, überlieffert worden.“ StAM Best. 4a, Nr. 43, Paket 19, Landgraf Otto, Nachlaß und Inventar 1617–1619.

91 Ebd.

92 Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstaßts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 63. Herrn Dr. Martin Balz (Mühlthal) danke ich herzlich für den Hinweis auf die Darmstädter Tätigkeit Bernhard von Endes.

93 StAM Best. 319, Marburg A, Nr. 136. Der Beginn der Umbauarbeiten an der Marburger Marienorgel 1626 spricht gegen einen Aufenthalt Bernhards in Darmstadt bis 1628.

Nachzahlungen, die Wagner noch 1628 beim Bürgermeister der Stadt anmahnte, wurde von Ende als Mittelsmann eingeschaltet.

Aus dem Umbauvertrag geht hervor, dass die Orgel ein Pedal erhielt, das Brustwerk vom Hauptwerk getrennt, eine Koppel eingebaut sowie das Rückpositiv erweitert wurde. Dazu mussten die Windladen erneuert werden. Insbesondere sollten die Anordnung der Registerzüge verändert und oberhalb der Claviatur angelegt sowie die Zungenregister des Pedals und des Brustwerks so positioniert werden, dass sie für das Stimmen und bei Reparaturen leicht zugänglich waren. Die erhebliche Erweiterung des Klaviaturnumfangs und der Einbau mehrerer Register machte die Anfertigung sechs neuer Bälge erforderlich. Aus den spärlich dokumentierten Arbeiten lässt sich ohne weiteres der große Sachverstand und die kollegiale Zusammenarbeit zwischen Wagner und von Ende herauslesen.

Genau zehn Jahre später setzt Wagners Sohn Eberhard diese Orgel, die aus verschiedenen Gründen versetzt worden war und immer anfälliger wurde, wieder an ihren alten Platz zurück. Auch er wohnte in dieser Zeit mit Frau und Kind im Hause des Organisten von Ende⁹⁴.

Nach insgesamt 58 Jahren Tätigkeit als Organist in Marburg ist Bernhard von Ende am 17. Januar 1651 in Marburg gestorben und wurde auf dem Lutherischen Kirchhof beerdigt.

2.3.2 Familiäre Verhältnisse

Bernhards erste Ehefrau Catharina Dietz, mit der er zwölf Kinder hatte, muss vor 1635 gestorben sein, denn am 6. Juli 1635 heiratete er in zweiter Ehe die aus Marburg stammende, gerade zwanzigjährige Anna Ursula Schlüter; aus dieser Ehe gingen drei weitere Kinder hervor. Nach dem unten dargestellten Testament war diese zweite Ehe sehr glücklich. Nichtsdestoweniger verheiratete sich Anna Ursula rund zehn Monate nach Bernhards Tod von neuem; ihr Ehemann, Philipp Lauer⁹⁵, Organist des Deutschen Hauses, versuchte offenbar, in das Amt des Pfarrkirchen- und Universitäts-Organisten einzuheiraten. Damit war der Keim zu den im Folgenden geschilderten dramatischen Entwicklungen gelegt.

Bernhard von Ende wohnte ursprünglich „auf der Ketzlerbach“, einer westlich der Elisabeth-Kirche gelegenen Straße. Er hat sein dortiges Haus 1645 verkauft, wie aus dem Widerspruch seines Schwiegersohns, des Kürschners Simon Schwabe hervorgeht⁹⁶, der auch in seinem Testament genannt wird. In diesem Dokument ging Bernhard auch auf seine Besitzungen ein:

Mein ietziges Wohnhaus vff der newstadt vor vndt vmb 650 Fl vndt so baldt 300 fl. darinnen verbawtt.

1. Einen garten vor der Renthoffs Pfortten, welchen ietzo meister Paul Heüser der Hoffschlosser ahier vor 60 thaler so er drauff aus geliehen Pfandts weiße innen Hatt, 100 thaler werth.
2. Einen garten vor dem teütschen Haußthor vor 160 Fl.
3. Einen Noch zwey garten am Hainingen gelegen, einen den fordersten vor 60 Fl, den andern aber den hintersten vor 17 Reichsthaler
4. Ein klein Heüßgen auch vor dem Renthoff vor 100 Fl.
5. Zwey gülden vndt 2 Hüner erbZins vor vndt vmb 52 Fl. [...]

Wo genau dieses Haus auf der Neustadt gestanden hat, ist leider nicht bekannt.

94 Trinkaus (wie Anm.56), S. 175; StAM Best. 330, Marburg, A I, Nr. 27 und 29.

95 Stahr (wie Anm. 30), Bd. 13, Marburg 1957, S. 168.

96 Ebd., Bd. 20, Marburg 1962, S. 93.

2.3.3 Das Testament Bernhard von Endes

Wie er in seinem „Codicill“⁹⁷ ausführlich darstellt, hatte Bernhard nach der Verlobung mit Anna Ursula Schlüter einen Ehepakt geschlossen, in dem auch die Kinder erster Ehe voll erberechtigt waren. Nachdem

aber in dieser letzten ehe bey meinem hohen vndt sechs vndt siebentzig Jährigen alter nichts ererben oder samben können, gestalt mir dan nicht allein meine fürstliche besoldung guten theils eingezogen, sondern auch das wenige vbrige von Jahren zu Jahren vffgehalten. Dahero ich dan bey so thewren vndt bekanten bösen Zeiten mein Silbergeschirr, meiner itzigen Haußfrauen Annen Ursulen bahrschafft vndt andere *Mobilien* ahngreiften vndt nothdürfftig mich davon vnterhalten müssen,

habe er die Ehepakte „cassirt“ und das Testament dem Marburger Stadtrecht entsprechend geändert:

Demnach aber vndt dieweil nach dem stattbrauch alhier zu Marpurg den Kindern erster ehe nach eins absterben von ihren eltern alle vhnbewegliche erbgüter welche sie die eltern vor oder in wehrender ehe ererbt oder miteinander erworben, eygenthumblich dem vberlebenden aber darauf die Leibzucht sein Leben lang sampt den beweglichen vndt fahrenden gütern erblich zu fallen, so laß ich es dabey bewenden, vndt will, daß meine Kinder erster ehe bey den Rechten, so sie durch versterben ihrer mutter seel. ab obspecificirten vndt darbeneben von Joachim Eppen Haußfr. seel. Veronica Eppin in erster ehe zwar von vns ererbten aber noch vnvertheilt Liegenden gütern dan keiner mehr vorhanden, vndt Hiernach daran von zweyen geschwistern seel. zu ihrem ahntheil ererbt, Ruhig vnd Vnbetrengt gelaßen werden sollen.

Demnach aber auch (4.) Crafft vorgedachtem Stattbrauch das vberlebende ehgatten die Kinder da sie zu ihren Jahren kommen vndt verheurathet werden, aus ihren eygenthumblichen ahngefallenen erbgütern auszustewren pflegt, so Laß ich geschehen, daß meine dochter Veronica den gartten vor der Renthoffs pfortten, vff welchen ich ihrem eheman Simon Schwaben hiebevot 60 Reichsthaler zu entlehnen vergönnet, vor ohr Heurath gult vndt chestewr behalte, maßen ich dan ihr solches vor diesem erlaubtt vndt ahngebotten [...].“

Er beruft sich also auf den umstrittenen Marburger Stadtbrauch der ungleichen Vererbung bei Kindern aus unterschiedlichen Ehen⁹⁸. Das führte zu einer deutlichen Benachteiligung der überlebenden Kinder aus der ersten Ehe (Philipp Ludwig, Gregor Thomas und Veronica, verh. Schwabe). Philipp Ludwig hat seiner Wut und Enttäuschung daher mit einer Vorbemerkung auf der Testamentskopie drastisch Ausdruck verliehen⁹⁹:

Copia Codicille B VEndens	parens VE
Organisten Zu Marpurck	ao. 1651
De dato ♀ den 9ten Februarii	17. Januarii
Anno 1644	altt 83 jahr

Auß diesem Teütschen Codicill hatt man zu sagen, wie parens VE. alß administrator bonorum bey seinen kindern 1. matrimonii gehandeltt hatt, daß es Ihme Gott Verzeihe, demjenigen aber, der den marburger Stattbrauch hatt vff gebracht, dem gebe Gott ferner Schwefel, Pech vndt heißen Rauch zu Lohn. Amen. Dan am jüngsten tage werden alle Kinder erster Ehe, vndt sonderlich diejenige welche solcher gestalt vmb das Ihrige gebracht worden seindt, vber denselben Zeter, ach! Vndt Raach Schreyen.

Ähnliche wutentbrannte Kommentare durchsetzen den gesamten Text. Sie werden verständlich, wenn man die berufliche Situation Philipp Ludwig von Endes nach 1651 betrach-

97 StAM Best 17 d von Ende, Nr. 5, Kopie des Testaments Bernhard von Endes vom 9. Februar 1644.

98 Einzelheiten dazu bei Friedrich Küch, *Quellen zur Rechtsgeschichte der Stadt Marburg* 1, Marburg 2/1991 (= Veröffentlichungen der Hist. Kommission für Hessen 13), S. 21 und S. 429–430. Die in den einzelnen Städten Oberhessens sehr unterschiedliche Regelung führte in vielen Fällen zu Erbstreitigkeiten und erforderte eine landesherrliche Vereinheitlichung.

99 StAM Best. 17d von Ende, Nr. 5, Kopie des Testaments Bernhard von Endes vom 9. Februar 1644.

tet. Offenbar wurde die Erbmasse dann aber doch geteilt, denn am 1. März 1676 verkaufen die Kinder der Veronica Schwabe geb. von Ende ihr Erbteil an ihren Vetter, den Mühlensreiber Johann Christoph von Ende. Es umfasste ein halbes Haus auf der Neustadt, ein halbes Häuslein vor dem Renthof und einen Garten vor dem Renthof Tor¹⁰⁰.

2.3.4 Philipp Ludwig von Endes Tätigkeit in Dessau, Eschwege und Marburg

Philipp Ludwig, dessen Vornamen aus denen des regierenden Landesfürsten Ludwig IV. bzw. dessen Vaters Philipp (des Großmütigen) zusammengesetzt ist, hat seine Ausbildung zum Organisten sicher bei seinem Vater erhalten. 1623 trat er in die Dienste des Fürsten Johann Casimir von Anhalt-Dessau ein, dessen Großvater (Joachim Ernst) rund fünfzig Jahre zuvor die Übersiedelung der von Endes nach Hessen eingeleitet hatte. Johann Casimir hatte am 18. Mai 1623 die Tochter Moritz' des Gelehrten, Landgräfin Agnes von Hessen (1606–1650) geheiratet. Philipp Ludwig ist ihm aber möglicherweise schon früher bekannt geworden, denn bereits Landgraf Otto von Hessen (1594–1617), der Stiefbruder von Agnes, war in zweiter Ehe mit Prinzessin Agnes Magdalena von Anhalt-Dessau (1592–1627) verheiratet gewesen¹⁰¹.

Philipp Ludwig verließ Dessau im Juni 1626 und erhielt ein freundliches Begleitschreiben seines Fürsten. Darin vermerkt von Ende¹⁰²:

Bey diesem Löblichen Fürsten. HöchstSeel. Andenckens Hab Ich PVEnde zur bestallung gehabt	
Pfennig gelt	100 Reichsthlr
Den tisch zu Hoff bey den Hausdienern	
In der KüchenStuben	
Für Losamenth gelt	12 Reichsthlr
Für Licht und Leuchten fett	6 Reichsthlr.
Item zehen Claffter brenn Holtz, etc.	

Wo er sich anschließend aufgehalten hat, ist nicht bekannt, vielleicht in Marburg zur Unterstützung seines Vaters. Mitte August 1629 wird er jedenfalls mit einer in Köln ausgestellten Bestallungsurkunde zum „Diener und Cammerorganisten“ des Landgrafen Moritz ernannt, der nach seiner Abdankung im Schloss Eschwege residierte. Darin heißt es¹⁰³:

daß Er vnser bestalter Diener vndt Cammerorganist sey, daß er Vnß ieder Zeit auf vnser befelch vndt verordnung auffzuwarten, willig sich finden vndt gebrauchen laße, auch wofern wir andere mehr musicos bestellen oder sonsten bedingen vndt eine Cammer Music ahnrichten würden, Er dieselbe gebürlich dirigiren vndt sonsten in allem, was einem getrewen Organisten und Musico wohl anstehet, sich ieder Zeit verhalten, befeiffen vndt erzeigen soll [...].

100 Stahr (wie Anm. 30), Bd. 20, 1962, S. 93, Schwabe, Simon.

101 Agnes Magdalena lebte als Witwe im Schloss in Eschwege, wo später auch Philipp Ludwig als Organist ihres Schwiegervaters Moritz tätig war (StAM 40d, unverz. Nachträge, Eschwege, Paket 98; in diesem Paket findet sich übrigens eine ergreifende Supplik der Einwohner von Niederdorla, dem Geburtsort des Schütz-Schülers Matthias Weckmann nach dem großen Brand von 3. April 1619, dem u. a. Pfarre, Schulhaus und Kirche samt Orgel und Glocken zum Opfer gefallen waren. Möglicherweise wurde das Schreiben von Weckmanns Vater verfasst. Die Geschwister Fürstin Agnes Magdalena und Fürst Johann Casimir und der Bruder ihres Vaters, Fürst Ludwig I. von Anhalt-Köthen, der Begründer der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, waren eng in diesen Kreis eingebunden (vgl. Bircher/Conermann, wie Anm. 14), und es ist denkbar, dass Philipp Ludwig von Ende musikalische Beiträge zu den poetischen Bemühungen seiner Dienstherrn beizusteuern hatte.

102 StAM Best. 4b Nr. 32 (1626–1666) Kammerorganist Philipp Ludwig von Ende, Passierschein vom 26. Juni 1626.

103 Ebd., Bestallungsurkunde vom 13. August 1629.

Sein Gehalt wird auf 120 Gulden Jahrgeld, 50 Gulden für die Hofkleidung und die Verpflegung mit den anderen Kammerdienern bei Hofe festgelegt. Falls er sich verheirate, solle er die gewöhnliche Kost und Hausbestellung erhalten, also ein Deputat.

Etwa um 1626 muss er die vielleicht aus Dessau oder Eschwege stammende Kungett (Kunigunde) Quickelberg geheiratet haben¹⁰⁴, die ihn um rund 15 Jahre überlebte und erst am 29. Oktober 1689 in Marburg begraben wurde. Aus der Ehe sind neben den beiden Söhnen Johann Christoph und Johann Hartmann vermutlich weitere Kinder hervorgegangen. Da Philipp Ludwig aber offenbar längere Zeit nicht in Marburg gelebt hat, sind ihre Namen nicht überliefert. Um 1650, vielleicht nach dem Tode seines Vaters im Januar 1651, muss er versucht haben, in seiner Heimatstadt Marburg wieder Fuß zu fassen, denn seit dieser Zeit zieht sich bis über seinen Tod (1674) hinaus der Erbstreit mit seiner Stiefmutter und deren Ehemann Philipp Lauer hin¹⁰⁵. Offenbar ist es ihm zunächst gelungen, seinem Vater als Stadtorganist nachzufolgen. 1667 beschwert er sich, er und sein Sohn Johann Christoph hätten etwa 15 bis 16 Jahre die Orgel der Pfarrkirche gespielt, aber jetzt behaupte der Orgelmacher Jacob Mootz, „ein Vagant aus Hersfeld“, die Orgel sei durch ihn und seinen Sohn verdorben worden¹⁰⁶. Vorausgegangen war eine tätliche Auseinandersetzung zwischen Philipp Lauer, dem Organisten des Deutschen Hauses und dem jüngeren Sohn Philipp Ludwigs, Johann Hartmann, der als aggressiv und unbeherrscht galt. Da zudem stadtbekannt war, dass letzterer, obgleich Organist der reformierten (Universitäts-)Kirche, außer den ehelichen auch einige uneheliche Kinder hatte, waren die Stadtväter verständlicherweise gegen ihn und seinen Vater eingenommen und setzten alles daran, beide zu entlassen. Philipp Ludwig wurde als nicht religiös und unfähig als Organist bezeichnet. Nach längeren Auseinandersetzungen wurde er 1668 in einem Vergleich mit 20 Gulden abgefunden. 1674 ist er in Marburg gestorben.

Der jüngere Sohn Philipp Ludwigs, Johann Christoph von Ende, hat als Mühlenschreiber in Marburg eine relativ sichere bürgerliche Existenz aufgebaut. Er war nebenher offenbar immer noch als Organist tätig und auch mit der Aufsicht bzw. Begutachtung von Instrumenten betraut. Als sich 1673 Landgräfin Hedwig Sophia nach zwei Positiven in der Marburger reformierten Kirche erkundigte, teilte ihr die Regierung in Marburg mit, eines sei in die reformierte Kirche nach Frankenberg gebracht worden. Das größere habe Johann Christoph von Ende, der Organist der reformierten Kirche, abgebaut und auf dem Schloss wieder aufgestellt. In den Registern Quinte, Oktav, Principal, Gedackt, Zimbel und Regal fehlten Pfeifen¹⁰⁷.

Auch 1679 und 1680 stellte der Mühlenschreiber Johann Christoph von Ende eine Män-gelliste der Orgel der Elisabeth-Kirche zusammen¹⁰⁸. Mit seinem Tod (nach 1693) bzw. dem seines Bruders Hartmann von Ende (1702) erlischt die Tätigkeit der von Endes als Organis-

104 Der Name deutet allerdings eher auf die Niederlande; zahlreiche Quickelbergs ließen sich als Réfugiés Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland nieder und arbeiteten als Goldschmiede, Seidenfärber oder in anderen kunsthandwerklich anspruchsvollen Berufen. Zu dieser Gruppe gehört auch der erste Biograph Orlando di Lasso, der Arzt, Bibliothekar und Sammlungstheoretiker Samuel van Quickelberg.

105 Stahr (wie Anm. 30), Bd. 13, Marburg 1957, S. 168: Anna Ursula, die Ehefrau des Organisten der Deutschhauskirche, Philipp Lauer, klagt gegen Orthia, Frau des Henrich Friedrich und Kunigunde, Frau des Philipp Ludwig von Ende, wegen Beleidigung. Sie sei als „Diebin, Bettelsack und Hure“ beschimpft und der Abtreibung bezichtigt worden.

106 Engel (wie Anm. 36), S. 17; StAM Best. 4b, Paket 6 Nr. 20.

107 Karl Justi, *Das Marburger Schloß. Geschichte einer deutschen Burg*, Marburg 1942, S. 102.

108 Trinkaus (wie Anm. 56), S. 345.

ten in Hessen; die Nachkommen des Letzteren, darunter zahlreiche Offiziere und höhere Beamte, sind bis Ende des 18. Jahrhunderts in Kassel nachweisbar¹⁰⁹.

3. Organistendienst zur Schütz-Zeit im reformierten Hessen-Kassel

3.1 Die Bedeutung der Orgelmusik im reformierten Gottesdienst

Schon in der 1526 verfassten und von Luther als „ein Haufen von Gesetzen“ diskreditierten Kirchenordnung der ersten hessischen Generalsynode („Homberger Kirchenordnung“) war die Stellung der Orgel im Gottesdienst deutlich reduziert worden. So heißt es dort zur Funktion der Orgel: „Admonemus deinde in nomine Domini, ut organa nunquam aut rarissime pulsantur, ne in priscos relabamur errores.“¹¹⁰ Wenn vor der versammelten Gemeinde der Gebrauch einer fremden Sprache nicht ohne Übersetzer zulässig sei und die Leute nicht verstünden, was gesagt werde, so seien Orgeln noch viel weniger gestattet, weil sie allein die Ohren ohne Frucht für den Geist in Anspruch nähmen. Das Volk höre wohl den Klang, aber den Sinn dessen, was auf der Orgel vorgetragen werde, verstehe es nicht. Gleichwohl verblieben vielerorts nicht nur die alten Altäre, Heiligenbilder und Kruzifixe, es wurde auch die Alternativ-Praxis der (lateinisch gesungenen) Psalmen, des Magnificat, Te Deum und von Teilen des Messordinariums bzw. der Abendmahlsliturgie beibehalten¹¹¹. Dabei zeigten sich die oberhessischen Gemeinden Marburgs und seines Umlands sowie die der Werragegend um Eschwege als besonders traditionsverbunden. In Niederhessen mit Kassel waren unter dem bekanntlich der reformierten Richtung zuneigenden Landgraf Wilhelm IV. sowohl orthodox lutherische wie reformierte Pfarrer tätig, so dass eine sehr unübersichtliche Situation entstand, was den Beginn, die Dauer und die Durchführung des Gottesdienstes und der Katechese anging.

Die konfessionellen Auseinandersetzungen der folgenden Jahre führten zu einer deutlichen strukturellen Schwächung der mit episkopalen Rechten ausgestatteten sechs Superintendenten zugunsten der Position der Landgrafen; sie fanden nach der Einführung der so genannten „Verbesserungspunkte“ 1610 ihren Abschluss mit der Einführung der Konsistorialverfassung¹¹².

109 StAM Best. M28, Nachlass Knetsch, Kapsel Ek-End. Hartmann von Ende, der offenbar weiterhin Organist an der reformierten Kirche war, ist 1702 gestorben; in diesem Jahr bitten die Erben des „gewesenen Organisten bey der ref. Gemeinde Hartmann von Ende“ um das Gnadenquartal (StAM Protokolle II Kassel Cb, Nr. 10 Bd. 7, Fürstl. Originalreskripte 1701/1702; Hinweis von Dr. Langkabel, StAM).

110 Herrn Prof. Dr. Hans Schneider, Institut für Kirchengeschichte der Universität Marburg, danke ich für den Text und die Übersetzung der *Reformatio ecclesiarum Hassiae* sowie für weitere Hinweise in der Sache. Vgl. Emil Schling, *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts* 8: *Hessen*, I. Hälfte, *Die gemeinsamen Ordnungen*, Tübingen 1965, S. 43–65, hier S. 46.

111 So berichtet der Schweizer Student Fabritius 1545 über einen Marburger Gottesdienst, der Pfarrer trage beim sonntäglichen Abendmahl die Worte „Das ist mein Leib“ singend vor. Es sei auch Sitte, während der ganzen Stunde mit lateinischen Worten im Wechsel mit der Orgel zu singen, bevor der Pfarrer mit der Predigt beginne. Vgl. Günther Franz (bearb.), *Urkundliche Quellen zur hessischen Reformationsgeschichte* 2, Marburg 1954, S. 443, Nr. 539.

112 Zu den strukturellen Konsequenzen der Kirchenverfassung vgl. Paul Münch, *Zucht und Ordnung. Reformierte Kirchenverfassungen im 16. und 17. Jahrhundert (Nassau-Dillenburg, Kurpfalz, Hessen-Kassel)*, Stuttgart 1978 (= Spätmittelalter und frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung 3), Kap. 2.4.: *Hessen-Kassel*, S. 110–116; ferner (teilweise polemisch und veraltet) Heppel, *Geschichte der hessischen Generalsynoden von 1568–1582* [...], Kassel 1847, passim, und ders., *Kirchengeschichte* (wie Anm. 43), Bd. 2. S. 27 ff.

Einen charakteristischen Einblick in die liturgischen Kontroversen um die Kirchenmusik vermittelt der folgende Bericht des Superintendent Meier vom 5. Dezember 1598, worin er bei der fürstlichen Kanzlei über die Widersetzlichkeit der „Schulmeister“, die den Kirchengesang in der Stiftskirche St. Martini in Kassel leiten mussten, Beschwerde führte¹¹³:

Inmaßen dann der Lucanus [der Kantor] – am nächsten Sonnabend zur Vesper (unangesehen, daß ich dem Conrectori und ihm hatte sagen laßen, sie sollten die Vesper und den nächsten Tag das Amt singen, wie es bei uns Herkommen und bräuchlich) bald nachdem das Veni sancte spiritus deutsch gesungen, anfähet und singet ein Stück aus dem Lobwasser quattuor, läßet den Psalmen außen, dadurch bewegt ich selber vor den Pult getreten, und ihm befohlen, er sollte den gewöhnlichen lateinischen Psalmen singen; und da er immer trotziglich in seinem angefangenen Gesang fortgefahren, habe ich meinen collegam Dominum Nicolaum Eckhardi vermocht daß er auch bei ihn getreten, und den Psalmen, wie bräuchlich zu singen befohlen hat. Es hat aber seine Ermahnung ebensowenig als meine fruchten wollen; er hat seinen angefangenen Faden recht ausgeführt, und habe ich nicht ohne sonderliche Affection die Vermahnung an die Communicanten thun, und also mit Ungeduld mein Amt verrichten müßen.

Des andern Tags laße ich ihm sagen, er solle den introitum singen, und bei dem gemeinen Brauch bleiben, giebt er zur Antwort, er sei kein Pfaff, wolle den introitum nicht singen; und bald hernach, da er sich vielleicht bedacht, oder Rath genommen, spricht er, man solle mir widersagen, er wolle diesmal den introitum singen, aber nicht auf meinen Befehl, sondern um Ruhe der Kirchen willen.

Offenbar hielten sich die Geistlichen an die althergebrachte Version des Eingangsteils des Gottesdienstes mit dem gesungenen Veni sancte spiritus und dem Psalm alternatim mit Orgel oder Chor, während der Kantor die reformierte Fassung mit deutschem Text und im vierstimmigen Kantionalsatz aus dem Lobwasser-Psalter praktizierte. Ob er im Wechsel mit der Orgel musizierte, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich, weil auch der Organist ein Exemplar des Psalters besaß. Die Gemeinde war offenbar so vertraut mit den Sätzen, dass sie auswendig mitsang (wie noch Michael Praetorius bei einem Besuch in Kassel erstaunt bemerkte)¹¹⁴.

Nach der Einführung der „Verbesserungspunkte“ 1605¹¹⁵ berief Landgraf Moritz 1607 eine Generalsynode nach Kassel ein, die mit einem feierlichen Gottesdienst in der Schlosskapelle eingeleitet und im Sitzungssaal der Landkanzlei durch Moritz eröffnet wurde. Kernpunkte seiner Reformwünsche waren im Hinblick auf die Gestaltung des Gottesdienstes¹¹⁶: Sonntags seien in den Kirchen aus dem Lobwasser-Psalter die fünf Hauptstücke zu singen,

1. während der Abendmahlsfeier das Lied „Gott sei gelobt und benedeeiet“ oder die Psalmen 23, 103, 111.

Die Psalmen und andere christliche Gesänge in eine gewisse Ordnung nach den Zeiten des Jahres, und die sich auf die textus, welche gepredigt werden sollen, accomodieren, verfaßt und den Pfarrherrn sonderlich auch dem Lande communiciert werden.

2. Wo möglich solle der Hauptgottesdienst an jedem Ort morgens um 8 Uhr seinen Anfang nehmen. Die beiden Sonntags-Perikopen sollten regelmäßig vor dem Altar vorgelesen und er-

113 Heppe (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 27–28.

114 Moser, S. 37 (Vorwort zu *Urania*).

115 Auf dem Kasseler Konvent im Dezember 1605 hatten die Theologen den Landgrafen gebeten, „E.F.G. geruhen gnädiglich Jemanden zu befehlen, der gewisse *formulas precum* aus Gotte Wort verfaße; *item* Anordnung zu thun, daß man allein deutsch die *psalmos Lutheri* und Lobwassers singen möge, doch in Städten vorbehaltlich zu Zeiten eine neue Mutete zu singen“ (Heinrich Heppe, *Die Einführung der Verbesserungs-punkte in Hessen von 1604 bis 1610 und die Entstehung der hessischen Kirchenordnung von 1657 als Beitrag zur Geschichte der deutsch-reformirten Kirche, urkundlich dargestellt*, Kassel 1849, S. 178).

116 Heppe (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 28.

klärt werden. Bei den Predigten solle man auf eine methodische Verteilung des homiletischen Stoffes sehen, und dabei in Zukunft das von dem Superintendenten Schönfeld ausgearbeitete Büchlein benutzen.

3. In den Katechismuspredigten habe man in jedem Jahre den ganzen Katechismus zweimal vorzutragen, und jedem „Cursus“ (im Januar und Juli) eine allgemeine Übersicht über die ganze christliche Lehre vorangehen zu lassen. Auch sollten die Superintendenten die Katechismuspredigten ihrer Pfarrer mit besonderem Fleiße überwachen, und dazu

aus obbesagten Fragstücken der Kinderlehre, bevorab, da die responsiones mehr als ein Stück in sich begreifen, etliche particulare quaestiones et responsiones ausarbeiten.

4. Bei dem hl. Abendmahl sei gewöhnliches Speisebrot und natürlicher Wein zu gebrauchen.

5. Die Bettage seien nach Vorschrift der Kirchenordnung zu halten.

Der Anteil der von der Gemeinde gesungenen Psalmen und Choräle war demnach erheblich. Einzelheiten kann man der 1656 erfolgten definitiven Umgestaltung der Agende im reformierten Sinn entnehmen. Darin wird als Entwurf ausgeführt¹¹⁷:

Beym Andern Capitul wirdt darvorgehalten, daß der Gesang in Städten vnd Dörffern nur Teutsch sey, damit die gemeinde mitsingen könne, zu dem Ende Jedermann Zeitlich in die Kirche kommen soll. So seindt die Psalmen Davids durchs (S. 199) gantze Jahr zu singen, vndt zwahr auff die Wercktage nach der ordnung, aber auff die Sonnthage abzuthelen, wie sie sich auf die Evangelien vnd Epistel schicken.

In den andern Geistlichen Gesängen ist zu sehen, waß nützlich zu behalten vnd zu vnderlaßen seye.

Bey dem Dritten Capittul will die ordnung, daß die Schüler daß Komm heyliger Geist knieendt singen, daß die gemeinde ein gliches thue. Ahnstadt des introitus kann ein Psalm oder gesang der auff die zeit vndt Predigt sich schicket, gesungen werden.

Darauff folget auff die hohe feste, vnd wann das heylige Abendmahl gehalten wirdt, daß Kleine Kyrie. Da dann so wohl die Psalmen Davids mit Ziffern alß die andere gesenge mitt den Ersten wortten auff Taffeln an den thüren vnd sonst öffentlich anzuzeigen seindt, welche gesungen werden sollen, damit Niemandt sich seines Nichtmitsingens entschuldigen könne.

Nach dem gesänge soll vohr dem Tisch Ein Gebet vmb vergebung der sunden vnd beystand des heyligen Geistes vnd darauf die epistel gelesen vnd alßdan ahnstadt der sequenz der christliche glaube gesungen, aber die symbola oecumenica auff die Festtage vohr der Predigt zwischen dem gesänge gelesen werden, zu dem Ende sie in der ordnung nach einander gedruckt werden können.

Nach den Vorschriften zur Predigt (die sonntags immer um acht Uhr morgens und um zwei Uhr nachmittags jeweils eine Stunde gehalten werden musste) heißt es weiter:

Nach der Sontags-Predigt, es werde Abendmahl gehalten oder nicht, ist die beicht vndt absolution abzulesen, darauff das gewöhnliche Gebett von der Cantzell gesprochen, Ein verß oder zwey darauf gesungen, der oder die allezeit durch den Prediger von der Cantzell ahngekündigt werden sollen

Die von den Superintendenten verfasste Kritik zu diesem Entwurf konzentriert sich vor allem auf das Singen. Die erfahrenen Praktiker legen dar¹¹⁸,

117 Original StAM Best. 22a, 1. Generalia, Nr. 3, Kirchordnung, Synoden; Stellungnahme der Superintendenten vom 15. Januar 1657.

118 Hepp (wie Anm. 115), S. 235. Die einzige detaillierte Darstellung des Gottesdienstablaufs, die ich finden konnte, war ein leider an wesentlichen Stellen durch Ausrisse beschädigter Bericht aus dem Jahr 1656 anlässlich einer Visitation des Wanfrieder Pfarrers Balthasar Gleim, gebürtig aus Eschwege und ehemaliger Rektor in Rotenburg. Er weicht nur wenig vom oben dargestellten Ablauf ab: Das „Komm heiliger Geist“ wird nicht knieend gesungen, sondern das Altargebet knieend gesprochen. Vor dem anschließenden Gesang des Glaubensbekenntnisses wird „ein Musicalisch stücke figurirt vnd gesungen“.

Daß zum zweyten mahl angedeutet und befohlen wird, eß solle auf einen Sontag oder Bettag und Feyrtag das Gesänge nicht über eine halbe Stunde wahren, *cum addictâ causâ* und gleichwohl wird so viel zu singen und zu lesen verordnet, daß eine gantze Stunde darzu nöthig ist.

Es gibt ja der augenschein und die erfahrung, daß wan jetzt das *Veni sancte spiritus* und nur ein Psalm von 8. oder 9. versic. vor und nach dem Gebett oder Epistel gesungen wird, die halbe Stunde vorbey ist. Wie will dann möglich seyn, daß man erst das *veni sancte spiritus*, danach einen Psalm, darauf das Kyrie gesungen, dann ein Gebett und darzu die epistel gelesen, auch weiter der glaube gesungen werde.

Aus dieser knappen Darstellung der reformierten Liturgie in Hessen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird klar, dass der Bedarf an musikalischer Ausgestaltung erheblich war – allein für das Eingangsglied und den Psalm mit etwa acht Versen wird eine halbe Stunde veranschlagt, was meines Erachtens auf ein Alternativ-Musizieren mit Beteiligung der Orgel hinweist¹¹⁹. Dies dürfte mit ein Grund für die Einrichtung einer zweiten Hoforganisten-Stelle für Heinrich Schütz gewesen sein, die auch nach seinem Wechsel weiter besetzt wurde. Insgesamt werden sich die Aufgaben des Organisten im reformierten Gottesdienst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Hessen nicht wesentlich von denen seiner lutherischen Amtskollegen im norddeutschen Raum unterschieden haben (s. u.).

3.2 Förderung der Kirchenmusik durch Landgraf Moritz den Gelehrten

Da der Hoforganist in Kassel zugleich auch Stadtorganist (an der Martinskirche) war, traten Engpässe auf, wenn der Fürst samt Hofstaat getrennt von der Stadtgemeinde den Gottesdienst in der Schlosskirche halten ließ. Selbstverständlich hatte dann der Hoforganist in der Schlosskirche zu spielen; in der Martinskirche musste er vertreten werden, vielleicht durch einen Schüler bzw. den „Organistenjungen“. Um solche Engpässe zu vermeiden, war ja die Einrichtung einer zweiten Hoforganistenstelle vorgenommen worden, wobei nicht klar ist, ob der zweite Hoforganist dann grundsätzlich zu vertreten hatte. War der zweite Organist der künstlerisch versiertere, konnte er wohl auch in der Schlosskirche eingesetzt werden, ohne die Stellung des ersten Organisten zu beeinträchtigen. Diese vergleichsweise starke Stellung der Hoforganisten, die sich auch in deren Gehalt widerspiegelt, war ganz offenbar eine gezielte Maßnahme des musikbegeisterten Landgrafen, um die Kernpunkte der *Reformatio ecclesiarum Hassiae* auch musikalisch-praktisch umzusetzen und zu stabilisieren.

Dies lässt sich auf mehreren Ebenen verfolgen. Im Gegensatz zur „Demolierung“ der Bildwerke und Skulpturen unterstützte Moritz die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste in größeren oder bedeutenderen Gemeinden durch Schenkungen von Orgeln, wie dies zumindest für Kassel bzw. Melsungen belegt ist¹²⁰. Vielleicht stammt auch die 1620 in

Den Predigteil des Gottesdienstes schließt der Schulmeister mit dem gesungenen „Dank sagen wir alle“ oder „Lobet den Herren alle Heiden“ ab. Das Abendmahl wird mit dem Segen beendet und dann „Gott sei gelobet vnd ebenedeiet“ gesungen (der sub communione-Teil ist leider verstümmelt). Zum Abschluss singt der Schulmeister „etzliche versicul aus einem Psalm oder Liede vnd darauff wird die gantze gemeinde mit dem Segen dimittiret“. Bei den monatlichen Tagen oder Wochenbetttagen wird nach dem Predigteil „Erhalt vns Herr in Deinem Wort“ gesungen; ähnlich unterscheiden sich auch die Lieder der sonntäglichen Vesperpredigten (StAM Best. 22a, 1. Generalia, Nr. 13 Visitationen).

119 Bereits der theologische Kontrahent Heppes, August Vilmar, hat darauf hingewiesen, dass die Kirchenordnung von 1657 bis auf wenige Abweichungen (Wegfall von Introitus, Sequenz, Beichte und Kollektengebet, aber Beibehaltung des Kyrie) im Prinzip eine lutherische war. Vgl. August Friedrich Christian Vilmar, *Geschichte des Confessionsstandes der evangelischen Kirche in Hessen* [...], Marburg 1860, S. 262.

120 Es ist nicht klar, ob die alte Schlossorgel 1602 der Stadt Kassel zugewiesen wurde, die sich darum beworben hatte (Trinkaus, wie Anm. 6, S. 215), oder der Stadt Melsungen, der Moritz eine Orgel „in

der Stiftskirche in Wetter von den Schreibern Ludwig und Wiegandt Althefer erworbene Orgel ursprünglich aus den landgräflichen Beständen; zumindest deutet die ungewöhnlich hohe Qualität dieses Instruments auf seine Herkunft aus dem Bereich des Hochadels¹²¹. Auch die Ausstattung der großen Säle des Kasseler Schlosses mit Orgeln und anderen Tasteninstrumenten spricht für deren Einsatz bei Aufführungen von Motetten und anderen kirchenmusikalischen Elementen (neben der weltlichen Musik).

Als eine zweite Ebene der Förderung der Kirchenmusik sind Moritz' eigene Kompositionen verschiedener geistlicher Texte, insbesondere natürlich der Psalmen, anzusehen. In der Vorrede zu seinem Gesangbuch heißt es¹²²:

[...] So haben S. F. Gn. nicht allein deroselben Hoff vnd Schloßkirche/ mit vortreflichen *Musicanten* vnd *Instrumentisten* bestellet [...] Sondern wie ire F. G. Anno 1591 für 15. Jahren/ das gantze *Psalterium vario genere carminis reddiret*, Also haben auch Ihre F.G. GOTT zu ehren die Psalmen Davids nach Frantzösischer Melodey wie sie Ambrosius Lobwasser übersetzt zu Trucken befohlen/ vnd die Psalmen so nicht eigne Melodias gehabt/ mit andern lieblichen Melodiis *per otium* gezieret/ vnd mit vier Stimmen *componirt*, das sie in Kirchen vnd Schulen/ auch sonsten beyds zu singen vnd auff allerley *Instrumenten* zu gebrauchen seind. [...] Denn billich die zu loben sind/ so in vnser Mutter sprach die Psalmen übersetzt/ vnd auff allerley *Instrumenten* zubrauchen *componirt* haben. Da man aber diese oder ander Psalmen in der kirchen singet/ soll man in lobung GOTtes nicht auff den Thon vnd laut der worte acht haben/ sondern alles verstendlich aussingen/ das Gott dardurch gelobet/ vnd die Gemeine gebessert werde. *Toti laudate Dominum, cantet vox, cantet vita, cantent facta sagt Augustin. Hom. 16 Hom. 50.* Daher auch derselbe Augustinus lobet/ den brauch der Kirchen Gottes zu Alexandria/ da man im singen die stim also *moderirt*/ das es mehr ein erzehlung der wort als ein gesang gewesen [...].

Pädagogisches Ziel aller dieser Maßnahmen war also die Stärkung des Verständnisses und der Kenntnis des Wortes Gottes, erzeugt durch eine besonders verständliche Singweise der deutschen Texte mit den eingängigen und verdeutlichenden französischen Melodien. Damit liegt die Argumentation über Form und Sinn des liturgischen Gesangs ziemlich genau auf der gleichen Linie wie die des „recitar cantando“ als einer „cosa mezzana“ zwischen „parlare ordinario“ und „cantare“, wie sie die zeitgenössische Diskussion zum Musiktheater beherrschte. Auch diese theoretische Begründung des Opergesangs zielte auf eine Intensivierung der (affektiven) Wahrnehmung ab und machte bewusst Anleihen beim Modell der Psalmodie¹²³.

Es stellt sich die Frage, ob es Orgelzwischenpiele im Sinne der Alternatim-Praxis gab bzw. bei den Melodien des Lobwasser-Psalters die Gemeinde den Text singend rezitiert oder klanggestützt mitgesprochen hat. Die (alternative) Verwendung von Instrumenten bei der Ausführung der Sätze wird im Vorwort des Gesangbuchs ausdrücklich gefordert, allerdings nicht

Gnaden verehrt“ hatte. In einem undatierten Schreiben fragt Orgelbauer Weisland daher noch einmal bei Moritz nach, ob er die Orgel nach Melsungen versetzen soll (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg Paket 365).

121 Zu Einzelheiten und der Hypothese, sein Erbauer sei Esajas Compenius gewesen, vgl. Aumüller (wie Anm. 57), S. 56–62.

122 *Christlich Gesangbuch von allerhandt Geistlichen Psalmen/ Gesängen vnd Liedern [...] von dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Moritzen/Landgraven zu Hessen [...] in ihren Landen/ Kirchen vnd Schulen/ zu Singen vnd zu gebrauchen verordnet*, Kassel 1612, Vorrede S. 2. Der Verfasser der Vorrede bemüht sich um eine theologische Fundierung auch der figuralen und instrumentalen Kirchenmusik im reformierten Gottesdienst; sie geht wahrscheinlich geht auf Moritz' theologischen Berater, den schweizerisch-reformierten, in Marburg tätigen Theologie-Professor Raphael Egli zurück. Vgl. Winfried Zeller, *Raphael Egli und das Gesangbuch des Landgrafen Moritz*, in: Landesverband der ev. Kirchenchöre (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie in Kurbessen und Waldeck*, Kassel u. a. 1969, S. 49–58.

123 Ausführlich dazu vgl. Silke Leopold, *Die Anfänge von Oper und die Probleme der Gattung*, in: *Journal of the Seventeenth Century Music* 9 (2003), zit. nach <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v9/no1/Leopold.html>.

auf die Orgel begrenzt. Man wird demnach von einer großen Formenfülle der musikalischen Umsetzung des Lobwasser-Psalters ausgehen können, der mit Abstand die am häufigsten benutzte Vorlage für den Kirchengesang darstellte¹²⁴. Selbst unter dem streng lutherischen Landgrafen Ludwig IV. befand sich (1587) auf dem Marburger Schlossturm, von dem aus offensichtlich geblasen wurde, außer mehreren Posaunen, Trompeten, Zinken, Schalmeyen, Krummhörnern und Zwerchpfeifen auch „ein Gesangbuch Lobwassers“¹²⁵. Texte und Melodien bzw. Stimmen waren den Gemeindegliedern offenbar so geläufig, dass sie nach Angabe der Psalm-Nummer oder des Textanfangs sämtliche Strophen im vierstimmigen Satz singen konnten.

Seinen autoritativen Führungsanspruch auch für das geistliche Leben seiner Untertanen und sein Bemühen um Vorbildfunktion hat Landgraf Moritz nicht zuletzt auf einer dritten Ebene durch eine Fülle von kirchenmusikalischen Aufgaben der Hofkapelle geltend gemacht, wie sie sich im ungewöhnlich großen Notenbestand repräsentiert. Das 1613 von Christoph Cornet und seinen Kollegen erarbeitete Inventar-Verzeichnis der Notenbestände ist mehrfach publiziert worden¹²⁶. Eine Aufschlüsselung zeigt, dass deutlich mehr geistliche Musik vorhanden war als weltliche. Zu den häufigsten Bezeichnungen, die sich bei den geistlichen Werken finden, gehört „Cantiones sacrae“, oder „Symphoniae sacrae“, so dass eine genaue Spezifizierung von knapp der Hälfte der Werke ohne Autopsie nicht möglich ist. Vertonungen des Magnificat und der Psalmen machen rund ein Drittel aus, gefolgt von Kantionalien (etwa 5%); de-tempore-Stücke, Messen, Evangelien-Vertonungen und Buß-Psalmen ergeben zusammen rund 10% der geistlichen Werke. Auffälligerweise sind Mess-Vertonungen und das Te Deum deutlich unterrepräsentiert. Bei den weltlichen Werken dominieren die (italienischen) Madrigale (knapp 50%), gefolgt von (meist deutschen) Liedern (etwa ein Fünftel) und von Tänzen, Intradan und Trionfi (etwa ein Sechstel)¹²⁷.

Ähnlich charakteristisch ist das Spektrum der Komponisten (ohne Berücksichtigung der Anonymi): Bei den weltlichen Werken überwiegen mit knapp der Hälfte die Italiener, rund ein Fünftel bilden deutsche Komponisten, ein weiteres Viertel wird zu etwa gleichen Teilen von Engländern und Niederländern bestritten. Bei den geistlichen Werken stammt nahezu die Hälfte von deutschen, ein Drittel von italienischen Komponisten und etwa ein Sechstel von Niederländern (wenn man Lasso dazu zählt). In beiden Fällen sind Werke französischer Komponisten mit nur etwa 5% vertreten.

124 So besaß Landgräfin Juliane in ihrem Frauengemach (in Schloss Rotenburg) neben englischen und französischen Psalmübersetzungen auch ein Exemplar des Lobwasser-Psalters (StAM Best. 70 Hessen-Rotenburg Nr. 235, Bücherverz. der Landgräfin Juliane 1641). Auch in den vier hessischen Hohen Hospitälern wurde nahezu alljährlich ein neues Exemplar des Lobwasser-Psalters angeschafft (Archiv des Landeswohlfahrtsverbandes Hessen Nr. 13, Kloster Haina, Rechnungsbücher). Die Kompositionen des Landgrafen Moritz im Kasseler Lobwasser-Psalter von 1604 analysiert Oswald Bill, *Des Landgrafen Moritz Beitrag zum Lobwasser-Psalter*, in: Landesverband der ev. Kirchenchöre (wie Anm. 121), S. 59–74.

125 StAM Best. 4b Nr. Inventarium des Hauses Marpurk Anno 1584, fol 13^v Instrumenta.

126 Es muss nach der Rückkehr von Schütz aus Venedig angelegt worden sein, weil es sein Opus primum bereits enthält. Vgl. Zulauf (wie Anm. 3), S. 107, Nr. 32.

127 Eine genaue Analyse des Formenspektrums und Repertoires weltlicher Vokalmusik im Kasseler Inventar unter Berücksichtigung der methodischen Probleme wurde kürzlich von Schmidt-Beste (wie. Anm. 24) publiziert. Er betont die enorme Breite des vorhandenen Materials und stellt auch das auffällige Fehlen bestimmter Bereiche, etwa Lechners deutschsprachiger weltlicher Kompositionen, heraus (S. 120).

Auch das Inventar der Musikinstrumente ergibt einige interessante Aufschlüsse, die allerdings ebenso wie das Noteninventar mit großer Vorsicht zu interpretieren sind, da das Verzeichnis ganz offenbar unvollständig ist: Es fehlen z. B. Trompeten mit Pauken ebenso wie Lauten, Harfen, Theorben. Offensichtlich befanden diese sich im Gewahrsam der Trompeter bzw. wurden in den Räumen der fürstlichen Familie verwahrt. Unter den inventarisierten Instrumenten nehmen Posaunen und Zinken mit knapp ein Drittel den ersten Platz ein, gefolgt von verschiedenen Doppelrohrblatt-Instrumenten (Bassanelli, Krummhörner, Schalmeyen, Schreierpfeifen, Rankette, Fagotte). Nahezu ebenso häufig und meist wie die vorgenannten in Consort-Besetzung vorhanden sind Flöten und Streichinstrumente. Tasteninstrumente sind mit weniger als 10% des Bestandes vertreten. Man kann aus dieser Aufschlüsselung leicht ableiten, welch ein reichhaltiger Fundus an Musikalien und Instrumenten zur Verfügung stand. Die Zahl der Instrumente überstieg die Zahl der Instrumentalisten um ein mehrfaches, d. h. jeder Spieler muss mehrere Instrumente beherrscht haben¹²⁸.

Zur Frage nach der aufführungspraktischen Umsetzung des breiten geistlichen Repertoires im Gottesdienst müssen die baulichen Voraussetzungen der Kapelle in dem 1811 abgebrannten Schloss überprüft werden¹²⁹. Sie nahm den nordöstlichen Teil der annähernd vierseitigen Schlossanlage ein und bestand bis zum Umbau 1602/03 im Prinzip in der ursprünglichen gotischen Form weiter¹³⁰. Der sich über drei Stockwerke erstreckende Bau besaß an der Nordseite drei einbahnige hohe Fenster. Im Westen schloss sich der Frauenbau, im Süden der so genannte Rotenstein an, in dem auch die Privaträume des Landgrafen lagen. An die Ostwand der Kapelle war ein Altan angefügt, der auf allen drei Stockwerken Zugänge zur Schlosskapelle hatte und in dem wohl im Erdgeschoss die Sakristei und den beiden darüber liegenden Geschossen kleine Räume lagen, vielleicht für die Sänger und den Organisten. Der Hauptzugang zur Kapelle (für den Hofstaat) erfolgte vom Schlosshof aus durch den nordöstlichen Treppenturm; der Fürstenstuhl (auf der Südempore im ersten Geschoss) wurde über Zugänge aus dem ersten Geschoss erreicht.

Die wenigen Bauzeichnungen aus dem 18. Jahrhundert lassen erkennen, dass die Innengliederung der Kapelle weitgehend mit der der Schlosskapelle in der Wilhelmsburg in Schmalkalden übereinstimmte. Im Erdgeschoss des aus drei Jochen bestehenden Raumes stand im Osten der Altartisch, an dessen Rückseite schloss sich ein Durchgang in die Sakristei (im Altan) an. An der Südseite des Raumes befanden sich eine Säule bzw. ein breiter Pfeiler, die offenbar die an drei bzw. vier Wänden umlaufenden Emporen im ersten und zweiten Geschoss

128 Die Ausstattung mit Musikinstrumenten und Noten war in Kassel wesentlich reichhaltiger als etwa in Darmstadt (Hess. Staatsarchiv Darmstadt Best. D 8, Nr. 15/3) und konnte es durchaus mit größeren Höfen wie dem von Braunschweig-Wolfenbüttel aufnehmen. Im Kasseler Inventar 1696 sind die meisten dieser Instrumente noch vorhanden und auch das Spektrum der verschiedenen Instrumentenfamilien ist nahezu unverändert; sehr viele werden jedoch als unbrauchbar bzw. reparaturbedürftig bezeichnet (StAM 5 Nr. 2592, 20. Oktober 1696, S. 8).

129 Die folgende Darstellung orientiert sich an den Plänen und Bauzeichnungen von Dorothea Heppe, *Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811*, Marburg 1995 (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 17), S. 26–28 und 77–80. Sie stammen zumeist aus dem 18. Jahrhundert und müssen daher nicht unbedingt für die Situation um 1610 zutreffen.

130 Damals wurden zunächst der Altan errichtet und anschließend zwei Gewölbe und die Emporen eingezogen (StAM Best. 17e Kassel Nr. 102, Schreiben Adam Müllers vom 27. September 1602). Eine ausgezeichnete Analyse der verschiedenen Konzepte und baulichen Realisierungen der Integration von Orgeln in Schlosskapellen liefert Bernhard Buchstab, *Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen – Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext*, Diss. phil. Marburg 2002.

trugen. Im dahinter liegenden eingewölbten Raumsegment stand eine kleinere Prieche (Kirchenstuhl).

Auf der Ebene des ersten Geschosses befand sich an der Ostwand, an der keine Empore angebracht war, die Kanzel („der Predigtstuhl“!), dahinter im Altan ein eigener Raum, die „Capellstube“, vielleicht also der Übungsraum für die Hofkapelle. Der Fürstenstuhl (links vom Prediger auf der Kanzel) war wie üblich verkleidet und beheizbar¹³¹; er konnte direkt von der dahinter gelegenen Bibliothek im Rotenstein-Bau erreicht werden. Die beiden anderen Emporen im ersten Geschoss waren offenbar den Familienmitgliedern und höheren Hofbeamten vorbehalten und vom Frauenbau und dem Rotenstein-Bau her erreichbar.

Im zweiten Geschoss befand sich eine umlaufende Empore. Auf ihrer Ostseite stand (oberhalb des Altars bzw. der Kanzel) die Orgel; dahinter lagen, durch eine Tür abgetrennt, ein sehr kleiner Raum mit Treppe (vermutlich das Balghaus) und ein weiterer Raum im Altan. Im Dachgeschoss oberhalb der Kapelle und im südlich anschließenden Rotenstein-Bau lagen die „Kammern“ der „Capellknaben“ und die Räumlichkeiten der Schule. Über eine Treppe im Altan konnte so die obere Empore der Kapelle von Sängern, Instrumentalisten und Organisten schnell erreicht werden. Diese Empore war für mehrhörige Stücke sehr gut geeignet, und durch die anschließenden Räume waren sogar Fernwirkung und Echoeffekte möglich¹³².

Damit waren sämtliche räumlichen, instrumentalen und personalen Voraussetzungen für eine anspruchsvolle und prächtige Kirchenmusik gegeben¹³³. Der auch für deutsche Verhältnisse ungewöhnliche Reichtum an musikalischen Möglichkeiten hat Schütz, wie Martin Just betont, fraglos schon vor seiner Italienreise „tief beeindruckt und seine Vorstellung von geistlicher Musik geformt“¹³⁴ – und dies sicher auch im Bereich der Orgel.

Während Schütz' Aufenthalt in Kassel besaß die Kapelle bekanntlich zwei Orgeln: bis längstens 1608/09 das von Daniel Maier 1592 nach den Angaben von Landgraf Wilhelm IV. erbaute Claviorganum¹³⁵ und spätestens ab 1609, vermutlich aber bereits ab 1604 die von Hans und Fritz Scherer erbaute zweimanualige Orgel mit Pedal und 20 Registern.

131 Zum „Fürstenstand“ umfassend Gotthard Kießling, *Der Herrschaftsstand. Aspekte repräsentativer Gestaltung im evangelischen Kirchenbau*, München 1995 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft 58).

132 Unter den Notenbeständen ist u. a. aufgeführt *Psallite Deo nostro à 14 coll' Echo di C. Cornett* sowie *Alti potentis Domini, Organo piccolo à 19, coll' Echo* (StAM Best. 4b Nr. 281 *Inventaria musikalischer Bücher* 1613). In der „Capellstube“ stand ebenfalls ursprünglich ein Positiv; es wird im Instrumenten-Inventar von 1696 als in der hochfürstlichen Galerie stehend bezeichnet, „olim in der Capellstube“ (StAM 5 Nr. 2592, S. 6; bei Carspecken, wie Anm. 18, S. 32, steht fälschlich „fürstl. Stube“).

133 Der hohe Leistungsstand der Kasseler Hofmusik ergibt sich u. a. aus einem Bericht des Kammerdieners und Musikanten Johannes Eckel an Landgraf Moritz, in dem es heißt, „das sich die musicanten heut in der Cappel dermaßen trefflich gehalten, das Graff Wilhelm zu beiden Marschalcken gesagt, es wehre Ihme hertzlich leidt, das er wehre weggezogen, hatt auch begehret dass die Musicanten Jetzt zur Malzeit, vnd dan biß abend die Taffelmusic, als Victor, hette [?], die beide Kegel etc. wie sie E.f.g.n. bißweilen selbst gebrauchen, aufwartten möchten, welchs Ich also bestellet. Das stück so sie in der Cappel machten, war mit 15. Agito et venetianisch, welchs nemlich nit dermaßen gemacht worden weil's Ihnen an ein stillen Zincken welchen jetzt Augustin in gebrauch vnd der Hamburger an seine statt die kleine geige gehabt“ (StAM Best. 4b Nr. 260, Hofkapelle 1592–1617, fol. 47).

134 Martin Just, *Deutschland um 1600*, in: SJB 26 (2004), S. 89–107.

135 Landgraf Wilhelm IV. hatte die Schlosskirchen in Rotenburg, Schmalkalden und Kassel mit sehr charakteristischen Claviorgana durch den Göttinger Orgelbauer Daniel Maier ausstatten lassen und so für ein homogenes Orgelklangerpertoire in diesen Kirchen gesorgt. Ein gleichartiges Instrument ließ er 1582 durch Maier über Lübeck an König Karl IX. von Schweden liefern. Diese im „Kasseler Hofstil“ erbauten Orgeln wurden unter Landgraf Moritz konsequent durch neue, norddeutsch geprägte Werke ersetzt

Dass die beiden bedeutenden Hamburger Orgelbauer für die großen Kasseler Aufträge (Schlosskirche, Martinskirche, Brüderkirche) herangezogen wurden, könnte den Grund in der persönlichen Bekanntschaft von Landgraf Moritz und seinem Hoforganisten Johann von Ende mit dem Hamburger Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius haben¹³⁶. Eine Alternative als Orgelbauer wäre wohl Esajas Compenius gewesen, den Moritz' Schwager Graf Ernst von Holstein-Schaumburg (1569–1622) 1615 mit dem Bau der großen Orgel in der Bückeburger Stadtkirche beauftragte. Vielleicht hängt aber auch der Brief des blinden Stuttgarter Orgelbauers Conrad Schott an Landgraf Moritz vom 29. Juni 1603, in dem er ihm eine repräsentative Orgel anbietet, mit dem Umbau der Kasseler Schlosskapelle und den Plänen für einen Orgelneubau zusammen, von denen er erfahren haben mag¹³⁷. Leider ist kein Dokument erhalten, das nähere Aufschlüsse über die Rolle des Organisten und sein Repertoire geben könnte.

3.3 Fragen zu den Aufgaben und dem Repertoire der Hoforganisten

Siegbert Rampe hat kürzlich in einer umfassenden Analyse den Aufgabenbereich norddeutscher Organisten im 17. und 18. Jahrhundert aufgeschlüsselt¹³⁸ und dabei als Schwerpunkte herausgestellt: Liturgisches Orgelspiel der Haupt- und Vespertagesdienste, Orgelkonzerte und Orgeleinweihungen. Außerdem zeigte er, dass lokale Unterschiede bestanden, die teils traditionsbedingt waren durch Besonderheiten der Agende, teils von den örtlichen Gegebenheiten wie der Verfügbarkeit eines oder mehrerer Chöre und von Instrumentalisten abhingen. Ohne auf die Einzelheiten dieser außerordentlich materialreichen und differenzierten Studie eingehen zu können, sind von den zahlreichen Ergebnissen die folgenden für die anschließende Diskussion bedeutungsvoll:

1. Die erhaltene freie und chorale gebundene norddeutsche Orgelmusik reflektiert präzise das Repertoire der Organisten, stellt demnach (besonders zu Unterrichtszwecken notierte) Bearbeitungen von Improvisationen dar.

(Aumüller, wie Anm. 57, S. 53–55). Im Herbst 1604 berichtete der Leibarzt und Baubeauftragte von Landgraf Moritz, Dr. Hermann Wolff, in der Kirche sei das Gerüst aufgeschlagen und „der Orgelmacher Ist an seiner arbeit fleissig/ Verhoff, wir wollen fein mit allem fertig werden [...]“ (StAM Best. 4a, 39, Nr. 54, Bericht vom 29. Oktober 1604). Ob es sich dabei um den Abbau der alten Orgel durch Weisland und den Beginn eines Neubaus handelt, der dann – ähnlich wie bei Weislands Würzburger Domorgel-Projekt – später durch die Scherer umgesetzt wurde, ist nicht zu entscheiden. Bedenkenswerte Überlegungen zum Bau der Kasseler Schlossorgel (die schon aus hierarchischen Gründen als erste der drei Kasseler Scherer-Organen erbaut worden sein dürfte) und ihrer Bedeutung bei der Integration nordbrabantischer Stilelemente in die norddeutsche Blockwerk-Aufspaltung durch Hans Scherer jun. stellt Dietrich Kollmannsperger an: *Dispositionsweise und Gehäusegestaltung bei Hans Scherer dem Jüngeren*, in: Christoph Lehmann (Hrsg.), *375 Jahre Scherer-Organ Tangermünde – Symposium „Die norddeutsche Orgelkunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts“*, Berlin 2005, S. 102–138. Demnach kann die Orgel der Martinskirche als Prototyp einer dreimanualigen „Hamburger“ Orgel des frühen 17. Jahrhunderts gelten.

136 Trinkaus (wie Anm. 6, S. 215) vermutet dagegen, der Kontakt zu den Hamburger Orgelbauern könnte von dem mit Moritz befreundeten Grafen Simon VI. zu Lippe angeregt worden sein, für den Hans Scherer sen. und jun. ab 1600 in Schloss Brake bei Lemgo eine Orgel erbaut hatten. Die von Hans Scherer jun. und seinem Bruder Friedrich in Immenhausen bei Kassel erbaute Orgel wurde 1612 vier Tage lang von Johann von Ende und anderen abgenommen (ebd., S. 216).

137 Gerhard Aumüller, *Zwei Briefe des blinden Stuttgarter Orgelbauers Conrad Schott (1562–1638) an Landgraf Moritz den Gelehrten von Hessen (1572–1632)*, in: *Ars organi* 53 (2005), S. 83–86.

138 Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*. Teil 1: *Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten*, in: *SjB* 25 (2003), S. 7–73.

2. Der geschulte Organist beherrschte nicht nur eine große Formenvielfalt von Improvisationstechniken, sondern hatte durch die Spieldauer seiner Improvisationen eine wichtige Koordinationsfunktion für die Länge des Gottesdienstes und die zeitliche Strukturierung seiner Einzelabschnitte.

3. Spezialaufgaben betrafen z. B. die Interaktion mit der Gemeinde (vor allem durch Alternatim-Musizieren), mit dem Chor und dem Liturgen sowie die affektive Einstimmung auf die theologisch relevanten Inhalte, etwa von Kyrie, Magnificat, Evangelien und Psalmen, wobei die Begleitung des Gemeindegesangs erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzte.

Von den sehr verkürzt dargestellten Verhältnissen, wie sie für die reichen, vom Dreißigjährigen Krieg weitgehend verschonten lutherischen Städte Norddeutschlands zutrafen, dürfte die Situation im reformierten und zeitweise vom hessischen Bruderkrieg und von Pestepidemien völlig derangierten Hessen-Kassel in einigen Punkten erheblich abweichen. Auch muss man von Unterschieden zwischen der größeren, wirtschaftlich besser gestellten Residenzstadt Kassel und der kleinen Universitätsstadt Marburg mit dem Charakter einer Nebenresidenz ausgehen, zumal in Marburg als Sitz eines Deutschordens-Komturs besondere Verhältnisse herrschten. Die folgende knappe Übersicht über die Tätigkeit der von Ende als Hof- und Stadtorganisten muss daher – auch wegen fehlender Archivalien – lückenhaft bleiben.

3.3.1 Liturgisches Orgelspiel

In einem übergeordneten Sinne kann man die Aufgaben des Organisten im frühen 17. Jahrhundert mit der Koordination der zeitlichen, tonalen und emotionalen Struktur der Gottesdienste beschreiben – sowohl der sonntäglichen Hauptgottesdienste als auch der Vespers am Sonnabend und des Wochengottesdienstes am Mittwoch. Eine genaue Aussage über die in Hessen-Kassel übliche Mitwirkung des Organisten im Gottesdienst wird durch die Diskrepanz erschwert, dass der calvinistisch-reformierte Ritus offiziell zwar den liturgischen Gebrauch der Orgel untersagte, gleichzeitig aber Landgraf Moritz, wie gezeigt, die Orgelmusik nach Kräften förderte. Zudem sind erhebliche lokale Traditionen in Rechnung zu stellen, auch wenn es die primäre Intention der Provinzial- bzw. Generalsynoden von 1605 bzw. 1607 war, eine „Conformität und Gleichheit in Gebeten und Gesängen“ und einen überall gleichen Beginn des Hauptgottesdienstes um 8 bzw. um 14 Uhr zu erreichen.

Der Sonntagsgottesdienst begann im Regelfall damit, dass die Schüler kniend das „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ als Introitus sangen, wie üblich wohl vom Regal begleitet¹³⁹, und die Gemeinde in gleicher Weise mitsang. Wie in der Hamburger Agende von 1529 festgelegt, wird auch hier zunächst eine kurze Intonation der Orgel erfolgt sein. Anstelle des Introitus konnte allerdings auch ein de-tempore-Psalme erklingen. Da die Superintendenten die Länge von Introitus und acht bis neun gesungenen Versen kritisierten, kann man von einer Alternatim-Ausführung mit Orgel und/oder Chor ausgehen. Anstelle der Epistel war ein Kyrie von sehr unterschiedlicher Länge vorgeschrieben, oft verbunden mit der großen Litanei. In Eschwege wurde offenbar auch eine sonst nicht übliche Version gesungen. 1607 wird sogar gefordert, alle fünf Hauptstücke des Messordinariums sollten in der Lobwasser-Vertonung gesungen werden. Die auffällige Minderzahl von Messvertonungen bei den geistlichen Werken im Kasseler Schloss spricht dafür, dass das Kyrie zwar nach dem Lobwasser-Psalter, aber wie auch in Norddeutschland alternatim mit Chor und Orgel gesungen wurde.

139 Braun (wie Anm. 65), S. 209 u. passim.

Da die Epistel nicht im Eingangsteil gelesen wurde, entfiel das Halleluja vor dem Predigtteil, ebenso die Sequenz. Dafür wurde wieder ein Psalm gesungen, der auf einer Tafel angekündigt werden musste, „damit Niemandt sich seines Nichtmitsingens entschuldigen könne“. Hier darf man sicher annehmen, dass eine Orgelintonation bzw. Zwischenspiele erfolgten. Anschließend wurden ein Altargebet gesprochen, die Epistel bzw. das Evangelium gelesen und anschließend das Credo („Wir gläuben all an einen Gott“) gesungen bzw. zwischen de tempore-Psalmen verlesen. Ob wie in Hamburg hier die Orgel zu schweigen hatte, ist unbekannt. Denkbar ist, dass im Anschluss ein Orgelstück gespielt wurde, während der Pfarrer zur Kanzel ging.

In einer Stellungnahme der Marburger Superintendenten über Kürzungsmöglichkeiten des Gottesdienstes findet sich folgender Vorschlag: nach dem Läuten um 7 Uhr soll¹⁴⁰

gleich darauf ein Viertel Stunde gesungen, auf den Gesang das ordentliche Gebet und die Epistel verlesen, auf die Epistel hinwieder ein kurzes geistliches Psälmelein figuriret, georgelt, oder, wie auch der Glaube, alles innerhalb einer halben Stunde gesungen, danach die Predigt von Dreivierteln einer Stunde gehalten, die Beichte, Absolution und das Gebet in folgender Viertelstunde verrichtet und darauf des Herren Abendmahl in einer Viertelstunde, nach Gelegenheit kurz oder lang, dispensiren würde, könnte sodann der sämtliche Gottesdienst gegen dreiviertel auf Neun oder zum längsten auf Neun Uhr vollendet und geschlossen werden [...].

Nach der zumeist einstündigen Predigt wurden die Beicht- und Absolutionsliturgie vorgelesen, das Kanzelgebet gesprochen und ein oder zwei Verse eines vom Pfarrer anzukündigenden Liedes gesungen. Es folgte das Kollektengebet. Ob die Orgel, während der Pfarrer die Kanzel verließ, zum Abendmahlsteil überleitete oder der Chor sang, ist nicht festzustellen und eher unwahrscheinlich. Während des Abendmahls war (zum Schluss) das Lied „Gott sei gelobet und gebenedeiet“ vorgeschrieben, ersatzweise auch „Christ unser Herr zum Jordan kam“; bei einer großen Abendmahlsfeier konnten auch die Psalmen 23, 103 und 111 gesungen werden. Dass eine Elevationstocatta wie im katholischen Ritus entfiel, ist selbstverständlich und schon dem Verbot der Elevation und der Konsekrationshandlungen zu entnehmen. Ein sub communionem-Spiel der Orgel fand ebenfalls nicht statt, wohl aber die Alternativform des Musizierens mit Chor und Gemeinde. Der Schlussteil des Gottesdienstes ist nicht näher erläutert; ziemlich sicher dürfte aber jeweils zum Ausgang „Verleih uns Frieden gnädiglich“ gesungen worden sein. Ein Nachspiel der Orgel ist unwahrscheinlich.

Leider liegen zu den Vespers am Sonnabend und zu den Bettagen unter der Woche kaum Angaben vor. Während der (sonntäglichen) Vespers wurde durchweg eine Katechismuspredigt gehalten; der Anteil der gesungenen Psalmen war gering. Aber die große Zahl an Magnificat-Vertonungen, sowohl von Georg Otto wie von Landgraf Moritz selbst und zahlreichen anderen Komponisten, spricht dafür, dass die typische Vesperliturgie mit Chorbeteiligung, Instrumentalgruppen und Orgel praktiziert wurde, zumindest in der Schlosskapelle. Ob, wie in vielen anderen Agenden vorgesehen, an den hohen Festtagen das Te Deum gesungen wurde, ist unbekannt; die in Kassel aber noch im 18. Jahrhundert übliche Musizierweise mit Orgelzwischenspielen unter Mitwirkung von Trompeten und Pauken deutet auf eine längere Tradition¹⁴¹.

140 StAM Best. 22a Kirchensachen Nr. 4e Konsistorium Marburg II, Specialia, Paket 33.

141 Vgl. dazu Gerhard Aumüller, *Die Orgelpraxis des Te Deum mit Pauken und Trompeten und die Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts im westfälisch-hessischen Grenzgebiet*, in: *Acta organologica* 29 (2007) S. 427–439.

Eine ungelöste Frage ist die nach der Orgelbegleitung des Gemeindegesangs, die in Norddeutschland erst am Ende des 17. Jahrhunderts einsetzte, in Mitteldeutschland offenbar aber schon früher¹⁴². Wie oben angedeutet, könnte die von Landgraf Moritz geforderte Form des „sprechenden Singens“ und die Beteiligung von Instrumenten als eine Vorform der Gemeindebegleitung interpretiert werden. Ein Mitspielen der Orgel im vierstimmigen Kantionalsatz (oder mit Zeilenzwischenpielen) ist für diese Zeit nicht sehr wahrscheinlich.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die liturgische Gestaltung des reformierten Gottesdienstes in Hessen-Kassel ähnlich formenreich und differenziert war wie in den norddeutschen Städten und dem Organisten reichlich Gelegenheit bot, seine Kunst unter Beweis zu stellen. Die Alternatim-Praxis verhinderte vielleicht die Gefahr der Detonation der singenden Gemeinde, aber bei krassem Wechsel der Psalmtöne hatte der Organist mit einer geschickten Modulation wieder Ordnung herzustellen. Durch längere und interessante Improvisationen konnte bei zu geringer Beteiligung des Chors der Zeitrahmen für den Beginn der Predigt genau eingehalten werden. Und nicht zuletzt war es wichtig, die Gemeinde auf den de tempore-Charakter des Gottesdienstes durch eine entsprechende musikalische Form, geringstimmig oder vollgriffig, homophon oder imitatorisch, mit neutraler oder differenter Registrierung, kontemplativ, zuversichtlich oder festlich-freudig einzustimmen und die Aussagen der Schriftlesung und der Psalmgesänge affektiv zu verstärken. Dies war nur durch eine lange Erfahrung und eine besondere improvisatorische Begabung und musikalische Phantasie möglich, wie sie die von Endes ganz offensichtlich besaßen.

3.3.2 Höfisches Orgelspiel

Sowohl im Fürsten-Saal des Marburger Schlosses als auch im „Küchen-Saal“ (dem Speisesaal) des Kasseler Schlosses standen Orgeln (und zeitweise nach Bedarf weitere Tasteninstrumente), die auf eine regelmäßige Nutzung schließen lassen. Da der Hoforganist bei den Mahlzeiten ständig zugegen war, ist anzunehmen, dass er auch bei den Versen aus dem Lobwasser-Psalter, die vor und nach dem Essen gesungen wurden, Intonationen oder Alternatim-Sätze spielte. Zur Zeit des Umbaus der Schlosskapelle (1602/03) werden dort auch die Sonntagsgottesdienste stattgefunden haben. Während bei den regulären Mahlzeiten die musikalischen Aktivitäten wohl eher gering waren, gestaltete man bei den opulenten Fest- und Schauessen, wie sie bei Staatsempfängen, Hochzeiten, Taufen usw. stattfanden, die musikalischen wie kulinarischen Genüsse offenbar nach dem Prinzip: je prunkvoller, reichhaltiger und vielfältiger, desto besser.

Wenn selbst kleinere Höfe wie der Hanauische anlässlich der Heirat der Gräfin Magdalena von Waldeck (der Mutter von Moritz' zweiter Ehefrau Juliane) mit Graf Philipp Ludwig I. von Hanau-Münzenberg während der sechs Tage dauernden Festlichkeiten an jedem Tag ein Morgen- und ein Abendessen zu je zwei Gängen mit mindestens zwölf verschiedenen Speisen vorsahen und während der Mahlzeiten Musiker und Sänger u. a. eine eigens von Jacob Meiland komponierte Motette aufführten¹⁴³, kann man den musikalischen Aufwand er-

142 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 85 und 95.

143 Vgl. Friedhelm Brusniak, *Hochzeitsmotette von Jacob Meiland*, in: *Geschichtsblätter für Waldeck* 91 (2003), S. 119–127. Einzelheiten höfischer Festessen bei Uta Löwenstein, „Ein wissen swan mit eym gulden Snabel zu eym Schauessen“ – *Festessen am Hanauischen Hof im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Hanauer Geschichtsblätter* 31 (1993), S. 35–90, sowie Gerhard Aumüller, *Zur Vorgeschichte der Hochzeit von Gräfin Magdalena von Waldeck*

ahnen, mit dem solche Festlichkeiten begleitet wurden. Bei der Hochzeit von Landgraf Ludwig IV. mit Herzogin Hedwig von Württemberg in Marburg wurde auch das Te Deum vom Kapellmeister mit der Kantorei musiziert.

Die mit großem Aufwand betriebenen Tauffeierlichkeiten für Moritz' Tochter Elisabeth sind ein typisches Beispiel für solche Festveranstaltungen. Natürlich hatte auch hier der Hoforganist mitzuwirken: ob mit Solovorträgen, ist nicht bekannt, sicher aber zur Begleitung oder Intonation des Chores und der Instrumentalisten. Bei den festlichen Intraden, Ritterspielen, Balletten und Tanzveranstaltungen war der Organist als Cembalist sicher ebenfalls beteiligt¹⁴⁴.

3.3.3 Orgelabnahmen

Rampe hat auf die Bedeutung von Orgelabnahmen als Vorformen von Orgelkonzerten hingewiesen¹⁴⁵. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob nicht das Treffen 1596 der 53 Organisten bei der Abnahme der Beck-Orgel in der Schlosskirche in Gröningen als ein monumentales Orgelkonzert oder eher nur als ein Fachsymposium zu werten ist. Auf jeden Fall hatte dieses Ereignis ganz offenbar eine wichtige Multiplikator-Funktion, deren Ergebnisse im Einzelnen allerdings schwer abschätzbar sind. Möglicherweise ist der Umbau der Kasseler Orgeln als ein solches Resultat anzusehen; denn Johann von Ende hat dem fachkundigen Landgrafen Moritz sicher detailliert über die großartige Gröninger Schloss-Orgel, die gleichwohl einige technische Mängel aufwies, berichten müssen. Dass dann die Hamburger Orgelbauer Scherer den Auftrag für die Kasseler Kirchen erhielten und nicht ein Mitglied der Beck-Familie oder Heinrich bzw. Esajas Compenius, spricht vielleicht für einen gewissen Einfluss des Hamburger Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius, zumindest aber für eine klare Bevorzugung des sich herausbildenden Hamburger Orgelstils mit seiner Pedalakkzentuierung und Werkdifferenzierung. Die Disposition der Kasseler Schlossorgel hat wohl auch beim Umbau der Marburger Pfarrkirchenorgel Pate gestanden.

Nicht übersehen werden darf in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass relativ bald nach dem Eintreffen von Schütz in Kassel, anlässlich des Umbaus der Schlosskapelle, die Orgel durch Georg Weisland abgebaut wurde, und zwar spätestens 1602/03, als die Kapelle neu eingewölbt wurde und häufig „Regenwetter einfiel“¹⁴⁶. Ob erst 1608/09 oder nicht schon ab 1604 der Einbau der Scherer-Orgel erfolgte, ist nicht sicher, wohl ist aber in dieser Zeit in der Schlosskapelle kaum oder nur unter reduzierten Bedingungen (Verwendung des leicht transportablen Regals!) Orgel gespielt worden. Unmittelbar danach erfolgte ab 1610 der Bau der Scherer-Orgel der Martinskirche bis ca. 1612, so dass in der gesamten Zeit von 1602–1612 ein Organist für beide Kirchen ausreichte, ein weiterer Hinweis für die umständehalber eingerichtete zweite Organistenstelle nach 1612 für Schütz!

Mehrere Orgelabnahmen durch die von Endes (Schlosskirche Kassel, Pfarrkirche Marburg, Stadtkirche Immenhausen) sind belegt; unbekannt ist, welche Musik gespielt wurde und

und Graf Philipp Ludwig I. von Hanau Münzenberg am 2. Februar 1576, in: *Geschichtsblätter für Waldeck* 91 (2003), S. 87–118.

144 Broszinski (wie Anm. 59), S. 5 ff.; Braun (wie Anm. 65), S. 55 u. 272; ferner Schmidt, *Kasseler Hofkapelle*, in: Borggreffe (wie Anm. 13), S. 287–290, dort weitere Verweise.

145 Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst?* [...]. Teile 2 und 3 (Kapitel 1–3), in: *SJb* 26 (2004), S. 155–204, hier S. 160–166.

146 *StAM Best.* 4a, 39, Nr. 54, Bericht vom 29. Oktober 1604.

ob die Abnahmen öffentlich waren (was zumindest für Marburg wegen der Beteiligung des Rats an der Finanzierung des Orgelbaus wahrscheinlich ist¹⁴⁷, während sich die Superintenden ten wegen der Einmischung der Darmstädter Landgrafen nicht beteiligten). Die knappen Abnahmeberichte deuten auf eine sehr sorgfältige (immer an mindestens zwei Tagen vorgenommene) Untersuchung insbesondere der technischen Seite (Windstabilität, Registermechanik usw.) und der Qualität von Intonation, Stimmung und Pfeifenansprache.

3.3.4 Instrumentalisten-Nebentätigkeiten

Zumindest Thomas von Ende war vor seiner Organistentätigkeit in Kassel Instrumentalist bei Fürst Joachim Ernst in Dessau; es ist daher anzunehmen, dass außer ihm auch seine Brüder nicht nur alle Tasteninstrumenten (inklusive des Geigenwerks) beherrschten. Oben wurde ausgeführt, dass der Bestand an Instrumenten unterschiedlichster Art und oft in Consort-Gruppierungen weit über die Zahl der Musiker hinausging, mithin jeder mehrere Instrumente spielen können musste. Dies traf ebenfalls für die Organisten zu, auch die anderer Höfe, wie z. B. auf Johann Grabbe in Detmold und Bückeburg, der als Gambist eingesetzt wurde, oder auf Melchior Borchgrevinck in Kopenhagen, dessen Versatilität auf verschiedensten Instrumenten ihn zu König Christians IV. Chef-Einkäufer von Musikinstrumenten machte¹⁴⁸. Bei Schütz, der ja eine gehobene Ausbildung im *Mauritianum* absolvierte und sich in eine akademische Richtung entwickelte¹⁴⁹, dürfte (wie bei anderen Studenten auch) die Ausbildung auf der Laute eine Rolle gespielt haben. Welche weiteren Instrumente von den Organisten gespielt wurden, lässt sich nicht sicher erschließen.

Außer ihrer Tätigkeit als Musiker waren die Instrumentalisten auch Kammerdiener, die, wie Schütz während seiner Kasseler Zeit, „aufzuwarten“ hatten, d. h. sie übernahmen die Aufgaben eines Privatsekretärs des Landgrafen oder von Mitgliedern seiner Familie. In der Rolle des „Kammerorganisten“ hatte Philipp Ludwig von Ende auch die Aufgaben des Kapellmeisters bzw. Dirigenten zu übernehmen. Beim ersten und letzten als Organisten tätigen von Ende, Thomas bzw. Johann Christoph, überwog nach einer Berufsphase als Musiker schließlich die Beamtenlaufbahn als Rentmeister bzw. Mühlenschreiber. Johann von Ende sen. verdiente ein Zubrot im Hopfenhandel¹⁵⁰.

In die Kategorie der Nebentätigkeiten gehören auch die Aufgaben des Marburger Hof- und Stadtorganisten als Universitätsorganist. Dass dieser Posten attraktiv war, zeigt die Auseinandersetzung Philipp Ludwig und Johann Christoph von Endes mit dem Organisten des

147 Bei der Bestellung von Thomas und Bernhard von Ende zur Orgelabnahme in der Kasseler Bräuerkirche im April 1609 schreibt Landgraf Moritz auch von „anderen hierzu Verordneten“ (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 365). Eine detaillierte Darstellung der Erfordernisse einer solchen Orgelabnahme findet man bei Friedrich Blume (Hrsg.), *Michael Praetorius und Esaias Compenius Orgeln Verdingnis*, Wolfenbüttel-Berlin 1936 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 5–24.

148 John Bersagel, Art. *Borchgrevinck, Melchior*, in: *New GroveD* 3, S. 42.

149 Zur Studentenmusik vgl. Braun (wie Anm. 65), S. 242, 274–275. Als Lehrer käme Victor de Montbuysson in Frage, der auch Landgraf Moritz' Tochter Elisabeth (1596–1625) unterrichtete, in deren Lautenbuch sich die Melodiestimmen von Schütz' weltlichem Konzert *Ach wie soll ich doch in Freuden leben* (SWV 474) finden. Dazu Adolf Watty u. Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Freuden leben“* (SWV 474), in: *SJb* 9 (1987), S. 85–104.

150 Vielleicht geschah dies nicht ganz freiwillig, oder er fungierte im Auftrage von Landgraf Moritz, der 1607 den Hopfenverkauf von Rotenburg aus (z. B. nach Frankfurt und Mainz) verboten hatte, allerdings erst, wenn der Hof in Kassel seine Bestände verkauft habe (StAM Best. 40d, unverzeichnete Nachträge, Rotenburg, Paket 365; Schreiben des Bürgermeisters von Rotenburg 1607 u. 1609).

Deutschen Hauses, Philipp Lauer. Welcher Art die Aufgaben des Universitätsorganisten waren, ist nicht dokumentiert, aber bei feierlichen Anlässen wie der Rektoratsübergabe oder Promotionen, bei denen auch die Trompeter, studentische Musiker und Sänger mitwirkten, war er wohl beteiligt¹⁵¹.

3.3.5 Unterrichts- und Aufsichtstätigkeit

Sowohl Bernhard als auch Johann von Ende hatten Schüler, die sie auf der Orgel und vermutlich auch anderen Tasteninstrumenten ausbildeten. Bernhards Schüler Johannes Borgk war zuvor Instrumentalist gewesen, also schon musikalisch erfahren. Offenbar hat Bernhard auch Landgraf Otto, den begabten ältesten Sohn aus der ersten Ehe von Moritz, unterrichtet. Dafür spricht, dass er dessen Musikalien betreute. Darunter befanden sich auch Tabulaturbücher, die, ähnlich wie das Lautenbuch von Ottos jüngerer Schwester Elisabeth, Aussagen über das Repertoire, Übungsstücke und Unterrichtsmethode und das Spielniveau ermöglicht hätten¹⁵². Überträgt man die Ergebnisse der Untersuchung von Elisabeths Lautenbuchs auf den Orgelunterricht (Elisabeth dürfte in Kassel von Johann von Ende, vielleicht aber auch von Schütz im Orgelspiel unterrichtet worden sein), dann ergäben sich wohl eine ähnliche Vielfalt der musikalischen Gattungen und eigene Kompositionen bzw. Intavolierungen. Für letztere spricht auch das Vorhandensein von Lasso-Motetten in Ottos Privatbesitz. Den Tabulaturen mit freien und choralgebundenen Orgelstücken kam, wie Rampe hervorhebt¹⁵³, die Rolle von Musterbüchern zu, die Modelle lieferten, nach denen die Schüler neue Aufgaben bewältigen konnten, nicht unähnlich den Musterbüchern in der bildenden Kunst und Architektur.

Als weiteren Schüler hatte zumindest Johann von Ende in Kassel den ihm zugeordneten „Organistenjungen“ zu unterrichten, wofür er ein Zusatzgehalt bekam. Damit war der Hof der Sorge um einen qualifizierten Nachwuchs in der Hof- bzw. Kirchenmusik enthoben. Die Umstände sprechen dafür, dass der Organistenjunge Johanns ältester Sohn war. Auch die Kapellknaben wurden wohl auf Tasteninstrumenten unterrichtet. Inwieweit daneben Privatunterricht für begabte Bürgersöhne erteilt wurde, ist nicht bekannt. Leider hat sich auch kaum Unterrichtsmaterial erhalten. Lediglich unter den alchemistischen Aufzeichnungen von Moritz und seinen Helfern finden sich einige wenige Blätter mit einer Tabulaturnotation, wahrscheinlich wohl eine Lautentabulatur. Klaus Beckmann zufolge ging es hier um die Intavolierung eines zeitgenössischen Madrigals mit einer extravaganten Harmonik (D-Dur/B-Dur)¹⁵⁴.

Zugleich mit der Unterrichtstätigkeit war auch eine Aufsichtspflicht über Instrumente, Zubehör und Notenmaterial verbunden. Offenbar waren alle von Endes in der Lage, außer regelmäßigen Stimmungen auch Reparaturen an den Cembali, Regalen und Orgeln in ihrer Obhut vorzunehmen. Beim Einbau des Pedals der Marburger Pfarrkirchen-Orgel wird aus-

151 So z. B. Bernhard von Ende bei der Huldigungsfeier der Marburger Universität für Landgraf Ludwig V. 1625 in Gießen; vgl. Aumüller (wie Anm. 38), S. 119, hier Anm. 91.

152 Knispel (wie Anm. 21), S. 226. Vgl. auch Axel Halle (Hrsg.), *Lautenbuch der Elisabeth von Hessen* [...], Faks.-Ausgabe, Kassel u. a. 2005, darin die Einführung von Angelika Horstmann, S. 5–15.

153 Rampe (wie Anm. 144), S. 158.

154 Die Tabulaturen wurden von Prof. Dr. Hartmut Broszinski, Kassel, entdeckt und dem Verfasser dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Es handelt sich um die folgenden Handschriften der UB Kassel: 4° Ms. chem. 40, Blatt 112r; 4° Ms. chem. 60 [8,1 fol. 175 r + v] sowie 4° Ms. chem. 60 [2,2, fol. 5v–6r]. Dr. Klaus Beckmann (Herten) danke ich auch an dieser Stelle für seine liebenswürdige Begutachtung und Transkription dieses Materials.

drücklich gefordert, „Diese vndersatz sollen hinter das Hauptwerck gesetzt vndt ein Gangk darzwischen gelassen werden, damit man füglich darzukommen vndt alles stimmen könne“¹⁵⁵. Inwieweit die Organisten selber auch beim Orgelbau durch ihre Organistenkollegen Wagner (Lich) und Weddemann (Kassel) mitgewirkt haben, ist unbekannt. Immerhin versetzten die handwerklichen Fähigkeiten z. B. Johann Christoph von Ende in die Lage, die Orgel der reformierten Kirche in Marburg abzubauen und im Schloss wieder fachgerecht aufzustellen.

Johann von Ende, Vater und Sohn, verdanken wir die Zusammenstellung der Tasteninstrumente am Kasseler Hof. Die Sorge Johann von Endes jun. ging so weit, dass er drei kostbare Instrumente in seiner Privatwohnung untergebracht hatte, um sie vor Temperaturschäden zu bewahren (wohl aber auch, um sie zum Unterrichten und Üben gebrauchen zu können).

155 StAM Best. 319 Marburg A Nr. 126, Orgelbauvertrag vom 15. Juni 1626.

Heinrich Schütz und die Spätgeschichte von „Jesu, dulcis memoria“

WERNER BRAUN

Für das zeitweise Abklingen der interkonfessionellen Begeisterung über die Bernhard von Clairvaux zugeschriebene Gedichtreihe „Jesu, dulcis memoria“¹ nach 1620 sind die Kriegsergebnisse der Hauptgrund. Der „süße“ Text² passte nicht in die raue Zeit. Außerdem war die vordringende Nationalsprachlichkeit ein Hemmnis. Die bekannte Verdeutschung „O Jesu süß, wer dein gedenkt“ widersprach den poetischen Grundsätzen von Martin Opitz und den liturgischen Gegebenheiten. Sie bot mit 18 Strophen ja auch nur einen Auszug der Reihe. Die fragwürdige Zuschreibung an Johann Moller (1547–1606)³ stütze sich vor allem auf einen Querverweis zur zweiten Strophe seines zwölfstrophigen Passionsliedes⁴ „Ach Gott, wie manches Herzeleid“. Die beiden Dichtungen haben sonst weder inhaltlich noch formal etwas miteinander zu tun. Da auch Johann Arndt bei seinem Erstdruck (1612) von „O Jesu süß, wer dein gedenkt“ keinen Anspruch auf Verfasserschaft erhebt, fehlt dem Namenslied der Dichtername.

Das Berliner Interesse für diesen Text (bei Johann Crüger⁵) erklärt sich aus der dort verhältnismäßig freizügigen gottesdienstlichen Praxis. Im konservativen Leipzig war noch 1680 kein Platz dafür. Andere mitteldeutsche Orte brachten ihn in Gesangbuch-Anhängen (Trostlieder vom Namen Jesu in Nordhausen 1686, Nr. 209, Melodie „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“)⁶. In Halle bemühte sich Samuel Scheidt ab 1634 um die alte Verdeutschung. Aber das zeitgenössische Lied blieb ihm ziemlich fremd, wie seine beiden erhaltenen Tonsätze von 1640 zeigen: Das Ensemblelied erscheint zu einheitlich, das davon abgeleitete dreistimmige *Concerto* zu kontrapunktisch⁷.

- 1 Vgl. Werner Braun, „Jesu, dulcis memoria“ in *Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650, katholische Autoren*, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift Wolf Frobenius*, Hildesheim 2005 (= Musikwissenschaftliche Publikationen 24), S. 179–190, und ders., „Jesu, dulcis memoria“ in *Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650, evangelische Autoren*, in: JbLH 44 (2005), S. 163–173. Wie dort bedeutet die Abkürzung „W“: Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied I.*, Leipzig 1864, Nachdr. Hildesheim 1964, Nr. 183, S. 127–130; die folgende Zahl zeigt die betreffende Strophe an.
- 2 Besonders in der lateinischen Strophe W 24 *Jesus decus angelicum*.
- 3 Albert F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon I*. Gotha 1878, Nachdr. Hildesheim 1967, S. 10 f.
- 4 Werner Braun, *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*. Berlin 1960, S. 171.
- 5 Fischer (wie Anm. 3), Bd. II, Gotha 1879 (1967), S. 184 f. Crüger verarbeitete in anderen Liedern auch reformierte Melodik. Vgl. Siegfried Fornançon, *Johann Crüger und der Genfer Psalter*, in: JbLH 1 (1955), S. 115–117.
- 6 Werner Braun, *Christian Demelius und der „Schriftmäßige“ Gesang in Nordhausen um 1700*, in: Wolfgang Miersemann u. G. Busch (Hrsg.), *Pietismus und Liedkultur*, Halle u. Tübingen 2002 (= Hallesche Forschungen 9), S. 173. Eigene Melodien waren zuvor in Nürnberg (Johann Staden) und in Gotha (Michael Trümper) entstanden. Vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* Bd. 1, Gütersloh 1889, Nachdr. Hildesheim 1963, Nr. 550–552.
- 7 Werner Braun, *Scheidts Jubilus Bernhards „O Jesu süß, wer dein gedenkt“*, in: Händel-Haus Halle u. a. (Hrsg.), *Samuel Scheidt (1587–1654). Werke und Wirkung [...]*, Halle/Saale 2006, S. 49–56.

In dieser Situation bedeutet die deutsche Alexandrinerdichtung von Johann Heermann „O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket, [...]“ eine neue Stufe der Entwicklung (1644). Sie gewann in Kursachsen sofort eine gleichsam amtliche Eigenschaft. Schütz hat ihr bei seinen Wiederaufbauplänen nach dem Krieg eine wichtige Rolle zugeordnet, indem er sie auch für kleine Kantoreien singbar machte.

1. Namen und Spuren

Obwohl die ersten ‚neuen‘ deutschen Alexandriner von Martin Opitz geschaffen worden sind, hat Philipp Wackernagel einen klaren Trennungsstrich zwischen dem unruhigen Neuerer und dem sesshaften Heermann gezogen. Gegenüber diesem „heiligen Dichter“ erschien ihm Opitz als „Wasserblase“, „Getön der falschen Saiten“, „totgeboren“, „eitel und nichtig“: „Schlesiens Ehre ist nicht M. Opitz, sondern Johann Heermann“⁸. Ohne auf diese überraschende Konfrontation aus dem Geiste der deutschen Romantik weiter einzugehen, sei die enge Korrespondenz zwischen dem lateinischen Text bei Jean Mabillon (1667) und dem deutschen von Heermann (1644) hervorgehoben. Beide haben 49 Strophen. Es fehlt beiden (und auch Melchior Franck 1626) W 9 „Jesu stringam vestigia“ und W 50 „Sis, Jesu, meum gaudium“. Die gemeinsame Schlusstrophe lautet also „Quem prosequamur laudibus“. Allerdings bringt Mabillon die Strophe W 28 (als Nr. 27) wie seit langem üblich als „O Jesu mi dulcissime“⁹.

Der deutsche Alexandrinervers ist um drei oder vier Silben länger als der lateinische Grundvers des *Jubilus* und auch wegen seiner Mittelzäsur schwieriger zu komponieren. Doch schon zwei Jahre nach Vorliegen von Heermanns Dichtung hatte der Schandauer Kantor Stephan Otto ein *Andachts-Krönlein, oder des H[eiligen] Bernhardus Jubel-Geschrey* angekündigt, „welches von 48. Gesetzen in Alexandrinische Reimen gebracht und mit 3. Stimmen auf unterschiedliche Arten in die Musik versetzt“ sein sollte¹⁰. Obwohl Otto den Verdeutscher nicht nennt, meint er wohl den berühmten Schlesier, der aber insgesamt 49 Strophen hat; Heermann übergeht zwar zusätzlich zu W 9 auch W 16 („Sic amantem diligite“), gleicht aber durch seine zusätzlichen Nummern 29 („Hier in der kurzen Zeit, dort werden wir zusammen“) und 47 („Dahin mein Herze denkt, darauf sich alle Sinnen“) wieder aus, so dass sich die Gesamtzahl 49 ergibt. Welche Strophe Otto weggelassen hat, lässt sich wegen des Gesamtverlusts seiner Komposition (oder wegen ihres Nichterscheinens) nicht entscheiden. Jedenfalls war ihm die Zahl 48 wichtig.

Das ebenfalls bereits 1645 angekündigte *Kronen-Krönlein* Ottos von 1648 vermittelt eine Vorstellung von den „unterschiedlichen Arten in der Musik“, also von „Motette“, „Madrigal“, „Symphonie“, „Konzert“, „Dialog“ und „Melodie“, allerdings nun (im *Jubel-Geschrey*) für drei statt acht Stimmen¹¹. Wenn der Komponist diese sechs Arten auch hier darzustellen suchte, dann war wohl jede von ihnen durch acht Strophen repräsentiert, die in zwei Partes

8 Philipp Wackernagel (Hrsg.), *Johann Heermanns geistliche Lieder*, Stuttgart 1856, S. 169–179.

9 D. Joannis Mabillon (Hrsg.), *S. Bernardi [...] Opera omnia*, 6 Bde, hier Bd. 3, Paris 2/1854, Sp. 1317–1320 (= MPL 184).

10 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, 2. Teil, 17. Jahrhundert, Leipzig 1902, Nachdr. Hilversum 1965, Nr. 1035, S. 58.

11 Hans Günter Kraner, Art. *Otto, Stefan*, in: MGG 10 (1962), Sp. 182 f.

angeordnet gewesen sein könnten. Sechs Arten mal acht Strophen ergäbe die genannten 48 „Gesetze“. Der systematische Anspruch erinnert an den mit Stefan Fabers zwölf Tonarten erhobenen (1607).

Auch der Schulrektor und Kantor zu Sagan Martin Ja(h)n, der seine ‚melismatischen‘ Erfahrungen in Königsberg bei Heinrich Albert vertieft hatte¹², äußert sich zur Machart seiner fünfstimmigen Heermann-Vertonungen *O süßer Jesu Christ* [...], Görlitz 1662: „Mit fünfstimmigen in gebrochenem *Contrapuncto* gesetzten Melodien beseelet“. Das lässt auf Singweisen in der ersten Stimme schließen und auf Tonsätze, die anspruchsvoller als *Contrapunctus simplex* gearbeitet waren¹³. (Nur zweite und vierte Stimme sind erhalten.)

2. Schütz

Die obersächsisch-schlesische Stile-Schau kurz vor der Jahrhundertmitte hängt mit dem Gesamtwerk des Dresdener Kapellmeisters vielfältig zusammen, der die Bezeichnungen „Symphonia sacra“ und „Concert“ für berühmte Serien benutzt und auch zu den anderen Kategorien maßgeblich beigetragen hat. Seine eigenen Beiträge zum *Jubilus rhythmicus* sind schon sprachlich breiter gefächert – lateinisch, älteres und jüngeres deutsch – und reichen musikalisch vom Zitat bis zum ‚Werk‘. Sie legen sich nicht auf einen einzigen ‚Stil‘ fest, sondern folgen zwanglos der großen Entwicklung in künstlerischer und sozialgeschichtlicher Hinsicht.

Mit 50 Strophen liegt ‚sein‘ Hymnus zwischen den 18 Strophen des Kirchenlieds „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ (SWV 94 und 305: ab 1625) und den 88 Strophen des 119. Cornelius Becker-Psalms (SWV 217 und 217a: 1628/61), dort ein echter Zyklus (mit einheitlichem Strophenbass), hier ein Kantionalsatz bzw. (1661) eine Folge von acht Kantionalsätzen, denen Philipp Spitta „absichtliche Anklänge an kirchliche Volkslieder“ bescheinigt¹⁴. Aber weder die erste noch die zweite Form kam für den *Jubilus* in Betracht. Schütz schneidet Textteile aus dem Gesamtverband heraus, um sie als „Symphonia sacra“ zu formen, oder er gestaltet das Ganze zu einem Wechselgesang von Kantionalsätzen, der sich verkürzen lässt, ohne das Prinzip des Alternierens aufzugeben.

Da keine der Vertonungen für sich vorgelegt wurde, ist ihre Entstehungszeit ungewiss: Gerade Schütz hat in seinen Sammlungen älteres und neueres Material vereinigt. Dennoch liefern die Druckdaten ein wenigstens grobes Raster. Wir gehen bei dessen Wiedergabe nur auf die ‚Zitate‘ etwas ausführlicher ein, da die ‚Werke‘ in eigenen Abschnitten behandelt werden.

1. Lateinische Zitate 1639: Keineswegs zufällig tauchen im Tenorsolo Nr. 3 der *Kleinen Geistlichen Concerte* „O Jesu, nomen dulcis“ zwei Strophen aus unserer Dichtung auf, wird doch hier dem Namen Jesu gehuldigt¹⁵. Strophe 2 erscheint fast unverändert: „[...] quid enim canitur suavius [...]“ (statt W 2: „Nil canitur suavius“). Da drei Zeilen sogar ihre Versstruktur bewahren, steuert Schützens Musik konzertant dagegen. In der zweiten Anrufung „O nomen Jesu“

12 Siegfried Fornançon, Art. *Jahn, Martin*, in: MGG 6 (1957), Sp. 1671.

13 Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Contrapunct/ Kontrapunkt*, in: HMT 1982, S. 21 f.

14 Vorwort zu SGA 16 (1894), S. XIII.

15 SGA 6 (1894), S. XIII und 96 f.

erkennt man Versanfänge der Strophe W 23 „Jesu, decus angelicus“. Die dritte Anrufung „Tuum itaque nomen [...]“ fasst zusammen.

2. Vier deutsche Strophen (von 18) oder Strophenbestandteile (vor 1612) in der Alessandro Grandi-Parodie „O Jesu süß, wer dein gedenkt“ in *Symphoniae sacrae* III, 1650, Nr. 9¹⁶. Siehe Abschnitt 3.

3. Die fünf ersten Alexandrinerstrophen von Heermann (1644) in derselben Sammlung Nr. 8 (SWV 405)¹⁷ „O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket“. Siehe Abschnitt 4.

4. Vier lateinische Kapellen (Textzitate) in dem handschriftlichen Uppsala-Konzert *O bone Jesu* (SWV 471), drei davon musikidentisch (W 38, 26 und 23), die vierte (W 43) neu (Schluss des Konzerts)¹⁸. Entstehungszeit 1666 (?)¹⁹.

5. *Des H[eiligen] Bernhardt Freuden-Gesang über Johann Heermanns, Pfarrers zu Köben, Poesie. Alexandrinerstrophen* (1644) plus zusätzlichem Schluss (Strophe 50) in *Zwölf Geistliche Gesänge* [...], hrsg. von Christoph Kittel als Schützens Opus 13, Dresden 1657, Nr. 8²⁰. Siehe Abschnitt 5.

3. Vierzehn deutsche Verse à 6 (Alessandro Grandi)

Obwohl der konkurrierenden Nummer 8 von 1650 nachgeordnet, ist diese neunte *Symphonia sacra* fraglos älter. Ihre fast unveränderte musikalische Anlehnung an die Originalkomposition Grandis, *Lilia convallium* von 1625, akzentuiert den deutschen Text, aber strophisch vielfach unkenntlich und evangelisch modifiziert. Dass Schütz sich nur an vier von den 18 Strophen²¹ anlehnt, entspricht seinem Auswahlprinzip auch bei anderen vielstrophigen Textvorlagen. Ungewöhnlich dagegen ist das Zerreißen des Strophenzusammenhangs und die Menge der Eingriffe in den Text.

Es handelt sich um die Strophen 1, 2, 4 und 6 der alten Dichtung. Sie entsprechen den lateinischen W-Strophen 1, 4, 17 und 20 und sind jeweils im ersten Vers original, setzen sich aber mehr oder weniger verändert fort oder brechen ab. Insgesamt besteht Schützens Text aus 14 Versen, soviel wie ein Sonett. Davon bewahren neun den achtsilbigen Gang, fünf erweitern durch neue weibliche Endungen in Vers 5–8 und durch eine zusätzliche Senkung in Zeile 2 „Freude wird“ – ∪ ∪ (in Zeile 5 jedoch wieder „Freud“). In der folgenden Textwiedergabe (mit *Symphonia*) bedeutet die erste Ziffer römisch die alte Strophenzahl, die zweite die alte Verszahl (eingeklammert arabisch), die dritte Schützens Vers. Die Taktsummen sind am Versende angegeben:

16 SGA 10 (1891), Nr. 9, S. 89–95 „super ‚Lilia convallium‘ Alessandri Grandi“ für 4 Singstimmen und 2 Violinen (B. c.), aus: A. Grandi, *Motetti con sinfonie*, Venedig 2/1625 [= 1625a]; vgl. Jerome Roche u. Roark Miller, Art. *Grandi, Alessandro*, in: *New GroveD2* 10 (2001), S. 286.

17 SGA 10, S. 77–88.

18 SGA Supplement (1927), S. 93–110. „Die Zusammenstellung des Textes dürfte Schütz zuzuschreiben sein“ (Vorwort, S. X).

19 Datierung nach Joshua Rifkin u. a., Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD2* 22 (2001), S. 850.

20 SGA 12 (1892), S. X f. und 158–162.

21 Abdruck des Textes von 1612 bei Wackernagel (wie Anm. 1), Bd. 5, 1877, (1964), Nr. 703, S. 449 f.

	Symphonia		= 15
I	(1)	1 O Jesu süß, wer dein gedenkt,	
	(2)	2 sein Herz mit Freude wird überschwenkt.	= 26
	Symphonia		= 15
	(3)	3 Kein Süßigkeit zu finden ist,	
	(4)	4 als wo du, Jesu, selber bist.	
II	(5)	5 Jesu, des Herzens Freud und Wonne,	
		6 du Licht der Welt und Gnadensonne,	
	(7)	7 dir gleichet nichts auf dieser Erden,	
	(8)	8 in dir ist, was man kann begehren.	= 15
	Symphonia		= 15
IV	(13)	9 Jesu, du Quell der Gütigkeit,	= 13
		10 der einig Weg zur Seligkeit,	
	(15)	11 du süßer Fluss und Gnadenbrunn,	
		12 des Vaters eingeborner Sohn.	
VI	(21)	13 Jesu, du engelische Zier,	= 36
		14 all Himmelsheer lobsingn dir.	

Die wie bei Grandi dreimalige *Symphonia* gliedert den Text in zwei, sechs und wieder sechs Verse (26, 15 und 49 Dreihalbe- oder Vierviertel-Takte). Sie trennt die Neunsilber vom achtsilbigen Tutti im Dreiganze-Takt. Statt der vierversigen Strophe bildet der zweiversige Paarreim die Grundeinheit. Von den sieben Paaren haben das erste und das letzte den ungeraden Takt und auch ähnliche Melodien wie die *Symphonia*.

Die vermutlich von Schütz selbst hergestellte Textbearbeitung ist voropitzisch. Schon der Anfang widerspricht den 1624 aufgestellten Normen: „O Jesu süß“ statt „O süßer Jesus“. Für einen Terminus ante quem reicht das nicht aus, da Schützens Dichtungen noch nicht systematisch auf Opitz-Einflüsse untersucht worden sind²². Dass die Bearbeitung vom Komponisten stammt, ergibt sich aus dem Abdruck der wenig veränderten Musik: Auf den Text kam es an.

Abgesehen von den poetischen Notwendigkeiten durch die übernommene Musik sind lutherisch-dogmatische Beweggründe für die Textredaktion erkennbar. In Strophe 4, Vers 2, wird Jesus nicht angedredet „ein Hoffnung bist all unser Freud“, sondern: „der einig Weg zur Seligkeit“. Auch in der Fortsetzung von Vers 3 „du [statt „ein“] süßer Fluss und Gnadenbrunn“ verrät sich Glaubenstreue: „des Vaters eingeborner Sohn“ (statt: „des Herzens wahre Freud und Wonn“). Auf derselben Linie liegt die Fortsetzung des Anfangsverses der Strophe 6 „Jesu, du engelische Zier“ statt mit „wie süß in Ohren singst du mir“ mit „all Himmelsheer lobsingn dir“.

4. Zwanzig deutsche Alexandrinerverse à 10 (Heinrich Schütz)

Mit den ersten fünf Strophen der deutschen Fassung von Heermann nähert sich Schütz wieder der lateinischen Folge, wie sie dann von Mabillon 1667 festgelegt wurde (W 1–5). Es ergibt sich also zwischen der *Symphonia sacra* Nr. 8 von 1650 und der eben besprochenen Nr. 9 nur in bezug auf die erste Strophe eine Art textliche Doppelfassung. Dennoch gleichen sich beide Kompositionen in der Anlage auffällig, auch trotz größerer Verszahl der Nr. 8 und de-

²² Vgl. jedoch Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz und Martin Opitz. A new Basis for German Vocal Music and Poetry*, in: *Musica e storia* 1 (1993), S. 29–51.

ren reicherer Ausstattung. Wieder gliedern drei Symphonien das Ganze, wieder zeigt sich eine ähnliche Umgruppierung des Zeilenmaterials. Das erste Reimpaar stellt sich allerdings durch seinen großen Umfang als eigener Abschnitt dar (eingeklammerte Zahlen = Taktsummen):

Symphonia	(20)	1. Reimpaar. 2. Reimpaar und 2. Strophe	(21)
Symphonia 2	(10)	3. und 4. Strophe	(34)
Symphonia 3	(8)	5. Strophe als Tutti	(38)

Doch die statische ältere Form ist einer dynamischen gewichen. Schon die Symphonien zeigen das: dort dreimal derselbe Tonsatz, hier eine große Einleitung aus zwei Abschnitten, dann sich gegenseitig noch verkürzende Zwischenspiele unterschiedlicher Faktur. Die wechselnden Duette nähern sich in Nr. 8 weiter dem Solo einer Stimme an. Einer der Abschnitte kann geradezu als Anleitung zur sinngemäßen Auflösung des Verses beim Enjambement verstanden werden²³. Wir deuten die Mittelzäsur in Heermanns Strophe 4 durch Gedankenstrich an:

O Jesu, süßer Held,	– du süße Freud und Wonne
des Herzens, o du Brunn	– des Lebens, o du Sonne
dess', der im Finstern sitzt,	– nichts ist denn du allein,
was ich mir wünsch und was	– mir mag erfreulich sein.

Von den vier Enjambements stehen je zwei am Versende („Wonne des Herzens“, „Sonne dess'“) und in der Mitte („Brunn des Lebens“, „Was mir mag“). Schütz verwirklicht den schwierigen Text mit allen vier Stimmen:

Cantus 2, Altus:	O Jesu, süßer Held, du süßer Freund ²⁴ und Wonne des Herzens,
Cantus 1	o – du Brunn des Lebens,
Tenore	o – du Sonne dess', der im Finstern sitzt,
Cantus 1 und 2	nichts ist denn du allein, was ich mir wünsch und was mir mag erfreulich sein.

Statt regulär zweimal 13 und zweimal zwölf Silben hat diese ‚Strophe‘ sechs, zehn, und zweimal zehn Silben, und statt des Jambengangs wird eine prosahafte Betonung nahegelegt. Der Vers droht sich aufzulösen. Schütz wechselt denn auch zwischen syllabischer und melismatischer Wiedergabe und expressiven Koloraturen.

Eine weitere Beobachtung gilt dem für diesen *Jubilus rhythmicus* maßgeblichen Wort „süß“ und damit schon der ersten Strophe, die ja auch in der Grandi-Parodie ähnlich vorhanden ist: „O Jesu süß [...]“. Hier liegt das Gewicht auf dem Ausruf „Oh“, die Qualität „süß“ geht daneben fast unter. Anders beim Heermann-Text „O süßer Jesu Christ“, wo zur Anfangsdehnung auch das Wort „süßer“ herausgestellt wird: „O, o süßer Jesu, o süßer, süßer Jesu Christ“. Dem Duett der beiden Soprane schließt sich eines der beiden Unterstimmen an, das in eine Wiederholung aller Stimmen überleitet. In dieser vollstimmigen Periode erklingt das ‚Kennwort‘ gemäß der Imitationsfolge im zweiten Cantus siebenmal, im Altus fünfmal, im Cantus 1 sechsmal und im Bassus dreimal. Unser Ausschnitt²⁵ beginnt mit dem Einsatz des ersten Cantus:

23 SGA 10, S. 84 f.

24 Bei Heermann heißt es: „du süsse Freud“.

25 SGA 10, S. 79.

Beispiel 1: Schütz, „O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket“ SWV 405, T. 31–34

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's piece "O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket" (SWV 405), measures 31-34. The score is in G minor, 3/4 time, and features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Cello/Bass. The lyrics are: "O, o sü-sser, sü - sser, o sü-sser, sü - sser, sü-sser, sü - sser Je - su". The music is written in a style characteristic of the Baroque era, with a focus on the vocal lines and their interaction with the basso continuo.

5. Zehnmal zwanzig deutsche Alexandrinerverse à 4 (Heinrich Schütz)

Die zehnfache Textmenge des deutschen *Jubilus rhythmicus* in den *Zwölf Geistlichen Gesängen* von 1657 gegenüber der *Symphonia sacra* Nr. 8 von 1650 legt die Annahme einer parallelen Planung nahe. Schütz bestimmte die 200 Verse der Grundstrophen (= 160 und 40) „für kleine Cantoreyen zum Chor“; die eben besprochenen 20 Verse waren also für große Musizergemeinschaften bestimmt. Auch andere gottesdienstliche Texte stellte der Komponist in doppelter Ausführung bereit, ohne dabei mechanische Vereinfachungen zuzulassen: Jeder Satz ist durch und durch original. Die kleinen editorischen Aufgaben überließ er jedoch seinem ‚Assistenten‘ Christoph Kittel.

Da Heermanns Dichtung nur 49 Strophen aufweist, musste eine 50. Strophe ergänzt werden, um genau ein halbes Hundert aufteilen zu können. (Auch die Psalmen bestehen ja aus 150 Texten.) Diese Erweiterung bedient sich der Offenbarung des Johannes 5, 11–12, wodurch das Lamm verherrlicht wurde. Dazu bedurfte es keines „Poeten“, Schütz selber wird die Stelle ‚bereimt‘ haben. Die anderen Strophen übernahm er in ihrer originalen Reihenfolge.

Für diese 50 Strophen²⁶ entwarf Schütz ein zehnmal zu wiederholendes Grundmodell („Satz“), das vier Strophen zwischen erstem und zweitem Chor wechselt und zur fünften Strophe „Beide Chor“ vereinigt, nun im Dreiertakt. Die unveränderte Wiederholung des letzten Verses in diesem „Satz“ trat entweder nur ganz zum Schluss in Kraft, also bei Vers 200, oder laut Ausgabe bei jedem zwanzigsten Vers²⁷. Schützens „Erinnerung“²⁸ korrigiert den Notentext auch in bezug der Kleinen Doxologie (ebenfalls vier Alexandrinerverse): Sie wurde nach den 50 Strophen angestimmt „oder wo man vorher schliessen will“. Übrigens bekräftigt dies unsere Vermutung zur Liturgie: Der einfache *Jubilus* konnte den Psalmengesang der Nebengottesdienste vertreten.

26 Vgl. den Textabdruck in SSA 15, S. XXIII f.

27 SGA 12, S. 161.

28 Ebd., S. X, auch in Schütz GBr, S. 266 f.

Da die Musik zu den fünf Strophen sich innerhalb des Satzes nicht wiederholt, besteht er zugleich aus fünf „Arien“: ein origineller Entwurf, der mit den acht Kantionalsätzen zum überaus langen 119. Psalm nicht zu vergleichen ist, denn hier wiederholt sich die Einzelmelodie hintereinander²⁹, dort bildet sie einen Baustein im größeren Ganzen, das dann seinerseits wiederholt werden kann. Für die kompositorische Einheit des „Satzes“ sorgen Schützens tactus-Ergänzungen zwischen den Strophen: Beginn mit Auftakt, den der vorausgegangene Schluss freigelassen hat. In Strophe 1 bis 3 halten vor dem Schlussvers jeweils drei Stimmen inne; eine vierte nimmt den Beginn des letzten Verses durch eine aufschlagende Quart voraus (*b-e'*, *d'-g'* und *g-c'*), so dass kurzfristig der Eindruck von ‚Polyphonie‘ entsteht, der sich in den Strophenschlüssen noch verstärkt. Die Bindequart ermöglicht außerdem eine sinnvolle Nachgestaltung des Enjambements in Strophe 2 von Vers 3 zu 4: „[...] denken, ob es schon sehr köstlich ist“.

6. Stuttgarter Meister

Zur Spätgeschichte des *Jubilus rhythmicus* kam es nach einer Begegnung des Stuttgarter Oberrats Dr. Müller mit Samuel Capricornus (1628–1665) „auf dem Landtage zu Pressburg“ mit „unterschiedliche(r) Kirchen Music“. Der Abgesandte erkannte sofort in dem evangelischen Kantor und hauptberuflichen Director musicae den geeigneten Mann für die vakante Stelle des Württemberger Hofkapellmeisters³⁰; die rückständige Musik an dieser Residenz galt es aufzufrischen. Vielleicht waren damals sogar Stücke aus dem kurz zuvor fertiggestellten *Jubilus Bernardi in 24 partes* für fünf Singstimmen und zwei Violinen³¹ erklingen, die Capricornus nach seiner Ernennung in Stuttgart (6. Mai 1657) ad libitum um vier Violinen und fünfstimmigen Kapellchor erweitert 1660 herausgab. Diese 15 Hefte (16 mit doppeltem Generalbass)³² entsprachen der katholischen Tradition durch die ‚korrekte‘ Reihenfolge der „partes“ für eine bis drei lateinische Strophen (bis W 49)³³. Zeitgemäß ist der Concertato-Stil des Ganzen mit solistischen Stimmgruppen, Instrumentalbegleitungen, eindrucksvollen Symphonien und mit Tutti (ad libitum). Capricornus kannte die Entwicklung auch des italienischen Kirchen-

29 SGA 16, S. 102–107.

30 So der Originalbericht von Capricornus (1659) bei Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe* 1, Stuttgart 1890, S. 53.

31 Vgl. Jean-Luc Gester u. Ladislav Kačič, Art. *Capricornus, Samuel*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 148.

32 Inhaltsangabe bei Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*, Uppsala 1952, S. 76 f. Knappe Kommentare bei Steven Sametz, *Jubilus Bernardi of Samuel Capricornus (Bocksborn): A Performing Edition of Ten Sections with Commentary and Critical Notes*, D.M.A., Choral Conducting, University of Wisconsin, Madison 1980. Statt der 15 Stimmente nennen Inventareinträge entweder zehn Stimmen (vier vokale, sechs instrumentale) – so Ansbach und Weißenfels – oder „16 partes“, so Halle (Moritzkirche 1683). Der letztere geht fraglos auf die Druckausgabe zurück, denn Herzog August von Sachsen zu Halle war der Widmungsträger. Hier wäre also ein doppelter Generalbass vorauszusetzen. Die zehn Stimmen könnten sich auf die Pressburger Frühfassung beziehen, wenn zu den zwei Violinen wahlweise noch vier weitere Violinen hinzugezogen würden. Dafür spräche auch die andere Tonart in Ansbach (siehe Anm. 38). Vgl. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 1), S. 14 f. (bei sieben von neun Einträgen Hinweis auf eine Partitur); Johann Philipp Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1916 (= DDT 53/54), S. LIV; Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Hall*. II/1, Halle u. Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6), S. 333.

33 W. Braun, „*Jesu, dulcis memoria*“ [...] *katholische Autoren* (wie Anm. 1).

konzerts genau und erfreute sich der Wertschätzung durch Giacomo Carissimi und Schütz³⁴. Da die gespannten Verhältnisse an der Stuttgarter Hofkapelle mit Stiftsorganist Philipp Friedrich Bötdecker als Widersacher keine solide Aufführungssituation versprachen, veröffentlichte Capricornus das Werk auf eigene Kosten und widmete es dem „Wohlgeratenen“ Herzog August zu Sachsen in Halle³⁵.

Von der Druckausgabe (1660) sind 1980 zehn Nummern in Partitur vorgelegt worden (Nr. 1–6, 11, 16, 23–24)³⁶. Eine vollständige Ausgabe erschien 2003³⁷. Wer von den 24 Abteilungen oder Nummern einen Tonartenzyklus erwartet, wird jedoch auf geradezu bestürzende Weise enttäuscht: Capricornus bleibt beim Modus in *g^b*³⁸. Da nun aber bei der Länge der Stücke (oft weit über 100 Takte) kein Aufführungszusammenhang angenommen werden kann³⁹, will der Komponist diesen Modus bis zur Neige auskosten. Dem bekannten Diktum des Sethus Calvisius, ein geschickter Meister könne jeden Affekt in jeder Tonart gestalten, stellt er damit die unausgesprochene Meinung entgegen, dass er sogar die textliche Mannigfaltigkeit in eine einzige Grundtonart zu bannen vermochte.

Eine Generation später kehrte der Württemberger Vizekapellmeister Johann Albrecht Kreß (1644–1684) zur deutschen Textgestalt zurück; Hoforganist Johann Christoph Stierlein, der 1693 selbst zum Stuttgarter Vizekapellmeister aufsteigen sollte⁴⁰, hatte ihm 48 Strophen des lateinischen Texts pietätvoll nachgestaltet⁴¹. Gelegentlich ergab sich sogar eine Überschneidung mit der voropitzschen 18strophigen deutschen Fassung⁴². Mit der Rückkehr zur Dreistimmigkeit entsprach auch Kreß der Tradition, die ihm offensichtlich durch „einige Patroni“⁴³ nahegelegt war. Von den vier großen Stimmengattungen kombinierte er Cantus, Cantus, Tenor dreimal und Altus, Tenor, Bassus viermal. Mit drei Bässen (einmal) scheint Jesus zu sprechen („Schaut, daß ihr Jesum kennt und ehrt“ und „Liebt den, der euch so herzlich liebt“).

Kreß gliedert den Text in 15 Abteilungen zu zwei bis sechs Strophen (dabei eine Halbstrophe). Bei kleineren Textsummen verlangte er am Ende gern Wiederholung des Anfangs. Seine Zusammenstellungen berühren sich mehrfach mit älteren Vertonungen, ohne diesen jedoch sonst zu folgen. Im Gegensatz zu Capricornus begnügt er sich nie mit einer einzigen Strophe. Und seine ‚Tricinen‘ schlossen längere Soli einer Stimme keineswegs aus.

Da im Jahr der Drucklegung (1681) Bötdecker seine instrumentalen Zusatzstimmen schrieb, ist ein persönlicher Austausch beider Musiker wahrscheinlich und damit ihre Partei-

34 Sittard (wie Anm. 30), S. 56.

35 Davidsson (wie Anm. 32).

36 Sametz (wie Anm. 32).

37 Samuel Capricornus (1628–1665), *Jubilus Bernbaridi*, hrsg. von Paul L. Ranzini. Mit einem Beitrag zur Textgeschichte von Ulrich Köpf, München 2003 (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 14).

38 Ansbach vermerkt für sieben Einzeltitel (W 1, 3, 6, 10, 32, 13, 17) „ex E“. Geht man von einem Dorius auf *d* aus, so wäre hier um einen Ton nach oben transponiert worden, im Druck aber um eine Quart höher. Es könnte sich aber auch um die Originaltonart der handschriftlichen Urfassung handeln (vgl. Anm. 32). Sie würde dann bei Kreß 1681 wieder auftauchen (vgl. das unten abgedruckte Beispiel 2).

39 Sametz (wie Anm. 32), S. 11.

40 Sittard (wie Anm. 30), S. 62 und 65.

41 Wir können also Wackernagels Zählung der lateinischen Strophen auch für die deutsche benutzen.

42 Vgl. vor 1612 Strophe 7 „Jesu, du höchste Gütigkeit“ mit „O Jesu, höchste Gütigkeit“ und die Reimfolge dort „Freud“, „Güt“, „Gmüt“ und hier „Freud“, „-gut“ und „Mut“.

43 Sittard (wie Anm. 30), S. 305.

lichkeit im alten Streit mit Capricornus. Auch das auffällige Lob der bescheidenen Dreistimmigkeit von Böddeckers Nachfolger und Sohn Philipp Friedrich (1701) spricht dafür⁴⁴. Doch das braucht für Kreß keine analoge Feindschaft zu bedeuten. Er gab sein Werk wie Capricornus auf eigene Kosten heraus. Auf den Titelblättern bildete er unter der Devise „Esto fidelis usque mortem“ (Offb 2, 10) eine allegorische Figur ab, die mit der rechten Hand das Herz berührt und mit der linken Hand das Wappen des Komponisten zeigt⁴⁵. Und sicher hatte der Jüngere vom zugewanderten Älteren sogar manches abgeschaut.

Für eine Annäherung an Kreß sei die nach dem Muster der Concerto-Aria Kantate gestaltete 10. Abteilung herausgegriffen. Kreß benutzt für die sechs Strophen (= W 26–31) nur vier Endfermaten, Böddecker dem Textaufbau entsprechend jedoch sechs, alle auf der Grundstufe e/E. Die zweite Strophe in diesem Stück erscheint lediglich im ersten Zweizeiler, also verkürzt („Wohl mir, daß ich Jesum lieb, | daß ich ihm suchend mich ergeb.“). Die traditionelle Paarigkeit kommt auch bei W 29 verstärkt zur Geltung („O Freud wann ich ihn finde bald“), wo Altsolo und Basssolo sich nur bei ihrer Ablösung kurz überschneiden. Der Schlusssatz verselbständigt sogar die Einzelverse 3 und 4 durch jeweils eigene Gedanken im Dreihalbetakt („Die Liebe Jesu kränket mich, | das ganze Herz entzündet sich.“). Satzbezeichnungen kommen nirgends vor, obwohl schon an zweiter Stelle eine große Sopranarie im Dreiertakt vorliegt (zwei Abschnitte). Natürlich verlangen die 53 Takte viele Textwiederholungen.

Das ‚Ensemble‘ von Sopran, Alt und Bass kommt in ‚Nummer‘ 1, 5 und 6 der zehnten Abteilung zum Einsatz („O Jesu, höchste Gütigkeit“, „O Jesu, liebste Lieblichkeit“ und „Was ich gesucht, das seh ich nun“). Die mittlere Strophe – überall als Inbegriff des Zyklus ausgewiesen – hat Kreß auch separat lateinisch vertont („O Jesu mi dulcissime“)⁴⁶. Trotz nur 18 Viervierteltakten nimmt sich die deutsche Version recht intensiv aus. Vers 1 wird in Echo-manier einmal wiederholt, Vers 2 bemüht sich um ein motettisches Fugieren („der Seelen größte Hoffnungsfreud“), Vers 3 und 4 zeichnen die seelische Erschütterung durch Vorhaltsbildungen nach, eine harmonische Alternative zu Thomas Schattenbergs (1620) synkopischen Kontrapunkt an dieser Stelle (Nr. 5[a] und 8[c]). Der Text wird natürlich wiederholt (ausnotiert), aber das Schlusswort tritt zusätzlich hervor: „die Augen tränend suchen dich, | das Herz schreit nach dir inniglich“ (vgl. Beispiel 2 auf der folgenden Seite).

Von den 15 Kreß-Abteilungen übernahm Böddecker für seine klangliche Erweiterung nur die ersten zwölf, jedenfalls dem Druck des Generalbasses von 1701 zufolge. Durch den Zusatz der Sinfonien war das Ganze ja umfangreich genug; diese Partitur umfasst 44 Folioseiten. Sie macht die Disposition erkennbar. Die dem Bass zugefügte Clavieroberstimme – mit Fingersätzen auch unten – ersetzt die „5. Instrumente“ natürlich nicht. Es handelt sich um eine

44 Philipp Friedrich Böddecker, *Manductio nova [...] ad Bassum generalem [...]*, Stuttgart 1701, Bl. 6.

45 Die Zentralbibliothek Zürich besitzt entgegen RISM (*Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 5, Kassel u. a. 1975, S. 123) kein „zweites Exemplar“ des Bassus pro Organo, sondern ein anderes. Es weicht durch sein Titelblatt (ohne das Allegoriebild), durch eine Widmungsvorrede an Herzog Friedrich Carl zu Württemberg (vom 15. März 1681), durch ein vielstrophiges Lobgedicht von „Freund und Landsmann“ (= aus Nürnberg) Johann Christoph Stierlein, durch eine kurze Vorrede von Kreß „An die Liebhaber der Music“ und durch zwölf Errata von der bekannten Gebrauchsstimme ab (Signatur: AMG XIII 5362 d). Auch Kreß bietet also einen doppelten Generalbass. Ich danke Herrn Dr. Urs Fischer für seine Hilfe.

46 Schaal (wie Anm. 32), S. 35.

klanglich beruhigte Ergänzung, welche lediglich die harmonischen Vorgänge verdeutlicht⁴⁷. Auf die weitläufigen Kommentare des jungen Bötdecker kann hier nicht eingegangen werden.

Beispiel 2: J. A. Kreyß, *Der süsse Nahme Jesu oder teutscher Jubilis Bernhardi* (J. C. Stierlein), Stuttgart 1681, T. 101–108

die Au-gen trä - nend sü - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

die Au-gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

die Au-gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir

in - nig-lich, die Au - gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

in - nig - lich, die Au - gen tra - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir

in - nig-lich, die Au - gen - nig - lich.

in - nig-lich, in - nig-lich, in - nig-lich, in - nig-lich.

Figured Bass: b, #2, 4, #, #4, 2, 6, 7, 6, 6, 6, 7, 6, 4, 1., 2., 4, #2, 6, #, 6, 2, 6, 4, #, b, 4, #, #

47 Frank Thomas Arnold (*The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* [...], London 1961) berücksichtigt die Quelle nicht.

7. Rückblick

Das latente Kantatenstadium in der Vertonungsgeschichte unseres Hymnus bei Kreß weicht auch in ein paar weiteren Werken anderer Autoren der Hauptrichtung aus⁴⁸. Der Text sträubte sich gegen die Nachbarschaft von Bibelsprüchen und madrigalischen Dichtungen⁴⁹, zumal in lateinischer Sprache. In Schützens Uppsala-Konzert *O bone Jesu* bewirken „Mystiker der Pseudo-Augustinus-Gruppe“ und Pseudo-Bernhard einen einheitlichen Gesamtton, der nicht librettistisch ist⁵⁰. Ergänzende Gegensätze bestimmen sonst den Ablauf, Bibeltexte für die Dogmatik, Strophendichtung für die Reflexion.

Philipp Friedrich Böddecker skizziert 1701 ein solches Textformular, um seine Dreier-symphonik auf die Einheit von Altem und Neuem Testament (zusätzlich zur kommentierenden Dichtung) anzuwenden⁵¹. Er will damit keine Vertoner anlocken, sondern seinen Worttext farbenreich gestalten. Dabei kommt es zum Wechsel von Lutherbibel und lateinischer Strophe (mit Klammeralternative der deutschen Stierlein-Version).

Nach alttestamentlichem Gesang des Heiligen Geists „Halleluja! Lobt ihr Knechte des Herrn, lobt den Namen des Herrn etc.“ und nach anderen Gesängen von Heiligen des Alten und Neuen Testaments (Propheten und Apostel) erklingt „in Fine“ W 2 „Nil canitur suavius“ („Kein lieblicher Gesang erschallt [...]). Ein folgendes Alexandrinergedicht (dreimal vier Verse) „Wann uns die gantze Welt/ in gröster Angst und Schrecken [...]“ ist wohl als Lesetext angefügt.

In Schützens Dresden erreicht Marco Giuseppe Peranda eine modernere Aussageform. Die Kantate *Te solum aestuat* scheint die Strophe „Jesu, summa benignitas“ (W 26) fortzuschreiben. Zwar ergibt sich nur in Vers 4 eine unmittelbare Übereinstimmung (Peranda: „tua me stringit caritas“), doch die vier identischen Reime lassen keinen Zweifel am Ursprung der jüngeren Texte. Da nun auch der Pietismus sich der mittelalterlichen Dichtung bemächtigt hat⁵², kann das kein Einzelfall gewesen sein.

Dass die Kantate den ideellen Endpunkt unserer musikalischen Textgeschichte bildet, ergab sich aus der zeitgeschichtlichen Konstellation, die hier Analogien zuließ. Auch die Einzelstrophenkombinationen und die Strophenreihen um 1600 waren nur bedingt Motetten oder Liedsätze. Stets forderte der beschwingte Text Modifikationen an der anvisierten Gattung. Um so mehr tritt die textliche Dulcedo als das bestimmende Merkmal hervor. Sie bemächtigt sich der anderweitig entstandenen musikalischen Verlaufsmuster und macht sie zur „Materia“, obwohl ja eigentlich die Noten die „Forma“ repräsentierten. Diese Umkehr des traditionellen Verhältnisses bezeichnet die Einheitlichkeit unserer Gattungsgeschichte.

48 Vgl. die gedankliche Fortführung der von Georg Feder entworfenen Systematik bei Friedhelm Krummacher, Art. *Kantate*, IV. *Deutschland*, in: MGG2, Sachteil 4 (1991), Sp. 1732 f.

49 „Einschichtige“ und „Mehrfache Mischformen“: ebd., Sp. 1740–1744.

50 „Eine (von Schütz besorgte?) Mischung von Poesie [...] und Prosa [...]: Werner Bittinger in SWV, S. 121 (zu SWV 471).

51 Böddecker (wie Anm. 44), S. 24.

52 Martin Geck, *Die Vokalmusik von Dietrich Buxtehude und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 99.

Drucker und Verleger der Kompositionen von Heinrich Schütz

EBERHARD MÖLLER

Mit der Entwicklung des Buchdrucks kam es bereits Ende des 15. Jahrhunderts zu Differenzierungen, die sich auch auf den Musikalienvertrieb auswirkten. Einerseits gab es weiterhin Druckerverleger, die ihre eigenen Druckerzeugnisse – meist auf dem regionalen lokalen Markt – verkauften. Andererseits hatte die Mehrheit der Drucker jetzt ihre Buchhändler (Buchführer), die, oft in Absprache mit den Autoren, die Bücher verkauften. Hinzu kamen Buchbinder, die vielfach in Auseinandersetzungen mit den Buchführern gerieten, da sie ebenfalls das Recht des eigenen Vertriebs beanspruchten. Die Buchhändler hatten zumeist einen festen Geschäftssitz, und es entstanden die ersten festen Ladengewölbe. Häufig betrieben die Buchhändler in größeren Städten auf Märkten, vor Kirchen und Rathäusern einen Kleinhandel. Druckerverleger, Verleger und ihre Mitarbeiter reisten regelmäßig zu den Messen, um Bücher bzw. Noten anzubieten und abzusetzen¹. Für den deutschen Musikalienhandel waren die Fasten- und Herbstmessen in Frankfurt am Main sowie die Oster- und Michaelismessen in Leipzig von großer Bedeutung. Gedruckte Messkataloge, in denen auch die Musikalien ausgewiesen wurden, erschienen für Frankfurt seit 1564, für Leipzig seit 1594². Häufig wirkten die den Vertrieb übernehmenden Buchführer in einer anderen Stadt als der jeweilige Drucker. Manche Komponisten sind das wirtschaftliche Risiko eingegangen, ihre gedruckten Werke im Selbstverlag zu vertreiben. Dazu gehörte vor allem der Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein mit einem Großteil seines Œuvres³. Heinrich Schütz hat lediglich seine *Psalmen Davids* von 1619 selbst verlegt⁴, wobei der Verkauf auch über den Leipziger Verleger Henning Grosse (d. J.) erfolgte. Offensichtlich waren Schütz die Mühen für einen Selbstverlag so beschwerlich, dass er später von ähnlichen Unternehmungen Abstand nahm.

Das Gesamtwerk von Schütz ist noch nicht zu überblicken. Wie zahlreiche Titel- und Besetzungsangaben verloreener bzw. verschollener Kompositionen zeigen, sind die Verluste beträchtlich. Ein Verzeichnis mit mehr als 80 Titeln teilte Werner Breig mit⁵. Es betrifft vor allem handschriftliche Werke; nur wenige Druckausgaben müssen als verloren gelten.

- 1 Grundsätzlich zum Buchdruck s. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden 2/1982.
- 2 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Teil 1–3, Leipzig 1902, Nachdr. Hilversum 1965.
- 3 Adam Adrio, *Die Drucker und Verleger der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins*, in: Richard Baum u. W. Rehm (Hrsg.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel u. a. 1968, S. 128–135.
- 4 Auf dem Titelblatt heißt es: „In vorlegung des Authoris“.
- 5 Werner Breig, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG2, Personenteil 15 (2006), Sp. 358–409, hier Sp. 391–392. Der Verlust Schützscher Werke ist jedoch viel höher anzusetzen. In einem bisher unbekanntem Inventar im Chemnitzer Stadtarchiv (IV II 31b) wird ihm z. B. eine nicht näher beschriebene Komposition *Salve festa Dies* zugewiesen. Erinnert sei auch an David Schirmers Trauergedicht von 1673 für Schütz: „[...] Jch weiß/ wie meinen Sachen/ Wie schlecht sie auch noch seyn/ er öffters kunte machen/ Daß mancher hoher Printz sie angesehen hat [...]“ (Schütz Quellen, S. 286). Es hat sich jedoch nur die Verlobungsode *Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt* SWV 434 erhalten.

Schütz gehört mit zu den frühesten Komponisten, die ihren Veröffentlichungen eine Werkzählung beigaben. Dass sich hierin eine neues, sehr persönliches Verhältnis des Künstlers zu seinem Schaffen zeigt, ist augenscheinlich. Im Anhang der *Symphoniae sacrae* II von 1647 hat Schütz seine größeren Drucke rückwirkend mit Opuszahlen versehen. Diese Nummerierung wurde dann bis op. 13, den *Zwölf geistlichen Gesängen*, fortgesetzt. In seinem *Catalogus*, den Schütz an Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg sandte, bezeichnete er den überarbeiteten *Beckerpsalter* von 1661 schließlich als op. 14⁶. Viele auch größere Werke wie *Die sieben Worte*, alle Passionen und der *Schwanengesang* bekamen keine Werknummern. Hinzuweisen ist auf die Tatsache, dass die *Geistliche Chormusik* von 1648 als „Erster Theil“ ausgewiesen wurde, obwohl ein zweiter später niemals erschienen ist. Ähnliches hieß es schon bei den *Madrigali* von 1611 auf dem Titelblatt: „Il Primo Libro“. Zwar war Schütz als Hofkapellmeister vor allem auch zum Schaffen von weltlicher Musik verpflichtet, doch gehörten seine Druckwerke ab opus 2 ausschließlich der musica sacra an. So konnte Martin Geier aus genauem Kenntnis am Sarge vom Schütz sagen⁷: Die

weltliche[n] materien [waren ihm] lauter parerga, aber mit geistlichen Sachen gieng er am liebsten üm: da componirte er mit lust/ da musicirte er aus allen kräften [...].

Dass Schütz an dem jeweiligen Druckvorgang und bezüglich einer größeren Anzahl von Exemplaren zur eigenen Verwendung großes Interesse zeigte, kann wohl auch aus dem Einsatz seines Privatpapiers geschlossen werden. Seit den *Kleinen geistlichen Konzerten* II (1639), vielleicht auch schon bei den früher erschienenen Dresdner Drucken, findet sich auf vielen Blättern der einzelnen Stimmbücher das schützsche Emblem: „Ein gespannter Bogen mit senkrecht nach oben weisendem Pfeil und den Initialen HSC in der Mitte“⁸. Auch die Stimmen des *Schwanengesangs*, des opus ultimum, sind auf diesem Privatpapier eingetragen. Schütz muss von seinen Drucken stets eine größere Anzahl an Exemplaren vorrätig gehabt haben. Daraus erklärt sich auch, dass er in der Lage war, zahlreichen Kantoreien, Städten und Einzelpersonen Druckexemplare zukommen zu lassen, wofür er zumeist reichlich honoriert wurde.

Um seine Kompositionen vor unberechtigten Nachdrucken zu schützen, hat er wie andere Komponisten sich mehrfach erfolgreich um kursächsische und kaiserliche Druckprivilegien bemüht. Sein erstes kursächsisches Privileg erhielt er am 17. April 1618 für die Dauer von acht Jahren, bei einer Abgabe von zwölf Exemplaren der ersten Auflage, bei weiteren Auflagen waren je neun Exemplare kostenlos einzureichen. Vor 1612 wurden solche Privilegien nur im Zusammenhang mit der Leistung eines Geldbetrag erteilt. Nach Ablauf des Privilegs bemühte sich Schütz beim kursächsischen Oberkonsistorium für den bereits im Druck befindlichen *Beckerpsalter* um eine neue geschützte Genehmigung. Diese wurde ihm am 3. August 1627, bereits einen Tag nach der Antragstellung, ausgefertigt mit einer Geltungszeit von zehn Jahren. Von jeder ersten Auflage mussten 18 Exemplare kostenlos eingereicht werden,

6 Hans Haase, *Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung*, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 85–97 (hier S. 95–97).

7 Schütz Quellen, S. 259.

8 Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 9–18 (hier S. 11). Peter Wollny (*Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die „Kern-Sprüche“ I und II*, in: *SJb* 28 [2006], S. 35–47) hat jüngst darauf hingewiesen, dass Schütz sein Privatpapier auch Johann Rosenmüller zur Verfügung gestellt hat.

von jeder weiteren neun. Unberechtigte Nachdrucke sollten mit 200 Gulden Strafe und Konfiskation bestraft werden.

Schließlich folgte am 10. August 1636 ein dritter Druckschutz wiederum für zehn Jahre. Hier wurden allgemein musikalische Werke und konkret der erste und zweite Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* geschützt. Dafür musste Schütz von jeder Ausgabe 18 Exemplare kostenlos an das Oberkonsistorium abführen. Auch hier sollten im Falle eines Übertretens alle Exemplare eingezogen und 100 Gulden Strafe entrichtet werden, die Hälfte der letzteren zu gleichen Teilen für die Rentkammer bzw. für den Komponisten/Verleger. Es stellte sich jedoch heraus, dass der auf dem Titelblatt der Ausgaben enthaltene Vermerk „Cum Privilegio Ser.[enissimij] Electoris Saxoniae“⁹ keinen vollständigen Schutz bot.

1637 entstand im thüringischen Nordhausen der Sammeldruck *Fasciculus secundus* (gedruckt in Goslar), u. a. mit Ausschnitten aus der *Auferstehungshistorie* als zweistimmige Konzerte. Obwohl nicht auf kursächsischem Territorium gelegen, verfügte diese kaiserliche Reichsstadt ebenfalls über einen kursächsischen Urheberrechtsschutz. Der vermutlich verärgerte Schütz bemühte sich jetzt für seine „Opera Musicalia“ um einen kaiserlichen Schutz, der für das gesamte Reich Gültigkeit haben sollte. Diesen erhielten er und seine eventuellen Erben von Kaiser Ferdinand III. am 3. April 1637 für fünf Jahre und durch Verlängerung des „Impressorium“ 1642 noch einmal für zehn Jahre mit der Verpflichtung, von jedem Druck vier Exemplare an die Reichshofkanzlei Wien zu schicken¹⁰. Durch den Vermerk „Mit Römischer Keyserl. Majest. Freyheit“¹¹ war Schütz nun in ganz Deutschland vor unberechtigten Raubdrucken geschützt. Im Falle eines solchen drohten eine Beschlagnahme der gesamten Auflage sowie eine hohe Geldstrafe. Diese konnte 100 bis 400 Gulden betragen, von denen die Hälfte der geschädigte Autor behalten durfte¹². Selbst Gefängnisstrafen waren möglich¹³.

In seinem Antrag vom 25. April 1642¹⁴ verwies Schütz auch auf Instrumentalmusik. Im kaiserlichen Privileg bezieht sich der Schutz folglich auf

diejenige[n] Opera Musicalia, so er zum theil in Lateinischer zum theil in Teutscher sprach, so wohl geistlich, alß weltlich, zum theil auch ohne Text Componiret in truck fertigen zu Laßen“ beabsichtige.

Viele Komponisten bemühten sich erfolgreich um Druckprivilegien; hier seien nur Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Johann Hermann Schein, Kaspar Kittel, Michael Lohr, Melchior Vulpius, Sethus Calvisius und Andreas Hammerschmidt genannt. Der Schützschüler und -verwandte Heinrich Albert verfügte sogar über einen fast internationalen Urheberrechtsschutz. Bei seinem Schütz gewidmeten *Ander Theil der Arien* (Königsberg 3/1651) finden wir

9 Titelblatt der Orgelstimme der *Kleinen geistlichen Konzerte* I 1636.

10 Zu Schütz' Druckprivilegien vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die kursächsischen Komponistenprivilegien*, in: AfMw 18 (1961), S. 155–163 (hier S. 157, 160, 164); ders., *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel u. a. 1962, S. 46, 78 f., 111, 175, 219 f., 252, 287 f.; Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: Jb. für Regionalgeschichte 13 (1986), S. 79–124 (hier S. 88–90, 96–98, 104–107); außerdem Moser, S. 616–619.

11 Titelblatt der Stimmbücher der *Symphoniae sacrae* II von 1647.

12 Pohlmann 1961 (wie Anm. 10), S. 160.

13 Wegen eines unbefugten Leipziger Nachdrucks erhielt der Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend eine mehrmonatige Gefängnisstrafe.

14 Moser, S. 617.

das Impressum: „Mit Röm. Kays. Mayt. auch Königl. Mayt in Polen vnd Schweden/ vnd Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg etc. PRIVILEGIIS. In Verlegung des Autoris.“¹⁵

Über die Auflagenhöhe der Schützdrucke ist nichts Sicheres bekannt. Werke, von denen nur wenige Exemplare (in besonders ungünstigen Fällen nur eines) überliefert sind, erfuhren vermutlich nur eine geringe Auflage, so wie bei den *Musikalischen Exequien*, während die verschiedenen Auflagen des *Beckerpsalters* wohl einst in einer hohen Stückzahl vorlagen. Interessant wäre es, über das Schicksal der in Verbindung mit der Gewährung von Druckprivilegien eingereichten Exemplare Näheres zu erfahren. Vom *Beckerpsalter* (1628), für den 18 Exemplare eingeschickt werden mussten, sind heute noch 26 Exemplare nachweisbar.

Nachfolgende Untersuchung vernachlässigt weitgehend solche Druckerzeugnisse, die lediglich Texte ohne Noten enthalten. Dazu gehört z. B. das von David Müller in Breslau verlegte Libretto zur *Dafne* sowie weitere weltliche Kasualien, die vor allem in Verbindung mit höfischen Festivitäten entstanden sind. Es fehlen auch einige Sammeldrucke, in denen sich einzelne Psalmenvertonungen von Schütz befinden.

*

Die Druckorte schützscher Werke reichen von Kopenhagen bis Venedig, von Breslau bis Straßburg. Verständlicherweise konzentrieren sie sich jedoch auf die sächsischen Städte Dresden, Leipzig und Freiberg. Weiterhin sind Gotha, Jena und Güstrow zu nennen. Dafür ergibt sich eine Zeitspanne von 1611 bis 1671, eine für einen Komponisten in dieser Zeit wohl einmalige Situation.

Der venezianische Notendruck erlebte im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert eine ungeahnte Blüte, bis Mitte des 17. Jahrhunderts eine Stagnation erfolgte. Schütz hatte bereits vor 1609 in Kassel die Möglichkeit, Drucke aus Venedig kennen zu lernen. In der Bibliothek des Landgrafen Moritz von Hessen befanden sich z.B. aus der Zeit vor 1609 allein über 40 Drucke von Antonio bzw. Angelo Gardano¹⁶.

„Angelo Gardano, & Fratelli“ brachten in Venedig die *Madrigali* von Schütz heraus. Die Vornamen der Brüder kennen wir nicht. Angelo Gardano druckte seit 1576 in Venedig und gehörte zu den großen Madrigal- und Motettendruckern seiner Zeit. Es lassen sich mehr als 1000 Drucke nachweisen. Fast alle bedeutenden Komponisten seiner Zeit ließen bei ihm drucken, unter ihnen auch Giovanni Gabrieli, der Lehrer von Schütz. Zu erwähnen sind ferner die Madrigalsammlungen der Gabrielienschüler Hans Nielsen (1606), Mogens Pedersen (1608) und Johann Grabbe (1609). Angelo Gardano verstarb am 6. (7.?) August 1611, etwa zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Madrigali* op. 1, die Schütz mit Datum vom 1. Mai 1611 dem hessischen Landgrafen Moritz gewidmet hatte.

1629, 18 Jahre nach dem Erscheinen der *Madrigali*, druckte Bartolomeo Magni die *Symphoniae sacrae* I op. 6. Magni arbeitete zunächst bei Gardano, heiratete dann dessen einzige Tochter. Sie war Alleinerbin, so konnte Magni die Druckerei seines Schwiegervaters erwerben. Auch die *Symphoniae sacrae* I führen im Titelblatt den Hinweis „SIGNVM GARDANI“. Unter

15 Titelblatt; s. Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig 1972, S. 41.

16 Thomas Schmidt-Beste, *Eine Randerscheinung? Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600*, in: *SJb* 26 (2004), S. 109–132 (hier S. 126–130).

Magnis zahlreichen Erzeugnissen finden sich Werke so berühmter Autoren wie Monteverdi, Gesualdo oder Grandi. Die Firma blieb Jahrzehnte über in Familienbesitz und existierte noch am Ende des 17. Jahrhunderts. Schütz hat somit bei seiner zweiten venezianischen Veröffentlichung die Druckerei nicht gewechselt. Eine Bekanntschaft sowohl mit Angelo Gardano als auch Bartholomeo Magni kann angenommen werden. Vielleicht gehörte letzterer zu den von Schütz so bezeichneten „alten Freunden“¹⁷.

Im Gegensatz zu den beiden Italienfahrten sind die Reisen nach Dänemark von 1633/35 und 1642/44 durch keine größeren Druckwerke dokumentiert. Von den 1634 für die dänischen Festlichkeiten komponierten Werken ist lediglich der Druck *O der großen Wundertaten* SWV 278 bekannt. Er erschien in Kopenhagen in der Offizin von Henrich Kruse, der auch durch eine Veröffentlichung der *Oden und Lieder* von Gabriel Voigtländer (Lübeck 1647, 1650) bekannt geworden ist. Weitere dänische Schützdrucke sind nicht auszuschließen, zumal SWV 278 mit seiner unbekanntem Überlieferungsgeschichte lediglich durch ein einziges Exemplar erhalten geblieben ist¹⁸. Kontakte von Schütz zu Henrich Kruse, der offensichtlich Deutscher war, konnten nicht ermittelt werden.

Straßburg ist die am weitesten westlich liegende Stadt, in der ein schützisches Werk veröffentlicht sein könnte. Der Leipziger Messkatalog für Herbst 1657 kündigte „b[e] Frid. Spoor“ eine achtstimmige Vertonung des 23. Psalms an¹⁹. Sollte der Psalm wirklich erschienen sein, kann es sich nur um den Nachdruck von *Der Herr ist mein* SWV 33 aus den *Psalmen Davids* von 1619 gehandelt haben. Schütz hat während seiner zahlreichen Reisen Straßburg, wo Johann Friedrich Spoor II seit 1649 als Drucker wirkte, nie besucht. Spoor dürfte ihm unbekannt geblieben sein.

Nicht immer lassen sich die Drucker eindeutig verifizieren. Zu berücksichtigen ist ferner, dass häufig Verlags- und Druckort nicht identisch sind. Die sechsstimmige nur in einem Exemplar überlieferte Funeralmusik *Gutes und Barmherzigkeit* SWV 95 für Jacob Schultes von 1625 trägt lediglich den Hinweis „Typis excusa LIPSIÆ“. Unbekannt sind ferner Drucker und Verleger der als Druckfassung verschollenen achtstimmigen Motette *Ich bin die Auferstehung und das Leben* SWV 464, die zur Leipziger Herbstmesse 1620 angezeigt wurde²⁰. Nicht zutreffend ist Breigs Vermutung, dieses Werk könnte zum Tod des Schützschülers und -verwandten Anton Colander, Hoforganist zu Dresden, geschrieben sein²¹. Colander ist erst am 25. April 1621 verstorben²².

Im Herbst 1621 weilte Schütz mit seiner Kapelle im Gefolge des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. in Breslau. Hier kam es zur Aufführung des dreichörigen Konzerts *Syncharma musicum* SWV 49. Im gleichen Jahr, wohl schon als Aufführungsmaterial für dieses Konzert geplant, wurde es von Ambrosius Profe (Profius) in Breslau bei Georg Baumann herausgegeben. Profe, der zunächst in Jauer und später in Breslau als Organist tätig war, genoss in der Musikwelt vor allem als Herausgeber und Musiktheoretiker hohes Ansehen. In dem bekannten musiktheoretischen Streit zwischen Paul Siefert und Marco Scacchi war Profe ebenso wie

17 Brief vom 14. September 1629; vgl. Schütz GBr, S. 104.

18 Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel.

19 Göhler (wie Anm. 2), S. 78.

20 Ebd.

21 NSA 31, S. VII.

22 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: HS-WdF, S. 189–227 (hier S. 205).

Schütz Gutachter. Noch 1641 brachte Profe – diesmal bei Henning Köler in Leipzig – in einem Sammeldruck zwei Werke von Schütz, *Teutonium dudum* SWV 338 und *Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem* SWV 339, „in Verlegung des Auctoris und Collectoris“ heraus. Eine Bekanntschaft von Schütz und Profe kann angenommen werden, sonst ließen sich die Leipziger Veröffentlichungen kaum erklären.

Der Dresdner Hofkapellmeister war vielfach für deutsche Fürstenhöfe (u. a. Gera, Hannover, Merseburg, Weimar, Wolfenbüttel, Zeitz) als Komponist, Musikberater und -organisator tätig. Anlässlich des Geburtstages von Herzogin Eleonora Dorothea von Sachsen-Weimar am 6. Februar 1647 entstand das Danklied *Fürstliche Gnade zu Wasser und Lande* SWV 368. Ein lediglich in der Ratsschulbibliothek Zwickau überliefertes Exemplar weist als Drucker Johann Michael Schall in Gotha aus, der ein Jahr später in seinem *Cantionale Sacrum* neun Stücke aus dem *Beckerpsalter* publizierte. Eine Bekanntschaft von Schütz mit Schall ist kaum vorstellbar.

Noch einmal begegnet uns in Thüringen ein Schützdruck. Der Jenaer Amtsschösser Burckhard Großmann war 1616 „wegen sonderbahrer großen Wohltat und wunderlichen Errettung Gottes“²³ einer Gefahr entronnen und hatte symbolhaft 16 bedeutende Komponisten, darunter Schütz, Michael Praetorius und Schein, gebeten, den 116. Psalm zu vertonen. Der Sammeldruck *Angst der Hellen* erschien dann erst 1623 bei Johann Weidner in Jena und enthält von Schütz *Das ist mir lieb* SWV 51. Weidner war zwischen 1605 und 1625 (ab 1626 Weidners Witwe) mit mehr als 70 Notendruckern hervorgetreten, darunter auch 1614 mit den *Madrigali* des Gabrielischülers Christoph Klemsee²⁴.

1640 veranlasste Adolf Friedrich von Mecklenburg einen unveränderten Nachdruck des *Beckerpsalters* von 1628. Die Ausgabe „auff Fürstl. Meckelnb. Befehl nachgedruckt“ erschien bei Johan(n) Jägers Erben in Güstrow²⁵. Eine nähere Beteiligung von Schütz ist jedoch nicht anzunehmen. Damit sind alle bekannten Druckerstätten mit Schützwerken außerhalb von Kursachsen erfasst.

Die „Churf. Sächs. Bergkstadt Freibergk“, nur 25 km westlich von Dresden gelegen, hatte schon 1495 vorübergehend eine Druckerei. Jedoch erst seit 1550 kam es hier – immer der Konkurrenz von Leipzig ausgesetzt – zu einer ständigen Offizin. Georg Hoffmann, der seit 1582 druckte, legte sich 1618 die zur Veröffentlichung von Musikalien erforderlichen Satzstücke an: „18 Stöck Linien zu Nothen in Fol., 21 Stöckgen mitt Linien vndt Nothen, zu des Hrn. Cantoris Demantii Music“²⁶. Offensichtlich war Heinrich Schütz von den Leistungen der Freiburger Werkstatt²⁷ – in den ersten Jahren handelte es sich ausschließlich um Werke von Christoph Demantius – sehr angetan. Schon 1621 erschien der Textdruck zur schützischen *Glückwünschung des Apollinis vnd der Neun Musen*, 1625 folgten die *Cantiones sacrae* op. 4

23 Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*, 1. Buch, Leipzig 2/1988, S. 292.

24 Klemsee hielt sich noch im Oktober 1609 bei Gabrieli auf, zu diesem Zeitpunkt war auch Schütz schon dessen Schüler.

25 Johann Jäger war 1636 verstorben. Die Druckerei wurde danach von der Witwe und den Söhnen weitergeführt.

26 Reinhard Kade, *Geschichte des Freiburger Buchdrucks*, in: *Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins* 30 (1893), S. 1–85 (hier S. 26).

27 Vgl. Eberhard Möller, *Der Notendruck in Freiberg/Sachsen zwischen 1618 und 1669*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 8 (2002), S. 152–162.

und 1628 der *Beckerpsalter* op. 5; hinzu kamen die kleineren Einzelwerke *Grimmige Gruft* SWV 52 von 1623, *De vitae fugacitate* SWV 94 von 1625 und *Glück zu dem Helicon* SWV 96 (in einem Sammeldruck von Johann Nauwach aus dem Jahr 1627). Leider setzte Schütz nach seiner zweiten Italienreise die Verbindung zur Offizin von Georg Hoffmann nicht weiter fort – vielleicht auch deshalb, weil Hoffmann, der auch 1626 Scheins *Opella Nova II* herausgegeben hatte, bereits 1630 starb. Die genannten Veröffentlichungen lassen aber eine nähere Bekanntschaft zwischen ihm und Schütz vermuten. (Am Rande sei bemerkt, dass Georg Beuther in Freiberg 1667 die *Decas missarum sacra* von Johann Georg Reuschel druckte, die mit einem vorangestellten Gedicht von Gabriel Reuschel²⁸ dem Wohlwollen von Schütz empfohlen wurden.)

Leipzig gehörte zu den Städten, zu denen Schütz privat und beruflich besonders enge Kontakte pflegte²⁹. Zahlreiche Treffen mit Verwandten und Freunden sind belegt. Erwähnt seien ferner der Besuch bei dem todkranken Johann Hermann Schein (1630), die Widmungsgedichte für die Leipziger Drucke der Musikerkollegen Johann Rosenmüller (1645) und Werner Fabricius (1662) sowie eine Leipzigerreise mit Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle anlässlich des Treffens der deutschen Kurfürsten mit Gustav Adolf von Schweden (1631). Aus Briefen wissen wir, dass Schütz die Leipziger Messe besuchte. In den Messkatalogen wurden seine Werke regelmäßig angezeigt.

Entgegen allen Erwartungen ist die Zahl der Leipziger Drucke des Sagittarius quantitativ nur gering. Es handelt sich dabei um den 1. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* op. 8 von 1636, der bei Gregor Ritzsch erschien, sowie die funerals Einzelwerke *Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang* SWV 95 (1625), lediglich ausgewiesen als „Typis excusa LIPSIÆ“, und *Mit dem Amphion* SWV 501 (1625), ebenfalls bei Ritzsch erschienen. Hinzu kommt die Hochzeitsmotette *Siehe, wie fein und lieblich* SWV 48, die 1619 Lorentz Kober veröffentlichte.

Gregor Ritzsch³⁰, der auch als Dichter in Erscheinung getreten ist, war einer der wichtigsten Drucker für viele Kasualstücke Scheins. Lorentz Kober (Cober), vorwiegend als Buchbinder tätig, hatte vermutlich zeitweilig eine Druckerei in Pacht. Ebenfalls 1619 druckte er die *Geistlichen Madrigale* des Schützschülers Gabriel Mölich. Die allerdings bei Gimel Bergen III in Dresden gedruckte *Geistliche Chormusik* op. 11 von 1648 widmete Schütz dem Rat der Stadt Leipzig. Für den Vertrieb einiger seiner außerhalb von Leipzig gedruckten Werk konnte Schütz auch Verleger und Musiker der Messestadt gewinnen, wie später noch gezeigt werden soll. Insgesamt handelt es sich nur um vier Leipziger Drucke, abgesehen von den *Kleinen geistlichen Konzerten* I ausschließlich Kasualkompositionen. Hinzu kommt allerdings der genannte Druck von Profe bei Henning Köhler (mit SWV 338 und 339).

Die Mehrzahl seiner Werke ließ Schütz – wie nicht anders zu erwarten – in den Offizinen der Residenzstadt Dresden drucken. Dabei handelt es sich ausschließlich um die beiden Druckereien von Berg(en) und Seyffert.

Die Offizin der Familie Bergen, die selbstverständlich nicht nur Musikalien produzierte, ist mit Notendruckern außer von Schütz auch von Mattheus Le Maistre, Antonio Sacandello, Rogier Michael, Kaspar Kittel, Andreas Füger, Carlo Farina, Constantin Christian Dedekind, Samuel Seidel, Johann Rist, Gregor Röber u. a. hervorgetreten. Die Familie druckte über vier Generationen zwischen 1578 und 1693. Längere Zeit verfügte sie über das Privileg einer

28 Gabriel Reuschel, Pädagoge in Meißen, war der Bruder von Johann Georg Reuschel.

29 Dazu zuletzt Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und Leipzig*, in: Sjb 28 (2006), S. 9–22.

30 Gregor Ritzsch wurde 1554 im böhmischen Skithal geboren und starb hochbetagt 1643 in Leipzig.

Hofbuchdruckerei. Die frühen Schützdrucke besorgte Gimel Bergen II. Bei ihm erschienen 1617 die *PANEGRYICI Casario-Regio-Archiduales* [...] *Decantati & Exhibiti*, die im Zusammenhang mit dem Dresdner Besuch von Kaiser Matthias I. stehen und u. a. von Schütz elf lateinische Distichen *Caesar ave*, vier deutsche Willkommensstrophen *Die unsterblichen Götter all*, einen Dialog zwischen Neptun und Elbnymphen sowie die *Wunderliche translocation* enthalten. Nach Bergens Tod 1637 folgten 1639 „Gimel Bergens Selige Erben“, bis 1648 Gimel Bergen III, nach dessen Tod die Söhne Christian und/oder Melchior Bergen. Christian war vorwiegend als Verleger tätig und arbeitete auch mit Gottfried Seyffert zusammen. Noch die geiersche Leichenpredigt für Heinrich Schütz von Ende 1672 enthält das Impressum „Gedruckt daselbst durch Melchior Bergens/ Churfl. Sächs. Hof=Buchdr. sel. nachgelas. Wittwe und Erben“.

Die folgenden zehn Schütz-Produktionen erschienen zwischen 1618 und 1652 in der Ofizin von Bergen.

- *Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat* SWV 20 (1618), Gimel Bergen II
- *Haus und Güter erbet man von Eltern* SWV 21 (1618), Gimel Bergen II
- *Psalmen Davids* op. 2 (1619), Gimel Bergen II
- *Auferstehungshistorie* op. 3 (1623), Gimel Bergen II
- *Kleine geistliche Konzerte* II op. 9 (1639), „Gimel Bergens II Seligen Erben“
- *Symphoniae sacrae* II op. 10 (1647), Gimel Bergen III
- *Geistliche Chormusik* op. 11 (1648), Gimel Bergen III
- *Symphoniae sacrae* III op. 12 (1650), Christian und Melchior Bergen
- *Wie wenn der Adler* SWV 434 (1651), Melchior Bergen
- *O meine Seel* SWV 419 (1652), Christian und Melchior Bergen

Die späteren Dresdner Schütz-Drucke erschienen vorwiegend bei Wolf(gang) Seyffert, der auch zeitweilig gemeinsam mit seinem Sohn Gottfried druckte, bevor dieser 1655 die Ofizin ganz übernahm. Wolfgang Seyffert wirkte seit 1624 in Dresden, zunächst als Buchführer, dann als Faktor in der Druckerei von Gimel Bergen II. Nach der Heirat mit dessen Tochter machte er sich selbstständig. Gottfried Seyffert druckte bis 1672, dem Sterbejahr von Schütz. Die näheren familiären Anteile (Druck und/oder Verlag) sind unklar, heißt es doch im Titel des *Beckerpsalters* von 1661: „Gedruckt zu Dreßden in Wolffgang Seyfferts Druckerey/ durch Gottfried Seyfferten“. Die Titelblätter der Stimmen des *Schwanengesangs* vermerken: „Gedruckt mit Seyfferts Schrifften“.

Unter Seyfferts Erzeugnissen befinden sich u. a. Kompositionen von Christoph Bernhard, Carlo Farina, Constantin Christian Dedekind, Andreas Hammerschmidt, Johann Klemm, Michael Lohr, Sigismund Ranisius, Johann Hermann Schein und Philipp Stolle. Von Schütz druckte er:

- *Das ist je gewisslich wahr* SWV 277 (1631), „Typis Seyffertianis“
- *Musikalische Exequien* op. 7 (1636), Wolff Seyffert
- *Zwölf geistliche Gesänge* op. 13 (1657), „gedruckt in Wolffgang Seyfferts Druckerey“
- *Canticum B. Simeonis* SWV 432–433 (1656), Wolfgang Seyffert
- *Beckerpsalter* op. 14 (1661), „Wolfgang Seyfferts Druckerey durch Gottfried Seyfferten“
- *Weihnachtshistorie* SWV 435 (1664, nur Evangelist u. Continuo), Wolfgang Seyffert
- *Schwanengesang* SWV 482–494 (1671, nur Catalogus), „Gedruckt mit Seyfferts Schrifften“

Wie sich Schütz gegen unqualifizierte Aufführungen zu wehren verstand, zeigt das Führungsmaterial zur *Weihnachts historie*. Er ließ lediglich die Evangelisten- und die Continuo-stimme drucken, da diese „Inventionen“, wie er im Vorwort vermerkt, „außer [in] Fürstlichen wohlbestälten Capellen [...] schwerlich ihren gebührenden effect anderswo erreichen würden“³¹. Die fehlenden handschriftlichen Stimmen konnten bei Alexander Hering und Sebastian Knüpfer in Leipzig bestellt und nach Prüfung und Bewilligung von Schütz in Dresden den Interessenten „um eine billiche Gebühr“ übergeben werden. Mehrfach wandte sich Schütz gegen stümperhafte Bearbeitungen und Aufführungen seiner Werke. Hier können wir schon so etwas wie eine Wahrung seines Urheberrechts erkennen. In der Vorrede der *Symphoniae sacrae* II³² schrieb er u.a., dass seine

Sachen oftmahls so übel angebracht/ zerlästert und gleichsam geradebrecht worden seynt/ das sie einen verständigen Gehöre nichts anders als Eckel und Verdruß/ [...] erwecken müssen.

Dass Schütz seine Hauptdrucker Gmel Bergen II und III sowie Wolf(gang) Seyffert persönlich kannte, steht außer Zweifel. Auch die Verwendung seines Privatpapiers macht das wahrscheinlich. In der Widmungsvorrede für die Funeralkomposition *Das ist je gewisslich wahr* SWV 277 (1630) zum Ableben von Johann Hermann Schein schrieb der Drucker Seyffert selbst, Schütz habe „solchen Gesang in Druck zuverfertigen mir vbergeben“³³. Seyffert unterzeichnete seine Worte an die hinterlassene Familie von Schein als Buchhändler, was die häufige Personalunion von Drucker und Verleger bzw. Buchhändler zeigt.

Engere persönliche Kontakte als zu den Druckern hatte Schütz zweifelsohne zu den Buchhändlern und Verlegern. Unter ihnen befanden sich mehrere Musiker aus der Hofkapelle bzw. aus seinem unmittelbaren Umkreis. Der Schützschüler Johann Klemm, in dessen Handschrift zahlreiche Werke seines Lehrers überliefert sind, war Hoforganist in Dresden. Gemeinsam mit dem Leipziger Organisten Daniel Weixer (später auch mit dem Bautzener Organisten Alexander Hering) betätigte er sich als Verleger. In diesem Zusammenhang sind die *Symphoniae sacrae* II (gemeinsam mit Alexander Hering) und die *Geistliche Chormusik* zu nennen. Diese konnten jedoch auch bei dem Braunschweiger Organisten Delphin Strunck und bei Johann Rosenmüller erworben werden. Enge Beziehungen zu Strunck zeigen sich u. a. darin, dass Schütz bei dessen Tochter Anna Margreta am 23. Februar 1645 eine Patenschaft übernahm³⁴. Rosenmüllers Instrumentalsammlung *Paduanen, Alemanden, Couranten* [...] von 1645 hatte Schütz mit einem ermunternden deutschsprachigen Gedicht bedacht. Alexander Hering, den Schütz 1647 als Organist nach Bautzen empfohlen hatte, begegnen wir wiederum bei der *Weihnachts historie* von 1664, die bei ihm und dem Thomaskantor Sebastian Knüpfer zu „erfragen“ war. Auch der neubearbeitete *Beckerpsalter* von 1661 konnte bei Knüpfer erworben werden. Die *Kleinen geistlichen Konzerte* II wurden von dem Leipziger Nicolaiorganisten Daniel Wiexer vertrieben.

Interessant ist die Publikationsgeschichte der *Zwölf geistlichen Gesänge*. Christoph Kittel, ein Verwandter von Schütz, war Dresdner Hoforganist. Bei Abwesenheit von Schütz leitete er (zeitweilig im Wechsel mit Johann Georg Hofkontz) den Kapelldienst und war für die musi-

31 Schütz GBr, S. 286. Das folgende kurze Zitat ebd., S. 287.

32 Ebd., S. 179.

33 NSA 31, S. 96.

34 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz als Pate*, in: SJB 11 (1989), S. 23–31 (hier S. 24).

kalische Ausbildung der Kapellknaben zuständig. Für diese sammelte er Werke des Hofkapellmeisters. So entstand die Veröffentlichung der *Zwölf Geistlichen Gesänge*, die er – wie er im Vorwort schreibt – „mit bewilligung ietzo wohlgedachtes Herrn Authoris zu Gottes Ehren und Christlichen nützlichen Gebrauch/ in Kirchen und Schulen zum öffentlichen Druck außfertigen“³⁵ ließ. Der Druck mit Schütz' Privatpapier erfolgte durch Wolfgang Seyffert und trägt auch die richtige Zählung „Opus DECIMUM TERTIUM“.

Kittel war jedoch nicht der Buchhändler der *Zwölf Geistlichen Gesänge*. Im Vorwort erklärte er, die Stücke seien eigentlich ohne Orgel „gemeinet und eingerichtet“, auf Wunsch des Buchhändlers jedoch sei der Generalbass „aufgesetzt“ worden³⁶. Daraus können wir entnehmen, dass nicht Schütz, sondern wohl Kittel den Generalbass anfertigte. Aus dem Leipziger Messverzeichnis von 1657 erfahren wir, dass als Verleger der Leipziger Buchhändler Christian Kirchner fungierte. So ergibt sich die Kette Heinrich Schütz (Komponist), Christoph Kittel (Herausgeber)³⁷, Wolfgang Seyffert (Drucker) und Christian Kirchner (Buchführer)³⁸.

Eigentlich fand das öffentliche Wirken von Schütz durch Drucke schon mit op. 12, den *Symphoniae sacrae* III, einen Abschluss. Op. 13 erschienen auf Initiative von Kittel und op. 14, der überarbeitete *Beckerpsalter*, im Auftrag des Kurfürsten Johann Georg II. Beim *Beckerpsalter* fehlt auch die Opuszahl in der Titelei. Schütz hat sich, nachdem 1652 das vom Kaiser erteilte Druckprivileg abgelaufen war, nicht mehr um dessen Erneuerung bemüht. Für seinen *Schwanengesang* allerdings schloss der greise Oberhofkapellmeister noch 1671 den – postumen – Druck aus: „Wann dieses Werck in Druck ausgelassen werden sollte, mag dieser oder der hiebey befindlich geschriebene Tittul [Schwanengesang] dazu gebraucht werden“³⁹. Dass Schütz bei einer Aufführung des *Schwanengesangs* auch die Einbeziehung von Instrumenten für zulässig hielt, erkennen wir aus der Äußerung Constantin Christian Dedekinds, wonach Schütz ihn „zum öffteren erinnert/ dereinst/ ad libitum, Instrumenta dazu zu säzzen“⁴⁰.

Eine für die Herausgabe von Musikalien bedeutende Verlegerfamilie waren die Grosse (Groß). Sie wirkten von 1594 bis 1759 in Leipzig. Schon Henning Groß d. Ä. hatte sich z. B. mit Ausgaben von Kompositionen von Erhard Bodenschatz, Melchior Franck und Michael Praetorius verdient gemacht. Schütz hielt zu der bedeutenden Verlegerfamilie enge Kontakte, zumal auch seine Schwägerin Anna, Ehefrau des Bruders Georg Schütz, aus dieser Familie kam. Bei der Übernahme der Patenschaft für deren Sohn Heinrich Friedrich ließ sich Schütz am 30. Oktober 1631 von Henning Große d. J. vertreten⁴¹. Dieser hatte schon 1619 die *Psalmen Davids* vertrieben, die Schütz allerdings im Selbstverlag herausgegeben hatte. Sein Sohn

35 SSA 15, S. XLIV. Dort auch die weiteren Zitate.

36 Schon 1625 schrieb Schütz über die *Cantiones sacrae*, der „Bibliopola“ habe ihm den Generalbass abgedungen („Bassum istum Generalemi mihi extorsit“). Vgl. NSA 8/9, S. XV.

37 Göhler (wie Anm. 2), S. 79. Christian Kirchner erscheint auch als Verleger der Komponisten Johann Christoph Pezl (1669/71) und Georg Bleyer (1670).

38 Christoph Kittel ist auch kompositorisch hervorgetreten. Johann Georg Hofkontz schrieb 1649, Kittel habe „gar statliche Musicalische Sachen“ (SHStA, Geheimer Rat, Loc. 8687/1, Bl. 272b). Der genannten Schützausgabe fügte Kittel als Anhang eine eigene Bearbeitung von *O süßer Jesu Christ* SWV 427 für Diskant oder Tenor, 2 Violinen und Orgel bei. Vgl. dazu Markus Rathey, *Christoph Kittels Bearbeitung von Schütz' „O süßer Jesu Christ“ (SWV 427) – Funktion und Anspruch*, in: Sjb 28 (2006), S. 141–155.

39 NSA 39, S. VIII (Autograph in der Stimme des Cantus I Chori).

40 Constantin Christian Dedekind, *Königs Davids Goldenes Kleinod*, Dresden 1674, außerdem NSA 39 ebd.

41 Möller (wie Anm. 34), S. 23.

Gottfried übernahm den Vertrieb der ersten Ausgabe des *Beckerpsalters* (1628) und der *Kleinen geistlichen Konzerte I* (1636).

Mehrfach wurden bei einer schützischen Neuerscheinung weitere Buchführer genannt, so bei dem *Beckerpsalter* Samuel Scheibe und Johann Franckens selige Erben. Scheibe und Francke werden noch einmal im Zusammenhang mit den *Musikalischen Exequien* erwähnt⁴². Weiterhin lesen wir bei den *Cantiones sacrae* „impensis Andreae Krügeri“. Dieser Buchführer wurde schon 1617 bei den oben erwähnten Dresdner *Panegyrici* ausgewiesen: „sumtibus Andreae Krügeri Bibliop. Dresd.“, ebenso bei dem Freiburger Druck *Ich hab mein Sach* SWV 94. Die *Cantiones sacrae* konnten jedoch auch bei dem Buchhändler Zacharias Schürer (Schurer) in Leipzig erworben werden⁴³.

*

Die Situation der Druckverhältnisse schützischer Werke erweist sich insgesamt als übersichtlich. Je ein Werk erschien in Gotha, Jena, Kopenhagen, Güstrow, Breslau und vermutlich auch Straßburg. Zwei bedeutsame Drucke konnten in Venedig herauskommen. Die Leipziger Offizinen haben nur vier Drucke von Schütz veröffentlicht, außer den *Kleinen geistlichen Konzerten I* ausschließlich Kasualien. Hinzu kommt jedoch noch der von Profe besorgte Sammeldruck mit zwei Schützwerken. Nur wenige Jahre dauerte die Zusammenarbeit von Schütz mit dem Freiburger Drucker Georg Hoffmann. Hier sind außer drei Gelegenheitswerken die *Cantionae sacrae* und die erste Ausgabe des *Beckerpsalters* zu nennen.

Die Mehrzahl der großen Werke von Schütz erschien in Dresden im langen Zeitraum von 1623 bis 1671. Die Hofdruckerei Bergen und die Offizin von Seiffert haben mit zehn bzw. sieben Werken, zumeist auf dem Privatpapier des Hofkapellmeisters gedruckt, den größten Anteil. Sicherlich hatte Schütz auf die Wahl des Druckers bei einigen Kasualien keinen Einfluss, da diese im Ermessen der Auftraggeber lag. Während über die Zusammenarbeit mit bzw. die Bekanntschaft zu den Druckern nichts Näheres bekannt ist, besitzen wir eine Fülle an Informationen über die Herausgeber, Buchführer und Verlagshändler bzw. Verkäufer der Schütz-Werke. Sie kamen zum überwiegenden Teil aus der nächsten Umgebung des Sagittarius, einige zählten zu seinen Schülern.

42 Vgl. dazu und zu den folgenden Angaben Göhler (wie Anm. 2), S. 78. Johann Franck (bzw. dessen Erben) und Samuel Scheibe haben mehrfach als Verleger zusammengearbeitet, so bei Drucken mit Werken von Heinrich Grimm (1636) und Tobias Michael (1637).

43 Vgl. dessen Vita in: Johann Höpner, *Christliche Leib-Predigt*, Leipzig 1629.

Die Verfasser der Beiträge

GERHARD AUMÜLLER. Geboren 1942 in Arolsen (Hessen); studierte Medizin in Mainz, Marburg und Würzburg. 1969 Promotion, 1974 Habilitation in Heidelberg für Anatomie und Zellbiologie. Seit 1977 Professor in Marburg; ab 2000 auch Beauftragter für Medizingeschichte. Mitglied im Vorstand der Historischen Kommission für Hessen. Neben Fachpublikationen Arbeiten zur Medizin- und Musikgeschichte Hessens.

WERNER H. G. BRAUN. Geboren 1926 in Sangerhausen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Halle (Saale), wo er 1952 mit einer Arbeit über Johann Mattheson promoviert wurde und sich 1958 mit einer Abhandlung über die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert habilitierte. Er wirkte hier als Assistent und Dozent, verließ aber wenige Tage vor dem Grenzmauerbau die DDR. Ende 1961 ging er an die Universität Kiel (1967 apl. Professor), 1968 an die Universität des Saarlandes (Oktober 1994 emeritiert). Seine Forschungsschwerpunkte betreffen den Zeitraum vom 16. bis 18. Jahrhundert (Aufsätze, selbstständige Schriften, Editionen).

WERNER BREIG. Geboren 1932 in Zwickau; studierte ev. Kirchenmusik in Berlin-Spandau sowie Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg. 1962 Promotion an der Universität Erlangen-Nürnberg; 1973 Habilitation an der Universität Freiburg i.Br., 1974–1979 Professor für Musikwissenschaft in Karlsruhe, 1979–1988 in Wuppertal und seit 1988 an der Ruhr-Universität Bochum (1997 Emeritierung). 1974–2003 Mitglied der Musikgeschichtlichen Kommission (1988–1993 deren Vorsitzender). 1976–2003 Mitglied des Beirats der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft; 1979–1996 Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs. 1997–2007 in Erlangen Editionsleiter der Ausgabe „Richard Wagner, Sämtliche Briefe“. Publikationen vor allem auf folgenden Forschungsgebieten: Geschichte der älteren Klavier- und Orgelmusik; Heinrich Schütz; Johann Sebastian Bach; Richard Wagner; Arnold Schönberg.

ANGELICA DÜLBERG. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Ur- und Frühgeschichte an der Universität zu Köln. Fünf Jahre Forschungen an der Bibliotheca Hertziana in Rom im Zusammenhang des Dissertationsthemas „Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert“. Promotion 1985. 1986–1988 wissenschaftliche Volontärin am Niedersächsischen Landesmuseum Hannover. Anschließend Bearbeitung des Bestandskataloges „Die deutschen, englischen, französischen, dänischen und spanischen Gemälde von 1550–1800“ am selben Museum mit einem Volkswagen-Stipendium. 1990–1992 wissenschaftliche Mitarbeiterin an dem BMFT-Forschungsprojekt „Wandmalerei-Schäden“ am Institut für Denkmalpflege in Hannover. Seit Mitte 1992 Refratsleiterin für wissenschaftliche Publikationen am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen in Dresden. Wissenschaftliche Betreuung zahlreicher Künstler und Restauratoren, die im Zusammenhang der Rekonstruktion des Dresdner Schlosses tätig sind. Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Künste. Zahlreiche Publikationen über ikonographische und ikonologische Forschungen zur Tafel- und Wandmalerei des Mittelalters und der Renaissance sowie zur Plastik der Renaissance und des Barock.

MARY E. FRANDBSEN. Geboren 1957 in Ithaca, New York (USA); studierte Musikwissenschaft in Rochester, New York (Eastman School of Music), wo sie 1997 mit einer Arbeit über das geistliche Konzert in Dresden (ca. 1660-1680) promoviert wurde. Sommer 1997 Stipendiatin des National Endowment for the Humanities, 2001–2002 des American Council of Learned Societies. Seit 1997 Assistant Professor of Music an der University of Notre Dame, South Bend, Indiana; 2004 Promotion zum Associate Professor. 2000–2006 Leiterin der Amerikanischen Sektion der ISG und Mitglied des Vorstands der *Society for Seventeenth-Century Music* (SSCM). Veröffentlichungen zur geistlichen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ihre Monographie *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden* (Oxford University Press) erschien 2006. Derzeit Vorbereitung einer Ausgabe der frühestbekanntesten Dresdner Concerto-Aria-Kantaten von Vincenzo Albrici (um 1660).

FRIEDHELM KRUMMACHER. Geboren 1936 in Berlin; studierte nach der Staatl. Musiklehrerprüfung (1957) in Berlin, Marburg und Uppsala Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik; Promotion Berlin (FU) 1964. Seit 1965 Assistent an der Universität Erlangen-Nürnberg, wo er sich 1972 habilitierte. Er wurde 1975 Professor an der Musikhochschule Detmold und folgte 1976 dem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, wo er 2001 emeritiert wurde. Er ist Vorsitzender der Vereinigung Johannes Brahms-Gesamtausgabe, Mitglied der Editionsleitungen der Werke von Buxtehude und Mendelssohn, der kgl. Schwedischen musikalischen Akademie, der Jungius-Gesellschaft Hamburg und der Norwegischen Akademie der Wissenschaften.

JOSEF MATZERATH. Geboren 1956 in Linnich (Nordrhein-Westfalen), studierte Geschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. 1990 dort Promotion im Fach Alte Geschichte. 1993–1999 wissenschaftlicher Assistent an der TU Dresden, ebd. seit 1999 wiss. Mitarbeiter. 2003 Habilitation ebd. für Neuere und Neueste Geschichte. Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind die Adelsgeschichte in der Moderne sowie die Parlamentsgeschichte der Frühen Neuzeit und Moderne

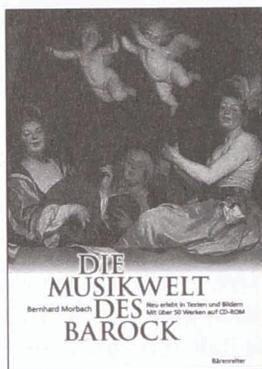
EBERHARD MÖLLER. Geboren 1936 in Königsee/Thüringen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation. 1971–1975 Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, seit 1994 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier seit 1998 Professor für Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands.

ELISABETH ROTHMUND. Geboren 1965 in Offenburg. Germanistikstudium in Straßburg und Paris. 1989 Agrégation (Staatliches Examen für das Lehramt) im Fach Deutsch als Fremdsprache/Germanistik, 1994 Promotion an der Université Paris IV-Sorbonne im Fach Germanistik mit einer Arbeit über Kulturpatriotismus und weltliche Vokalmusik bei Heinrich Schütz. Lehrtätigkeit und Lehrauftrag an den Universitäten Paris IV-Sorbonne und Lille, seit 1995 Maître de conférences (Dozentin) für Germanistik an der Université Paris XII-Val de Marne in Créteil bei Paris. Zu ihren Forschungsgebieten gehören Librettoforschung, Barockliteratur sowie Literatur- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Zur Zeit Arbeit an einem Habilitationsvorhaben zur Theorie und Praxis des Sonetts von Opitz bis Gottsched.

THOMAS SYNOFZIK. Nach kirchenmusikalischer Ausbildung an der Musikhochschule Dortmund Studium der Musikwissenschaft und Musikerziehung an der Kölner Universität sowie Cembalo an der Hochschule für Musik Köln (Künstlerische Reifeprüfung 1998, Kammermusik- und Konzertexamen 2000) und dem Koninklijk Conservatorium Brussel (Erster Preis 1995). Promotion mit einer Arbeit über den Praetorius-Schüler Heinrich Grimm (2000), zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik des 17.–19. Jahrhunderts und zur Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. 1998–2005 unterrichtete er Cembalo, Generalbass und Musikwissenschaft an Hochschulen in Dortmund, Essen, Köln, Trossingen und Detmold. Seit September 2005 ist er Direktor des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau.



Aktuelles zur Barockmusik



Bernhard Morbach *Die Musikwelt des Barock*

Neu erlebt in Texten und Bildern

Mit über 50 Werken auf CD-ROM.
301 S. mit zahlreichen Abb.; kart.
ISBN 978-3-7618-1716-2

Für Musik und Gesellschaft öffneten sich ab 1600 neue Horizonte: Die Gattung Oper entstand, Städte und Bürger spielten eine größere Rolle im Musikleben. Werke von Bach und Händel werden heute noch viel gespielt, aber auch unbekanntere Komponisten haben oft ebenso Beachtliches geschaffen.

Der Leser wird mit Johann Mattheson als zeitgenössischem Gewährsmann durch die Welt der Formen und Gattungen geführt. Weitere Themen sind das barocke Instrumentarium, Komponistinnen, die Instrumentalisierung der Kunst durch die Mächtigen sowie die Geistesgeschichte der Zeit.



Sven Hiemke *J. S. Bach Orgelbüchlein*

Bärenreiter Werkeinführungen
259 S. mit Notenbeisp.; Tb
ISBN 978-3-7618-1734-6

Sven Hiemke erläutert die Entstehung des Orgelbüchleins und sein kompositorisches Umfeld, stellt verschiedene Sichtweisen auf das Werk vor und veranschaulicht die kompositorische Machart der 45 Choralvorspiele in Einzelanalysen. Ein abschließendes Kapitel widmet sich der Wirkungsgeschichte dieser wohl wichtigsten Orgelchorsammlung überhaupt.

Meinrad Walter *J. S. Bach Weihnachtsoratorium*

Bärenreiter Werkeinführungen
198 S. mit Notenbeisp.; Tb
ISBN 978-3-7618-1515-1

»Das« Oratorium für Weihnachten. Bachs ewiges Werk, vorgestellt in einem informativen und anregenden Buch für »Kenner und Liebhaber«, für Musiker, Hörer, Lehrer, Dozenten und Studenten.



Andreas Waczkat *G. F. Händel Messias*

Bärenreiter Werkeinführungen
ca. 160 S. mit Notenbeisp.; Tb
ISBN 978-3-7618-2107-7
Erscheint im Oktober 2008

Der erste Teil widmet sich der Entstehung des Werkes sowie dem Libretto und seiner theologischen Brisanz für die Zeitgenossen. Der zweite Teil untersucht Text und Musik des gesamten Oratoriums Satz für Satz. Der dritte Teil skizziert die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des »Messias« nach Händels Tod, die den triumphalen Erfolg der Uraufführung fortsetzte.

Silke Leopold *Händel. Die Opern*

ca. 400 S.; geb.
ISBN 978-3-7618-1991-3
Erscheint im Herbst 2008

Bis heute haftet der Opera seria der Vorwurf an, schematisch, starr und undramatisch zu sein. Mit diesem Vorurteil aufzuräumen ist ein Anliegen des Buches von Silke Leopold. Händels rund 40 Opern sind unterhaltsam und ergreifend zugleich, keine historischen Monumente, sondern lebendiges Theater.

Das Buch enthält außerdem ein Lexikon aller Händel-Opern mit ausführlichen Angaben zur Besetzung, zur Stoffgeschichte und zum Inhalt.

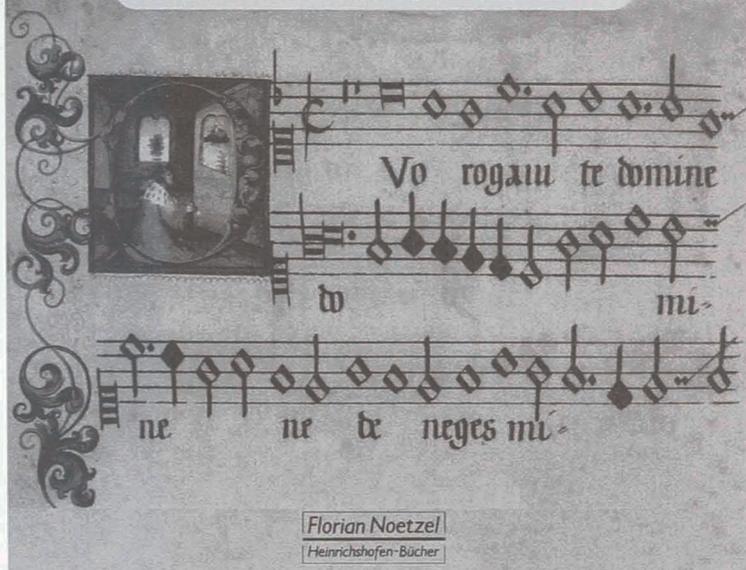


Bärenreiter
www.baerenreiter.com

SIEGFRIED GISSEL

Wege zur alten Musik

Die Tonarten in der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts



Auf die alten Tonarten und ihre allein gültige Bedeutung im 16. und 17. Jahrhundert wird in diesem Buch aufmerksam gemacht. Dies gilt hier nur für die Vokalmusik.

Zu Beginn erfolgt ein Überblick über die Behandlung der alten Tonarten in der Musikgeschichtsschreibung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Danach kommen zeitgenössische Theoretiker/Komponisten zu Wort, die sich nicht nur zu den einzelnen Tonarten äußern, sondern sie auch durch viele Choral- und Figuralbeispiele verdeutlichen. Schließlich untersucht der Verfasser elf Vokalwerke von Alfonso Ferrabosco, Giovanni Gabrieli, Jacobus Gallus, Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Constanzo Porta, Heinrich Schütz und Daniel Selichius mit den Normen der historischen Tonartentheorie. Diese Normen werden von ihm im einzelnen dargestellt und erklärt.

Das Buch bietet Kirchenmusikern, Musikwissenschaftlern, Schulmusikern, Studierenden sowie Freunden der alten Vokalmusik die Möglichkeit, die Tonarten mit den Normen der zeitgenössischen Theorie angemessen selbst zu analysieren, um damit die Intentionen der Komponisten besser zu verstehen.

Siegfried Gissel gelingt es, die Lehre der Tonarten im 16. und 17. Jahrhundert dem Leser zu erschließen - didaktisch gut aufbereitet und leicht verständlich.

Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2007, 182 Seiten, Format 17x24cm, kartoniert,
35 Euro, ISBN 3-7959-0888-4

Buxtehude & Orgelmusik



Dietrich Buxtehude »Herr, ich lasse dich nicht« BuxWV 36

Faksimile der autographen Stimmen [Uppsala Universitätsbibliothek] mit kritischer Neuausgabe in Partitur. Herausgegeben von Peter Wollny (dt./engl.). Documenta musicologica II, Band 37. 47 S.; geb. · ISBN 978-3-7618-1958-6

Von Buxtehude waren bislang kaum Handschriften bekannt. Nun konnte Peter Wollny ein Notenautograph des Komponisten identifizieren, das der Forschung bisher entgangen ist: einen Stimmensatz der Dialogkantate *Herr, ich lasse dich nicht*. Diese Quelle stellt zugleich das einzige derzeit bekannte originale Aufführungsmaterial einer Komposition Buxtehudes dar.

Kerala J. Snyder Dieterich Buxtehude

Leben · Werk · Aufführungspraxis
Übersetzt von Hans-Joachim Schulze. 3. Auflage.
581 S. mit Notenbeispielen und 33 Abb.; geb.
ISBN 978-3-7618-1836-7

Die englische Originalausgabe wurde von der Autorin gründlich überarbeitet und von dem renommierten Bach-Forscher Hans-Joachim Schulze übersetzt. Die Forschungsliteratur seit Erscheinen der Originalausgabe (1987) wurde berücksichtigt.

Tabulatur Lüdingworth Norddeutsche Orgelmusik des 16. Jahrhunderts

Faksimile und Übertragung
Zweisprachige Ausgabe (dt./engl.). Herausgegeben und kommentiert von Konrad Küster. Documenta musicologica II, Band 38. 48 S.; geb. ISBN 978-3-7618-1985-2

Im Umfeld der weltberühmten Arp-Schnitger-Orgel in Lüdingworth haben sich Fragmente einer Orgeltabulatur mit Musik aus der Zeit um 1550/70 erhalten. Diese Blätter, die hier in einer hochwertigen Faksimile-Ausgabe erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, enthalten früheste lutherische Orgelmusik und machen zugleich die Norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts in ihren Wurzeln greifbar.

Die Ausgabe enthält unter anderem den derzeit ältesten bekannten Orgelchoral eines lutherischen Organisten und dokumentiert die älteste greifbare Quelle der »jüngeren deutschen Orgeltabulatur«. In einer Zeit mit nur wenigen Tastenmusikquellen überhaupt bietet sie das einzige mitteleuropäische Dokument. Und schließlich bietet sie für die norddeutsche Orgelkunst unschätzbar wichtige Informationen.

Faksimile und Übertragung in moderne Notation werden ergänzt durch einen umfangreichen Kommentar, mit dem auch der historische Kontext der Quelle und ihrer Musik dargestellt wird.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com



Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft verbindet Freunde der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672), dem bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Das gemeinsame Ziel, die Musik von Heinrich Schütz in ihrer ganzen Vielfalt zu pflegen, sie praktisch aufzuführen und wissenschaftlich zu durchdringen, verbindet musikalische Laien sowie Berufsmusiker und Sänger, Musikforscher und Theologen, Publizisten und Studierende, musikwissenschaftliche und kirchenmusikalische Institute, Bibliotheken, Behörden und Unternehmen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Arbeitstagen, die regelmäßig in Deutschland, aber auch im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt „Acta Sagittariana“ und das „Schütz-Jahrbuch“ als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

Darüber hinaus erscheinen im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft wissenschaftliche Ausgaben der Gesamtwerte von Heinrich Schütz und zwei weiteren Komponisten seiner Zeit: Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus diesen Editionen werden Einzelausgaben für die Praxis veröffentlicht.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lädt alle an der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit Interessierten zur Mitgliedschaft ein. Nähere Informationen finden Sie unter www.schuetzgesellschaft.de

Sie können sich auch direkt an die Geschäftsstelle in Kassel wenden:

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel
Telefon 0561/3105-0 · Telefax 0561/3105-240
info@schuetzgesellschaft.de

Weltweiter Klangzauber

**Karl-Heinz Göttert,
Eckhard Isenberg**

Orgelführer Deutschland, Band II

(2008). 223 Seiten mit ca. 60 Farbabbildungen; gebunden
ISBN 978-3-7618-1710-0

Wie in Band I wird anhand von Geschichten, bei denen auch einmal von Stockfischhändlern, von verkauften Tönen oder einer päpstlichen Beschleunigung die Rede sein darf, technisches und musikalisches Wissen anschaulich vermittelt. Auch die Orientierung an Reiseführern wurde beibehalten, die den Leser wieder von Nord nach Süd, von West nach Ost quer durch Deutschland führt – mit durchaus »gerechtem« Proporz nach Orgelbauern, Orgeltypen und sogar nach Religionen. Wer das erste Buch kennt, wird sein Wissen erheblich erweitern können – beide Bände gehören zusammen wie Pfeifen und Blasebalg.

Orgelführer Deutschland, Band I

(3., rev./2001). 265 Seiten mit 82 Farbabbildungen; gebunden
ISBN 978-3-7618-1347-8

»Das Einmalige und wirklich Herzerfrischende ist aber, dass die beiden Autoren so schön geradeaus denken und schreiben können, dass sie in jedem Instrument das Wesentliche herausstellen und nicht mit Insiderwissen und Expertentum langweilen ...«
(Hessischer Rundfunk)

Orgelführer Europa

(2000). 275 Seiten mit über 90 Farbabbildungen; gebunden
ISBN 978-3-7618-1475-8

Annähernd 100 der interessantesten Orgeln unserer Nachbarländer werden in Wort und Bild porträtiert und dem Liebhaber wie dem professionellen Organisten in spielerischer Form nahegebracht.



Orgeln! Orgeln!

Konzepte · Kuriositäten · Kontinente
(2./2007). 193 Seiten mit 122 Abbildungen
(davon 18 farbig); gebunden
ISBN 978-3-7618-1566-3

»Ein seltener Glücksfall. Wer schreibt schon Bestseller über Orgeln? Diese beiden können's; sie bringen es fertig, dass auch ein völlig Außenstehender die Instrumente und das ganze Orgelwesen interessant findet, und dass der Fachmann genauso begierig liest, grimmig zustimmend mit dem Kopf nickt und ab und zu schallend lacht ...«

(Paul Bartholomäi, Hessischer Rundfunk)



Bärenreiter
Bärenreiter.com

SLUB DRESDEN



3 1770919