

# Schütz-Jahrbuch

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

herausgegeben von  
**Jürgen Heidrich**

in Verbindung mit  
**Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck**

37. Jahrgang 2015



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

© 2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

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

ISBN 978-3-7618-1693-6

ISSN 0174-2345

# Inhalt

## Vorträge des Schütz-Festes Kopenhagen 2014

Musik und Konfession bei Heinrich Schütz Walter Werbeck	7
Musik im frühen lutherischen Gottesdienst Das Beispiel der Domkirche in Ribe um 1560 Konrad Küster	17

## Freie Beiträge

Würzburg, der Jesuitenorden und die Anfänge der Oper Irmgard Scheitler	39
»fein holl. wapenpapier Zur Capelle« Papierversorgung und Handschriftenproduktion am Gottorfer Hof Matthias Kirsch	63
Cammerjungfrawen im Mäusenest Neue Text- und Notenfunde im Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels Matthias Kirchhoff und Ann-Katrin Zimmermann	77
»... wie mich Herr Henrich abgericht ...« Zur Tätigkeit von Henrich Schütz als Kompositionslehrer in Kassel Gerhard Aumüller	95
Die Verfasser der Beiträge	105



## Abkürzungen

AEKKW	Archiv der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BWV	Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
Diss.	Dissertation
ed., eds.	edited / editor, editors
Faks.	Faksimile
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	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985</i> , Kopenhagen 1989
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel u. a. 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63–92



# Musik und Konfession bei Heinrich Schütz\*

Walter Werbeck

Wenn ein Komponist Gemeinsamkeiten in der Musikkultur Dänemarks und Sachsens<sup>1</sup> zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verkörpert, dann sicherlich Heinrich Schütz. Immerhin zweimal, von 1633 bis 1635 und von 1642 bis 1644, hat er sich am Hof Christians IV. in Kopenhagen aufgehalten und Hochzeitsfeiern organisiert bzw. musikalisch bereichert, die zur Vertiefung der dynastischen Verbindungen zwischen dem dänischen und dem sächsischen Hof führten<sup>2</sup>. Über die Musik, die Schütz jeweils beisteuerte, ist leider außer dem *Gesang der Venuskinder* SWV 278 nichts Sicheres bekannt<sup>3</sup>; immerhin denkbar sind theatralische Kompositionen sowie geistliche Stücke in großer wie kleiner Besetzung. Was letztere betrifft, so wäre an virtuose Konzerte aus den *Symphoniae sacrae* II zu erinnern<sup>4</sup>: Frühfassungen lagen vermutlich schon 1634 vor, und Stücke der Sammlung könnten 1642 in Nykøbing oder Kopenhagen zur Aufführung gekommen sein.

Eingeladen zu seinem ersten Besuch in Kopenhagen hatte Schütz der dänische Kronprinz Christian. Er war dem sächsischen Kapellmeister 1631 begegnet, und zwar vermutlich in Leipzig, als Kurfürst Johann Georg I. zusammen mit anderen protestantischen Fürsten zum sogenannten Leipziger Konvent zusammengekommen war, um das kaiserliche Restitutionsedikt zurückzuweisen<sup>5</sup>. Der Konvent dauerte vom 10. Februar bis zum 2. April 1631, und möglicherweise erklang in den Gottesdiensten zur Eröffnung und zum Abschluss Musik von Schütz, darunter, wie Wolfram Steude vermutete, die großbesetzte Komposition von Psalm 85 *Herr, der du bist vormals gnädig gewest* SWV 461<sup>6</sup>. Hans Joachim Moser hat

\* Vortrag, gehalten bei der Eröffnung des Schütz-Festes Kopenhagen 2014. Der Text wurde durch Fußnoten ergänzt; der Vortragscharakter wurde beibehalten.

1 Dazu zusammenfassend vgl. die Beiträge in: Jutta Kappel/Claudia Brink (Hrsg.), *Mit Fortuna übers Meer. Sachsen und Dänemark – Eben und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709)*, München 2009.

2 Zur Hochzeit von Kronprinz Christian mit der Sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylla, dem Anlass für den ersten Aufenthalt Schützens in Kopenhagen, vgl. umfassend Mara R. Wade, *Triumphus nuptialis danicus. German court culture and Denmark. The »Great Wedding« of 1634*, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27), vor allem S. 221–278; außerdem dies., *Heinrich Schütz and »det Store Bilager« in Copenhagen (1634)*, in: SJB 11 (1989), S. 32–52. Zum Thema »Schütz und Dänemark« vgl. auch die Texte in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, sowie neuerdings Bjarke Moe, *Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish courts*, in: SJB 33 (2011), S. 129–142.

3 Vgl. Kurt Gudewill, *Der »Gesang der Venuskinder« von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Überlieferung und zu den Kopenhagener Hochzeitsfeierlichkeiten im Oktober 1634*, in: SJB 6 (1984), S. 72–92.

4 Vgl. Walter Werbeck, *Musik am dänischen Hof. Bemerkungen zum zweiten Teil der Symphoniae sacrae von Heinrich Schütz*, in: Ole Kongsted u. a. (Hrsg.), *A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, Kopenhagen 2008 (= Danish Humanist Texts and Studies 37), S. 687–700.

5 Vgl. Mara R. Wade, *Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz*, in: SJB 21 (1999), S. 49–61.

6 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert »Herr, der du bist vormals gnädig gewest«*, in: ders., *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 147–154.

das Stück als eine »politische Musik« bezeichnet, als einen »Staatspsalm«, weil Schütz hier »in leidenschaftlichster Weise alles das hervorhebt, was einer Friedensberatung dienen könnte: [...]«<sup>7</sup>. Ähnlich haben vermutlich schon die Zeitgenossen, also der dänische Kronprinz, Schütz' Musik verstanden. Der Wunsch Christians, Schütz für seine Hochzeit mit der sächsischen Kurprinzessin Magdalena Sybille nach Kopenhagen zu engagieren, war sicherlich seiner Bewunderung von Schütz' Musik geschuldet, hatte aber wohl politische Gründe: Immerhin sollte die Hochzeit den Plan seines Vaters, König Christian IV., zur Bildung einer protestantischen Union unter Ausschluss von Schweden befördern, und natürlich versprach sich der dänische Hof durch die Anwesenheit von Schütz eine künstlerische Aufwertung der Feier und damit eine Steigerung des politischen Gewichts in den Verhandlungen mit Sachsen. Schütz' Musik besaß in Dänemark einen unübersehbar politischen Charakter.

Der kursächsische Kapellmeister war es gewohnt, Musik nicht nur für politische Anlässe, sondern gerade für besondere Ereignisse im höfischen Leben bereitzustellen: Joshua Rifkin hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass Schütz Wert darauf legte, vor allem für solche Gelegenheiten verantwortlich zu sein, »bei denen sich der Staat in seinem ganzen Glanz darstellte«<sup>8</sup>. Selbstverständlich diene seine Musik in solchen Kontexten stets dem Ruhm seines Fürsten. Schon Schütz' Amtsvorgänger Antonio Scandello und Rogier Michael wurden darauf verpflichtet, Musik zum Ruhm der Kapelle und damit zugleich des Kurfürsten zu liefern. Als Schütz 1645 um Dispensierung von den alltäglichen Dienstangelegenheiten bat, verband er dies mit der Versicherung, weiterhin »bey fürgehenden *solenniteten* und festagen in der Kirchen nach gelegenheit persönlich das *Directorium* zu führen«<sup>9</sup> – also bei herausgehobenen Anlässen noch immer präsent zu sein.

An Beidem, der Dispensierung von den täglichen Diensten und der Zuständigkeit vor allem für besondere Auftritte der Kapelle, war Schütz schon zu Beginn seiner Tätigkeit in Dresden gelegen – was ihn übrigens mit seinem Vorgesetzten, dem Oberhofprediger Hoë von Hoënegg verband, der seine Anstellung 1613 von der Bedingung abhängig gemacht hatte, als einziger die Sonntagspredigten zu halten und vom Lesen der Episteln, Evangelien und Kollekten sowie von der Haltung der Vespers dispensiert zu werden<sup>10</sup>. Schütz stellte zwar, soweit wir wissen, keine Bedingungen. Aber nachdem er sich schon 1617 beim Kaiserbesuch in Dresden und beim Reformationsjubiläum als Komponist eindrucksvoller Festmusiken empfohlen hatte<sup>11</sup> und 1624 durch den Vizekapellmeister Zacharias Hestius von den alltäglichen Verpflichtungen befreit worden war<sup>12</sup>, hatte auch er sein Amt gewissermaßen auf sich zugeschnitten und konnte sich auf die für ihn wichtigsten Aufgaben konzentrieren. Dazu gehörten festliche Ereignisse, aber dazu zählte auch das Komponieren und Publizieren von Werksammlungen. Schütz dürfte ein erheb-

7 Moser, S. 311–313.

8 Joshua Rifkin, *Henrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21, hier S. 12.

9 Schütz Dok, S. 231.

10 Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961, S. 160. Zu Hoë vgl. auch Hans-Dieter Hertrampf, *Höe von Höenegg [sic] – sächsischer Oberhofprediger 1613–1645*, in: Herbergen der Christenheit. Jb. für deutsche Kirchengeschichte 7 (1969), S. 129–148.

11 Vgl. Eberhard Möller, *Henrich Schütz und das Jahr 1617*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 69–80.

12 Vgl. Heinz Krause-Graumnitz, *Henrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*. Erstes Buch. *Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, 2. erg. Aufl. Leipzig 1988, S. 303; außerdem Schmidt (wie Anm. 10), S. 60, mit einem Auszug aus Hestius' Anstellungsurkunde, sowie S. 172.



liches Maß an Zeit und Energie in dieses »studium privatum«, wie er in seinem bekannten Memorial von 1651 die »auslassung unterschiedlicher Musicalischer Wercke«<sup>13</sup> bezeichnete, investiert haben. Denn er verstand seine Sammlungen und deren Druckpublikationen nicht nur als Dokumente einer hoch stehenden kursächsischen Hofmusik – und damit zugleich als Lobpreis des diese Musik erst ermöglichenden Kurfürsten. Sie waren außerdem Dokumente seiner Kompositionskunst, und in dieser Funktion wollte Schütz sie der Nachwelt zu seinem eigenen Andenken bewahren. Die Opuszahlen, die er seinen Drucken verlieh<sup>14</sup>, sind dafür ebenso ein beredtes Zeichen wie 1664 die Überlassung seiner Handexemplare an Herzog August von Wolfenbüttel, dem Schütz für die Ehre und Gnade dankte, seinen Werken »auff dero furstl. undt durch gantz Europa höchstberümbten *Bibliothek*, auch Ein räumlein gnädigst zu gönnen«<sup>15</sup>.

Wenn also Schütz darauf erpicht war, einerseits politische Musik zu liefern und sich andererseits als Komponist zu profilieren – welche Rolle spielte dann die Kirche, genauer die protestantische Konfession für seine Musik? Wird ihre Bedeutung überschätzt? Aber: Warum galt und gilt Schütz als Schöpfer protestantischer Kirchenmusik?

Um sich Antworten auf diese Fragen zu nähern, ist zunächst daran zu erinnern, dass Schütz' Lebensjahre in das sogenannte Zeitalter des Konfessionalismus fallen. Das war, nach der Reformation und der damit einhergehenden religiösen Spaltung, eine Zeit konfessioneller Polarisierung. Zugleich kam es zur Ausbildung frühmoderner, absolutistisch regierter Staaten, in denen Religion und Politik, Staat und Kirche auf das engste miteinander verzahnt waren. Mit anderen Worten: Angelegenheiten der Konfession waren zugleich Angelegenheiten des Staates, und Staatspolitik war zugleich konfessionelle Politik. Unter solchen Voraussetzungen bildete die Zugehörigkeit zu einer Konfession eine Grundbedingung jeglicher Existenz. Für einen Musiker wie Schütz war seine lutherische Konfession fraglos Bedingung für das Amt als kursächsischer Hofkapellmeister. Seine Tätigkeit am calvinistischen Kasseler Hof zuvor war kein Hindernis, schon gar nicht sein Studium im katholischen Venedig. Im Gegenteil, seine italienische Ausbildung könnte gerade für ihn gesprochen haben, war doch das Interesse an italienischer Kunst und Musik traditionell groß in Dresden. Johann Georg I. hatte sich als 16jähriger Kurprinz selbst 1601/02 in Italien aufgehalten<sup>16</sup>, und bekannt ist, dass Schütz während seiner Dresdner Zeit nicht nur erneut nach Italien fuhr, sondern sich auch immer wieder für italienische Musiker in der Hofkapelle starkmachte und italienische Musik aufführte. Die Leistungsfähigkeit der Kapelle rangierte weit über religiösen Bedenken; bei Musik italienischer Komponisten fiel deren Konfession jedenfalls nicht ins Gewicht. Im April 1632 etwa erwähnt Schütz in einem Brief an Philipp Hainhofer die erfolgreichen Feldzüge seines Kurfürsten im 30jährigen Krieg und beklagt, dass »die Evangelischen Kirchen, wegen grosser vntterdrückung der Catholischen, auch viel trawrikeit erduldet«<sup>17</sup>. Hauptgegenstand des Briefes aber ist die

13 Schütz Dok, S. 323.

14 Opusnummern begegnen in zwei Verzeichnissen: Eines erschien im Zusammenhang mit der Publikation der *Symphoniae sacrae* II 1647, ein zweites, vollständiges, wurde mit einiger Wahrscheinlichkeit 1663 im Zusammenhang mit dem Plan erstellt, seine Handexemplare nach Wolfenbüttel zu geben. Vgl. Schütz Dok, S. 257 f. und 412–415.

15 Schütz Dok, S. 417 f.

16 Vgl. Barbara Marx, *Die Italienreise Herzog Johann Georgs von Sachsen (1601–1602) und der Besuch von Cosimo III. de' Medici (1668) in Dresden. Zur Kausalität von Grand Tour und Kulturtransfer* [...], in: Rainer Babel/Werner Paravicini (Hrsg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern 2005 (= Beihefte der Francia 60), S. 373–400.

17 Schütz Dok, S. 174.

Bitte an Hainhofer um die Beschaffung von Vokalmusik aus dem katholischen Neapel: Canzonetten, Madrigale und Motetten.

Wenn die Konfession zu den Grundlagen des Staates zählte, hatten geistliche Werke eo ipso eine politische und damit auch weltliche Funktion. Der Dominanz des Konfessionellen im beruflichen Leben des Komponisten Heinrich Schütz entspricht die Dominanz seiner Bibeltextvertonungen. Erklungen sie im Gottesdienst, so dienten sie natürlich dem Lob des himmlischen Herrschers, aber immer zugleich auch dem Lob des irdischen Herrschers, also des Kurfürsten. Ob und inwieweit Schütz' Werke allerdings in den regulären Hofgottesdiensten aufgeführt wurden, ist, wenn man von wenigen Ausnahmen wie den späten Passionen oder den Liedsätzen des *Becker-Psalter*s absieht, durchaus fraglich: Zum einen ließ der Komponist sich, wie schon erwähnt, bei solchen Diensten vom Vizekapellmeister vertreten, und zum zweiten fällt es schwer, seine Kompositionen zuverlässig der Liturgie der Dresdner Hofgottesdienste zuzuordnen. Eberhard Schmidt übte an dieser Praxis scharfe Kritik: Wenn Schütz weder lateinische Ordinariumstexte noch liturgisch gebundene protestantische Kirchenlieder in nennenswerter Menge komponiert habe, wohl aber Musik zum Ruhme seines Fürsten, dann zeige sich darin eine »Entwertung des liturgischen Dienstes«; die kirchenmusikalischen Aufgaben am Hofe seien »ihres Gottesbezuges entkleidet und in den Dienst menschlicher Prunksucht gestellt« worden<sup>18</sup>.

Kein Zweifel, Schütz hatte mit Kantorendiensten im landläufigen Verständnis nichts im Sinn; die musikalische Bestellung der Wochenpredigten, der täglichen Vespers, vermutlich auch der gewöhnlichen Sonntage überließ er seinem Vertreter. Von einer planvollen liturgischen Musikpflege kann kaum die Rede sein; ein gottesdienstliches Repertoire, das als Ausdruck von Schütz' Religiosität oder seines spezifisch konfessionellen Engagements gelten könnte, liegt nicht vor. Daran ändern die einfachen Psalmvertonungen wenig, die Schütz in den Früh- und Abendgebeten mit den Kapellknaben gesungen und in seinen *Becker-Psalter* übernommen hat. Denn zum einen rangierten sie auf einem musikalischen Level, der ihn nicht sonderlich interessierte. Und zum anderen gehörten die Stücke zur Erziehung der Knaben und waren vermutlich eher Pflichterfüllung als Dokumente der Religiosität ihres Schöpfers. Nicht übergangen werden darf schließlich, dass Schützens geistliche Musik, zumal in kleinerer Besetzung, immer auch zur Tafel erklang. Als Schütz sich 1645 nach den musikalischen Verhältnissen am Wolfenbütteler Hof erkundigte, nannte er drei Gelegenheiten, bei denen die geistliche Musik zu gebrauchen sei: an erster Stelle die Tafel, dann die gewöhnlichen Gottesdienste und zuletzt die »*Principal* absonderlichen Musicalischen Gottesdienste«<sup>19</sup>. Tafelmusik diene zur Ausschmückung der zeremoniellen fürstlichen Speisung, aber sie erfüllte wohl auch die Funktion fürstlicher Unterhaltungsmusik, hatte Schütz sie doch zu »Ehrlicher ergetzung vnnndt *recreation*«<sup>20</sup> komponiert, wie es 1636 in einer Bitte an seinen Kurfürsten um ein Druckprivileg für den ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* heißt.

Hartmut Lehmann hat die Zeit der Konfessionalisierung als Etappe auf dem Weg zur Säkularisierung bezeichnet. Hinter der Politik der Fürsten, so Lehmann, stand die Stabilisierung weltlicher Herrschaft durch umfassende Disziplinierung, nicht aber die Sorge um das ewige Heil<sup>21</sup>. Heinrich Schütz herrschte zwar nur auf dem Gebiet der Musik, aber hier interessierten ihn vor allem die Regeln guten Komponierens,

18 Schmidt (wie Anm. 10), S. 171 f.

19 Schütz Dok, S. 237.

20 Ebd., S. 194.

21 Vgl. Hartmut Lehmann, *Grenzen der Erklärungskraft der Konfessionalisierungsthese*, in: Kaspar von Greyerz u. a. (Hrsg.), *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*, Heidelberg 2003 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 201), S. 242–249.

sei es der Umgang mit dem Generalbass, die Beachtung der Gesetze des Kontrapunkts, die Disposition und klangliche Spezifizierung verschiedener Chöre oder eine sinnvolle Realisierung von Prosodie und Inhalt des jeweiligen Textes. Die Vorreden, die er seinen Werken mitgab, handeln genau davon: Es geht immer um musikalische Sachverhalte wie eine angemessene und wirkungsvolle Ausführung, aber es geht nie um Religion oder Konfession. Nichts dokumentiert die Bedeutung, die Fragen guter Komposition für Schütz besaßen, mehr als seine *Geistliche Chormusik*, jene 1648 publizierten Motetten, die als Inbegriff protestantischer Kirchenmusik gelten. Ausgerechnet diese Sammlung hat Schütz mit einer regelrechten Denkschrift ausgestattet, die seine kompositorischen Grundsätze enthält – womit die Motetten zu praktischen Realisationen dieser Grundsätze avancieren<sup>22</sup>. Die Nähe der Sammlung zu Schütz' Stellungnahme in der Kontroverse zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert unterstreicht einmal mehr, worauf Schütz mit seinen Motetten in erster Linie zielte<sup>23</sup>.

Fast scheint es, als könne man den meisten von Schütz' Werken kaum eine dezidiert kirchliche, geschweige denn reformatorische, lutherische Haltung zusprechen. Der Dresdner Kapellmeister interessierte sich primär für außerordentliche Ereignisse, die den Ruhm seines Fürsten wie den seines Hofkapellmeisters mehrten. Die Liturgie der Hofgottesdienste hingegen, zumal der gewöhnlichen, war eine für Schütz nachrangige Angelegenheit, weshalb er an die Bereitstellung liturgischer Musik offenbar niemals gedacht hat. Vor allem opferte er seine Zeit für die Komposition und Drucklegung von Werken, die er als Dokument eigener Kompositionskunst verstand und die er in möglichst vollendeter Form aufzuführen ließ. Die Musik der Reformation spielte hier eine eher geringe Rolle. Martin Luther kommt in den Schütz-Dokumenten äußerst selten vor – kein Wunder, Schütz war schließlich Musiker, kein Theologe. Natürlich wusste Schütz, wer die deutschen Bibeltexte geschaffen hatte, die er bevorzugt zu vertonen pflegte. Aber die Reformation und ihre Musik identifizierte Schütz vor allem mit den evangelischen Kirchenliedern, die in den Hofgottesdiensten gesungen wurden. Sie bezeichnete er in der Widmungsvorrede zur 1. Ausgabe des *Becker-Psalters* 1628 als »alte Weisen Herrn Doktor Luthers und anderer frommer Christen«<sup>24</sup>. Mehr als 100 Jahre nach der Reformation waren deren Lieder für einen modernen Komponisten wie Schütz eine veraltete Sache – ihr setzt er die aktuelle Musik, seine Musik, entgegen.

Es mag erstaunen, dass Schütz' Amtsverständnis ebenso wie seine künstlerischen Überzeugungen den Erwartungen, die der Hof an ihn hatte, nicht widersprachen. Auch seine persönliche Einstellung zur Religion bzw. zu seiner lutherischen Konfession ließ sich ganz offenbar mit seinen beruflichen und künstlerischen Zielen verbinden. Doch darf nicht vergessen werden, dass seine Musik grundsätzlich als Musik des protestantischen Kursachsens verstanden wurde. Insofern waren seine Kompositionen, gleich ob mit geistlichen oder weltlichen Texten, ob für den Gottesdienst, die fürstliche Tafel oder selbst für das Theater, immer konfessionelle Musik, die der Hof ganz selbstverständlich für seine Zwecke instrumentalisierte.

Vor dem Hintergrund eines derart umfassenden Verständnisses von konfessioneller Musik – und es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln, dass der Hof ebenso wie Schütz dieses Verständnis teilte – hat Schütz nach seinen eigenen Worten auch Kirchenmusik komponiert: In der schon erwähnten Bitte um ein Druck-

22 Schütz Dok, S. 279–280.

23 Vgl. Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: SJB 17 (1995), S. 63–79; neuerdings auch Michael Heinemann, *Die »alte« Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, Köln 2014 (= Schütz-Dokumente 3).

24 Schütz Dok, S. 144.

privileg vom August 1636 schreibt Schütz seinem Kurfürsten, er beabsichtige nach und nach die Sammlung und Publikation derjenigen musikalischen Werke, die er in nunmehr zwanzig Jahren »theils zu be-  
huff der Christlichen Evangelischen Kirchen *Music*, theils aber zu anderweit Ehrlicher ergetzung vndt  
*recreation, Componiret vndt aufgesetzt habe*«<sup>25</sup>. Christliche evangelische Kirchenmusik – damit meinte  
Schütz fraglos diejenigen seiner geistlichen Werke, die im Gottesdienst in der Kirche erklingen waren  
(was, wie schon erwähnt, nicht ausschließt, dass sie in kleiner Besetzung bei der Tafel musiziert wurden).  
An anderen Stellen in seinen Eingaben spricht Schütz nur von geistlicher Musik, die er von weltlicher  
trennt. Und wie die geistliche an verschiedenen Orten bzw. zu verschiedenen Gelegenheiten erklingen  
kann (in der Kirche zum Gottesdienst oder im Schloss zur Tafel), so die weltliche: bei der Tafel oder  
im Theater. Weitere Differenzierungen gibt es nicht, genauere Bestimmungen von Kirchenmusik sucht  
man bei Schütz vergebens. Ganz offenbar hat sie ihren Namen allein von ihrem Ort, nicht jedoch von  
einer spezifischen Machart. Hier gibt es für Schütz, wie die Vorrede der *Geistlichen Chormusik* deutlich  
macht, lediglich die grundsätzliche Unterscheidung zwischen der Schreibart ohne und derjenigen mit  
obligatem Generalbass, und diese Dichotomie gilt für alle seine Musik, sei sie geistlich oder weltlich,  
Kirchen-, Tafel- oder Theatermusik. Mit anderen Worten: Schütz' Kompositionsweise, sei es die motet-  
tisch-madrigalische oder die konzertierende Schreibart, sei es sein spezifischer Umgang mit dem Text, ist  
keine spezifisch evangelische Kompositionsart – auch wenn in früheren Zeiten vor allem seine Text-  
behandlung mit ihren musikalisch-rhetorischen Figuren gerne als »protestantisch« bezeichnet wurde<sup>26</sup>,  
was schon deshalb fragwürdig erscheint, weil dann zum Beispiel auch Schützens theatralische Kom-  
positionen als »protestantisch« bezeichnet werden müssten. Dass unter musikalischen Gesichtspunkten  
Geistlich und Weltlich bei Schütz nicht getrennt werden kann, hat schon Philipp Spitta beobachtet<sup>27</sup>.

Halten wir fest: Protestantisch ist Schütz' Musik – und zwar alle seine Musik – in erster Linie deshalb,  
weil sie Musik eines protestantischen Hofes ist und als solche wahrgenommen wurde – wie die Einschät-  
zung seiner Beiträge etwa zum Reformationsjubiläum 1617 zeigen. Zu verweisen wäre auf die von Jürgen  
Heidrich herausgearbeiteten politischen Ursachen für die Widmung der *Cantiones sacrae* von 1625 an den  
kaiserlichen Beamten Hans Ulrich von Eggenberg<sup>28</sup>. Schütz' Musik diente zur Unterstützung der diplo-  
matischen Strategie seines protestantischen Kurfürsten in der Anfangsphase des großen Krieges, einer  
Strategie, die wesentlich von der Suche nach den richtigen konfessionellen Bündnissen geprägt war. Die  
natürlich in lateinischer Sprache abgefasste Widmungsvorrede ist hinsichtlich der Funktion der Musik  
außerordentlich typisch für einen Hofbeamten, wie Schütz es war: Wie die Musik, so heißt es, einzig dem  
Ziel dient, das Lob des unsterblichen Gottes zu verkünden, so »verdienen es auch die Mächtigen, je wei-  
ter sie ihre Würde in die Nähe Gottes erhebt, [...] daß es sich die Musik angelegen sein läßt, vor allem

25 Schütz Dok, S. 194.

26 Besonders wirkungsmächtig etwa bei Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, S. 10. Vgl. auch Oskar Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: Karl Ferdinand Müller/Walter Blankenburg (Hrsg.), *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, 4: *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1961, S. 1–267, hier S. 159: Schütz »bewährt den evangelischen Ansatz seines Musizierens darin, daß er sich auf das Gewissenhafteste mit dem Sinngehalt des Textes auseinandersetzt [...]«.

27 Philipp Spitta, *Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 1–60, hier S. 41.

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

anderen ihnen Verehrung und Huldigung darzubringen«<sup>29</sup>. Das sind natürlich Floskeln, aber sie unterstreichen doch, worin die Bestimmung der Musik eines Hofkapellmeisters in dieser Zeit lag – welcher Konfession er angehörte. Die Zueignung der *Cantiones sacrae* an Eggenberg erweist sich übrigens unter konfessionellen Gesichtspunkten als besonders interessant, aber vermutlich nicht untypisch in jenen Jahren: Der protestantische kursächsische Kapellmeister (und mit ihm der protestantische Hof, dem er dient) widmet eine Sammlung lateinischer geistlicher Musik an einen katholischen, ursprünglich aber protestantischen Beamten, der konvertiert war, um in die Dienste des katholischen Kaisers in Wien zu treten<sup>30</sup>.

Natürlich sollten die lateinischen Motetten der *Cantiones sacrae* die Nähe des protestantischen Kursachsens zum katholischen Hof in Wien symbolisieren und damit eine Politik unterstützen, die schon länger im Reich vor allem auf protestantischer Seite für starke Irritationen gesorgt hatte. Kurfürst Johann Georg vertrat bis 1630 auf reichspolitischer Ebene nahezu bedingungslos die kaiserliche, d. h. die katholische Seite, und zwar in allen Auseinandersetzungen zwischen protestantischen Staaten und Städten sowie der katholischen Liga bzw. dem Kaiser. Wenn man sich in Dresden gegen Katholiken wandte, dann gegen den Papst und die ihm dienenden Jesuiten. In Reichssachen jedoch betrieben, wie Axel Gotthard gezeigt hat, die Dresdner Regenten ihre Politik nicht als Protestanten, sondern zu allererst als Kurfürsten<sup>31</sup>.

Es wäre vermutlich übertrieben, wollte man wegen dieser politischen Ausrichtung Kursachsens Schütz' Musik bis 1630 als eher überkonfessionell bezeichnen. Immerhin fällt auf, dass bis zu diesem Zeitpunkt die beiden wichtigsten Sammlungen lateinischer Kompositionen gedruckt worden waren: die *Cantiones sacrae* und der 1. Teil der *Symphoniarum sacrarum*. Möglicherweise waren auch schon die lateinischen Vokalkonzerte komponiert, die erst 1639 im zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* veröffentlicht wurden. Gegen die These von einer eher überkonfessionellen Haltung könnte ein so eindeutig konfessionelles Datum wie die Einhundertjahrfeier der Reformation 1617 sprechen, zu der Schütz bekanntlich großbesetzte Werke beisteuerte, die später partiell in seine erste Dresdner Werksammlung, die *Psalmen Davids*, eingingen<sup>32</sup>. Allerdings war, wie Wolfgang Herbst gezeigt hat, die theologische Stoßrichtung in Dresden 1617 vor allem gegen den Calvinismus gerichtet, kaum aber gegen den katholischen Kaiser<sup>33</sup>. Schließlich wäre auf die *Auferstehungshistorie* von 1623 zu verweisen. Sie stand in der Tradition Alessandro Scandellos und hatte ihren festen liturgischen Ort in der Vesper des ersten Ostertags, aber sie war auch für »fürstliche Zimmer« bestimmt – eine exklusive Formulierung im Titel, die die liturgische Bindung des Stückes lockert und vielleicht seine modernen, italienischen Mustern entlehnten Merkmale erklärt, auf die Silke Leopold aufmerksam machte<sup>34</sup>.

Sind es die italienischen Einflüsse, die für eher überkonfessionelle Züge von Schütz' Musik sorgen? Seine Ausbildung in Italien war fraglos ein Qualitätsmerkmal. Italienische Künstler – Maler, Architekten,

29 Krause-Graumnitz (wie Anm. 12), S. 311.

30 Ebd., S. 309.

31 Vgl. Axel Gotthard, »*Politice seint wir bapstisch*«. *Kursachsen und der deutsche Protestantismus im frühen 17. Jahrhundert*, in: Zs. für Historische Forschung 20 (1993), S. 275–319.

32 Möller (wie Anm. 11); auch Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: HS-WdF, S. 61–71 (Erstveröffentlichung 1931).

33 Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen: Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37.

34 Silke Leopold, *Die Wurzeln der Rezitationspraxis in Heinrich Schütz' »Auferstehungshistorie«*, in: Jb. Alte Musik 1 (1989), S. 105–118.

Kunsthandwerker, aber eben auch Musiker – hatten schon im 16. Jahrhundert am Dresdner Hof ihr Auskommen gefunden, einem Hof, der längst die Künste planvoll zur Repräsentation seiner Macht eingesetzt hatte. Konfessionelle Divergenzen mit katholischen Künstlern spielten dabei keine besondere Rolle. Denn zum einen konvertierten viele Italiener und zum anderen nutzte man ihre Kunstwerke als repräsentative Instrumente, mit denen am protestantischen Hof protestantische Kunstprogramme orchestriert wurden. Sie verbürgten neben anderen Faktoren die konfessionelle Identität des Hofes. Auf dem Gebiet der Musik verkörperte Schütz die Einbindung einer Italianità in diese konfessionelle Identität. Sie war recht flexibel, ließ sie doch politische Bindungen an den Kaiser ebenso zu wie nach 1630 die Abwendung von Wien und die Allianz mit Schweden. Jedenfalls garantierte sie dem Katholizismus gegenüber eine offene Haltung, war demzufolge keine offensive, gar aggressive konfessionelle Identität<sup>35</sup>.

Inwieweit die italienischen Muster in Schütz' Musik am Hof auch als eine Nähe zum Katholizismus wahrgenommen und gegebenenfalls sogar instrumentalisiert wurden, ist schwer zu sagen; das Beispiel der *Cantiones sacrae* zumindest erhellt, dass katholische Elemente bei Schütz während der Phase einer engen Anlehnung Dresdens an Wien nicht unerwünscht sein konnten, während sie später, nach 1630, hinter deutschen Bibeltexen gewissermaßen in die zweite Reihe zurücktraten. Für den Komponisten selbst, der seinen Lehrer Giovanni Gabrieli tief bewunderte, spielte das Katholische an italienischer Musik ohnehin keine Rolle. Er interessierte sich für Kompositionstechniken, und einen katholischen Kontrapunkt oder Generalbass gab es nicht. Und wenn er in seiner Widmung der *Cantiones sacrae* für Eggenberg auf die Musik zu sprechen kommt, dann geht es um die Unterscheidung zwischen den älteren Stücken ohne und den modernen Stücken mit Generalbass, nicht aber um konfessionelle oder politische Dinge.

Halten wir erneut fest: Konfessionelle Musik, wie sie Schütz jedenfalls bis 1630 komponierte, schloss die Nähe zum Katholizismus nicht aus. Nach 1630 konzentrierte sich Schütz zwar auf deutsche Texte – worin man vielleicht ein Indiz auch für die gewandelte Politik des Hofes sehen kann. Aber die musikalischen Grundlagen änderten sich nicht; Schütz' Musik war in ihrer spezifischen Anverwandlung italienischer Vorbilder ganz offensichtlich konfessionell neutral genug und nach verschiedenen Seiten anschlussfähig. Als dezidiert protestantisch lassen sich vor allem seine späten Passionen verstehen, komponiert auf Wunsch von Johann Georg II. und in einer Zeit, in der Schütz, vielleicht auch unter dem Eindruck der neuen Italiener in Dresden, die italienischen Wurzeln seiner eigenen Musik nachgerade verleugnete und sich auf einen asketischen Tonsatz von »fast ›entmusikalisierter‹ Strenge«<sup>36</sup> zurückzog.

Eine gewisse konfessionelle Offenheit von Schütz' Musik vor dem Spätwerk könnte man auch darin erkennen, dass sich Bearbeitungen protestantischer Choräle unter seinen Werken nur vergleichsweise wenig finden<sup>37</sup>. Das hatte sicher auch musikalische Gründe: Der konzertierende Stil und die Art der Textvertonung, wie Schütz sie verstand, vertrugen sich wenig mit strophischer Dichtung und einer festen Melodievorgabe. Generell unverträglich waren Concerto und Kirchenlied allerdings nicht – wie etwa die Choralkonzerte eines Michael Praetorius oder eines Johann Hermann Schein zeigen. Doch ob nun Schütz die Arbeit mit vorgegebenen Melodien schätzte oder nicht: Hätte der Hof von seinem Kapellmeister Bearbeitungen lutherischer Lieder gewünscht – gleichsam als musikalische Waffen im Streit der Konfessionen –, hätte Schütz sie fraglos auch geliefert. Natürlich wurden im Dreißigjährigen Krieg oder

35 Zu italienischen Künstlern am Dresdner Hof vgl. Barbara Marx, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext*, in: dies. (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 7–36.

36 Rifkin (wie Anm. 8), S. 17

37 Vgl. Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte*, in: *SJb 4/5* (1982/83), S. 57–67.

zum Reformationsjubiläum Luthers Lieder als konfessionelle musikalische Propaganda eingesetzt. In Irmgard Scheitlers Verzeichnis deutscher Schauspielmusiken der Frühen Neuzeit finden sich zahlreiche geistliche Stücke, häufig Schuldramen, auch aus Sachsen, in denen die Reformation durch ihre Lieder präsent ist, gelegentlich tritt auch Luther selbst als Sänger auf<sup>38</sup>. Vom Dresdner Hof sind derartige Stücke allerdings nicht überliefert. Und vielleicht war es wirklich so, dass die schwankende Politik des Hofes derart eindeutige konfessionelle musikalische Stellungnahmen gar nicht zuließ.

Allerdings gibt es ein Dokument, das vielleicht dafür sprechen könnte, dass man in späteren Jahren von Schütz auch konfessionell eindeutige Musik wünschte: Gemeint ist sein Gesuch an den Kurfürsten vom 21. September 1653 um den Ruhestand. Wie in seinem großen Memorial von Anfang 1651 schreibt Schütz auch hier, er wolle in der ihm verbleibenden Lebenszeit Kompositionen sammeln und in den Druck geben, um seinem Andenken zu dienen. Dazu kommt aber hier die »*intention* [...] zuuersuchen, das Psalterbüchlein *Beati Lutherj, version in prosa*, auf gewisse art in die *Music* zubringen, das das gemeine Volck auch in der Kirchen, solche Melodeyen möchte leichtlich lernen Vndt mitsingen können«<sup>39</sup>. Joshua Rifkin hat von einem »merkwürdigen« Plan gesprochen<sup>40</sup>; auch ist von dem genannten Psalterbüchlein bislang nichts bekannt geworden. Vielleicht hat Schütz das Projekt lediglich vorgeschoben. Um den Kurfürsten günstig zu stimmen, erwähnt er die Absicht, eine dezidiert evangelische, lutherische und noch dazu einfache, für das Volk geeignete Musik zu schreiben – ein Projekt, das denkbar quer zu seinen sonstigen, eher elitären, für professionelle Musiker geschriebenen Kompositionen steht und wohl kaum zufällig, soweit wir wissen, nie in Angriff genommen wurde<sup>41</sup>. Erst mit dem Amtsantritt Johann Georgs II. kam es zu einer Wende Schützens zu liturgischer Musik. Am Anfang stand, vom Kurfürsten angeordnet, die Neufassung des *Becker-Psalters*, dessen Melodien in das Dresdner Gesangbuch von 1676 eingingen und wohl weniger vom Volk, aber zumindest in kurfürstlichen Zimmern und Kapellen, wie es im Titel heißt<sup>42</sup>, längere Zeit gesungen wurden.

Musik und Konfession, soviel lässt sich abschließend festhalten, hängen bei Schütz auf das engste zusammen. Der Kapellmeister des mächtigsten protestantischen Fürsten schrieb notwendigerweise konfessionelle Musik – die seine weltlichen Werke mit einschließt. Auch die theatralischen Kompositionen sind Stücke für den protestantischen Hof, sie dienen der kurfürstlichen Repräsentation nicht anders als geistliche Konzerte, und hier wie dort agierte Schütz vor allem als Künstler, der seine italienischen Erfahrungen für die Hofmusik fruchtbar machte.

Gewiss lassen sich Schütz' geistliche Stücke zur protestantischen Kirchenmusik rechnen, weil sie auch in der Kirche zum Einsatz kommen konnten. Allerdings wird ihre politische und repräsentative,

**38** Vgl. Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*. Bd. 1: *Materialteil*, Tutzing 2013 (= Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2,1), S. 845 f.: Hier sind zwei Schauspiele von Martin Rinckart verzeichnet: *Der Eißlebische Christliche Ritter* [...] von 1613 sowie *Indulgentiaris Confusus, Oder Eißlebische Mansfeldische Jubel-Comaedia* [...] von 1618. In beiden tritt Luther auf; im ersten Stück singt er zudem einige Strophen aus *Ein feste Burg*.

**39** Schütz Dok, S. 368.

**40** Rifkin (wie Anm. 8), S. 17.

**41** Vgl. Schmidt (wie Anm. 10), S. 196.

**42** *Geistreiches Gesang-Buch* | An D. Cornelij Beckers Psalmen und Lutherischen Kirchen-Liedern | mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso, sammt einem Kirchen-Gebeth-Buche | Auf Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen etc Hertzog Johann Georgens des Anderen | gnädigste Verordnung und Kosten | für die Churfl. Häuser und Capellen aufgelegt und ausgegeben | im Jahre 1676. Digitalisat in: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/pageview/7564602> (15.9.2015).

wohl auch unterhaltende Funktion ausgeblendet, reduziert man sie auf ihre liturgische Funktion. Auch die modernen Seiten von Schütz' Musik wird man sicher nicht nur mit ihrer Funktion als Kirchenmusik begründen können, sondern auch, und in nicht geringem Maße, mit den Wünschen des Hofes nach einer den aktuellen Standards verpflichteten, repräsentativen Musikpflege. Das gilt vermutlich generell für die Hofmusik in der Zeit des Konfessionalismus, gleich ob unter protestantischen oder katholischen Herrschern.

Im Übrigen war gerade die Verbindung traditioneller und moderner Mittel bei protestantischen Komponisten alles andere als neu. Von Anfang an orientierten sich vor allem Hofmusiker an aktueller Musik: zuerst franko-flämischer, dann italienischer Provenienz. Spezifisch protestantisch waren die Textgrundlagen – strophische Lieddichtung oder Luthers Bibelübersetzung – oder die Bearbeitungen lutherischer Kirchenlieder; ansonsten aber kann, zumal im Bereich der Hofmusik, von einer eigenen protestantischen Musiksprache kaum gesprochen werden<sup>43</sup>. Dennoch diente die Musik an protestantischen Höfen selbstverständlich als konfessionelle Kunst – nicht anders als etwa Bildwerke, die, von protestantischen oder katholischen Höfen bestellt, in jeweils unterschiedliche konfessionelle Bildprogramme integriert wurden, wobei es gleich war, ob die protestantischen Gemälde von katholischen Malern oder umgekehrt die katholischen von protestantischen Malern stammten<sup>44</sup>. Die Entscheidung der Herausgeber der jüngsten, gerade abgeschlossenen *Geschichte der Kirchenmusik*, auf eine Trennung zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik zu verzichten, ist deshalb zwar aus musikalischen Gründen verständlich, vor dem zeit- und religionsgeschichtlichen Hintergrund gerade im Konfessionalismus jedoch nicht ganz unproblematisch<sup>45</sup>.

Diejenigen Werke, die Schütz der evangelischen Kirchenmusik zuordnete, sind sicher auch mit seiner eigenen Religiosität in Zusammenhang zu bringen, die am Ende seines Lebens, wenn wir der Leichenpredigt Geiers glauben können, noch deutlich zunahm. Dennoch ist das Konfessionelle bei Schütz in erster Linie an sein Amt am Dresdner Hof und dessen konfessionelles bzw. politisches Umfeld geknüpft. Gerade weil er als Kapellmeister in die politischen Strategien seines Hofes eingebunden war, schuf Schütz konfessionelle Musik, die wegen ihrer geistlichen Texte schon seine Zeitgenossen als protestantische Kirchenmusik nutzten und die bis heute zu deren herausragenden Zeugnissen gezählt wird.

**43** In der älteren Forschung ist dieses Phänomen mit der Formulierung von einer musikalischen »Literaturgemeinschaft« zwischen den Konfessionen auf den Begriff gebracht worden. Vgl. etwa Friedrich Blume, *Das Zeitalter des Konfessionalismus*, in: ders., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage. Hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Kassel u. a. 1965, S. 77–213, hier S. 81. Vgl. auch ders. (bearb. von Ludwig Finscher), *Das Zeitalter der Reformation*, in: ebd., S. 1–75, vor allem S. 68–74.

**44** Vgl. etwa Andreas Tacke (Hrsg.), *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, Regensburg 2008; darin die Beiträge von A. Tacke (*Einleitung in den Tagungsband mit Überlegungen zu dem neuen Forschungsfeld »Gegen die Reformation gerichtete Kunstwerke vor dem Tridentinum«*, S. 13–33) und Robert Suckale, *Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547*, S. 34–70. Vgl. außerdem Katja Richter, *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, Berlin/München 2009, sowie die Fallstudie von Esther Meier, *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg 2012.

**45** Vgl. Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hrsg.), *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden*, I: *Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, Laaber 2011 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik I/1). Im Vorwort heißt es (S. 9), »eine konfessionell getrennte Darstellung der evangelischen bzw. katholischen Kirchenmusik« sei »weder historisch angemessen, da sich viele ihrer Erscheinungsformen zeitgleich abspielen, noch entspräche diese dem inzwischen erreichten Stand ökumenischer Verflechtung und Gemeinsamkeit«.



# Musik im frühen lutherischen Gottesdienst

## Das Beispiel der Domkirche in Ribe um 1560

Konrad Küster

Lutherischer Gottesdienst und die Funktion, die die Kirchenmusik in ihm einst hatte, sind Themen, in denen Mythenbildung und Wunschenken eine gewichtige Rolle spielen. Es ist, erstens, richtig: Luther trat für die Volkssprache im Gottesdienst ein; das heißt aber nicht, dass die lateinischen Elemente damit verschwanden. Je größer der Ort, die Kirche und die ihr angeschlossene Schule waren, desto mehr strahlte das Lateinische auf den Gottesdienst aus; das Prinzip der Lateinschule bot hierfür einen konkreten Anlass<sup>1</sup>. Und, zweitens: Sicher, Luther leistete einen fundamentalen Beitrag für das deutschsprachige geistliche Lied; sieht man aber die Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts durch, ist nicht zu erkennen, dass ein Gemeindelied im Gottesdienst als generelle oder essentielle Komponente vorgesehen war<sup>2</sup>.

Drittens: Die Kirchenordnungen vermitteln alles andere als ein einheitliches Bild, wenn es um den Detailablauf des Gottesdienstes geht. Zu Luthers Zeit ist lutherischer Gottesdienst ganz verschiedenartig gefeiert und dargestellt worden. Wo genau was geschah, ist kaum zu klären; auch nach 200 Jahren waren die Bedingungen noch nicht normiert<sup>3</sup>. Und schließlich, viertens: Es gibt zahlreiche reformations-

**1** Nicht bei: Martin Luther, *Deutsche Messe und Ordnung Gottes dienstes zu Wittenberg fürgenommen*, [Augsburg] 1526; digital: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00022395/images/index.html> (09. 11. 2015). Das Lateinische jedoch wird erwähnt in der Wittenberger Kirchenordnung von 1533, siehe Ernst Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. I/1, 1. Hälfte, Leipzig 1902, S. 704 (im Folgenden zitiert *Kirchenordnung Wittenberg 1533*): »Darnach singt der priester [...] credo in unum deum, Darauf singen die schuler patrem lateinisch, alsdan mit dem volk wir gleuben alle an einen gott«.

**2** Diese Feststellung reicht weit zurück: Julius Smend, *Die evangelischen deutschen Messen bis hin zu Luthers Deutscher Messe*, Göttingen 1896, S. 260: »Wenn man die ungeheure Bedeutung des deutschen Liedes für die Reformation erwägt, wird man erstaunt sein, von dessen Klängen in unsern Gottesdienstordnungen [d. h. in den von Smend herangezogenen, bis 1526] verhältnismäßig so wenig zu vernehmen. [...] Der Weg zum evangelischen Kirchenliede ist fast nirgend in der Richtung betreten worden, daß man an Stelle des hergebrachten, vorschriftsmäßigen Klerikalgesanges sofort die frischen Töne volkstümlicher Glaubensäußerung gehört hätte«. Und selbst wenn Lieder erwähnt werden, lassen sie sich nicht automatisch als »Gemeindelieder« auffassen; hierzu im Folgenden mehr.

**3** Ein zweifellos extremer, aber kaum einzigartiger Fall: Im vormals schwedischen Herzogtum Bremen-Verden wurde zwischen 1716–19 eine Generalvisitation abgehalten; sämtlichen Gemeinden (abgesehen von der Domgemeinde Bremen sowie den Gemeinden der Städte Buxtehude und Stade) wurden 250 standardisierte Fragen gestellt. In sämtlichen 47 Gemeinden, die eine Orgel hatten, wichen die Gottesdienstabläufe voneinander teils radikal ab, auch von einem Ort zum nächsten. Es gab neun verschiedene Anfangslieder (27 Mal *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, viermal *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*, je dreimal *Herr Gott, dich loben wir* oder *Wir glauben all an einen Gott*, zweimal *Ach, Herr Gott, Vater*, je einmal *Liebster Jesu, wir sind hier*, eine liturgische Kyrie-Melodie oder ein Bußlied sowie fünfmal ein frei wählbares Lied). Von der Predigt als Ordnungs-Konstante aus betrachtet, gab es keine weitere Einheit, die in allen Gottesdienstordnungen an gleicher Stelle vorkam: weder die Epistel (entweder gleich nach dem Eingangslied oder kurz nach dem Gloria oder von diesem noch durch einen weiteren »Textgesang« abgesetzt) noch das Glaubenslied (abgesehen von den drei Gemeinden, die es als Eingangslied benutzten, in 18 weiteren nicht vorkommend, sondern vielfach durch

nahe Sammlungen figuraler Musik, Drucke, die für eine gottesdienstliche Nutzung entstanden sein müssen; doch keine der Kirchenordnungen lässt auch nur erahnen, dass und wie Figuralmusik in den Gottesdienst implementiert werden konnte.

Die Probleme lassen sich anhand der Wittenberger Situation verdeutlichen. Ins Zentrum seien hier drei Quellen gerückt und in zeitlicher Folge benannt: Martin Luthers Schrift *Deutsche Messe und Ordnung Gottes diensts zu Wittemberg fürgenommen* von 1526, ferner die Kirchenordnung für Wittenberg von 1533<sup>4</sup> und schließlich der detaillierte Reisebericht, den Wolfgang Musculus von den Wittenberger Konkordienverhandlungen im Mai 1536 dem Rat der Stadt Augsburg erstattete<sup>5</sup>.

Die drei Konzepte unterscheiden sich deutlich, obwohl sie kaum zehn Jahre auseinander liegen und alle auf denselben Ort bezogen sind. Luther selbst bietet lediglich ein elementares Gerüst, quasi aus dem ersten Bewusstsein heraus dafür, dass die Reformation auch den Gottesdienst tangiere. Sein Konzept war also eine Anregung, keineswegs nur für Wittenberg, wo dann 1533 eine sehr viel differenziertere, spezielle Gestaltung formuliert wurde, auch nicht nur für ähnlich zentrale Städte, sondern für den nachreformatorischen Gottesdienst insgesamt. Umso mehr wundert es aber, dass das, was Musculus drei Jahre nach der Formulierung der Wittenberger Kirchenordnung in der Stadt erlebte, sich von diesen Regeln markant unterschied. Keine der drei Quellen zeigt ein dominantes Mitwirken der Gemeinde im Gottesdienst. Und nur Luthers Elementar-Ordnung ist rein volkssprachig; gerade die Wittenberger Praxis sah aber grundlegend anders aus.

In Tabelle 1 (vgl. S. 35 f. im Anhang dieses Beitrags) ist der Ablauf der drei Ordnungen synoptisch dargestellt. Von ihnen ausgehend lassen sich einige strukturelle Details herausarbeiten. Das erste von ihnen betrifft Sprachliches: In der Praxis Wittenbergs konnte Musculus beobachten, dass das Lateinische eine herausragende Rolle spielte. Sogar die Lesung von Epistel und Evangelium erfolgte auf Latein.

Ein zweiter Aspekt betrifft die Mitwirkenden in der Musik. Nur an einer Stelle spricht Luther ausdrücklich von Gemeindegesang, und zwar für das deutsche Credo, und laut Wittenberger Ordnung ging diesem gemeinsamen Lied, wenn die Zeit reichte, ein lateinisches Credo der Schüler voraus. Musculus aber berichtet gar nicht davon, dass »das Volk« hier etwas sang. Er erlebte ferner zwischen Epistel und Evangelium das Chorlied *Gott der Vater wohn uns bei*. Chorgesang muss auch für die Gesänge »sub communione« angenommen werden: Die Aufgabe, ein lateinisches Agnus Dei, ein deutsches Confiteor oder ein lateinisches *Pange lingua* zu singen<sup>6</sup>, lag zweifellos nicht bei der Gemeinde, sondern bei einer Sängerguppe. Veritable Gemeindelieder gab es somit nicht – nicht einmal in dem von Musculus erlebten Festgottesdienst aus Anlass des Treffens von Reformatoren.

eines – von mehreren verschiedenen – Predigt-Eingangsliedern ersetzt). Die Quelle befindet sich im Niedersächsischen Landesarchiv, Standort Stade, Rep. 83 STD Nr. 1217–1237; überblickshaft vgl. Konrad Küster, *Orgel – Musik – Liturgie: Nachreformatorische Entwicklungen in Bremen-Verden und Hadeln*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte 104 (2006), S. 123–168, hier S. 145–149; ders., *Im Umfeld der Orgel: Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser*, Stade 2007 (Schriften der Orgelakademie Stade 2), S. 40–42 und 90 f.

4 Zu beiden siehe Anm. 1.

5 In: Theodor Kolde (Hrsg.), *Analecta Lutherana: Briefe und Actenstücke zur Geschichte Luthers. Zugleich ein Supplement zu den bisherigen Sammlungen seines Briefwechsels*, Gotha 1883, S. 216–230, hier besonders zum Gottesdienst am Sonntag Exaudi (28. Mai), S. 226–228. – Die unterschiedlichen (und hier zitierten) Aufbauelemente der drei Schriften werden in Tabelle 1 dargestellt.

6 *Kirchenordnung Wittenberg 1533* (wie Anm. 1).

Das Gesamtbild wird viel verständlicher, wenn man es im Licht der traditionellen Messfeier betrachtet – zunächst also nach den Kriterien des Ordinariums. Für das Kyrie gibt es eine größere und eine kleinere Variante, mit neun oder drei Anrufungen. Luther spricht nur von der kleineren; laut der Wittenberger Kirchenordnung sollte nach nur drei Anrufungen kein Gloria eintreten. Für das Credo ist das deutsche Glaubenslied die Normalkonzeption, die aber durch einen vorgeschalteten lateinischen Schülergesang erweiterbar ist. Sanctus und Agnus Dei begleiten das Abendmahl; Musculus jedoch hat kein Sanctus protokolliert.

Diese Ordinariums-Teile werden mit Überresten des alten Propriums verbunden. Unbestritten ist nur die Rolle des Introitus. Laut der Wittenberger Kirchenordnung gab es zwar ein lateinisches Alleluja der »kinder«, manchmal ein Graduale, in jedem Fall die Sequenz (sofern liturgisch vorgesehen), nach der Predigt dann weder Offertorium noch Communio; doch diese Segmente sind in den beiden anderen Aufstellungen nicht zu finden. Dass die Sequenz in Musculus' Gottesdienst-Erlebnis fehlte, verwundert nicht: Für Exaudi war sie gar nicht vorgesehen<sup>7</sup>. Das, was er stattdessen hörte, war laut Wittenberger Kirchenordnung intendiert; nach Alleluja und Graduale konnten die Kinder »ein deutsch lied aus der heiligen schrift« singen, das obendrein die beiden Gesänge »umb der kurz willen« völlig ersetzen konnte. *Gott der Vater wohn uns bei* allerdings ist ebenso wenig ein Lied »aus der heiligen schrift« wie das von Luther 1526 vorgeschlagene *Nun bitten wir den heiligen Geist*.

Am Rande zu betrachten ist, was Musculus über die Orgelmitwirkung berichtet: Der Introitus wird von der Orgel vorweggenommen, ebenso spielt die Orgel vor dem Kyrie, vor *Gott der Vater wohn uns bei* und vor *Wir glauben all an einen Gott*; ferner wirkt sie neben dem Chor am Gloria mit. Weil zeitgenössische Quellen ansonsten sehr schweigsam sind, was die Orgelmitwirkung betrifft, wird dies weiter zu berücksichtigen sein.

Schwieriger ist die Frage der Figuralmusik zu klären. Dass Begriffe wie »pueri« oder »Kinder« auf sie verweisen, ist zumindest nicht pauschal anzunehmen; diese Knaben sangen das Kyrie, das lateinische Credo, laut Kirchenordnung ferner irgendetwas im Bereich Alleluja/Graduale/Lied, möglicherweise also einstimmig. Eher böte das Wort »chorus« einen Anhaltspunkt. Laut Musculus sang ein solcher den Introitus, das Gloria, die Lieder *Gott der Vater wohn uns bei* und *Wir glauben all an einen Gott*, ferner die Kommunionengesänge – allerdings auch die Antwort »Et cum spiritu tuo« auf das »Dominus vobiscum« des Priesters. Möglicherweise verweisen die Begriffe also nur auf Art und Größe der Sängergruppe; in keiner dieser Aufstellungen ist wohl von Figuralmusik die Rede.

Doch es gab sie, nicht zuletzt in den Drucksammlungen, die Georg Rhau seit 1538 nahezu systematisch für sämtliche Herausforderungen des geistlichen Lebens erscheinen ließ, also im unmittelbaren Anschluss an die liturgische Situation, die Musculus miterlebt hatte. Wie aber lassen sich diese Bände mit den dargestellten liturgischen Anforderungen in Beziehung setzen? Sicher, mehrere der Rhau-Drucke waren auf die Vesper und andere Überreste des alten Stundengebets ausgerichtet; doch die Frage, wie der Hauptgottesdienst gestaltet wurde, stellt sich dennoch<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Sondern nur zu Weihnachten bis Fastenzeit, Ostern bis Christi Himmelfahrt sowie an Pfingsten; vgl. *Kirchenordnung Wittenberg 1533* (wie Anm. 1).

<sup>8</sup> Propriumsgesänge der Messe: vgl. Georg Rhau, *Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe*, Bd. 8, Kassel etc. 1988 (*Officia paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini*, Wittenberg 1539), sowie Bd. 12, Kassel etc. 1999 (*Officia de Nativitate*, Wittenberg 1545). Ordinariumssätze finden sich nur im ersten der genannten Titel.

Schon für den Introitus entstehen Probleme: Wie weit richtet sich die Wahl des Psalms nach alten liturgischen Vorgaben, also nach einem traditionellen Proprium? Nur dann lässt sich hier quasi automatisiert eine figurale Vertonung einsetzen. Spielt aber auch dann die Orgel (wie von Musculus berichtet) oder wird sie durch den Chor ersetzt? Wie geht man mit unverbindlicheren Wittenberger Angaben zu Alleluja, Graduale und vor allem dem deutschen Lied um? Nach welchen Kriterien wurde hier eine Auswahl getroffen? Und wann wurde tatsächlich nur das Lied gesungen (also als Melodie), wann hingegen eingebettet in eine der mehrstimmigen Bearbeitungen, wie sie seit 1524 von Johann Walter vorgelegt wurden<sup>9</sup>? Oder waren seine Gesänge tatsächlich für die Schule gedacht – so, wie Luther dies in der Vorrede der Druckausgabe beschreibt<sup>10</sup>?

Ähnliches wie für Rhau gilt für den Umgang mit zeitgenössischen Musikhandschriften, etwa aus Torgau<sup>11</sup>: Teils enthalten sie Gesänge, die in der Liturgie des Hauptgottesdienstes gar nicht enthalten sind (Hymnen, Responsorien), teils sind die für die lutherische Messfeier erforderlichen Gesänge dort gerade nicht mehrstimmig vorhanden. Und wenn Walters Liedsätze en bloc in diesen Bänden auftauchen<sup>12</sup>, ist damit nicht mehr über eine gottesdienstliche Nutzung gesagt als mit ihrer Druckausgabe.

So muss man versuchen, die liturgische Situation zu verstehen. Bei allem Interesse an früher lutherischer Kirchenmusik ist zu respektieren, dass es für die Reformation der Kirche Wichtigeres gab als die Musik. Eine Rolle spielte viel eher die Residenzpflicht der Priester, also das Junktum zwischen geistlicher Versorgung der Gläubigen und der ökonomischen Versorgung des geistlichen Standes durch entsprechende Pfründen; theologisch ging es um Fragen der Rechtfertigung und des Abendmahls, um Sterben und Erlösung und nicht zuletzt um den Umgang mit religiösen Büchern, vor allem mit der Bibel. Musik und ihr Anteil an der Gestaltung des Gottesdienstes waren demgegenüber etwas Untergeordnetes.

Verstehen muss man auch die Gottesdienstordnungen. In ihnen wurde Essentielles definiert, trotz großer Unterschiede in den überkommenen liturgischen Formen, und diese Rahmenregeln sollten als eine kirchliche Normalität bis hinunter in die ländlichen Filialen kirchlicher Subzentren anwendbar sein. Wenn aber dort gottesdienstliche Musik reguliert wurde, ging es (wie 1526 bei Luther) zuallererst um liturgische Texte, die einstimmig im deutschen Sprechgesang vorgetragen werden sollten. »Musik« im engeren Sinne brauchte mit keinem Wort erwähnt zu werden, wohl nicht zuletzt deshalb, weil größere Kirchenmusik eben im Prinzip dort akzeptiert war, wo es sie überhaupt gab. Rein quantitativ war sie aber eine Ausnahme.

Will man weiter in die Tiefe gehen, ist also besonderes Fingerspitzengefühl notwendig. Keineswegs darf man dieser historischen Undurchschaubarkeit eine spätere Sicht überstülpen, etwa im Hinblick auf

**9** Zu den Ausgaben von Johann Walter, *Geystliches gesangk Buchleyen*, Wittenberg 1524ff., vgl. RISM A/I, Nr. 167–173.

**10** »Vnd sind dazu auch ynn vier stimme bracht, nicht aus anderer vrsach, denn das ich gern wollte, die jugend, die doch soll vns mus ynn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden, etwas hette, damit sie der bul lieder vnd fleyschlichen gesenge los würde, vnd an der selben stat, ettwas heylsames lernet, [...]«. Zitiert nach: Johann Walter, *Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524 zu drei, vier und fünf Stimmen*, Neue Partitur-Ausgabe nebst Klavierauszug von Otto Kade, Berlin 1878 (unpaginierte letzte bedruckte Seite vor dem Notenteil). Online: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0006/bsb00064562/images/index.html?id=00064562&fip=193.174.98.30&no=&seite=25> (30. 12. 2015).

**11** Für einen Überblick siehe: Carl Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*, Kassel und Basel 1949, S. 8–11.

**12** Ebd., S. 32f., S. 64–69.

den Gemeindegesang<sup>13</sup> oder eine dominante Kantorenkunst. Denn sonst wirken Quellen des 16. Jahrhunderts, die etwas Abweichendes beschreiben, wie Rückfälle gegenüber einer präsumtiven reformatorischen Grundidee – die es so aber zuvor gar nicht gegeben hatte. Das angeblich Moderne des lutherischen Gottesdienstes ist also erst in deutlich späterer Zeit entstanden.

Anders sind auch die so traditionell wirkenden liturgischen Bücher nicht zu verstehen, die in vergleichsweise großem Abstand zur Reformation erschienen: weder die lange Auflagengeschichte der *Psalmodia* von Lucas Lossius seit 1553 noch die Entstehungsgeschichten der Gradualien von Niels Jespersøn in Dänemark (1573) und Franciscus Elerus in Hamburg (1588)<sup>14</sup>. Und diese Erscheinungsdaten erklären noch etwas weiteres: Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, vor allem in dessen letztem Viertel, trifft man häufig als Einband kirchlicher Rechnungs- oder auch städtischer Rechtsbücher auf Pergamentseiten, die aus liturgischen Handschriften stammen. Diese jedoch waren offensichtlich nicht deshalb makuliert worden, weil sie schon seit Jahrzehnten durch die lokale Reformation überholt worden waren und weil erst nach einiger Zeit begriffen wurde, wie unnötig sie geworden waren; vielmehr deutet sich an, dass sie bis unmittelbar vor ihrer Makulierung in den lutherischen Gottesdiensten benutzt und erst durch die neuen Gradualien (etwa seit Lossius) verdrängt wurden.

Dies alles führt nun dazu, populäre Vorstellungen von lutherischer Musikkultur grundlegend zu überdenken, einschließlich der schwer strukturierbaren Äußerungen Luthers über Musik<sup>15</sup>. Was man bräuchte, um Licht in die frühe Musikkultur lutherischer Gottesdienste zu bringen, wäre zunächst eine klare und autoritative Gottesdienstordnung. Die Startbedingungen in Deutschland sind hierfür schlecht. Um ferner auch noch über Figuralmusik sprechen zu können, müssen nicht unbedingt die verwendeten Noten überliefert sein; vielmehr bedarf es lediglich eines bibliographisch verlässlichen Überblicks, was am Ort tatsächlich an Musik zur Verfügung stand. Das darin gespiegelte Repertoire muss aber zugleich erkennbar machen, wie sich Sammler, Drucker oder Komponisten den liturgischen Gebrauch der Musik gedacht haben; dies wiederum muss vor Ort mit der gültigen Gottesdienstordnung zur Deckung gebracht werden können. Diese reziproke Bedingung (zwischen ursprünglicher Werkidee und Liturgie sowie zwischen Liturgie und vorliegendem Repertoire) wirkt einfacher, als sie letztlich ist: Denn selbst dann, wenn in einem Notendruck eine Information über die liturgische Nutzbarkeit der in ihm enthaltenen Kompositionen gegeben wird, ist damit noch nicht garantiert, dass alle Empfänger des Materials dieses auch wirklich mit den lokal herrschenden Bedingungen verbinden konnten.

**13** So wird bisweilen die Benutzung von Kirchenliedern automatisch als »Gemeindelied« aufgefassen (auch wenn die Gemeindemitwirkung nicht erwähnt wird), die dokumentierte Ausführung durch Schüler aber als Begleitung; so etwa Matthias Figel, *Der reformatorische Predigtgottesdienst: Eine liturgiegeschichtliche Untersuchung zu den Anfängen des evangelischen Gottesdienstes in Württemberg*, Epfendorf 2013 (Quellen und Forschungen zur württembergischen Kirchengeschichte 24), insbesondere S. 255 f. (Lindau), S. 313 (Biberach), S. 333 (Heilbronn), S. 337 (Schwäbisch Hall) und S. 371 (Württemberg).

**14** Lucas Lossius, *Psalmodia, hoc est Cantica Sacra Veteris Ecclesiae Selecta*, Nürnberg 1553; Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00029543-0> (30. 2. 2015). – Niels Jespersøns *Graduale 1573*, Faksimile mit Nachwort von Erik Abrahamsen (1935), Erik Dal und Henrik Glahn, Kopenhagen 1986. – Franciscus Elerus, *Cantica sacra*, Hamburg 1588 (Faksimile hrsg. von Klaus Beckmann, unter dem Verfasser-namen »Franz Eler«), Hildesheim etc. 2002.

**15** Zu den Problemen vgl. Wolfgang Herbst, *Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung*, in: SJB 35 (2013), S. 7–15, hier besonders S. 9.

## Ribe

Sehr weitgehend möglich wird dies alles für die Domkirche von Ribe (traditionell im Deutschen als »Ripen« bezeichnet) an der dänischen Nordseeküste – als ideale Kreuzung der erforderlichen Materialien<sup>16</sup>.

In Dänemark waren mit der Reformation zentral klare liturgische Muster entwickelt worden. 1536 war das Luthertum zur Staatsreligion erklärt worden (früher als in allen anderen Ländern); im Anschluss an die landesweit in Kraft gesetzte Kirchenordnung aus demselben Jahr wurde 1539 ein Gottesdienstablauf definiert<sup>17</sup>. Die Bestimmungen wurden 1540 auf einer Synode in Kopenhagen weiterentwickelt; dieser Stand war noch 1573 Grundlage für Niels Jespersøn in seinem Graduale, das somit nur in kleinen Details Fortentwicklungen gegenüber der Substanz von 1539 zeigt. Diese Regelungen<sup>18</sup> sind weitaus detaillierter als die gleichzeitigen deutschen – und vor allem: Punktuell wurden sie sogar begründet. Das gilt auch für den Umgang mit der lateinischen Sprache: Bereits 1539 in Sonderfällen zugelassen (vor allem im Hinblick auf die Lateinschulen und das Erlernen der »Lingua franca«)<sup>19</sup>, wurde er mit den Synodenbeschlüssen von 1540 noch erweitert. So stand außer Zweifel, dass an Bischofskirchen das Lateinische eine Schlüsselposition hat, mindestens an hohen Festen. Folglich sind für dänische Domkirchen lutherische Gottesdienstabläufe insgesamt klarer zu beschreiben als etwa für Wittenberg.

Für die musikalischen Anteile muss man die Riber Kathedralschule und ihre Musikverantwortlichen (»Rektoren«) in den Blick nehmen. Ein erster musikalischer Kontakt von Ribe nach Wittenberg äußerte sich 1539, als der langjährige Domorganist Johannes von einer Reise dorthin zurückkehrte und die Leitung der Schule und der Schulmusik übernahm<sup>20</sup>. Zwar war er somit in Wittenberg, während Rhau seine ersten Drucke herausbrachte; allem Anschein nach hat er davon aber nichts nach Hause mitgebracht.

Angeschafft wurden manche dieser Drucke vom Amtsnachfolger der Jahre 1542–50, Johann Pedersen Grundit<sup>21</sup>. In den Fokus der Betrachtung rückt hingegen Hans Thomissøn<sup>22</sup>, der als Übernächster

**16** Die vertiefenden Detailuntersuchungen wurden ermöglicht im Rahmen des Projekts »Musik und Religion zwischen Ribe und Rendsburg« im Rahmen des Programms »Interreg IV A Sønderjylland-Schleswig-K.E.R.N« des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung, 2013–2015.

**17** Max W. Olsen, *Den Danske Kirkeordinants af 1539 og andre Aktstykker vedrørende den lutherske Kirkereformations Indførelse i Danmark*, Kopenhagen 1936 (in freier Transkription; zur lutherischen Messe S. 68–71, zur Predigt S. 72 f.); dort auch die »Synodalbeslutninger« von 1540 (S. 139 ff., zur Messe S. 142–145). Der lateinische Textentwurf (1537) und die Kirchenordnung im Originalwortlaut von 1539 bei Martin Schwarz Lausten (Hrsg.), *Kirkeordinansen 1537/39*, København 1989.

**18** Im Überblick auch Erik Abrahamsen, *Liturgisk musik i den danske kirke efter reformationen*, Kopenhagen 1919, S. 78 bis 85 (mit einem Generalüberblick, daraufhin die Zusammenstellung einer rein dänischen und einer rein lateinischen Option, die beide durch die Kirchenordnung ermöglicht wurden). Hilfreich ist ferner die sehr sorgfältige Bestandsaufnahme (noch nicht durch jüngere Interpretationen überformt) bei Christian Thorning Engelstoft, *Liturgiens eller Alterbogens og Kirkerituals Historie: udarbejdet med stadigt Hensyn til det efter allerhøieste Befaling forfattede Udkast til en Alterbog og et Kirkeritual for Danmark*, Kopenhagen 1840 (hier besonders S. 69 f. für normale Sonntage und S. 83–85 für Festtage).

**19** Nämlich in allen Teilen, in denen nicht ausdrücklich Verkündigung betroffen ist, also in Gebeten, Lesungen und vor allem der Predigt.

**20** Petrus Terpger, *Ripæ Cimbrica, seu urbis Ripensis in Cimbria sitæ descriptio*, Flensburg 1736, S. 492; gleichlautend mit *Liber Scholæ Ripensis*, S. 72: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, C-0638 (Ribe Katedralskole), Nr. 141. Zur Beschreibung dieser Quelle siehe Bjørn Kornerup, *Ribe Katedralskoles historie: Studier over 800 aars dansk skolehistorie*, 2 Bde., Kopenhagen 1947/52, Bd. 1, S. 352 und 354.

**21** Zu den Rektoren vgl. Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 248–264 (1542–1561), 299–304 (1561–1569), 309–311 (Hegelund als Rektor).

an der Kathedralschule als Rektor wirkte, von 1557–1561. Auch er benutzte jenes urlutherische Figuralmusik-Repertoire Georg Rhais: Werke, denen lateinische Texte zugrunde liegen. Doch er erweiterte den Skopus auf charakteristische Weise.

In die dänische Kirchengeschichte ist Thomissøn als Stifter eines Gesangbuchs eingegangen – des ersten, das (wie das heute übliche) den Titel *Den Danske Salmebog* trägt<sup>23</sup>. 1569 gab er es in Druck, nun in seiner neuen Position als Propst für Kopenhagen; die Wurzeln des Werkes lagen aber in seiner Riber Wirkungszeit<sup>24</sup>. Für die weitere Betrachtung von Interesse ist, dass das Gesangbuch (ähnlich wie oben für Walters mehrstimmige Bearbeitungen erwähnt) offensichtlich seine hauptsächliche Zielgruppe in den Schulen fand. Laut königlichem Autorisierungspatent sollte es »in allen Schulen« gebraucht werden; auch andere Gesangbücher der Folgezeit waren ausdrücklich für Schüler bestimmt<sup>25</sup>. Wie ein Musikunterricht vonstattenging, in dem die Lieder Berücksichtigung fanden, berichtet wenige Jahre später ein Schüler Thomissøns, Peder Hegelund, der in Ribe erst als Rektor, später als Bischof wirkte<sup>26</sup>. Aus seiner Anfangszeit als Riber Rektor haben sich Kalenderaufzeichnungen erhalten. Demzufolge startete er mit Beginn des Kirchenjahrs 1569/70 einen Durchgang durch Thomissøns eben erschienenen *Psalmebog* und bezieht sich ausdrücklich auf dieses, indem er sogar dessen Folio-Nummern benennt. In diesem Unterricht mag er der Praxis gefolgt sein, die für Thomissøn, seinen Lehrer, ein Impuls zu Anlage des *Psalmebog* gewesen war<sup>27</sup>. Gerade in kleineren musikalisch-kirchlichen Milieus als eine Domkirche und ihre Kathedralschule es sind, reichten die Folgen dieses Unterrichts zwangsläufig auch in die Kirche hinein, weil die liturgischen Gesänge dann normalerweise in der Volkssprache vorzutragen waren; damit war dann aber der kirchliche Gebrauch, auf den Thomissøn verweist<sup>28</sup>, bereits abgedeckt. Dass er schließlich als dritte Nutzungsform auch den privaten Rahmen (»huse«, also Häuser) benennt, verweist auf die Akzeptanz allein bei einem reichen Publikum, denn der Anschaffungspreis seines Werkes lag ähnlich hoch wie der einer Kuh<sup>29</sup>. Primär war diese Nutzungsmöglichkeit folglich nicht.

Damit begegnet man bei ihm einer ähnlichen Dichotomie wie bei Luther<sup>30</sup>: Neben fundamentalen Verdiensten um das volkssprachige geistliche Lied entfaltete sich sein Wirken in einer städtischen Gottesdienstauffassung, in der das Lateinische selbstverständlich war. Thomissøn, wie Luther Theologe, war dabei aber zugleich auch stärker im Musikalisch-Praktischen tätig.

**22** Zu seiner Biographie im Überblick: [http://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Thomissøn](http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Thomissøn), bzw. ausführlicher auf Dänisch: Jens Lyster, *Hans Thomesen*, in: *Arkiv for Dansk Litteratur* ([http://adl.dk/adl\\_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.xsql?nnoc=adl\\_pub&ff\\_id=78&cp\\_fpkat\\_id=biog](http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.xsql?nnoc=adl_pub&ff_id=78&cp_fpkat_id=biog); 30. 12. 2015).

**23** Noch in anderer Orthographie: Hans Thomissøn, *Den Danske Psalmebog met mange Christelige Psalmer*, København 1569 (Faksimile, Odense 1968).

**24** Thomissøn (wie Anm. 23), Vorwort, fol. d ij<sup>v</sup> – d iij<sup>r</sup>.

**25** Zu beidem vgl. Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261. Vgl. ebenso Anm. 29.

**26** Zu Hegelund als Rektor vgl. Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 309–311; zu Hegelunds musikalischem Wirken vgl. die in Anm. 27 genannte Edition.

**27** Bue Kaae, *Peder Hegelunds almanakoptegnelser, 1565–1613*, 2 Bände, Ribe 1976, Bd. 1, S. 58. Zur Interpretation vgl. Peder Hegelund, *Lad af, o hjerte sorrigfuld! Her frem, her frem, i syndere alle*, Hamburg 2015 (online: [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/21\\_Hegelund\\_Lad\\_af\\_o\\_hjerte.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/21_Hegelund_Lad_af_o_hjerte.pdf), 30. 12. 2015), Vorwort, S. 7 f. (dänisch, mit Liederfolge), S. 12 f. (deutsche Zusammenfassung). Zu Thomissøn wie Anm. 23.

**28** Thomissøn (wie Anm. 23), Vorwort, fol. d iij sowie [d iij]: »[...] i eders Kircker, Scholer oc Huse«.

**29** Peder Severinsen, »Efterskrift«, in: Thomissøn (wie Anm. 23), jedoch Faksimile Kopenhagen 1933, S. [2] und [4 f.] am Bandende.

**30** Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261.

Den Schlüssel zu seiner Figuralmusikpraxis bietet eine Übersicht über die Musikalien, die an der Kathedralschule in Ribe zur Verfügung standen. Um etwa 1580 retrospektiv angelegt, ist sie Teil eines *Liber Scholae Ripensis*<sup>31</sup>, einer umfassenden Aktensammlung, deren hauptsächlicher Schreiber der damalige Rektor Hegelund war. Das Musikinventar ist in seinen Informationen luxuriös: Genannt werden nicht nur Titel, die eine Identifizierung der (in der Regel gedruckten) Werke ermöglichen, sondern zugleich die Namen der musikalisch verantwortlichen Lehrer, die mit den Noten irgendetwas Besonderes getan hatten. Meistens handelt es sich um die Anschaffung (wie bei Johann Pedersen Grundit), im Hinblick auf Thomissøn manchmal auch um das Einbinden. Die Angaben zu den Bänden werden gruppenweise zusammengefasst (vgl. die Abbildung auf S. 38 im Anhang dieses Beitrags); so entstehen Tabellenfelder, die vielfach mehr als nur einen Titel enthalten (in Tabelle 2 sind die auf diese Weise zusammengehörigen Titel mit derselben Nummer versehen; siehe Anhang). 1947 ist dieses Inventar erstmals beschrieben worden; 1973 wurde es komplett ediert, 1977 erstmals teilreproduziert<sup>32</sup>. Die fortschreitende bibliographische Arbeit (von RISM) ermöglicht es nun, fast alle Titel zu identifizieren – abgesehen von wenigen, für die die Angaben tatsächlich zu wenig konkret sind.

In der Wirkungszeit des Organisten Johannes (der nach Wittenberg reiste) lag bereits das Graduale von 1495 (Nr. 13) vor, ebenso wohl die Missae (Nr. 2), vermutlich – da als Einzahl von einem »in grandi pervetusto libro« die Rede ist – als Chorbuch. Auf dieser Basis mag die Kirchenmusik in Ribe um 1530 gestaltet worden sein, möglicherweise also als Wechsel zwischen einstimmigem Proprium und potentiell mehrstimmigem Ordinarium. Die nächsten Titel erwarb Johann Pedersen Grundit zwischen 1542 und 1550, und zwar die Offertorien-Sammlungen Georg Rhaus für die Weihnachts- und für die Osterzeit, ferner die Responsorien Balthasar Resinarius', schließlich ein Sammelwerk, dessen Titelangaben für eine eindeutige Identifizierung nicht ausreichen, das aber unter anderem Werke Josquins enthielt<sup>33</sup>. Aus der Zeit des nächsten Rektors, Jacob Sørensen (»Severini«), stammte ein offenkundig vierstimmiges Sammelwerk, das gleichfalls nicht näher zu identifizieren ist (Nr. 8), weil es einen extrem häufig verwendeten Titel trägt; denkbar ist, dass es sich um eine lokale handschriftliche Sammlung handelte. Außerdem kaufte Sørensen die neue *Psalmodia* von Lucas Lossius, im Endeffekt als Ersatz für das Graduale von 1495<sup>34</sup>. Die erforderliche Klarheit (reziprok zwischen Repertoire und Liturgie) lässt sich aber erst für das Reper-

**31** Zur Quelle vgl. Anm. 20; in diesem Teil unpaginiert, etwa in der Bandmitte stehend.

**32** Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261; Bengt Johnsson, *Den danske skolemusiks historie indtil 1739*, Kopenhagen 1973, S. 55–57; Niels Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark, Bd. 1: Fra Oldtiden til 1750*, Kopenhagen 1977, S. 201.

**33** Für einen Überblick lässt sich heranziehen: Stephanie P. Schlagel, *Josquin des Prez and His Motets: A Case Study in Sixteenth-Century Reception History*, Chapel Hill 1996, S. 335 f.; zur eindeutigen Identifizierung müssten drei Bedingungen erfüllt sein: 1.) der Erscheinungsort Nürnberg, 2.) der Begriff Motette im Titel, 3.) das Vorhandensein von sechs Stimmbüchern. Das trifft auf keinen der genannten Nürnberger Drucke zu, der bis 1550 erschien und Werke Josquins enthält. »Motette« in der Titelformulierung kommt hingegen im Augsburger *Liber selectarum cantionum* (1520<sup>4</sup>) vor, doch es handelt sich um einen Chorbuch-Druck (vgl. <http://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083822>). Am ehesten kommt somit der Nürnberger Druck *Novum et insigne opus musicum* von 1537 in Betracht (1537<sup>1</sup>; vgl. <http://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083303>); er besteht aus sechs Stimmbüchern. 1538<sup>3</sup> umfasst nur fünf Stimmbücher, da »Quinta et Sexta Vox« in einem Band zusammengefasst sind; vgl. [http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest\\_cbu\\_00019297?&derivate=HisBest\\_derivate\\_00005111](http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00019297?&derivate=HisBest_derivate_00005111); 30. 12. 2015).

**34** Die Bedeutung Lossius' in Dänemark mag sich auch aufgrund von dessen direkter Beziehung zum König Christian III. ergeben haben, und das Werk wurde den beiden Söhnen des Königs, Frederik und Johann, gewidmet; vgl. S. H. Poulsen, *Reformationstidens danske liturgi*, in: Ders. (Hrsg.), *Danske messebøger fra reformationstiden*, Kopenhagen 1959, S. 3–131, hier S. 83; doch war die Durchschlagskraft des Werkes ja überregional. Hegelund lässt den Eindruck



toire Thomissøns gewinnen. Denn aus dem Blickwinkel der Liturgie betrachtet, ist besonders informativ, dass er manchmal zwei Bände in einem einzigen zusammenfassen ließ: Eine solche Material-Bündelung ist nur dann sinnvoll, wenn die betreffenden Bände denselben liturgischen Zweck erfüllen sollen<sup>35</sup>. Demnach ließ er einen Band mit Gesängen primär für die Vesper zusammenfügen (Nr. 4); ein weiterer Band enthielt alle freieren Gesänge, und zwar Hymnen ebenso wie die deutschsprachigen Lieder Johann Walters (Nr. 5). Die letzteren müssen aus sprachlichen Gründen primär in der Schule Verwendung gefunden haben; dänische Textierungen oder eine Adaptierung für einen Gebrauch in der dänischen Liturgie werden nicht erwähnt. Demzufolge wären auch die Hymnen eher dem schulischen Ambiente zuzurechnen; da eines der zugehörigen Stimmbücher an den Motettenband (Nr. 4a) angebunden wurde, war aber auch an eine Nähe zum Repertoire des Offiziums gedacht.

Für den Hauptgottesdienst hingegen stand zunächst der dritte Band der Liste zur Verfügung, der die Drucke Rhaus für die Weihnachts- und Osterfestzeit umfasste<sup>36</sup>. Offenbar jedoch war Rhaus Sammlung für die Passionsliturgie nicht vorhanden; er hätte zwischen die beiden anderen Teile eingefügt werden müssen. Ferner lag der durch Thomissøn neu angeschaffte Druck mit Ordinariums-Zyklen von Clemens non Papa vor (Nr. 1); im Hinblick auf die lutherische Messfeier ist ferner Lossius' *Psalmodia* als Graduale von Bedeutung. Unklarer bleibt die Rolle dreier weiterer Bände, die der Schule zu einem unbekanntem Zeitpunkt gestiftet wurden (eher erst nach Thomissøns Zeit<sup>37</sup>), außerdem die nicht identifizierte Sammlung, die Sørensen beschafft hatte, sowie – mit klar pädagogischer Zielsetzung – Fincks *Practica musica* als musiktheoretisches Basis-Kompendium.

Offensichtlich hatten die Verantwortlichen einen guten Überblick über den Notenmarkt, denn Lossius' *Psalmodia*, Fincks Lehrbuch und Clemens non Papas Messen wurden unmittelbar nach Erscheinen erworben. Zu den letzteren stehen die Propriumsgesänge in einem eigenartigen stilistischen Kontrast: Die Werke, die Rhau in ihnen zusammengetragen hatte, stammen von Musikern, die nach Luthers Thesenanschlag nur noch wenige Jahre gelebt hatten. Der Stilunterschied zwischen diesen Werken und denen des alten Chorbuches (wenn es eines war; Nr. 2) kann nicht groß gewesen sein. Clemens' Messen hingegen sind Werke einer anderen Generation.

Das Repertoire wirkt minimalistisch; dass hier an einer Domkirche gerade so viel Musik angeschafft worden war wie liturgisch erforderlich, ist aber extrem hilfreich. Denn auf diese Weise lässt sich aus mehreren Richtungen beschreiben, wie Figuralmusik und Liturgie zusammenpassen. Zunächst: Vorhanden war genau ein Werk für jede liturgische Position; also muss in der gottesdienstlichen Praxis umgekehrt auch jede von ihnen mit den Werken besetzt worden sein, die für sie bestimmt waren. Eine denkbare Alter-

entstehen, dass die alte Liturgie erst durch Jespersøns Graduale (vgl. Anm. 14) verdrängt worden sei; so interpretiert von Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 273.

**35** Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261, vermutet Abnutzung als Ursache des Neu-Einbindens. Da jedoch die Bände zugleich gruppiert wurden (nicht also ihre ›Identität‹ bewahrten), wirkt eine liturgische Ausrichtung plausibler.

**36** Siehe die unter Anm. 8 genannten Titel. Im Folgenden wird vor allem der Druck zu Ostern/Himmelfahrt herangezogen. Soweit nicht anders nachgewiesen, beziehen sich Angaben zum Inhalt des Bandes auf diese Edition.

**37** Als Stifter wird unter dem Namen »Johan Frandsen« offensichtlich auf den Dichter und Arzt Hans Frandsen (Ribe 1532–Kopenhagen 1584) verwiesen. Er war Schüler der Kathedralschule unter Pedersen Grundit, hielt sich danach in Wittenberg und Frankfurt (Oder) auf, war ab 1556 kurzzeitig in Dänemark (Kopenhagen), studierte dann weiter an deutschen und französischen Universitäten, bis er 1561 endgültig nach Kopenhagen zurückkehrte; zu den Daten vgl. C. F. Bricka (Hrsg.), *Dansk Biografisk Lexikon*, Bd. 5, Kopenhagen 1891 (online: <http://runeberg.org/dbl/5/0281.html>, 22. 11. 2015). Vor diesem Hintergrund ist außerordentlich unwahrscheinlich, dass die Noten schon vor 1561 in Ribe vorlagen.

native wäre, dass ein Propriumsgesang auch durch eine beliebige Motette ersetzt werden konnte; genau dies widerspräche aber der so klaren Strukturierung des Repertoires.

Ferner: In ihm war mehrstimmige Musik mit so klarer liturgischer Zielrichtung zusammengetragen worden, dass das Resultat sich als direkte Option für den Gottesdienst auffassen lässt: Jede Position in ihm konnte mehrstimmig gefasst werden. Hier wäre als Alternative vorstellbar, dass eigentlich doch eher an eine lateinisch-einstimmige Liturgie gedacht gewesen war (und an nichts mehr). Doch dies ist angesichts eines in seiner Strukturierung so zielgerichtet wirkenden Repertoires gerade nicht anzunehmen. Das nun bietet den Schlüssel dazu, die Gottesdienstpraxis zu rekonstruieren.

## Realisierung?

Die dänische liturgische Praxis wirkt konkreter als die gleichzeitige mitteldeutsche, weicht aber nicht grundsätzlich von ihr ab. Und das so überschaubare Repertoire, das in Ribe verfügbar war, ist dasselbe, das auch für das Musizieren im frühen mitteldeutschen Luthertum als Kernstück begriffen werden kann. So kommt dem Material aus Ribe für das reformatorische Musikverständnis insgesamt eine weit überregionale Bedeutung zu. Die dänischen Präzisierungen lassen nur minimale Details offen und zeigen an nur wenigen Stellen lokale (oder auch: nationale) Sonderformen; so lässt sich auch für das weitere Luthertum der Zeit bis ins Detail eine Rekonstruktion versuchen. Sie bedarf einer Konkretisierung im Kirchenjahr: Als Beispiel dient im Folgenden das Osterfest.

Der Gottesdienst<sup>38</sup> begann demnach mit einem Gebet, das der Pastor kniend vor dem Altar verrichtete. Dann war der erste Gesang erreicht: der Introitus, der den Synodalbeschlüssen von 1540 zufolge in Domkirchen immer lateinisch war (und zwar ausdrücklich wegen der Lateinschulen)<sup>39</sup>. Bei der genauen Textbestimmung führen sämtliche verfügbaren Quellen zu einem eindeutigen Bild – also sowohl das *Graduale Romanum* als auch Lossius' *Psalmodia* und das Graduale von Niels Jespersøn: Demnach steht am Anfang des Ostergottesdienstes der 139. Psalm *Resurrexi et adhuc tecum*<sup>40</sup>. Genau auf ihn hatte Rhau seine Sammlung abgestimmt; in ihr finden sich vier strukturell unterschiedliche Kompositionen dieses Texts, indem Intonation oder Versus bald einstimmig, bald mehrstimmig gefasst sind.

Als Kyrie<sup>41</sup> konnte Thomissøn offensichtlich keines der von Rhau vorgeschlagenen Stücke musizieren, denn es durfte nach dänischer Auffassung nur drei Anrufungen enthalten. Dies entspricht der grundsätzlichen Auffassung Luthers von 1526, nicht aber etwa der Wittenberger Festtagspraxis von 1533, die ihrerseits auf die Struktur der gregorianischen Kyrie-Melodien zurückgeht<sup>42</sup>. Nur auf sie

**38** Wiedergabe seines Ablaufes im Folgenden nach der dänischen Kirchenordnung von 1539 sowie nach den Beschlüssen der Kopenhagener Synode von 1540; zu den Quellen vgl. Anm. 17. Siehe ferner: Peder Palladius, *Den ældste danske Alter-Bog*, 1556, hrsg. von Lis Jacobsen, Kopenhagen 1918 (gegenüber dem auch digital verfügbaren Original mit einer Seitenzählung, die hier herangezogen wird).

**39** Olsen (wie Anm. 17), S. 142.

**40** Jespersøns Osterliturgie (wie Anm. 14), S. 187–215, der Introitus S. 188–190.

**41** Engelstoft (vgl. Anm. 18), S. 84, hebt eigens hervor: »Som formular, ikke Psalme« (also sei hier nicht an ein Kirchenlied gedacht).

**42** Vgl. *Graduale triplex*, Solesmes 1979, S. 710. Bei Lossius (wie Anm. 14), S. 257–269, wird das »Kyrie paschale« in nur drei Durchgängen wiedergegeben (S. 262); das einzige »neunmalige« Kyrie ist das einleitend als vollständiger Tropus wiedergegebene »Kyrie fons bonitatis« (S. 257–259). Dessen Wiedergabe »sine textu«, also ohne Tropus (S. 259), vermittelt jedoch ebenfalls den Eindruck eines nur dreimaligen Kyrie. Somit finden sich bei Lossius keine präzisen Aussagen darüber, ob die jeweiligen Melodiezeilen ein- oder dreimal gesungen werden sollen.

musste Rhau seine Wahl der Ordinariumszyklen abstimmen. In zwei der drei von ihm mitgeteilten Kyrie-Bearbeitungen wird jeweils eine der beteiligten Stimmen vom liturgischen Cantus firmus dominiert; die Interpretation der für die Rhau-Neuauflage Verantwortlichen wirkt daraufhin plausibel, die liturgisch »notwendigen« beiden übrigen Durchgänge als Rahmen um die jeweils mehrstimmig gefassten Versionen herum zu verstehen<sup>43</sup>. Die Vermutung liegt nahe, dass die – ohnehin nicht deutlich nach-reformatorisch agierenden – Komponisten ihre so liturgienahen Satzkonzeptionen auf genau diese Weise verstanden haben, was möglicherweise auch auf zeitgenössische Interpreten zutrifft, die durch die mit den Gesängen verbundenen liturgischen Vorgaben geprägt waren.

Alle diese Vorgaben waren für Wittenberg kein Problem, wo ein neunfaches Kyrie als Festtags-Normalität galt (somit Figuralmusik einschließend), ebenso wenig für andere Orte mit einer ähnlichen Festtags-Praxis. Und Luthers Vorschrift »drei Anrufungen an normalen Sonntagen« verweist demgegenüber nicht primär auf etwas Mehrstimmiges, sondern auf Normalstrukturen außerhalb der großen Städte. Doch beide Vorschriften lassen sich nicht problemlos miteinander kreuzen: Konnte man demnach wirklich den Choral-Rahmen der mehrstimmigen Abschnitte weglassen, um die mehrstimmige Musik für die schlichteren drei Anrufungen zu konditionieren?

Anhand dieser Überlegungen wird deutlich, dass die restriktivere dänische Kyrie-Praxis eigene Zugänge zum Figuraliter-Kyrie erforderte. Thomissøn selbst lässt in seinem *Psalmebog* eine Lösung erkennen: Tatsächlich ist sein »Kyrie eleison, som siungis om Paaske høytid« (»das man zum Osterfest singt«) eine dänische Adaption des typischen Kyrie *Lux et origo*, in der jedes Teilglied nur einmal gesungen wird. Insofern mag es sein, dass er mit Rhau Angebot genauso umgegangen wäre und die drei figuraliter vorgelegten Teile ohne Choralrahmen dargeboten hätte. Doch ohnehin schlug er einen eleganten, moderneren Weg ein: Er kaufte vier eben erschienene Messen von Jacobus Clemens non Papa. Auch sie müssen systemkonform gewesen sein: Zunächst sind die Teilsätze länger als in den Werkwiedergaben Rhau, aber dennoch nicht gegliedert. Ferner liegt den Messen Clemens' – als Parodiemessen – kein liturgischer Cantus firmus zugrunde. Damit mag es noch plausibler gewesen sein, auf eine Einrahmung durch einstimmige liturgische Gesänge zu verzichten. Doch insgesamt schlägt all dies auch einen Bogen zurück zu den (wie Clemens' Werke) in Chorbuchnotation präsentierten, älteren Messkompositionen, die im Inventar als Nr. 2 genannt werden: Wenn Thomissøns Vorgänger Johann Pedersen Grundit diese tatsächlich neben den Rhau-Drucken nutzte, dürfte auch in ihnen ein Messentyp gespiegelt worden sein, der mit den dänischen Vorschriften konvergierte.

Welche der von Clemens im Druck vorliegenden Messen kann für Ostern in Betracht gekommen sein? Nimmt man als Orientierungshilfe das Gloria (mitsamt seiner Intonation), das Jespersøn vorschlägt<sup>44</sup>, müsste Thomissøn an Ostern die Missa *Virtute magna* gewählt haben – ebenso mixolydisch wie die Intonation. Und da das Gloria dem Kyrie direkt folgt, führte auch hier an Clemens non Papas Satz kein Weg vorbei<sup>45</sup>.

**43** Nr. 4, Johannes Galliculus: Cantus firmus im Tenor. Nr. 13, Johannes Alectorius: Cantus firmus in polyphoner Durchimitation. Nr. 19, Adam Rener: Cantus firmus im Diskant (punktuell erweitert).

**44** Jespersøn (wie Anm. 14), S. 195. Bei Lossius (wie Anm. 14), S. 263, nicht explizit mit dem »Kyrie Paschale« (S. 262) verbunden, sondern dem »Kyrie in Adventu Domini«; mit anderer Intonation handelt es sich um das Gloria zum »Kyrie Conditor omnium« (*Graduale triplex*, wie Anm. 42, S. 712), dessen melodischer Beginn im Lied *Allein Gott in der Höh sei Ehr* aufgegriffen wird.

**45** So auch Engelstoft (wie Anm. 18), S. 84.

Für das Alleluja stand dasjenige mit dem Versus *Pascha nostrum* auf der Tagesordnung – nicht erst für Jespersøn, an dessen Vorgabe sich die Rekonstruktion hier wieder orientieren kann. Erneut bieten auch Rhau's *Officia* drei Bearbeitungen dieses Texts. Festgelegt war Thomissøn hingegen für das Graduale, das nach dänischen Regeln maximal zwei Verse haben durfte; für den Versus *Confitemini Domino* fand Thomissøn bei Rhau nur die Vertonung von Thomas Stoltzer vor, die diese Vorschrift aber erfüllte. Drei gleichartig gegliederte Sequenz-Vertonungen in Rhau's Sammlung ermöglichten dann wiederum eine breitere Auswahl. Weil Rhau kein figurales Credo anbietet (insofern der Wittenberger Lied-Präferenz für ein individuelles Glaubensbekenntnis folgend), in Dänemark jedoch ohnehin ein lateinisches erwünscht war (wegen der Lateinschulen), dürfte Thomissøn hier – für eine figurale Erweiterung des Lateinischen – erneut zu Clemens non Papas Komposition gegriffen haben. Eine volkssprachige Liedversion erklang nicht (insofern grundsätzlich anders als nach Wittenberger Verständnis); sie war in Dänemark Normalbestandteil eines Gottesdienstes nur in Landgemeinden.

Ob Thomissøn schließlich für Sanctus und Agnus Dei bei Clemens' Messzyklus geblieben ist, lässt sich nur spekulativ entscheiden: Einem Werkbegriff hinsichtlich des Messzyklus musste er nicht folgen; er konnte aus Rhau's Werkrepertoire für beide Messteile auch Kompositionen mit Mollterz wählen. Das Sanctus erklang als Festtagsgesang vor dem Vaterunser, das Agnus Dei während des Abendmahls – eine Sondervorschrift für Festtage<sup>46</sup>. Hier scheint es, als seien gezielt theologische und liturgisch-praktische Ziele miteinander gekoppelt worden: Denn einerseits war unerwünscht, dass, wenn die Austeilung des Abendmahls schon abgeschlossen war, noch weiter musiziert würde; ein zu langer Agnus Dei-Gesang hätte möglicherweise zu einem solchen Überhang geführt. Doch an großen Festen wurde wohl mit einer so großen Kommunikanten-Schar gerechnet, dass dem Agnus Dei auf jeden Fall ein Platz eingeräumt werden konnte.

Die Propriums-Gesänge, die traditionell dem zweiten Teil der Messfeier angehören, waren für Thomissøn hingegen tabu. Als zentraler Punkt der dänischen Kirchenordnung war festgelegt worden, der Abendmahlsfeier jeden Anschein einer Opferhandlung zu nehmen (wie dies noch 1522 im *Canon Roschildensis* beschrieben worden war<sup>47</sup>). Um dies zu erreichen, wurde 1539 der Umgang mit vorreformatorischen Messbüchern geregelt: Ihr Gebrauch war vor der Predigt zulässig; nach dieser mussten die Bücher jedoch sichtbar zugeklappt und weggebracht werden.

Dies mag auch erklären, weshalb volkssprachige Komponenten in den Messteilen nach der Predigt vorgesehen waren<sup>48</sup>. Im unmittelbaren Anschluss an diese wurde ein dänisches Lied gesungen (normalerweise eine Friedensbitte, ansonsten ein Festtagsgesang, an Ostern *Christ lag in Todes Banden* in dänischer Übersetzung); es wurde vom Schulmeister angestimmt, dem sich dann die Gemeinde anschloss. In gleicher Besetzung und Abfolge sangen Schulmeister und Gemeinde als Schlusslied *Jesus Christus vor frelsermand*, die dänische Version von *Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand* – nach dessen Ende der Pastor wieder kniend am Altar betete.

<sup>46</sup> Als Gesang für normale Sonntage stand *Jesus Christus er vor salighed* (dänisch für: *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*) zur Verfügung. Vgl. Anm. 17: Olsen, S. 71, bzw. Schwarz Lausten, S. 172 f.

<sup>47</sup> *Canon secundum usum ecclesie Roschildensis, cum aliquibus missis et communi sanctorum* [Canon Roschildensis], Nyborg 1522, fol. A xiii verso–A xv. Expl.: Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek Hiemlst. 525 4° (LN 38 4° ex. 2), Online-Zugang über <http://eeb.chadwyck.co.uk/home.do> (05. 04. 2015). Gott soll demnach Brot und Wein zum Geschenk erhalten; dies wird als »sacrificium« beschrieben.

<sup>48</sup> Engelstoft (wie Anm. 18), S. 84, bemerkt hierzu: »Prædiken tillige med Høitidsversene blev næsten det eneste danske Parti« (»Die Predigt zuzüglich der Festverse waren somit fast die einzigen dänischen Bestandteile«).

### Spezialfragen: Die Rolle der Orgel und der Aufbau der Sequenz

Zwei Spezialfragen müssen genauer betrachtet werden: der Aufbau der Sequenz, zuvor noch die Mitwirkung der Orgel. Es ist kaum denkbar, dass diese schwie; für die Riber Domkirche liegt der älteste dänische Orgelnachweis vor<sup>49</sup>, und vor 1539 war der Musikverantwortliche der Schule selbst Organist gewesen. Von Orgelmusik ist jedoch in den zeitgenössischen dänischen Quellen nie die Rede. Theoretisch können der Orgel ähnliche Aufgaben zugefallen sein wie die, von denen Musculus berichtet. Doch für Ribe kommt ein Aspekt hinzu. Denn 1622 wird von einer bevorstehenden Detailvorgabe des Königs berichtet, im Hinblick auf den Gottesdienst Zeitökonomie walten zu lassen; auch auf das Spiel langer Motetten auf der Orgel solle verzichtet werden<sup>50</sup>. Folglich muss es dieses bis dahin gegeben haben; doch um 1560 war es nicht absehbar. Was also hatte es mit diesen Orgelmotetten auf sich?

Die dänischen Gottesdienstordnungen spiegeln noch klarer als die Wittenberger, wie wichtig es war, welche Worte vorkamen; die strikte Ablehnung des neunfachen Kyrie deutet darauf ebenso hin wie das Verbot, nach der Predigt in der Liturgie vorreformatorische Messbücher zu benutzen, oder die Debatten darum, ob der Pastor während der Austeilung des Abendmahls etwas sagen dürfe oder nicht<sup>51</sup>. Folglich konnte die Orgel zunächst keine liturgische Position übernehmen, bei der die Gemeinde den Text nur mitdenken sollte; ebenso können diese Motetten nichts gewesen sein, das frei in den Gottesdienstverlauf importiert wurde, quasi als Auflockerung. Diese Situation änderte sich jedoch; Riber Notenanschaffungen der 1560er und 1570er Jahre deuten darauf hin, dass »die Motette« als eine textlich weitaus beliebiger Einheit in die Schulpraxis Einzug hielt<sup>52</sup> – demzufolge auch als Musik, die genauso frei allein von der Orgel gespielt werden konnte. Die Vorschriften von 1622 zeigen folglich einen Neuansatz, und die gottesdienstliche Situation der 1550er Jahre liegt nicht nur einen Schritt davor, sondern zwei. Das Spiel intavolierter Motetten kann demnach um 1560 noch nicht üblich gewesen sein.

Musculus berichtet, dass die Orgel in Wittenberg nur Vorspiele leistete, möglicherweise auch als Überleitungen von einem Messteil zum nächsten; Solospiel erwähnt er nur für den Introitus, für den der Organist den Gesang vorwegnimmt. Tatsächlich aber gibt es Orgelmusik, die diese Praxis spiegelt: die Tabulatur von Johannes von Lublin (Jan z Lublina)<sup>53</sup>. Der Großraum Lublin entwickelte sich in jener Zeit

49 So Niels Friis, *Orgelbygning i Danmark: Renaissance, barok og rokoko*, Kopenhagen 2/1971, S. 6 (13. Jahrhundert); zur Datierung ebenso Elna Møller (Hrsg.), *Ribe amt, 1. Bind* (= Danmarks kirker 19/1), Kopenhagen 1979, S. 470.

50 Zwei unterschiedlich fragmentierte Dokumente aus der Domkirche und der Riber Kirche St. Katharine in: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, C-0004 Nr. 303 (Ribe Stift, Bispeembedet, Indkomne breve 1569–1685). Eine Zusammenschau in: Konrad Küster, *Thomissons Påske i Ribe, år 1560: Hvordan så en dansk luthersk festgudstjeneste ud?*, in: *Hymnologi: Nordisk Tidsskrift* (im Druck).

51 1539 verbot die Kirchenordnung jeglichen Kommentar, da durch die Einsetzungsworte alles gesagt sei; auf der Kopenhagener Synode 1540 wurde ein kürzest mögliches Austeilungswort zugelassen (»annamme Jesu Christi legeme« bzw. »[...] brød«). Vgl. Anm. 17: Olsen, S. 70 (1539) und 144 f. (1540) sowie Schwarz Lausten, S. 172 (1539).

52 Laut dem Inventar im *Liber Scholae Ripensis* (vgl. Anm. 20) waren mit einem Magnificat-Druck (möglicherweise demjenigen Georg Rhaus von 1544: *Postremum vespertini officii opus [...] Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV*; von Hegelund zitiert als »Magnificat octo tonorum, variatum vocibus XXIII [!]«) zwei Drucke Gallus Dresslers verbunden (*XC Cantiones*, RISM A/I: D 3520, und *XVI Geseng mit vier und mehr Stimmen*, RISM A/I: D 3524; beide Magdeburg 1570), ebenso eine weitere Motettensammlung. Zum Inhalt der Dressler-Drucke vgl. Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Göttingen 1942, S. 154–165.

53 Johannes von Lublin, *Tablature of Keyboard Music*, hrsg. von John R. White, Volume II, [Rom] 1966 (Corpus of Early Keyboard Music 6), S. 49–53.

zu einem Zentrum der damaligen polnischen Reformation. An Propriums-Musik enthält diese Tabulatur zunächst nur Introitus-Bearbeitungen, auch hier für Ostern ausdrücklich *Resurrexi et adhuc tecum*. Die Praxis, die Musculus für den Introitus beschrieb, lässt sich also mit Hilfe des Lubliner Manuskripts und des Rhau-Drucks hypothetisch rekonstruieren; für den dänischen Gottesdienst in der Bischofs- und Orgelkirche in Ribe wäre sie eine Option.

Neben Introitus-Bearbeitungen gibt es bei Johannes von Lublin Musik nur für ein weiteres Segment des Oster-Propriums: für die Sequenz, und zwar datiert auf das Jahr 1540. Mit ihr wird eine musikalische Konstellation der Reformationszeit berührt, die später völlig aus dem Blick geriet. Die katholische Kirche strich während des Trienter Konzils den Bestand an Sequenzen radikal zusammen, gleichsam als gegenreformatorischen Akt; kanonisiert blieben nur die Gesänge für Ostern, Pfingsten und Fronleichnam sowie die Totensequenz *Dies irae*<sup>54</sup>. So wirkt es fast grotesk, dass im Luthertum die Sequenz gleichzeitig zum musikalisch beherrschenden Abschnitt des Gottesdienstes ausgebaut wurde.

Annäherungen an denkbare Detailgestaltungen sind mit Hilfe normaler liturgischer Regelwerke kaum möglich. Teils sind die Angaben nicht differenziert genug, teils muss man erneut bedenken, dass die Kirchenordnungen nicht nur größtmögliche Lösungen beschreiben, sondern Normalverhältnisse: Auch im Rahmen begrenzter kirchenmusikalischer Potentiale sollte die Sequenz realisierbar werden.

Geht man wieder von Ostern aus, sind die sieben Strophen des Gedichts *Victimae paschali laudes* zu betrachten. Sie verbinden sich traditionell<sup>55</sup> mit vier melodischen Gestaltungen: Die erste Melodie kommt nur in der Eröffnung vor, die drei weiteren werden paarweise mit den Strophen 2–7 verbunden. Die zweite (also die Melodie der Strophen 2–3) ähnelt dann der abschließenden vierten (Strophe 6–7), so dass hier ein zusätzliches Strukturprinzip in die Gestaltung hineinkommt.

Rhau bietet für die Ostersequenz vier verschiedene Zyklen an – Figuralmusik in vier verschiedenen Gestaltungen. In jedem Zyklus sind die Strophen 2, 4 und 6 figuraliter ausgeführt; demnach sind die ungeradzahligten Strophen (1, 3, 5, 7) choraliter auszuführen. In der Neuedition der Rhau-Sammlungen ist für die Choralanteile die Melodieverision von Lucas Lossius eingetragen – insofern unhistorisch, weil der Rhau-Druck von 1539 stammt, die *Psalmodia* von Lossius aber erst 14 Jahre später erschien. Und Rhaus Konzept lässt sich kaum als Resultat der Reformation auffassen; die Werke, die er unter den Namen Johannes Galliculus und Johannes Alectorius sowie von Adam Rener und Thomas Stoltzer mitteilt, dürften schon spätestens um 1520 entstanden sein<sup>56</sup>. So haben diese Werke viel eher (umgekehrt) als vorreformatorisches Erbe das nachreformatorische Musikverständnis beeinflusst.

Den Ansatz Rhaus konkretisiert Johannes von Lublin für das Jahr 1540 in seiner Orgeltabulatur. Auch er bearbeitet die ungeradzahligten Strophen, aber einschließlich der ersten<sup>57</sup>. So stellt sich die Frage nach dem historischen dänischen Zugang: Konnte es eine Orgelversion wie die polnische geben? Wie verhält sich dazu die gleichartig konzipierte in Rhaus Sammlung? Zur Vertiefung lassen sich drei weitere Konzepte heranziehen: die Kirchenordnung für Mecklenburg (1540/45), das Jespersøn-Graduale von 1573 und die *Cantica sacra* von Franciscus Elerus aus Hamburg (1588)<sup>58</sup>.

54 Vgl. Johan Caldwell/Alejandro Enrique Planchart, Art. »Sequence (i), 11. The polyphonic sequence, (ii) The Renaissance«, in: Grove Music Online (23.11.2015).

55 Quellen: *Graduale Triplex* (wie Anm. 42), S. 198; Lossius (wie Anm. 14), S. 106.

56 Galliculus und Alectorius können als ein und dieselbe Person gelten, vgl. Victor H. Mattfeld, Art. »Galliculus, Johannes«, in: Grove Music Online, 23.11.15; er ist nach 1520 nicht mehr nachweisbar. Das gleiche gilt für Rener; Stoltzer ist 1526 gestorben.

57 Wie oben, Anm. 53.

Die jüngste dieser Vergleichsquellen ist die einfachste: Elerus in Hamburg lässt die sieben Strophen der Sequenz abwechseln mit den sieben Strophen von *Christ lag in Todes Banden*, also der sehr freien deutschen Sequenz-Paraphrase als Strophenlied. Jespersøn zeigt einen ähnlichen Ansatz: Jeweils am Ende der vier unterschiedlichen Strophenkomplexe wird die dänische Version von *Christ ist erstanden* gesungen, allerdings stets nur die erste Strophe, also wie ein Refrain<sup>59</sup>. Die komplexeste Variante wurde für Mecklenburg formuliert, als ein Wechselspiel zwischen Orgel und Kantor. Die Orgel beginnt; der Kantor antwortet stets mit einem Strophenpaar von *Christ lag in Todes Banden*, gefolgt von einer Strophe der lateinischen Ur-Sequenz.

Hier zeigt sich zunächst, dass die frühe lutherische Sequenz weitaus mehr war als ein Gregorianischer Gesang mit anderthalb Minuten Aufführungsdauer; es gab im gesamten Gottesdienst keinen anderen musikalischen Abschnitt, der sich so weit ausbreiten ließ. Allerdings lässt sich aus den Quellen eine klare Alternative herauslesen: Die figuralmusikalischen Anteile werden entweder von der Orgel übernommen oder vom Chor; eine Mischform ist nicht dokumentiert.

Dass die umfänglichste Gestaltung (Mecklenburg) hier die älteste ist, lässt sich liturgisch nicht verwerten; denn in späterer Zeit waren offenbar noch andere Potentiale denkbar. Um 1611 hat der in Hamburg ausgebildete Organist Berendt Petri in seine Tabulatur zwei Orgelstrophen dieser Sequenz eingetragen, die um 1540 noch so weitgehend dem choraliter intendierten Vortrag vorbehalten waren: die Strophen 3 und 5<sup>60</sup>. Zunächst zeigt diese Feststellung, dass Petris Darstellung nicht auf Elerus' Hamburger Graduale bezogen sein kann; sie verweist zugleich darauf, dass die Sequenz-Konzepte weniger stark festgelegt waren, als der in den betrachteten Ordnungen gespiegelte Mainstream es vermuten lässt. Besonders weitreichend (im Hinblick auf den Zeitbedarf) wäre, dass Petris Orgelanteile den figuraliter vortragenen Strophen 2 und 4 folgten und insofern choraliter ausgeführte Strophen vorausgingen; ebenso denkbar ist aber, dass sie in einen einstimmigen Gesamtvortrag eingebaut wurden. Klar ist jedoch: Gegenüber der vorreformatorischen Praxis wurde die Sequenz keineswegs eingeschränkt, sondern ausgebaut, um dann aber nach wenigen Jahrzehnten doch überwunden und mit dem umfangreichen vorausgehenden Musikeil aus Alleluja und Graduale zu einem Einzelkomplex verschmolzen zu werden. Für eine musikalische Konkretisierung bot sich die Motettenkunst spätestens der Zeit um 1600 an.

Was also macht man aus all diesen Sequenz-Angaben, um die Riber Praxis möglichst weitgehend zu rekonstruieren? Ein Stück weit kann erneut Thomissøn mit seiner Version im *Psalmebog* helfen: Er gibt die Sequenz in einer fast wörtlichen Übersetzung wieder<sup>61</sup>, für die die Melodie subtil auf die prosodischen

**58** Zu Mecklenburg vgl. Sehling (wie Anm. 1), hier Bd. V, Leipzig 1913, S. 152 f. (1540/45). Zu Jespersøn (S. 196 bis 199) und Elerus (S. 124 f.) vgl. Anm. 14.

**59** Jespersøn (wie Anm. 14), S. 196–199. Engelstoft (wie Anm. 18), S. 69 f. und 84, sieht darin eine von zwei standardisierbaren dänischen Varianten: Entweder sei eine Strophe als Refrain eingeschoben worden oder es seien (demzufolge wie für Mecklenburg definiert) lateinische und dänische Strophenpaare im Wechsel dargeboten worden. Eine Verbindung dieses Modells mit mehrstimmiger Praxis wirkt jedoch unwahrscheinlich, da die Paarbildung nicht mehr nachvollziehbar wäre.

**60** Zuzüglich zu Strophe 1; Jeffery T. Kite-Powell (Hrsg.), *The Visby (Petri) Organ Tablature: Investigation and Critical Edition*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1979 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 14–15), Bd. 2, S. 328–333. Zu weiteren Überlegungen (Eisenach) siehe unten.

**61** Thomissøn (vgl. Anm. 23), fol. 83<sup>v</sup>–85<sup>r</sup>. So auch schon in: *En Ny Psalmebog medt flere Psalmer oc Christelige oc Aandelige loffsang* [...], Kopenhagen 1553, fol. XXXI<sup>r/v</sup>, traditionell Hans Tausen zugeschrieben. Dieses Gesangbuch bietet im Übrigen einen Gottesdienstverlauf, der an dieser Stelle nicht weiterhilft: Sämtliche Gesänge sind ins Dänische übersetzt. Die Osterliturgie (fol. XXVIII<sup>v</sup>–XXXIII<sup>v</sup>) beginnt demnach mit einem Introitus auf die Melodie *Cum Rex gloriae* (*Christus som for oss hid til Jorderig kom*), einem Kyrie-Tropus (Kyrie, *Gud fader forbarme dig offuer oss*), wird ohne Gloria-

Bedingungen des Dänischen abgestimmt ist – ein Zugang, der sich so in der Praxis Luthers nicht findet. Also stand für sein Verständnis hier (ähnlich wie im dänischen Kyrie) die liturgische Melodie im Vordergrund. Doch *Den Danske Psalmebog* war wiederum für das ganze Land gedacht, nicht spezifisch für die Kirchen mit lateinischen Schulen. Für eine solche – und Thomissøn als Akteur – liegt es daher nahe, keinerlei volkssprachigen Einsprengsel anzunehmen; in der Kirchenordnung finden sich keine Hinweise auf eine sprachliche Mischung zwischen dänisch-einstimmigen und lateinisch-mehrstimmigen Strophen. So lässt sich hier tatsächlich vom Konzept der Rhau-Neuedition des 20. Jahrhunderts ausgehen, es ist also an ein Abwechseln der figuraliter gestalteten Stücke mit der auch von Lossius übermittelten Choralversion zu denken. Beide Bücher gehörten zum liturgischen Bestand der Riber Kathedralschule; die Interaktion lässt sich als große Variante des Abwechselns verstehen, das Thomissøn im *Psalmebog* realisiert. Möglicherweise aber leitete die Orgel die Strophenfolge der Sequenz ein; denkbar ist zudem, dass die Orgelanteile – als Einleitungen von figural musizierten Strophen – ähnlich umfangreich waren, wie es die Orgeltabulatur des Jan z Lublina zeigt.

## Resümee

Tatsächlich lassen sich also Bedingungen ermitteln, unter denen die Figuralmusik der frühen lutherischen Notendrucke bruchlos und schlüssig in einem Gottesdienstformular aufgehen konnte. Hierzu vermittelt die Riber Konstellation einen weit überregionalen, exemplarischen und bis ins Detail konkretisierten Zugang. Die Bedeutung dieses Materials lässt sich durch einen Vergleich mit einer anderen, außerordentlich gut dokumentierten Konstellation verdeutlichen: den Verhältnissen in Eisenach. Dem Bericht des Musculus über seine Erlebnisse am Sonntag Cantate 1536 lässt sich das Repertoire des sogenannten *Eisenacher Kantorenbuches* zur Seite stellen<sup>62</sup>. Doch die Rekonstruktionsbedingungen sind komplexer, teils weil das Musikrepertoire des Buches sich nicht so weitgehend mit der Wittenberger Liturgie zur Deckung bringen lässt wie das Riber Material (so dass die konkrete gottesdienstliche Realisierung weitaus größere Detailprobleme mit sich bringt), teils weil für die deutlich größeren Orgelanteile, von denen Musculus spricht, keine Orgelmusik der Zeit greifbar ist.

Stets dann, wenn Mehrstimmigkeit ins Spiel kam, trat im frühen lutherischen Gottesdienst zwingend das Volkssprachige in den Hintergrund; Figuralmusik ließ sich im Hauptgottesdienst zunächst nur dort realisieren, wo das Lateinische im Fokus stand. Und entsprechend war die Beteiligung der Gemeinde an der Musik verschwindend gering. Wie weit hier die Fiktion reicht, wird im Vergleich mit der reformierten Praxis der niederländischen Nordprovinzen Fryslân und Groningen deutlich. Seit der Reformation von 1580/1594 war der Gemeindegesang nach dem Genfer Psalter vorgesehen; doch auf lange

Erwähnung mit einem Graduale auf die Melodie *Sedit Angelus* fortgesetzt (offenkundig zwei Versionen, eine lange, *Gudz Engel klar oc huid*, und eine kurze, *Gudz Engel sider hoss Graffen*), ehe die Sequenz erreicht ist (zwei Versionen, dazwischen abgedruckt *Christ stod op aff dode*, eine dänische Strophe nach *Christ ist erstanden*). Im Gegensatz zu den Wittenberger Dokumenten wird eine Communio ausdrücklich erwähnt, allerdings mit dem Untertitel »En Lofsang aff Christo opstandelse« (»Ein Lobgesang von Christi Auferstehung«); es handelt sich um *Christ laa in Dødzens bonde* (*Christ lag in Todes Banden*).

**62** Im Überblick vgl. Otto Schröder, *Das Eisenacher Cantorenbuch*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/32), S. 173–178. Die Liste ist jedoch irreführend, da der Werkbestand offensichtlich nicht in Beziehung zu den liturgischen Bedingungen gesetzt wurde; auf diese Weise wird zumeist nur der Introitus als eigenes Stück identifiziert, nicht aber der – ebenfalls in der Quelle vorhandene – jeweils anschließende Alleluja-Gesang des Propriums.



Zeit beherrschte kaum jemand im Gottesdienst die Melodien. Zu den Bemühungen darum, sie den Gemeindegliedern nahezubringen, gehörten Orgelkonzerte mit den einschlägigen Liedvariationen, am Samstagabend ebenso wie vor dem Gottesdienst, in Städten wie auf dem Land<sup>63</sup>. Als um 1615 in ländlichen Gegenden die Melodiekennntnis noch immer nicht gewährleistet war, wurden die ersten Vorschläge zur Orgelbegleitung offiziell formuliert, 1631 dann nochmals wiederholt<sup>64</sup>. Als Ursache der Missstände wurde besonders auf das extrem langsame Gesangstempo verwiesen, zugleich aber die rhythmisch-textliche Vielfalt der Gesänge angesprochen. Die letztere erschwerte es den Gemeinden, sich die Gesänge anzueignen, das erstere, überhaupt den Textsinn zu verstehen. Offensichtlich beziehen sich beide Aspekte jedoch auf denselben Umstand: Das Tempo dürfte deshalb so langsam gewesen sein, weil die Komplexität der Melodien und die aus ihr resultierenden falschen Töne einen schnelleren Vortrag nicht ermöglichten. Eine Orgelbegleitung könne, so wurde argumentiert, also zu einer Stützung und Beschleunigung des Liedgesangs führen – so weit, dass sich den Gemeinden erstmals der Textsinn erschlosse. Nie hat es Berichte dieser Art aus lutherischen Gottesdiensten gegeben, zweifellos mit gutem Grund: Die Entwicklung eines Gemeindelieds erstreckte sich über einen sehr viel längeren Zeitraum; zu Luthers Konzepten gehörte jene Radikalität Calvins gerade nicht. Vor allem auf dem Land, fern vom Lateinischen, kann es kein dominantes Gemeindelied gegeben haben, sondern neben »dem Glauben« vor allem wenige Lieder des Schulmeisters bzw. Küsters, dem – quasi als Nachfolger der Choralschola – eine zentrale Funktion im Gottesdienst zuwuchs<sup>65</sup>; diese Rolle konnte er mit seinen Schülern teilen, denen er mit Hilfe der Gesangbücher ein einstimmiges Repertoire nahebrachte.

Zugleich lebte aber auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit ein umgewidmetes Erbe der vorreformatorischen Praxis fort. Die zentralen Komponisten der *Officia Paschalia* Rhaus waren vor 1526 gestorben<sup>66</sup>, allzu viel reformatorischen Geist kann man von den Werken nicht erwarten. Galliculus war seit 1505 in Leipzig nachweisbar, Renner zog 1517 von Torgau nach Altenburg, und für Stoltzer sind die Verbindungen zum Reformatorenkreis noch vager. Geringfügig anders sieht dies für Conrad Rein aus, der 1514 aus Nürnberg als Kapellchef an den Hof Christians II. nach Kopenhagen berufen wurde – gemeinsam mit Michael Schelkopf, der 1522 in Stockholm starb, und Heinrich Faber, dem Musiktheoretiker und späteren Rektor in Naumburg und Braunschweig<sup>67</sup>. Der König hatte sich Ende 1520 einen Hofprediger aus Wittenberg schicken lassen<sup>68</sup>. Das Wirken Reins wäre insofern als Teil eines Geschehens

**63** Nicht nur im Umkreis Sweelincks in Amsterdam: Für Beispiele aus Fryslân vgl. Auke Hendrik Vlagsma, *De Friese orgels tussen 1500 en 1750*, Leeuwarden 2003, S. 246 (Sneek, 1602) und 349 f. (Stavoren, 1610). Ferner Jan Roelof Luth, »Daer wert om 't seerste uytgekreten«: *bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme +/- 1550 – +/- 1852*, 2 Bde., Diss. Groningen 1986, Kampen 1986, hier Bd. 1, S. 211 f.: zu Utrecht 1609 (zu spielen waren vor dem Gottesdienst mindestens fünf oder sechs Strophen des bevorstehenden Psalms) bzw. Hoorn 1612.

**64** Luth (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 213 (zur didaktischen Funktion des Psalmenspiels); S. 215 (zu den Vorstößen, die der Pastor Theodor Roemeling zur Behebung elementarer Probleme im Psalmengesang bei den Nationalen Synoden in Dordrecht 1618/19 und 1631 vorbrachte; vgl. auch die Textwiedergabe ebd., S. 423–433, besonders S. 431 f.).

**65** Für Dänemark Abrahamsen (wie Anm. 18), S. 71.

**66** Zuletzt Thomas Stoltzer, zuvor Adam Renner um 1520 in Altenburg, Johannes Galliculus wohl 1525 als Thomas-kantor in Leipzig.

**67** Friedhelm Brusniak, *Zur Identifikation Conrad Reins als Leiter der Hofkantorei König Christians II. von Dänemark*, in: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 8 (1999), S. 107–113.

**68** Martin Reinhard; schon zuvor ist auf die Stellung des Reformkatholiken Poul Helgesen zu verweisen. Vgl. Martin Schwarz Lausten, *Den hellige stad Wittenberg: Danmark og Lutherbyen Wittenberg i reformationstiden*, Kopenhagen 2002, S. 31–34 (Helgesen) und 36–39 (Reinhard).

zu sehen, das sich am dänischen Hof parallel zu den reformatorischen Ereignissen in Wittenberg ergab, somit als kleines Schlüsselereignis »lutherischer« Musikkultur. Zwar sind keine Quellen mit Musik Reins aus Dänemark überliefert<sup>69</sup>; doch wenn die Hofkantorei in jener Zeit in der Messe figuraliter musizierte, dürfte das Ergebnis eng mit dem verwandt gewesen sein, was Rhau 1539 kompilierte und was noch um 1560 Riber Festtagspraxis war – und damit, was der Riber Bischof der Zeit um 1560, Hans Tausen, in seiner Studienzeit der 1520er Jahre in Kopenhagen und in Wittenberg erlebt hatte.

Thomissøn wird diese Zusammenhänge kaum übersehen haben. Die Altersfrage des Repertoires, das schon Rhau quasi aus dem Nachlass der Komponisten zusammengetragen hatte, spielte für ihn keine erkennbare Rolle; sie war, schlicht gesagt, liturgische Musik, insofern auf einer Stufe mit gregorianischen Melodien stehend.

<sup>69</sup> Zum differenzierten Überblick über die Quellenlage vgl. Friedhelm Brusniak, *Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist*, Wiesbaden 1980 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 10), S. 145–161.

## Anhang

Tabelle 1: Gottesdienstordnungen für Wittenberg, 1526–1536

Luther 1526	Kirchenordnung für die Stadt Wittenberg, 1533	Wolfgang Musculus, Itinerar: 28.05.1536
Geistlich Lied oder Psalm (I. Ton) <i>Psalm 34 dt., choraliter</i>	[benedictus Scharie mit seiner kurzen antiphon, dar-nach] einen introitum, zu zeiten lateinisch, zu zeiten deutsch, welches soll sein ein deutscher psalm.	ludebatur Introitus in organis succinente choro latine
Kyrie (I. Ton): dreimal (nicht neunmal)	Darnach das rechte kyrie dreimal, oder zu zeiten, besonders uf die feste, ein anders neunmal, wie gewonlich. Auf das schlechte kyrie singet man nicht gloria in excelsis deo, sondern auf andere [an Festtagen]	ludebatur in organis et vicissim canebatur a pueri kyrie eleison, quo completo cantabat minister gloria in excelsis, quod canticum vicissim complebatur in organis et choro
Priester (zum Altar): Kollekte	Darnach lisset der priester ein deutsch collect zum altar gewandt	minister in altari: Dominus vobiscum, respondebat chorus et cum spiritu tuo collecta eius diei latine,
Priester (zum Volk): Epistel (VIII. Ton)	und singet die epistel zum volk gewendet.	deinde succinebat Epistolam latine,
Geistlich Lied „mit dem gantzen Chor“: <i>Nun bitten wir den Heiligen Geist</i>	Nach der epistel singen die kinder ein gewonlich alleluia lateinisch, zu zeiten auch ein gradual, darnach ein deutsch lied aus der heiligen schrift, welchs wol allein umb der kurz willen mag gesungen werden.	post ludebatur in organis subiungente choro <i>Herr Gott vatter wohn uns bey</i>
	Sequenz: a) 25.12. – 2.2.: Grates nunc omnes b) Ostern bis Himmelfahrt: Victimae paschali c) Pfingsten: Veni sancte spiritus d) [weitere Einzelregelungen]	
Priester (zum Volk): Evangelium (V. Ton)	Priester (zum Volk): Evangelium	Evangelium eius dominice [...] latine
„Die gantze Kirche“: <i>Wir glauben all an aynen Got</i>	Priester zum Altar: Credo in unum Deum Schüler: patrem lateinisch, alsdan mit dem volk wir glauben alle an einen gott. (oder das letzte allein „um der kurz willen“)	ludebatur in organis et a choro subjungebatur, <i>wir glauben all an eynen Gott</i>
Predigt	Predigt Nach der predigt singet man da pacem lateinisch und deutsch.“	concio

Auf der Kanzel oder vor dem Altar: „öffentliche paraphrasis des vater unsers, und vermanung ...“	Darauf lisset der priester vor dem altar ein deutsch versikel und collectam oder aber singet sonst ein deutsch lied vom feste one collecten.	[oratio] dominica Germanice decantata
Einsetzungsworte (gesungen)	Priester betet das Vater unser für die ganze gemein	verba Coenae [...] germanice decantabat
Konsekration und Darreichung erst des Brotes, dazu „sing man“: Deutsches Sanctus, Gott sei gelobt, Jesus Christus unser Heiland	Einsetzungsworte; Konsekration von Brot und Wein	primum de pane [...], eleuabat cum sonitu tintinabuli similiter et de calice [ebenso]
Dann Konsekration und Darreichung des Kelchs dazu „sing was übrig ist“ oder „dz teutsch Agnus dei“	Ausreilung des Abendmahls „Weil das volk communicirt, singt man sanctus; agnus dei; Jesus Christus unser heiland; got sei gelobt; das deutsch confitebor tibi; pange lingua lateinisch und dergleichen, auch deutsche gesenge ...“	Ausreilung des Abendmahls „Sub communiōne canebatur Agnus Dei latine“, danach „germanicum canticum. Jesus Christus etc. Gott sey gelobet etc.“
Kollekte mit Segen	Deutsches Agnus Dei Kollekte mit Segen	decantata Germanica quadam gratiarum actione benedictionem subiungebat <i>Der Herr erleucht sein angesicht Über euch</i> etc.

Tabelle 2: Ribe Katedralskole, Notenbestände bis ca. 1580

Quelle: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, C-0638 (Ribe Katedralskole), Nr. 141. Grau hinterlegt: Anschaffungen der Zeit nach dem Wirken Hans Thomissøns (1557–61)

Nr.	Komponist, Titel	Jahr, Ort	erworben	Bemerkungen; RISM
01	Clemens non Papa: Missae quatuor	1558 Leuven	1558: Hans Thomissøn	RISM A/I: C 2667, 2670, 2672, 2674
02	Missæ aliquot calamo exaratæ in grandi pervetusto libro	Manuskript?		„unus liber“. Nicht identifizierbar
03a	Georg Rhau: Libri 4 Officiorum de festis	1545 Wittenberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Proprium missae. RISM B/I: 1545 <sup>5</sup> . Mit 3b zusammengebunden von Thomissøn
03b	Georg Rhau: Officia paschalia	1539 Wittenberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Proprium missae. RISM B/I: 1539 <sup>14</sup> . Mit 3a zusammengebunden von Thomissøn
04a	Libri VI Motetorum Norimbergensium, Josquini et aliorum	NN Nürnberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Vermutlich „Novum et insigne opus musicum“, RISM B/I: 1537 <sup>1</sup> . Vorwiegend Vesper. Mit 4b zusammengebunden von Thomissøn

04b	Balthasar Resinarius: Responsorium 80 de tempore et festis	1544 Wittenberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Vesper. RISM A/I: R 1196. Mit 4a zusammengebunden von Thomissøn. Druckort laut Repertoireliste irrtümlich „Nürnberg“
05a	Libri III Hymnorum sacrorum	1542 Wittenberg		RISM B/I: 1542 <sup>12</sup> . Eine 4. Stimme folgt der Sexta Vox von Nr. 4a. Mit 5b zusammengebunden von Thomissøn
05b	Johann Walter: Wittenbergisch deutsch Geistlich Gesangbuchlein	1544 Wittenberg		RISM A/I: W 171 (wegen der Titelformulierung). Mit 5a zusammengebunden von Thomissøn
06a	Libri IIII[I] Carminum divinorum de festis	1550 Nürnberg?	Stiftung Johan Frandsen	RISM B/I: 1550 <sup>2</sup> ? Mit 6b/6c
06b	Selectissimae symphoniae	1546 Nürnberg	Stiftung Johan Frandsen	RISM B/I: 1546 <sup>8</sup> . An 6a angebunden
06c	Seltzamer teutscher Gesang	1544 Nürnberg	Stiftung Johan Frandsen	Weltlich. RISM B/I: 1544 <sup>19</sup> . An 6a angeb.
07	Libri IIII [V?] Cantionum seu Motetorum	NN Antwerpen	1561–1569: Laurentius Ægidius	Bibliographische Angaben nicht eindeutig
08	Libri IIII officiorum & cantionum variorum	?	1550–1557: Jacob Sørensen	Titel vor 1557 nicht identifizierbar: vermutlich lokale Sammlung („calamo exaratae“)
09	Libri alii V	?	1575: Petrus Hegelund	nicht identifizierbar
10a	Magnificat octo tonorum, variatum vocibus XXIIII	„Nürnberg“		Erscheinungsort vielleicht eher „Wittenberg“, Werkzahl „25“: Georg Rhau, 1544 <sup>4</sup>
10b	Gallus Dressler: Cantiones 90	1570 Magdeburg	1569–1580: Petrus Hegelund	RISM A/I: D 3520. Zusammengebunden mit 10b/c
10c	Gallus Dressler: XVI Gesang	1570 Magdeburg	1569–1580: Petrus Hegelund	RISM A/I: D 3524. Angebunden an 10a
10d	Martinus Peudargent et al.: Motetten		1569–1580: Petrus Hegelund	RISM A/I: M 781/782? Angebunden an 10a
11	Heinrich Finck: Practica musica	1556 Wittenberg	1557–1561: Hans Thomissøn	Lehrbuch. RISM B/VI, S. 317
12	Lucas Lossius: Psalmodia	1553 ff. Nürnberg	1550–1557: Jacob Sørensen	Liturgie. RISM B/VIII, 1553 <sup>10</sup> ff. Druckort laut Repertoireliste irrtümlich „Wittenberg“
13	Graduale	1495 (Manuskript)		
14	Hans Thomisson: Den Danske Psalmebog	1569	[1569–1580: Petrus Hegelund]	
15	Niels Jespersson: Gradual, Sangebog paa Latine oc Danske	1573	[1569–1580: Petrus Hegelund]	Von der Kirche bezahlt

<p>Catalogus Librorum          SCHOLAE RIPENSIS,          quorum penes Iudice-          Forem est asservatio.</p>	
<p>LIBRI MUSICI.</p>	
<p>In folio, bonden          i. Rod. f. 1. r.          Unus Liber.</p>	<p>MISSAE Quatuor Clementis non          Papa, Louani simul impressae: quas          comparavit in Schola Ripensis usum,          M. Johannes Thomas Ripensis A. 1558.</p>
<p>In folio, v. d. Rod          f. 1. r.          Unus Liber.</p>	<p>MISSAE aliquot calamo exaratae in          grandi pervetusto libro.</p>
<p>In Quarto,          Libri III, G. 1. r.          M. Johann. Tho.          missen Rod binden          v. d. f. 1. r. Papp.</p>	<p>Libri quatuor OFFICIORUM de          festis, Witeberga impressi apud Ge-          org. Rhau. Item,          OFFICIA Paschalia, excusa apud          eandem.</p>
<p>In Quarto, Li-          bri VI. Compingit          eleganter curavit          M. Johannes Tho-          ma, v. d. f. 1. r. Papp.          q. n.</p>	<p>Libri VI. MOTETORUM NORIM-          bergensium, JOSEPHINI &amp; aliorum,          Item Responsoriorum 80 de tempore          &amp; festis, Autore Baltazaro Resinario,          NORIBERGAE.          Hoc opus Musicum comparavit          Schola, cum Libris Officiorum,          D. Joh: Petri Grundit.</p>

Liber Scholae Ripensis, Übersicht über die Musikalien der Kathederschule in Ribe bis ca. 1580, oberer Teil der 1. Seite

# Würzburg, der Jesuitenorden und die Anfänge der Oper

Irmgard Scheitler

In der Würzburger Universitätsbibliothek liegt der Theaterzettel zu folgender Aufführung:

Ignatius Loiola, Societatis Iesu Fundator Bis Miles Dei Et Mundi Pridie Kalend: August: coram Reverendissimo et Illustris: Principe ac Domino, D. Iulio Episcopo Herbipolensi, et Franciae Orientalis Duce, etc. in Gymnasio Societ: Iesu à Musica Iuventute Herbipolensi in scenam datus. Iterum Eodem Reverendissimo et Illust: Principe, etc. volente in gratiam nobilissimarum familiarum Echterianae, Dalbergicae, et Guttenbergianae in Julianaeo Hospitali, Calend. Septemb. in theatrum inductus. Würzburg: Schwindtlauff 1617.

Summa Unnd kurtzer Inhalt der newen Sing Comedien, von bekehrung Ignatii Loiola Stiffers der Societet Iesu Gesungen von der Würtzburgischer Jugendt in dem Academischen Gymnasio Societatis Iesu, den 31. Hewmonats, in beywesen deß Hochwürdigen Fürsten und Herrn, H. Julij Bischoffen zu Würtzburg, und Hertzogen in Francken, etc. Dieselbe nach wolgefallen jhrer Fürst. Gn. und zu ehren denn Woladelichen Geschlechtern, Echter, Dalberg, und Guttenberg, den 1. Herbstmonat im Julianischen Hospital wider erholet. Würzburg 1617.

Diese Perioche ist nicht unbekannt<sup>1</sup>, jedoch wurde ihre Bedeutung nie richtig eingeschätzt. Der Titel spricht von einer »newen Sing Comedien«, »Gesungen von der Würtzburgischer Jugend« bzw. »à Musica Iuventute Herbipolensi in scenam datus«. Der Index der Mitwirkenden lässt keinen Zweifel am Charakter einer komplett gesungenen Aufführung, denn er ist überschrieben: »Actorum musicorum nomina«.

Auf 25 Druckseiten bietet die Perioche zunächst den lateinischen Titel, ein Ehrengedicht, die Liste der Mitwirkenden in Gruppen unterteilt (mit Angabe des Geburtsortes und Studienfaches) sowie die lateinische Inhaltsangabe des dreiaktigen Stückes nach seinen einzelnen Szenen; es folgen der deutsche Titel und die deutsche Inhaltsangabe. Die Perioche unterrichtet nicht über die Sujets und die Faktur der »Chorus mit völliger Music«, die zwischen den Akten erklangen und auch nicht über den Epilog.

Vergleicht man die Quelle mit anderen zeitgenössischen Periochen, so fällt der Druck durch seine sorgfältige Gestaltung positiv auf. Die Seiten sind mit Schmuckband eingerahmt, zudem sparte man nicht mit dem Platz, sondern rückte die einzelnen Absätze großzügig voneinander ab. Die repräsentative Aufmachung entsprach den Umständen der Aufführung. Nur das deutsche, nicht aber das lateinische Titelblatt trägt das Emblem der Societas Jesu.

Wie im Titel angegeben, war das Stück bereits am 31. Juli 1617 im Gymnasium vor Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn aufgeführt worden. Der vorliegende Druck war aber für die Besucher der

<sup>1</sup> Unter einer Perioche wird die Zusammenfassung des Inhalts der einzelnen Szenen verstanden; der eigentliche Spieltext liegt nicht vor. Erwähnung des Stückes bei Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, 2 Tle., Stuttgart 1983 f., Bd. 1, Nr. 794, vgl. die Verweise dort. Der letzte derselben, Johannes Müller/Günther Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang [1555] bis zum Hochbarock [1665]*, Augsburg 1930, Bd. 2, S. 61, ist zu korrigieren; es muss heißen: S. 112. Für die Bereitstellung der Abbildungen danke ich der Universitätsbibliothek Würzburg.

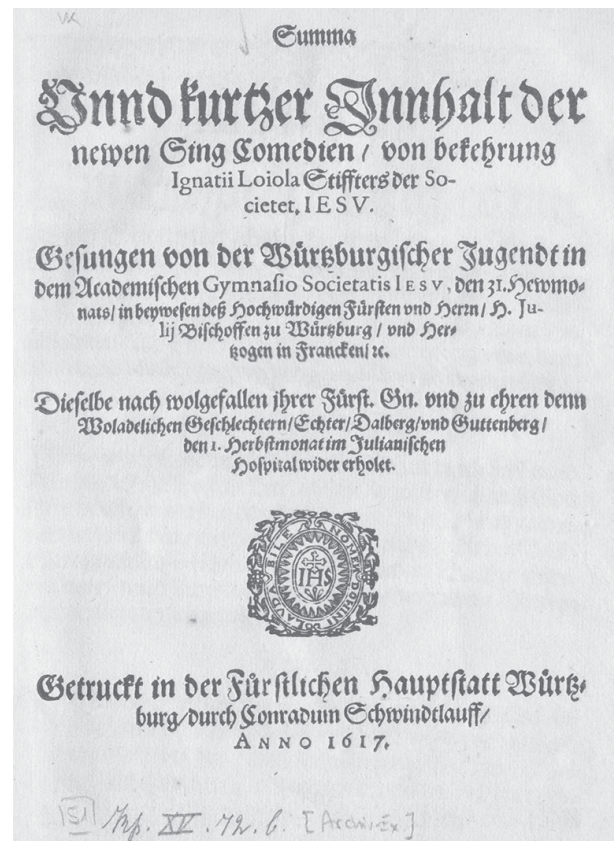
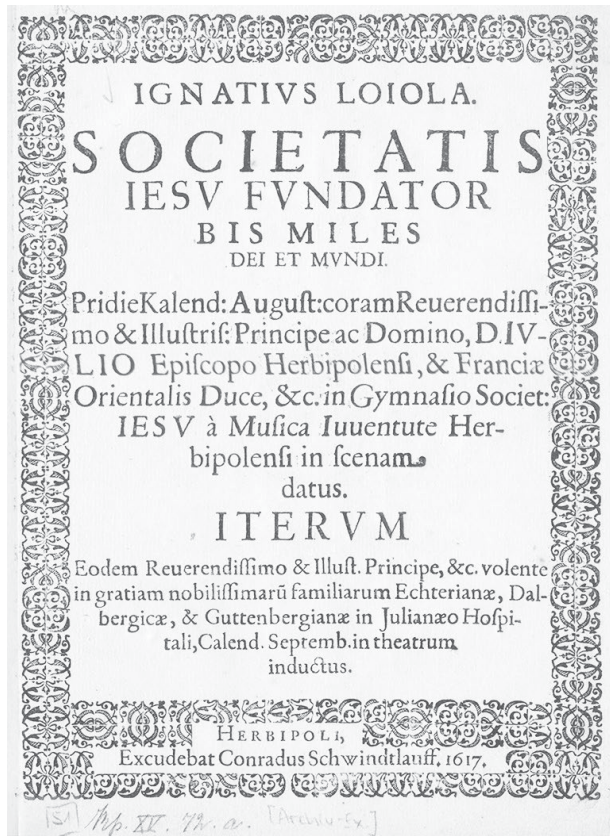


Abbildung 1: Lateinischer und deutscher Titel, D-WÜu: 51/Rp 15,72a/b, Bl. A1' bzw. Bl. A'1r

zweiten Aufführung gedacht. Sie fand am 1. September des gleichen Jahres im Juliussspital im Beisein des Kirchenfürsten und von Mitgliedern der Familien Echter, Dalberg und Guttenberg statt. Die Aufführung am 31. Juli darf als eine Art Probe angesehen werden. Dass es sich dabei um die übliche große Komödie mit Prämienverteilung handelte, ist aus zwei Gründen unwahrscheinlich: Diese trug in Würzburg offenbar nicht unbedingt den Charakter einer Jahresendkomödie; für das Jahr 1619 ist sie vielmehr auf den »7. Tag deß Wintermonats« und damit auf den Anfang des Schuljahres datiert<sup>2</sup>. Ferner muss die Besetzung bei der zweiten Aufführung des *Ignatius* derjenigen der ersten im Sommer entsprochen haben; die Beteiligung einer großen Zahl älterer Studenten passt aber nicht zu dem Charakter einer Prämienkomödie. Vielmehr wählte man mit dem 31. Juli offensichtlich den Gedenktag des 1609 selig gesprochenen Ordensgründers<sup>3</sup>, um sich durch eine Voraufführung auf das zu rüsten, was dem Fürstbischof als

<sup>2</sup> *Inhalt deß Lateinischen Spiels von dem H. Bernhard/ Abt zu Claravall oder Liechtenthall vornembsten Stifter des Cisterciensischen Ordens. [...] Zu Unterthänigen und Danckbarlichen Diensten [...] Herrn Johann Gottfridt/ Bischoffen zu Bamberg und Würtzburg [...] Danach auch zu denckwürdigem Lob deß heyligen und wolberümbten Ordens S. Bernhards im Stiff Bamberg und Würtzburg Gehalten Von den Studenten deß Collegii der Societet Jesu bey Jährlicher Eröffnung der Schulen und Auftheilung deren von Ihre Fürstl. Gn. verehrten und verdienten Büchern/ an dem 7. Tag deß Wintermonats, Würzburg 1619.*

<sup>3</sup> Der Würzburger *Ignatius* war in dieser Hinsicht ein Vorreiter. Im Wien des späteren 17. Jahrhunderts trifft man auf Aufführungen zum Ignatiustag. Vgl. das Zitat aus den *Litterae annuae der Österreichischen Provinz des Jahres 1679*, zit. bei Thomas Erlach, *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700. Untersuchungen zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*, Essen 2006, S. 130.



besonderer Akzent für eine große Feier vor Augen stand: ein Festkonvent der Familien Echter, Dalberg und Guttenberg, die sich durch Heirat verbunden hatten.

Nicht korrekt ist die seit dem 18. Jahrhundert wiederholte Meinung, es habe damals im September eine Doppelhochzeit in Würzburg stattgefunden<sup>4</sup>. Anlass für das Fest war der Besuch zweier junger Paare bei ihrem Onkel, der sich in epochenspezifischer Familienverbundenheit dafür besonders viel Pracht ausgedacht hatte. Das Schicksal wollte es, dass ihn gerade bei diesem frohen Ereignis der Tod ereilte, denn die *Wirtzburgische Chronick* von Ignaz Gropp (1748) berichtet:

Nach dem dritten Echterischen Hochzeit = Tag, so Ihre Fürstlichen Gnaden Ihres Brudern Dietherich Echtern Seelgen seinen beyden hinterlassenen Kindern, als Sohn und Tochter, gar Fürstlich und stattlich gehalten, als erstlich mit einen stattlichen Einritt mit Heer = Paucken und 24. Trompettern, zum zweyten als den ersten Tag der Kirchgang und der Tantz; zum dritten als den zweyten Tag eine schöne Fecht = Schul gehalten worden. Zum vierten als den dritten Tag ein Ringlein = stechen; zum fünfften als den vierten Tag ein schönes Spiel in dem Julier = Spithal gehalten worden, legt sich Bischoff Julius krank nieder; und wie man sagt, solle er auf der Hochzeit sich mit den Mellaunen oder Kürbes erkalt und also verderbt haben etc<sup>5</sup>.

Der Bischof starb am 13. September 1617. Die Chronik erwähnt unvermittelt und ohne Erklärung den »Echterischen Hochzeit = Tag[s]«. Eine eheliche Verbindung zwischen den Familien Echter, Dalberg und Guttenberg lag vor: Johann Gottfried I. von Guttenberg Kirchlauter, Kühlenfels und Stettenthumbach hatte 1607<sup>6</sup>, nach anderer Lesart aber am 4. April 1617, Maria Elisabeth Freiin Echter von Mespelbrunn geheiratet, eine Tochter des von Gropp in der *Wirtzburgischen Chronick* genannten Dietrich Echter von Mespelbrunn<sup>7</sup>. Dessen zweiter Sohn Johann Dietrich ehelichte 1617 Anna Katharina von

4 Ignaz Gropp, *Wirtzburgische Chronick Deren letzteren Zeiten, Oder ordentliche Erzählung deren Geschichten, Begebenheit = und Denckwürdigkeiten, Welche In denen dreyen letzteren Hundert = Jahr = Lauffen, Das ist Von dem Jahr 1500 bis anhero in dem Hoch = Stiffte Wirtzburg und Francken-Landt bey Geistlich = und Weltlichen Weesen sich zugetragen: Mit einem grossen Zusatz Von Zahlreichen Diplomaten, oder Kayserl. Königl. Fürstlichen Freyheits = und Gnaden = Brieffen, Decreten [...]. Nebst Einigen Historischen Abhandlungen von dem Ursprung, Fort = und Land = Zügen deren Francken. Erster Theil von dem Jahr 1500. biß 1642*, Würzburg 1748, S. 364. Im Anschluss daran Götz von Pölnitz, *Julius Echter von Mespelbrunn. Fürstbischof von Würzburg und Herzog von Franken (1573–1617)*. Neudruck der Ausgabe München 1934, Aalen 1973, S. 652; *Germania Sacra*. Hrsg. vom Max-Planck-Institut für Geschichte NF 13. *Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Würzburg, Teil 3: Die Bischofsreihe von 1455 bis 1617*. Bearbeitet von Alfred Wendehorst, Berlin u. a. 1978, S. 234.

5 Gropp (wie Anm. 4), S. 364.

6 Johann Gottfried Biedermann, *Geschlechts = Register Der Reichs-Frey unmittelbaren Ritterschafft Landes zu Francken, Löblichen Orts Steigerwald, Welches aus denen bewährtesten Urkunden, Kauf = Lehen = und Heyraths = Brieffen, gesammelten Grabschriefften und eingeholten genauen Nachrichten von innen beschriebenen Gräfflich = Freyherrlich = und Edlen Häusern In Gegenwärtige Ordnung verfasst und richtig zusammen getragen worden*, Nürnberg 1748, Tab. CCIV. B.; Johannes Bischoff, *Genealogie der Ministerialen von Blassenberg und Freiherren von (und zu) Guttenberg 1148–1970* (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 9/27), Würzburg 1971, S. 141.

7 Martin Kempf, *Genealogie der Grafen von Ingelheim, gen. Echter von und zu Mespelbrunn*, in: Aschaffenburg Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebiets 20 (1999), S. 11–119, hier S. 62 (mit Verweis auf Anton Kittel, *Beiträge zur Geschichte der Freiherren Echter von Mespelbrunn. Bei der III. Säkularfeier der durch Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn gestifteten Universität Würzburg veröffentlicht*, Würzburg 1882, S. 55). Das Hochzeitsjahr 1607 wirkt plausibel, sofern man Bischoff (wie Anm. 6), S. 141, glauben darf, der angibt, Maria Elisabeth habe bei ihrem Tode 1621 sechs Kinder hinterlassen. Allerdings starb sie nach Biedermann (ebd.) erst 1669. Kempf wiederum gibt 1669 als das Todesjahr ihres Mannes an.

Dalberg<sup>8</sup>; nach anderer Aussage hatte diese Hochzeit hingegen am 28. Sept. 1616 stattgefunden<sup>9</sup>. Wie auch immer: Die in der Literatur einhellig tradierte Annahme einer Doppelhochzeit<sup>10</sup> steht auf tönernen Füßen. Sie beruht auf einer Literallektüre von Gropp und möglicherweise auf einer Fehlinterpretation des kryptischen Gedichtes, das dem Druck des *Ignatius* voransteht (siehe Abbildung 2). In diesem ist aber lediglich von dem Ruhm des Haus Echter die Rede, andere Geschlechter mit sich verbunden zu haben. Ein Zeitpunkt oder eine aktuelle Hochzeit werden nicht erwähnt.

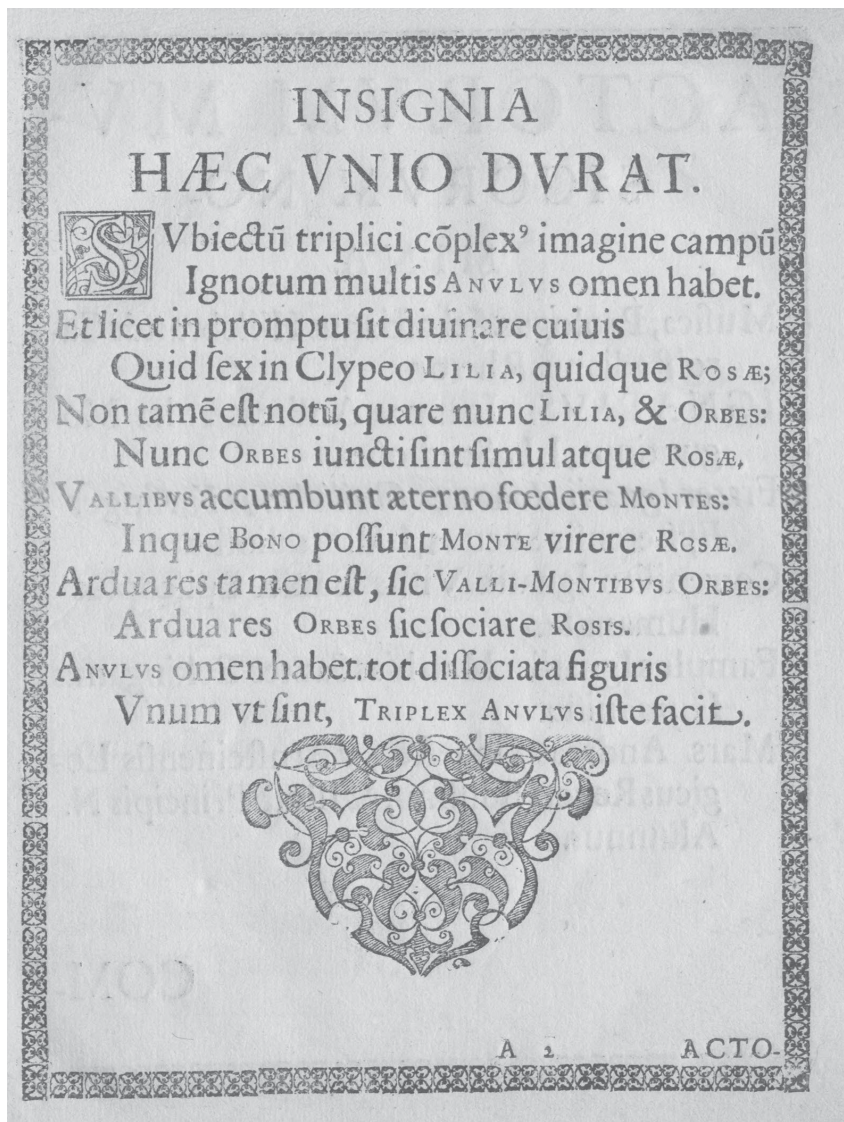


Abbildung 2: Gedicht, D-WÜu: 51/Rp 15,72a/b, Bl. A2r

<sup>8</sup> *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Reihenfolge von genannten Schriftstellern*, bearbeitet und hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber. Erste Section A–G, 30. Theil, hrsg. von J. G. Gruber, Leipzig 1838, Art. von Echter, S. 401. Vgl. Biedermann (wie Anm. 6), Tab. CCIV. B. (betr. die Nachkommen von Dietrich).

<sup>9</sup> Kempf (wie Anm. 7), S. 61 mit Berufung auf Kittel (wie Anm. 7), S. 54. Mit dem Haus Dalberg war die Familie auch noch über Julius' im Jahre 1600 kinderlos verstorbenen Bruder Adolf verschwägert; dessen Schwiegermutter war eine Geborene von Dalberg, vgl. *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 164.

<sup>10</sup> *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 234.

Das auf den ersten Blick unverständliche Gedicht in lateinischen Distichen spielt in arguter Weise mit Verschlüsselungen und Anspielungen. Diese sind umso schwieriger zu durchschauen, als sie nicht in der Originalsprache, sondern nur im Deutschen funktionieren. Das Verständnis des Gedichtes setzt die Kenntnis der Wappen der drei Familien voraus. Das Wappen der Dalberg zeigt sechs silberne Lilien auf einem blauen Feld, das mit drei Spitzen in ein goldenes eingreift. Die Guttenberger führen die goldene Guttenbergsche Rose im Wappen. Das Echterwappen hat drei Ringe in einem schrägen Feld. Übersetzen lässt sich das Gedicht wie folgt:

Hinweise/Wappen

Diese Verbindung hat Bestand.

Das Ringmotiv, das in dreifacher Abbildung das darunter liegende Feld ausfüllt, verweist auf einen Sinn, der vielen unbekannt ist.

Leicht dürfte es für jedermann zu erraten sein, was die sechs Lilien und was die Rosen auf dem Schild bedeuten.

Hingegen ist nicht bekannt, warum nun zum einen Lilien und Kreise, zum anderen Kreise und Rosen miteinander verbunden sind.

Täler sind in unauflöselichem Bund den Bergen zugesellt, und auf einem guten Berg [Guttenberg] können Rosen erblühen.

Doch ist es mühsam, auf diese Weise mit Tal-Bergen [Dalberg] Kreise, mühsam, Kreise mit Rosen zu verbinden.

Das Motiv des Rings verweist auf den Sinn, dass so vieles, was in der bildlichen Darstellung getrennt erscheint, als Einheit zusammengehört.

Der dreifache Ring ist es, der eben dies bewirkt.

In diesem Gedicht werden Insignien als geheimnisvolle Indizien verstanden, Wappen vertreten die Familien: Ring oder Kreis die Echter, die Rose die Guttenberg, die Lilie die Dalberg. Doch damit nicht genug: Sogar der Wortlaut der Namen ist aus dem Text herauszulesen. Der Idee, die Namen Guttenberg und Dalberg für ein geographisches Enigma zu nützen, leistete zudem das Dalberg-Wappen mit seinen drei (Berg-)Spitzen Vorschub (Zeile 7). Dass die Verse als Enkomion auf das Haus Echter zu lesen sind, liegt auf der Hand.

Auch wenn im September 1617 keine Trauung vollzogen wurde und die Hochzeiten wann immer stattgefunden haben mögen, so feierte man doch die eheliche Verbindung und die Schwägerschaft dreier Geschlechter. Die Frühe Neuzeit nahm Familienzusammenkünfte sehr gern zum Anlass für ausgedehnte Feste<sup>11</sup>. Dasjenige, das Bischof Julius veranstaltete, demonstrierte seinen Glanz schon durch die exorbitante Zahl von 24 Trompetern. Dem auf seine Geschwisterkinder stolzen Onkel genügten nicht Tanz, Bankett, Ringelstechen und Fechtschule; es sollte noch ein Theater der neuesten Gattung geboten werden.

<sup>11</sup> Vgl. das Dresdner Fürstentreffen 1655. [Ernst Geller/David Schirmer,] *Entwurf Derer Chur = und Hoch = Fürstlichen Ergetzlichkeiten Welche an Denen Chur = und Hoch = Fürstlichen Ein = und Zusammenkunften Bey gleich mit eingefallenen höchstgewünschetten [...] Herrn Johann Georgens/Hertzogens zu Sachsen [...] ChurFürstens Und auch [...] Herrn Georgens/LandGrafens zu Hessen [...] Geburts = Tagen [...] auf dem ChurFürstl. Schlosse zu Dreßden sind vorstellig gemachet/ietzund aber [...] zusammen getragen/ und zum andern mal heraus gegeben worden*, Dresden 1655. Zum Musikanteil bei den theatralischen Festlichkeiten vgl. Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 1, Materialteil (= Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2/1), Tützing 2013, Nr. 315.

Woher Julius Echter von der Existenz komplett gesungener Aufführungen gehört haben könnte, steht dahin. Verbindungen nach Italien sind bei jedem Kirchenfürsten vorauszusetzen. Jedoch war erstaunlicherweise nicht Mantua, Rom oder Florenz die führende Metropole der italienischen Oper im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, sondern Salzburg<sup>12</sup>. Den Anfang machte dort die Aufführung des *Orfeo* von Claudio Monteverdi zum Karneval 1614. Fürsterzbischof Marcus Sitticus hatte sie wohl seinem Kontakt zu dem prominenten Sänger Francesco Rasi zu verdanken. *Orfeo* erlebte Wiederholungen zum Fasching 1616 und 1617<sup>13</sup>. Am 1. Dezember 1616 ließ der Fürst eine weitere Oper, *Andromeda*, aufzuführen, und zwar anlässlich der Rückkehr seines Neffen, Graf Jakob Hannibal von Hohenems, mit seiner neu angetrauten Frau und beider Verwandtschaft; die Ähnlichkeit zum Würzburger Festanlass 1617 ist auffallend. Die Oper wurde zwei Monate danach im Karneval, sowie im August und Oktober 1617 bei Fürstenbesuchen wiederholt<sup>14</sup>. Es ist ganz ungewiss, um welche *Andromeda* es sich handelte, wohl aber nicht um eine Neukomposition<sup>15</sup>. Die nur ein Jahr später aufgeführte »Jesuitenoper« in Würzburg war hingegen ganz sicher ein Originalstück. Direkte Beziehungen zwischen dem Salzburg des Marcus Sitticus und dem Würzburg Julius Echters sind schwierig nachzuweisen. Kurfürst Maximilian I. von Bayern versuchte vergeblich, den Salzburger für seine Liga zu gewinnen, in der der Franke ein wichtiges Mitglied war<sup>16</sup>. In dieser Hinsicht hatte Marx Sittich ganz andere Intentionen als Julius Echter. Was beide Kirchenfürsten verband, war das Bemühen, die katholische Reform auch mit Hilfe von Kunst und Wissenschaft voranzutreiben.

Außer von den Opernaufführungen am Salzburg Hof weiß die Musikgeschichte nur von einem einzigen komplett gesungenen Werk, einer Prager Ballett-Aufführung am 5. Februar, dem Faschingsonntag des Jahres 1617, für Kaiser Matthias und seinen Hofstaat<sup>17</sup>. Der gesamte Text ist in italienischen madrigalischen Versen gehalten. Es spielten »in dem Gerüst verborgen« ein Cembalo, eine »Viola« – wahrscheinlich ein Violone zur Verstärkung der Basslinie – und ein Chitarrone. Zur Ouvertüre erklang »eine sehr treffliche Music von allerhandt Musicalischen Instrumenten«<sup>18</sup>. Der Einsatz mit gut zwanzig Personen entspricht in etwa den Würzburger Verhältnissen, freilich traten in Prag Adelige als Tänzer auf. Dass das Ballett ein Originalstück gewesen sein könnte, lässt sich vielleicht aus der Formulierung im Libretto herauslesen, es handle sich um ein Stück mit »an disem Hofe zuvor niehmahls gesehener Invention«.

12 Herbert Seifert, *Das erste Musikdrama des Kaiserhofes*, in: *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Elisabeth Theresa Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 99–111, hier S. 100: »In Mantua gab es in dieser Dekade nur vier Vorstellungen, in Rom zwei und in Florenz überhaupt keine Oper«. In Salzburg hingegen fanden »mindestens dreizehn Aufführungen zwischen 1614 und 1619« statt.

13 Herbert Seifert, *Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen*, in: »in Teutschland noch ganz ohnbekandt«. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, hrsg. von Markus Engelhardt, Frankfurt a. M. 1996, S. 29–44, hier S. 31.

14 Seifert (wie Anm. 13), S. 31.

15 Ebd.: Monteverdis *Andromeda* entstand erst 1618–1620. Herbert Seifert, *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens*, in: *Musicologica Austriaca* 8 (1988), S. 7–26, hier S. 15: »Hypothesen über die Salzburger Oper *Andromeda* sind unsicherer als über den *Orfeo*, doch kann die 1610 in Bologna gesungene von Rudolfo Campeggi mit Musik von Girolamo Giacobbi in Betracht gezogen werden«.

16 *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 175.

17 Seifert (wie Anm. 12), S. 99. Erhalten ist das Libretto: *Breve relatione del balletto*, s.l. 1617 [D-Sl: Fr. D. fol. 40].

18 Seifert (wie Anm. 12), S. 101 f.

Der Würzburger *Ignatius* erweist sich also als ein absolutes Novum: als erste Originaloper nördlich der Alpen. Für die Bischofsstadt am Main aber war die Aufführung auch ein unerhörtes Wagnis, denn Julius Echter konnte keineswegs auf eine Hofkapelle zurückgreifen wie der Kaiser oder wie sein Kollege in Salzburg<sup>19</sup>. Daher richtete sich sein Blick auf die Gesellschaft Jesu.

Bei allen Schwierigkeiten zwischen dem Jesuitenkolleg und dem Bischof, der nicht nur auf einen Orden, sondern auf weit gespannte Interessen und ein eifersüchtiges Domkapitel Rücksicht zu nehmen hatte, darf man doch die Nähe Echters zur Gesellschaft Jesu nicht unterschätzen. Ihr galt seine Unterstützung, ihr gehörte sein Beichtvater an<sup>20</sup>, ihre intellektuelle und religiöse Kapazität wusste er zu schätzen. Wenn jemand ein Theater bewerkstelligen konnte, so nur die Jesuiten, denn sie hatten die akademische Jugend unter sich: Sie führten die geistliche Oberaufsicht über die sogenannten Collegien, in denen viele Studenten und Schüler wohnten<sup>21</sup>, und versammelten sie darüber hinaus in der Marianischen Kongregation; zudem unterhielten sie die besten Beziehungen nach Italien, dem Mutterland der Oper.

Es ist erstaunlich, dass die Würzburger, die bislang auf dramatischem Gebiet noch nicht allzu viel von sich reden gemacht hatten, sich an diese innovative Aufführung wagten. Die Quellenlage für das Kolleg ist schlecht; doch selbst wenn man dies in Rechnung stellt, sind drei oder allenfalls vier nachweisliche Aufführungen im Zeitraum von 1570 bis 1617 sehr wenig<sup>22</sup>. Julius Echter war in seiner Regierungszeit nicht als Theaterfreund hervorgetreten. Man kann die Würzburger Verhältnisse in keiner Weise mit den Verbindungen der Wittelsbacher oder Habsburger zum Jesuitentheater vergleichen. Auch Salzburg mit seiner beeindruckenden Fülle der Veranstaltungen, die im Gymnasium, am Hof oder in den Domherrenhäusern zu erleben waren, ergibt ein ganz anderes Bild als das auf dramatischem Gebiet karge Würzburg<sup>23</sup>.

**19** Unter Julius Echter nahm die Kirchenmusik einen Aufschwung; vgl. Bernhard Janz, *Stationen der Kirchenmusik im Bistum Würzburg*, in: *Kirchenmusik in der Diözese Würzburg – Studien und Quellen vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von Dieter Kirsch/Ulrich Konrad, Würzburg 2010, S. 46–48. Gleichwohl bestand die Hofkapelle nur aus einem ziemlich großen Trompetercorps (neun Mitglieder) und einer folgendermaßen zusammengesetzten »Cantorey«: Kapellmeister, Organist, Zinkenist, Posaunist und fünf Sänger. Dieter Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens 1), Würzburg 2002, S. 3. Demgegenüber erhöhte Fürsterzbischof Marx Sittich seine Hofkapelle auf 20 Kapellknaben und 30 Musiker. Viele davon waren italienischer Herkunft. Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935, Hildesheim 1977, S. 59. Vgl. auch Ernst Hintermaier, »Es gehe confuse in verrichtung des Gottesdienstes zu, unnd wolle demnach denn Chorum in ein bessere und richtigere Ordnung bringen«. *Liturgie-Reform, Kirchenmusik und höfisches Musikleben unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612) und Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619)*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis in 21. Jahrhundert*, hrsg. von Jürg Stenzl u. a., Salzburg/München 2005, S. 121–138, bes. S. 135 f.

**20** Pölnitz (wie Anm. 4), S. 653. Der Bischof gehörte der 1575 errichteten Akademischen Marianischen Kongregation an, Gropp (wie Anm. 4), S. 360.

**21** Collegium Kilianaeum (Priesterseminar), Collegium Marianum (Gymnasium), Collegium Pauperum im »Hof zum Grossen Fresser«, Collegium Nobilium. Vgl. *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 215 f.

**22** Belege aus Valentin (wie Anm. 1), so: 1570: *Tragoedia de Sancto Kiliano* (Nr. 40). 1600: *Catharina* (Nr. 440). 1608: *Justinus adolescens marty* (Nr. 610). 1611: [Titel unbekannt] (Nr. 664a). – Leider haben sich jene aufschlussreichen Jahresberichte der Jesuiten, die *Litterae annuae*, für Würzburg aus den fraglichen Jahren nur sehr sporadisch erhalten. Für freundliche Auskunft und Zusendung der wenigen erhaltenen Schriftstücke danke ich Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Wolfgang Dobras, Stadtarchiv Mainz, sehr herzlich.

**23** Vgl. die Liste der Aufführungen 1614–1619 bei Seifert (wie Anm. 15), S. 19–23. So spielte etwa das hochfürstliche Seminar im Fasching 1614 ein Stück von Karl dem Großen und seiner Gemahlin Hildegard und im Fasching

Komponist und Dichter des *Ignatius* verbleiben in bescheidener Anonymität. Und doch wüssten wir gern, wer damals die Idee zu dieser Aufführung und die innovatorische Kraft zu einem Drama per musica hatte. Dergleichen Werke waren für die nächsten zwei Jahrzehnte und mehr »in Teutschland noch gantz ohnbekandt«<sup>24</sup>.

Dramensprache war das Lateinische als die Umgangssprache in Gymnasium und Universität. Da wir keinen Spieltext besitzen, sondern nur eine Perioche, lassen sich in Bezug auf die Ausführung des Gesangs nur Vorschläge machen. Dabei ergibt sich die Schwierigkeit, dass mögliche Vergleichstexte erst aus späterer Zeit stammen. Sollten sich die weltgewandten Väter der Gesellschaft Jesu an italienischen Vorbildern orientiert haben, so dürfte man rezitativischen Gesang annehmen – in Deutschland ist er allerdings erst durch Heinrich Schütz (*Kleine Geistliche Konzerte* I, 1636) und Johann Erasmus Kindermann *Dialogus Mosis Plag* (für Tenorsolo und Generalbass, 1642) belegt. Über die Sprachgestalt ist damit noch nichts gesagt. Lateinische Prosa wie auch lateinische Verse lassen sich rezitativisch singen<sup>25</sup>. Allerdings treten die ersten Rezitative im Jesuitendrama erst in den 70er Jahren auf<sup>26</sup>. Die andere, wahrscheinlichere Möglichkeit stellt daher generalbassbegleiteter arioser Gesang für die Dialoge dar, ein »Mittlerer Lied-Stil«<sup>27</sup>. Auch dies freilich war schon avantgardistisch. 1616 erschien die erste Ausgabe der *Siren coelestis* des Georg Victorinus (ca. 1570–1631). Die dort versammelten geringstimmigen kleinen Konzerte waren durch Generalbass gestützt; etliche stammen von Victorinus selbst und werden als Vorreiter dieser Setzart auf deutschem Boden angesehen. In unserem Zusammenhang sind die Verbindungen des Komponisten zur Gesellschaft Jesu einerseits und zur Schauspielmusik andererseits interessant. Victorinus wirkte vielleicht schon seit 1591 als Musikpräfekt bei den Jesuiten von St. Michael in München. Jedenfalls zeichnete er 1596 bei seiner Veröffentlichung des *Thesaurus Litaniarum* als solcher<sup>28</sup>. 1597 war er für die Musik der berühmten Aufführung *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici* verantwortlich<sup>29</sup>. Auch nachdem er etwa

1615 eine *Susanna* (vermutlich beide Werke von Nicodemus Frischlin); am 11. November 1614 sah man *Andria, hoc est virilis homo* (Terenz) und am 25. Oktober 1618 im Innenhof von St. Peter *Triumphus laboris* mit Musik.

**24** Heinrich Schütz' Brief an den Geheimen Kammerdiener Friedrich Lebzelter vom 6. Februar 1633; siehe: Schütz GB, S. 125 f. Wieder ganz ähnlich Georg Weber, *Kampf und Sieg oder gantzer LebensLauff eines recht Christlichen Kreuzträgers in diß Theatral = Pöetisch = Musikalische werk gesetzt*, Hamburg 1645, Widmung.

**25** [Gustav Philipp Fürer,] *Drama Virgilianum, Aeneas Troianus*, Nürnberg [1685], S. 50: »Hymenaeus: (Haec inter Machinas stylo recitativo decantantur)«. Es folgen Distichen, das Leitmetrum des Dramas.

**26** Johann Kaspar Kerll, *Pia et fortis mulier in S: Natalia S: Adriani Martyris Coniuge expressa Augustissimis Majestatibus Leopoldo [...] et Eleonorae Magdalенаe Theresiae dum Litterarijs Victoribus Caesarea munificentia annua praemia decernerentur ab Academica Juventute Caesarei Collegii Societatis Jesu Viennae in Scenam data. Anno reparatae salutis, 1677* [D-Mbs: 4 Mus.pr. 44196]. Siehe: *Johann Kaspar Kerll's »Pia et fortis mulier« (1677). An edition and commentary*, hrsg. von Vera Ann Kochanowsky, Ann Arbor, Michigan 1988. Kerll war ein Vorreiter. Vgl. Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, Darstellungsteil (= ortusstudien 19), Beeskow 2015, S. 83.

**27** Der Begriff wird nicht nur von Johannes Paullinus, *Philothea* verwendet (siehe unten), sondern z. B. auch von Johann Erasmus Kindermann in einer Trauermusik für Matthäus Lunßdörffer: *Trauer-Gesäng. Mit 1. und 3. Vocal-Stimmen/sampt einem General-Bass. Von deß seelig verstorbenen Herrn/ als eines besondern Liebhabers der Music, theils Blutsfreunden/ Verwandten/ Gevattern/ und Bekanten/ auß Christlichem mitleiden/ verfertigt und Componirt [...]. [Christlicher/ tröstlicher Abschied deß Erbarn und Wolweisen Herrn Matthaei Lunßdörffers]*, Nürnberg 1647.

**28** »In Aede D. Michaëlis Monacensi Soc: Iesu Musices praefecto«, München 1596. Hingegen 1591, im Kontext des *Magnificat Sex vocum*: »Collegii chori pro tempore magister«. Rita Haub, *Georg Victorinus und der »Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici«*, in: *Musik in Bayern* 51 (1995), S. 79–84, hier S. 82.

1616 den Posten eines Schulmeisters bei St. Peter in München angenommen hatte, führte er Dramen mit seinen Schülern auf<sup>30</sup>.

Eine Generalbassbegleitung wird im Index des *Ignatius* eigens hervorgehoben. Die anderen Instrumente und ihre Spieler sind nicht erwähnt – anders als in späteren Programmen. Ohne Zweifel wird dem Continuo damit eine herausragende Stellung zuerkannt, und dies nicht nur für den musikalischen Verlauf, dessen Rückgrat er selbstverständlich darstellte. Man wird annehmen dürfen, dass sich die Perioche ihrer Fortschrittlichkeit bewusst war und deswegen den Basso Continuo akzentuierte.

Nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch in der Geschichte des Ordenstheaters bedeutet der Würzburger *Ignatius* etwas Neues. »Jesuitenopern« sollten erst mit ein paar Jahrzehnten Abstand folgen. Recht originell war zudem das Thema, die Lebensgeschichte des Gründers der Gesellschaft<sup>31</sup>. Der Stoff war vorhanden: Die 1572 spanisch (und lateinisch) erschienene Lebensbeschreibung lag bereits seit 1614 in deutscher Übersetzung durch den Ingolstädter Jesuiten Conrad Vetter vor<sup>32</sup>. Gleichwohl hatten Ignatius-Stücke erst seit der Heiligsprechung am 22. Mai 1622 Konjunktur; am 12. März des gleichen Jahres war schon Franz Xaver zur Ehre der Altäre erhoben worden. Von da an wurden die beiden gemeinsam wie auch Ignatius allein zum Gegenstand von Dramen<sup>33</sup>.

Für die Aufführung 1617 waren 39 Mitwirkende, darunter 14 Solisten, nötig; einige von ihnen spielten mehrere Rollen. Ihre Herkunft beweist die weit überregionale Bedeutung von Schule und Universität. Man trifft auf Sänger aus Münster, Speyer, Frankfurt, Straßburg, Schwäbisch Gmünd, ja Pilsen und Polen<sup>34</sup>. 19 Sänger waren entweder bereits immatrikulierte Studenten oder immatrikulierten sich

**29** *Triumphus divi Michaelis archangeli Bavarici. Triumph des heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597)*. Einleitung, Text und Übersetzung, Kommentar, hrsg. von Barbara Bauer/Jürgen Leonhardt (= Jesuitica 2), Regensburg 2000, Einleitung S. 96.

**30** Vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 143 f.

**31** Belege aus Valentin (wie Anm. 1): Früher zu datieren ist nur ein Ignatius-Xaverius-Spiel, vgl. *Res gestae B. P. Ignatii et Francisci Xaverii*, Olmütz 1612 (Nr. 679). In Neuss spielte man 1619 eine *Conversio B. Ignatii* (Nr. 829). Dieses Stück scheint ebenso wie eine *Conversio* vom Jahre 1621 aus Prag (Nr. 929) verschollen zu sein.

**32** Pedro de Ribadeneyra, *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesus. Leben Deß Seligen P. Ignatii, Der Societet Jesu Stiffiers / Erst newlich von dem R. P. Petro Ribadeneira, bemeldter Societet Priestern / in Spanischer Sprach beschrieben / Auch von Ihme [...] gemehret! [...] Ist also bald auß dem Spanischen Exemplar [...] in die deutsche Sprach versetzt und gebracht worden*, Ingolstadt 1614.

**33** *Summarischer Inhalt der Comoedien unnd Triumph von den Heyligen Ignatio de Loyola, Stiffter deß Ordens der Societet Jesu, und Francisco Xaverio [...]; von der löblichen academischen Congregation Beatiss. Virginis Annunciatae zu Ingolstatt [...] zu derselben sondern Ehrn gehalten, im Jahr Christi 1622*, Ingolstadt 1622. *Sanctitas Ignatii Loyolae Fundatoris Soc. Jesu, Inferis, Mediis, Superis Testata. Das ist: Comoedia Darin kürztlich begriffen / wie billich der H. Ignatius Loyola stiffter der Societet Jesu wegen seines H. Lebens [...] Heilig gesprochen worden. Von dem Gymnasio Wilibaldino Societ. Jesu zu Eychstett den 18. Maii [...] gehalten im Jahr Christi 1622*, Ingolstadt 1622. *S. Ignatius Loiola Fundator Societatis Jesu. Conversus. Das ist. Die Bekehrung deß H. Vatters Ignatii Loiolae Stiffter deß Ordens der Societet Jesu. In ein Comoedi verfasst Und Gehalten in der Reichsstatt Augspurg Von der Jugendt deß Gymnasii der Societet Jesu deselbst. Nach dem er zu Rom den 12. Mertzen [...] hailig erkleret worden*, Augsburg 1622. Ebenfalls 1622 wurde in Rom aufgeführt: *Vincentius Guinisius, Ignatius in monte Serrato Arma mutans* (freundlicher Hinweis von Ruprecht Wimmer). Die erwähnten Dramen haben mit dem Würzburger Stück nichts gemein.

**34** Noch weiter war das Einzugsgebiet bei einer Aufführung des Jahres 1619, siehe: *Innhalt deß Lateinischen Spiels von dem H. Bernhard [...]* (wie Anm. 2). Als Herkunftsorte werden u. a. Heidelberg, Nürnberg, Kölln an der Spree und Stralsund genannt, Schüler kamen aus Kärnten, Thüringen, Böhmen. Ein »Brasiliensis Maurus« mit Namen Alexander Magnus war in mehreren Rollen eingesetzt.

1617<sup>35</sup>. Fünf Mitwirkende werden als fürstbischöfliche Alumnen ausgewiesen, einer galt bei seiner Immatrikulation als Pauper, gehörte also möglicherweise dem Collegium Pauperum an. Eine Nebenrolle wurde von einem jungen Kanoniker des Würzburger Chorherrenstifts Neumünster gesungen, ebenfalls einem Studenten. Erstaunlich ist festzustellen, dass keineswegs ein sehr hoher Prozentsatz der damaligen Gymnasiasten sich später in der Universität Würzburg immatrikulierte. Würzburgs *civitas academica* war keine geschlossene Gesellschaft.

Als einziger Instrumentalist ist erwähnt: »A basso continuo & Clavicymbalo Ioannes Storrius Svevigamundianus Rhetor«. Dies bedeutet, dass der Continuospieler keinerlei andere Rolle innehatte – was auch klar ist. Vermutlich fungierte er zugleich als Dirigent. Johann Storr aus Schwäbisch Gmünd hatte sich schon 1616 als Rhetor immatrikuliert<sup>36</sup>. Eine spätere musikalische Karriere war bei ihm so wenig wie bei irgendeinem anderen der Sänger oder Instrumentalisten nachzuweisen. Vermutlich ist er mit jenem Johann Storr, Philosophiae Magister, identisch, der 1622 in seiner Heimatstadt Schwäbisch Gmünd lateinischer Schulmeister wurde<sup>37</sup>.

Nachdem aus dem Programm klar hervorgeht, dass eine Reihe von Instrumenten für die Aufführung gebraucht wurde, wird man annehmen dürfen, dass ein Teil der unter den Personengruppen angeführten Namen Orchestermitglieder bezeichnet. Dies betrifft die »Commilitones Martis«, die »Musae«, den »Chorus« der Bacchusanhänger und den »Chorus« der Bauern. Chorus ist in der Frühen Neuzeit ein unspezifischer Begriff. Er bezeichnet eine Gruppe ab drei Sängern, ein Consort und – als Terminus technicus – die Institution der Zwischenaktmusik, gleich ob instrumental oder vokal ausgeführt.

Im Vergleich mit den Periochen von zwei Würzburger Dramen-Aufführungen des Jahres 1619 (*Daniel Tragico-Comoedia* und *Spiel von dem H. Bernhard, Abt zu Claravall*)<sup>38</sup> fällt der hohe Anteil an Medizinerinnen und Juristen, d. h. Studenten höherer Semester, unter den Mitwirkenden auf. Alle fähigen Personen wurden rekrutiert. Einigen Mitwirkenden von 1617 begegnet man 1619 wieder, doch sind zum späteren Zeitpunkt die Alumnen in musikalischen Rollen wesentlich stärker vertreten<sup>39</sup>. Beide Beobachtungen zeigen, wie überraschend die große Aufgabe 1617 die Studenten- und Schülerschaft traf; die nächsten Jahre nützten die Präfekten offensichtlich für eine bessere Ausbildung der Alumnen<sup>40</sup>.

Die Aufführung der hier im Zentrum stehenden »Sing Comedien« begann mit einem »Gespräch [...] mit zwölf Stimmen«, das als erste Szene den Prolog darstellte. Es handelte sich genau genommen um einen Prolog mit Licenza-Funktion, denn in diesem vermutlich madrigalisch konzipierten Anfang erklang das

**35** Überprüft an Sebastian Merkle, *Die Matrikel der Universität Würzburg*, Bd. 1/1, München 1922. In einigen wenigen Fällen fehlt der Eintrag in den Matrikeln, obgleich der studentische Status klar zutage liegt.

**36** Matr. Nr. 2598.

**37** Landesarchiv Baden-Württemberg, B 177 S Schwäbisch Gmünd, Reichsstadt, Sign. B 177 S Bü 589.

**38** *Daniel Tragico-Comoedia Invictissimo atque Potentissimo Romanorum Imperatori semper Augusto Ferdinando II. [...] Repraesentatus ab Academica Juventute PP. Societatis Iesu*, Würzburg 1619; *Inhalt deß Lateinischen Spiels von dem H. Bernhard*, siehe oben Anm. 2.

**39** Immerhin ein Alumnus, der bei der Aufführung des Bernhard-Spiels mitwirkte, wurde später Hofmusiker: Georg Österreich aus Bamberg. Kirsch (wie Anm. 19), S. 6, erwähnt ihn in der Reihe der Hofmusikanten ohne nähere Spezifizierung des Instruments. Er spielte 1619 in allen drei Instrumentalgruppen, den (Blech-)Bläsern, Geigen und Flöten. Die Namensgleichheit mit Johann (Kaspar) Österreich aus Fulda, der im *Ignatius* zwei Rollen sang, dürfte zufällig sein.

**40** Für das Jahr 1619 ist erstmals Kostgeld für »sieben Ihrer fürstl. Gnaden Musici« belegt, die den Alumnen Instrumentalunterricht gaben. Dieser Unterricht setzte sich fort, wie die Rechnungen belegen. Carl Guido Braun, *Geschichte der Heranbildung des Klerus in der Diöcese Würzburg seit ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Festschrift zur dritten Säkularfeier des bischöfl. Klerikalseminars ad Pastorem bonum*, 1. Tl., 742–1632, Würzburg 1889, S. 399.



Lob der anwesenden Bischöfe Julius Echter und Johann Gottfried von Aschhausen, Bischof von Bamberg, sowie der Geschlechter Echter, Dalberg und Guttenberg. Das Schulspiel vom 31. Juli hatte sicher eine andere Einleitung. Die Handlung reicht von der Genesung des Soldaten Ignatius mit Hilfe des hl. Petrus über die Abkehr vom Soldatenstand und die Wallfahrt nach Montserrat bis zum endgültigen Bruch mit dem weltlichen Leben, dem Verschenken der Kleider und dem Eintritt in die Krankenpflege. Das biographische Gerüst ist durch Nebenfiguren und Nebenhandlungen angereichert. Vor allem aber ist die historische Darstellung durchwoben von allegorischen Szenen. Dies ist typisch für das Ordens-theater. Der Text zieht gleichsam eine zweite Ebene ein: Was sich im Irdischen ereignet, spiegelt sich in der oberen oder unteren Welt bzw. ist schon in ihr vorbereitet<sup>41</sup>. Auf diese Weise erklärt sich der ethische und religiöse Gehalt des Dargestellten. Die guten Mächte werden von Gnade, Gottesfurcht, Gottesliebe, Demut, Reinheit und den Engeln vertreten, die bösen von Krieg, Welt und sinnlicher Lust.

Die erste Handlungsszene (I,2) zeigt den Protagonisten in der Einsamkeit seines Entschlusses, sich Gott zuzuwenden, bei der Lektüre heiliger Bücher. Seinen Genossen, der ihn von seinem Vorsatz abbringen will, schickt er weg. Die folgende Szene bildet den größtmöglichen Gegensatz zu diesem stillen Genrebild. Mars und seine lärmenden Kumpane ziehen auf, mit ihnen Voluptas und Mundus. Es werden Krieglleder gesungen und Tänze aufgeführt. Die Gruppe der Marsleute bestand aus zwölf Juristen und zwei Mediziner, mithin handelte es sich, sofern sie sangen, um einen reinen Männerchor. Einige von ihnen werden wohl musiziert haben. Auch der Sänger des Mars muss seinem akademischen Fortschritt nach zu schließen eine Männerstimme gehabt haben<sup>42</sup>. Traditionell wird Mars mit einem Bass besetzt. Mundus war ebenfalls eine Männerstimme<sup>43</sup>. Voluptas wurde von dem am meisten beschäftigten Darsteller mit übernommen: Sebastian Hillebrandt (Hilprant) aus Karlstadt. Er agierte als Musica im Prolog und als Epilogsänger, war als Pallas Chorführer des Musenchores und als Ceres Chorführer des Bauernchores. Hillebrandt hatte sich 1616 immatrikuliert, allerdings ist dabei keine Fakultät angegeben<sup>44</sup>. Da man sich schon in der gymnasialen Oberklasse einzuschreiben pflegte<sup>45</sup>, könnte er noch jung gewesen sein. Am wahrscheinlichsten ist eine Stimmlage als Tenor, ggf. als Alt.

Affektwechsel wie der eben beobachtete kommen immer wieder vor. Die Ästhetik der Epoche war von deren belebender Wirkung überzeugt. Die Handlung ist insgesamt dramaturgisch wirksam aufgebaut. Nebenhandlungen bringen Bereicherung und Abwechslung. Zwei Pilger, die auf einen Hirten treffen (II,2), drei Hirten, die mit drei Musen zusammen singen (II,3), geben Gelegenheit zu Ensemblemusik. Der Kampf zwischen Mundus, Mars und Voluptas einerseits und Timor Dei sowie Amor Dei andererseits führt zwei hohe Stimmen mit drei Männerstimmen zu einem Quintett zusammen (DDATB oder DATTB). Den Männerstimmen der Pilger stand das Ensemble von drei Engeln mit Knabenstim-

41 In I,5 bedrängen die Allegorien sogar die wirkliche Figur des Ignatius, d. h. die Ebenen werden vermischt.

42 Andreas Sinnestetter aus Arnstein/Unterfranken hatte sich 1615 oder 1616 als »Eloquent. Stud.« immatrikuliert (Matr. Nr. 2518) und zwar »gratis«. 1617 wurde er als »Logicus« und als fürstbischöflicher Alumnus geführt.

43 Caspar Nicolaus Drenck, »Carlinganus Boius«, stammte sicher nicht, wie im Register der Matrikel angegeben, aus Carling, Departement Moselle, sondern aus Bayern. Er hat sich 1617 gratis als »Physices studiosus« immatrikuliert (Matr. Nr. 2604) und wird in der Perioche als »Philosophiae Baccalaureus« geführt. Wegen seines Alters kann er nur eine Männerstimme gehabt haben. Er sang ebenfalls einen Pilger – auch der andere Pilger war eine Männerstimme.

44 Matr. Nr. 2583.

45 Vgl. auch Peter Baumgart, *Gymnasium und Universität im Zeichen des Konfessionalismus*, in: *Unterfränkische Geschichte*, hrsg. von Peter Kolb/Ernst-Günter Krenig, Bd. 3, *Vom Beginn des konfessionellen Zeitalters bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges*, Würzburg 1995, S. 251–276, hier S. 268.

men gegenüber – die Sänger entstammten den Unterklassen. Auf die fromme Szene II,4 (Gebet der Pilger in der Kirche von Montserrat) folgt eine sehr weltliche, denn der Held wird von seinem vergangenen Leben als Soldat unter Soldaten immer wieder eingeholt: »Es ziehen auf die Gesellen Ignatii, machen sich mit allerley kurtzweilen/und Spilen auf das lustigst«. Auch eine derbe Bauernprügelei darf nicht fehlen (III,3) – für das 17. Jahrhundert ein Hauptpaß. Von burleskem Charakter wird der Auftritt gewesen sein, in dem ein von Ignatius beschenkter Armer wegen seines Glückes »springt und jauchst mit allem vermögen«, aber gleich darauf als verdächtiges Subjekt von der Polizei verhaftet wird (III,7).

Vermutlich stellten die Anhänger des Bacchus, Ceres mit dem Chor der Bauern sowie Pallas mit dem Chor der Musen die Zwischenaktchöre und den Schlusschor vor dem Epilog. Dies lässt sich aus der Platzierung im Index Actorum schließen. Die Rede ist von »voller Music« bei den Chören, sodass man von einem Zusammenwirken von Instrumenten und Gesang ausgehen darf. Die Szene I,6 gibt den Hinweis auf Saiteninstrumente: »Die Gnad Gottes erscheinet mit der liebe Gottes/unnd stercken ihn [Ignatius] wider alle Teuflische nachstellung/darauff die Engel mit liblichen Singen und Seiten spilen sein glückliche Lebensverenderung sehr erheben und loben«.

Um die musikalische Leistungsfähigkeit bzw. die Ansprüche an die instrumentale Besetzung besser einschätzen zu können, seien die beiden oben erwähnten Periochen des Jahre 1619 herangezogen; ihnen sind genauere Angaben zu entnehmen. Im *Daniel* waren zehn nicht näher bestimmte Instrumentalisten (vermutlich Streicher) und neun Personen im »Chorus Tubicinum« (Bläser) eingesetzt. Der Sängerchor bestand damals aus sieben Diskantisten und je zwei Altisten, Tenoristen und Bassisten. Für diese repräsentative Aufführung zu Ehren von Kaiser Ferdinand II. wurde möglichst viel Personal aufgeboten und die Würzburger Jugend durch die Bamberger verstärkt. Die in Personalunion regierten Bistümer Bamberg und Würzburg wirkten auch bei der Aufführung des *Bernhard von Clairvaux* im Winter des gleichen Jahres zusammen. Im Einsatz waren 16 Blechbläser (»Tubis canunt«), 12 Streicher (»Chelybus Canunt«) und 12 Flöten (»Fistulis Canunt«)<sup>46</sup>. Auch wenn einige tüchtige Leute verschiedene Instrumente spielten, so ergibt sich doch eine beachtliche Ressource an Instrumentalisten. Insbesondere in der Prämienkomödie vom heiligen Bernhard saßen viele Alumnen im Orchester. Diese Zahlen erreichte man 1617 nicht, sie ergeben aber ein Vergleichsbild.

Die Vermutung, dass in den Chören zugleich oder vielleicht abwechselnd gesungen und musiziert wurde, wird dadurch gestützt, dass einige der aus der Festaufführung von 1617 bekannte Namen unter den Instrumentalisten von 1619 zu finden sind. Peter Leber aus Münnerstadt sang 1617 die Solorolle der Humilitas. Er ist dabei schon als fürstbischöflicher Alumnus verzeichnet, als solcher immatrikulierte er sich 1618<sup>47</sup>. Er war zugleich eine der neun Musen. Da er im *Daniel* 1619 Instrumentalist war, könnte er schon 1617 nicht nur als Muse gesungen, sondern in der Gefolgschaft der Pallas ein Instrument gespielt haben. Diese Annahme wird durch die Formulierung bestärkt: »Pallas cum vario Musicorum choro«.

Vergleicht man die Aufführungen 1619 mit derjenigen von 1617 so fällt die Verschiebung des Schwergewichts auf die Instrumentalmusik auf. Im Prämienpiel vom hl. Bernhard von Clairvaux scheint

<sup>46</sup> Chelys ist gewöhnlich mit Laute zu übersetzen. Vgl. Gerardus Joannes Vossius, *Etymologicon linguae latinae*, Amsterdam 1662, S. 130: »Germanicum laute«. Im übertragenen Sinn kann Chelys auch ein Streichinstrument bedeuten. Vgl. Valentin Rathgeber, *Chelys Sonora [...] in bis duodenis, hoc est: XXIV Concertationibus*, Augsburg 1728. Hier handelt es sich hauptsächlich um Werke für zwei Violinen.

<sup>47</sup> Matr. Nr. 2746.

Instrumentalmusik sogar die Zwischenaktchöre ersetzt zu haben. Der Zustrom von Bamberger Alumnus verstärkte das Orchester ganz wesentlich. Trotzdem muss schon 1617 ein festes Ensemble von Streichern vorhanden gewesen sein. Für die drei Hirten wie für den Chor der Ceres möchte man sich – in Analogie zu zahlreichen anderen Beispielen – Holzbläser vorstellen.

Tänze waren im Verlauf mehrfach zu sehen, denn sie waren ein selbstverständlicher Bestandteil und wurden im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch in Sprechstücke integriert<sup>48</sup>. Ordensschulen oder fürstbischöfliche Höfe beschäftigten daher einen Ballettmeister. Für Salzburg ist die Bestallung eines Tanzmeisters schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts nachzuweisen<sup>49</sup>. Für Würzburg ist ein Universitäts-tanzmeister erst aus dem 18. Jahrhundert bezeugt<sup>50</sup>. Dies muss aber nicht bedeuten, dass es vorher keinen gab. In dem 1607 für 24 Adelige gegründete Collegium Nobilium wäre eine solche Position angebracht gewesen<sup>51</sup>. Auch die *Daniel*-Aufführung und die Prämienkomödie des Jahres 1619 integrierten aller Wahrscheinlichkeit nach Tänze<sup>52</sup>. Besonders im *Daniel* traten viele Adelige auf – vermutlich zu Ehren des Kaisers, der im Publikum saß. Demgegenüber sind für 1617 nur zwei Adelige verzeichnet, ein Pole und ein Böhme.

Die Aufführung des *Ignatius* war eine Laiendarbietung. Keines der vier Würzburger Kollegien hatte sich speziell der Musikerziehung verschrieben, wie das beim Gregori-Haus in München oder dem Wiener Kolleg St. Ignatius und Pancratius der Fall war<sup>53</sup>. In Würzburg sollten Priester, Juristen für den Verwaltungsdienst und Ärzte ausgebildet werden. Deshalb bot die katholische Kirche nicht die Palette kirchenmusikalischer Dienste wie die lutherische. Insofern lassen sich die Sänger oder Instrumentalisten von 1617 nicht als Kantoren oder Organisten wiederfinden. Es könnte überraschen, dass keine Angehörigen der Hofmusik für die Aufführung herangezogen wurden, jedoch hatte diese damals einen so bescheidenen Zuschnitt, dass sich jede weitere Überlegung erübrigt<sup>54</sup>. Den Salzburger italienischen Opernaufführungen war ein wesentlich höheres Niveau sicher, weil für sie eine Kapelle mit hervorragenden Musikern zur Verfügung stand. Dessen ungeachtet nötigen der Mut und die Tatkraft der Würzburger dem Betrachter höchsten Respekt ab. Unter Aufbietung aller musikalischen Kräfte brachte die akademische Jugend, angeleitet von den Jesuiten, ein erstes durchgehend gesungenes Theaterstück auf die Bühne.

Seit Gottscheds Versuch, die ›Erfindung‹ der Oper nicht den Italienern zu überlassen, sondern schon die Singpossen der Wende zum 17. Jahrhundert für die Gattung in Anspruch zu nehmen<sup>55</sup>, sind deutsche Musikhistoriker immer wieder auf ›erste deutsche Opern‹ gestoßen. Ohne die problematische Bezeich-

48 Vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 62.

49 Seifert (wie Anm. 23), S. 16: In Salzburg gab es einen Tanzmeister der fürsterzbischöflichen Pagen. Dies war zunächst Santino Ventura, seit 1619 Giovanni Battista Popa. Eine genaue Trennung der Pagen und der Schüler ist aber bei dramatischen Aufführungen nicht möglich und tunlich.

50 Vgl. Bd. III der *Materialien zur Geschichte der Universität Würzburg*. D-WÜu: M.ch.f.

51 Germania Sacra (wie Anm. 4), S. 216.

52 Dies ist zu schließen aus einer Gruppe von Ephoebi im *Daniel*, bestehend aus 13 Adeligen und zwei nicht Adeligen. In der Komödie vom hl. Bernhard war wiederum eine Gruppe von Ephoebi zu sehen, darunter viele Adelige.

53 Zu diesen Einrichtungen vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 62.

54 Siehe oben Anm. 19.

55 Zu Jacob Ayrers Singpossen schreibt Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1757–1765, Hildesheim 1970, Bd. I, S. 148f: »Aus diesen und etlichen folgenden Stücken sieht man, daß in Deutschland noch eher, als in benachbarten Landen singende Schauspiele gewesen: obgleich sie durchgehends nach einerley Melodey gesungen worden. Wir haben noch zu unsern Zeiten ein Stück von dieser Art, an Harlekins Hochzeit, als ein Beyspiel davon auf der Bühne gesehen. Dergleichen einfältige Art des Gesanges nun ist sonder Zweifel

nung »Oper« diskutieren und das Problem neu aufrollen zu wollen<sup>56</sup>, muss doch festgehalten werden: Die Würzburger *Ignatius*-Aufführung von 1617 ist früher als alle bisher in den Blick genommenen. Die italienischen Opernaufführungen am Hofe des Salzburger Fürsterzbischofs Marx Sittich dürfen nach wie vor als die ersten ihrer Art nördlich der Alpen angesehen werden. In ihnen wurden aber bekannte Stücke aufgegriffen. Der lateinische *Ignatius* steht als erstes ganz gesungenes Originalstück einzig da.

### Weitere »Jesuitenopern« des 17. Jahrhunderts

Die bereits erwähnte mangelhafte Überlieferung für das Würzburger Kolleg mag schuld daran sein, dass nach den beiden erwähnten Dramen von 1619 nur mehr wenige Aufführungen für das restliche 17. Jahrhundert belegt sind<sup>57</sup>. Vielleicht hielten sich die Jesuiten aber tatsächlich auf dramatischem Gebiet zurück, was mit ihrer wenig gesicherten Position zusammenhängen könnte. Das Domkapitel war schon unter Bischof Friedrich von Wirsberg den Jesuiten nicht grün gewesen und hatte eine starke Position der Väter in der Universität von Anfang an zu verhindern gewusst<sup>58</sup>. Einfluss übten die Jesuiten mehr über die Marianischen Kongregationen und die Schulen aus<sup>59</sup>. In ihnen wurde die Musik gepflegt.

Wie gut die Hofkapelle im späteren 17. Jahrhundert besetzt war, ist schwer zu sagen. Es war offenbar üblich, Studierende hinzuzuziehen. Für den Besuch des Markgrafen von Ansbach 1680 veranstaltete Fürstbischof Peter Philipp von Dernbach ein musikalisches Wasserfest, bei dem Harfen, Schalmeyen, Fagotten, Zinken und Posaunen erklangen<sup>60</sup>. So wird Peter Philipp auch für ein (von der Musikgeschichte bislang nicht wahrgenommenes) Schauspiel, das ein Jahr zuvor wiederum zum Besuch eines protestantischen Fürsten stattfand, alle erreichbaren Musiker und Sänger, selbstverständlich auch Gymnasiasten und Studenten, engagiert haben:

Bewillkombs = Krantz/geflochten Von Rautten Durch Die Francken = Flora: Mit deme Sie Einige Blumenossene Schäffer = und Schäfferinnen/Als [...] Friderich/Hertzog zu Sachsen = Gotha [...] Wie auch [...] Magdalena Sibylla Gebohrne und Vermählte Hertzogin zu Sachsen [...] Peter Philipp Bischoffen zu Bamberg und Würtzburg/deß Heiligen Römischen Reichs Fürsten/auch Hertzogen zu Francken [...] durch eine Freund = Nachbarliche Visite

älter, als die, wo alle Verse durchweg immer nach andern Melodien gesungen werden, wie in den Opern geschieht. Dieser Ayrer nämlich hat unmittelbar mit und nach Hans Sachsen gelebet und geblühet; mag also auch dergleichen Stücke schon um 1570 bis 1589 gemacht haben, ehe noch König Heinrich in Pohlen, den Thron verließ, und über Venedig nach Frankreich zurück gieng; als welchem zu Ehren in Venedig die erste musicalische Oper gespielet worden«.

<sup>56</sup> Vgl. dazu Scheitler (wie Anm. 26), S. 147–207 sowie dies., *Martin Opitz und Heinrich Schütz: »Dafne« – ein Schauspiel*, in: Archiv für Musikwissenschaft 68 (2011), S. 205–226.

<sup>57</sup> Belege aus Valentin (wie Anm. 1): *Abimelech* 1639 (Nr. 1252); *Josaphat und Barlaam* 1643 (Nr. 1358); *Die sieben Makkabäischen Brüder* 1644 (Nr. 1393); *Aelius Seianus honoris et fortunae ludibrium* 1646 (Nr. 1451); *Viennae felix partus* 1686 (Nr. 2831). Zum Vergleich: Allein aus dem Zeitraum 1619 bis 1649 sind 118 Münchner Periochen überliefert. Barbara Münch-Kienast, *Philothea von Johannes Paullin. Das Jesuitendrama und die Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola*, Aachen 2000, S. 44.

<sup>58</sup> Vgl. Baumgart (wie Anm. 45), S. 251–276, bes. S. 252; auch Julius Echter war nicht gewillt, seine Gründung zu einer Jesuitenuniversität im eigentlichen Sinn zu machen, ebd. S. 255.

<sup>59</sup> Vgl. die Wirksamkeit von Friedrich Spee und Georg Vogler: Irmgard Scheitler, *Lied und katholische Katechese im 16. und 17. Jahrhundert*, in: JbLH 49 (2010), S. 163–185, hier S. 169–182.

<sup>60</sup> Kirsch (wie Anm. 19), S. 4 f.

in dero Residentz = Stadt Würzburg beehret; auß Music-kunst Lust = freudigist geziehret.  
Würzburg 1679 [Chronogramm].

Die Textgestalt mit ihren unterschiedlichen Versen lässt kein rechtes Urteil über die musikalische Realisierung zu. Diese steht für Prolog und Schluss-Tutti sowie für einige Lieder fest, doch könnten auch weitere Textteile gesungen worden sein<sup>61</sup>. Nach den Akten I und III wurde Ballett getanzt.

Eine regelrechte Oper lässt sich dann aber aus der Regierungszeit von Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn-Buchheim (1729–1746) nachweisen, einem Kirchenfürsten, unter dem die Hofkapelle einen solchen Aufschwung nahm, dass sie sich diese Aufführung zutrauen konnte<sup>62</sup>:

Issicratea In einem Sing = Spiel, Auff Gnädigstem Befehl des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn/Herrn Friderich Carl, Des Heil. Röm. Reichs Fürsten, Bischoffen zu Bamberg und Würzburg/Hertzogen zu Francken/etc. Vorgestellet. Die Musicalische Composition ist Von Herrn Wolffgang Hender, Hochfürstl. Würzburgischer Capell = Meister. O. J.<sup>63</sup>.

Das Libretto (Volltext) zeigt ein italienisches Werk für fünf Sänger und Chor. Bestimmend sind die epochentypischen Da-capo-Arien. Die mehrfach eingesetzten Chöre bestanden wahrscheinlich aus Gymnasiasten. Solch ein Zusammenwirken von fürstlichen Musikern und Schulchor war auch andernorts vollkommen üblich.

Mit *Issicratea* brachte Würzburg also endlich eine Oper auf die Bühne. In der Zwischenzeit nämlich hatte es, was ganz gesungene Bühnenstücke anbetrifft, seine Vorreiterrolle längst abgeben und die Stafette an München und seine Jesuitenschule weiterreichen müssen. Dort kam 1643 das biblische Erbauungsstück *Philothea* auf die Bühne, das nach seiner Uraufführung in München einen beispiellosen Siegeszug antrat:

[Johannes Paullinus:] Philothea hoc est, Anima Deo Dilecta sive Admirandus Dei Amor in Animum Hominis, ex Sacris Litteris Depromptus, et Modulis Musicis Expressus in Scena Oculis, Auribusque Proponitur, olim Anno 1643, nunc iterum 1658. Philothea das ist Wunderliche liebe Gottes Gegen Der Seel deß Menschen/Aus Göttlicher heiliger Schrift gezogen Und In liebliche Melodey eingeführt/Vor disem 1643. Jetzt aber widerumb 1658. München<sup>64</sup>.

Das Stück des Rhetorikprofessors P. Johannes Paullinus Silbermann (1604–71)<sup>65</sup> erlebte 1643 in München in der Fastenzeit sieben Wiederholungen. Weitere dreimal konnten die Münchner *Philothea* 1646 sehen<sup>66</sup>. In Fribourg spielte man *Philothea* 1650<sup>67</sup>, in Konstanz 1651, in Amberg 1653<sup>68</sup>, in Regensburg

61 Genauerer bei Scheitler (wie Anm. 11), Nr. 1352.

62 Zur völligen Neuformatierung der Hofkapelle unter den Schönborn-Bischöfen vgl. Kirsch (wie Anm. 19), S. 8–15.

63 D-BAs: RB.Carm.Sol.q.13 # 46.

64 D-Mbs: 4° Bavar. 2193, I, 57 Beibd. 56.

65 Johannes Paullinus aus Neuburg a. d. Donau lebte während der 1630er Jahre in Trient. Dort fungierte er bereits zeitweilig als Praefectus musices. 1642/43 und 1644/45 hatte er in München eine Rhetorikprofessur inne und war 1644 bis 1646 Inspektor des *Collegium Gregorianum*, kehrte dann aber nach Trient zurück. Seit 1652 war er wieder in München und bekleidete erneut bis 1663 den Posten des Inspektors des Gregori-Hauses. Die Angaben bei Valentin (wie Anm. 1), Bd. II, S. 1092 f. sind zu ergänzen und zu korrigieren durch Münch-Kienast (wie Anm. 57), bes. S. 61–72.

66 Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, 4 Bde., Freiburg i. Br./Regensburg 1907–1928, Bd. 2, 1: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1913, S. 683.

1653, in Landshut 1655 und 1670<sup>69</sup>, in Augsburg 1657<sup>70</sup>, in Eichstätt 1665<sup>71</sup> und in Landsberg a. L. 1691<sup>72</sup>. Damit sind nur ein paar der ca. 30 Aufführungsorte genannt; Würzburg ist nicht darunter. 1712 wurde in Köln eine von Fulgentius a Sancta Maria stammende deutsche Fassung gedruckt, die ihre Bestimmung zur Aufführung »auff einer anmüthigen Schau = Bühne« bezeugt (Titelblatt)<sup>73</sup>. Man staunt, dass auch kleinere Schulen dieses Stück, das ursprünglich für München mit seinen 1100 bis 1200 Schülern konzipiert war<sup>74</sup>, bewältigen konnten, freilich bei entsprechender Anpassung. Die Texte nämlich sind nicht immer absolut gleich und auch die Orchesterbesetzung differiert.

Um einer Verunstaltung durch unbefugte Abschriften vorzubeugen und um die ursprüngliche Musik bereitzustellen, ließ Johannes Paullin 1669 den Text zusammen mit 19 Stimmbüchern drucken – ein höchst ungewöhnliches Verfahren<sup>75</sup>. Dabei trug der Verfasser der Tatsache Rechnung, dass nur wenige Schulen ein solch großes Aufgebot an Sängern und Musikern bereitstellen konnten wie das Münchner Gymnasium. Er legte daher in einer das Übliche bei weitem übertreffenden Weise praktische Anlei-

**67** *Philothea, das ist, Die Liebe Gottes gegen den Menschen in einem gesungenen Schawspil fürgestellt von der studierenden Jugend in dem Gymnasio der Societet Jesu zu Freyburg in Uchtland, den 4. und 6. Herbstmonat 1650*, Fribourg [Perioche, deutsch/französisch].

**68** *Philothea Hoc est Amor*, Konstanz 1651. *Philothea. Ein gesungenes Spil von der Gottliebenden Seel*, Amberg 1653 [Perioche]. Es handelt sich um eine vierteilige Fassung; dem lateinischen Text ist erstmals eine deutsche Übersetzung beigegeben. Der evangelische Herzog Christian August von Sulzbach war unter den Zuhörern. *Philothea. Das erste Oratorium auf deutschem Boden im Bistum Regensburg*, 3 Teile, hrsg. von Karl Schwämmlein, 1880. Tl. 1, Textteil. Tl. 2, Notenteil; Erstfassung 1643, Abschrift 1649/50 [handschriftliche Übertragung der Noten von D-Rp: AR 781/785]. Tl. 3, Notenteil Zweitfassung, München 1669 – Straubing 1679 [handschriftliche Partiturfassung] [D-Mbs: Mus. ms. app. I 2023-1/2], hier Tl. 1, S. 21.

**69** *Philothea, Das ist: Gottliebende Seell Von der Jugend deß Churfürstl. Gymnasij Jesu in Landshuet Durch Gesang auß H. Göttlicher Schrift fürgestellt. Den 4. und 6. September. 1670*, München. Gesamter lateinisch-deutscher Text des Stückes in vier Teilen.

**70** *Philothea à [...] Gymnasio Societatis Jesu per modulus Musicos ex sacris litteris proposita Das ist: Die Gottliebende Christliche Seel, Welche von der [...] Jugendt deß Gymnasij der Societet Iesv in Augspurg [...] fürgestellt worden*, Augsburg 1657.

**71** *Philothea, hoc est Anima Deo Dilecta [...] Exhibita In proscenio Eystadiano. Die Gottliebende Seel von dem [...] Gymnasio der Societet Jesu zu Eichstett*, Ingolstadt 1665.

**72** *Philothea, Hoc est: Anima Deo Dilecta [...] Die Gott = liebend Seell Auß H. Schrift Gesang = weis fürgestellt Von der studierenden Jugend deß Chur = Fürstlichen Gymnasii der Societet Jesu zu Landsperg. Den 4. und 6. Tag Herbst = Monats/ Anno 1691*, Augsburg [lateinischer und deutscher Spieltext]. Der Syllabus actorum lässt darauf schließen, dass insbesondere für die Bläser außerschulische Kräfte herangezogen wurden. Eine Liste der Aufführungen bei Münch-Kienast (wie Anm. 57), Anhang 1.

**73** *Philothea Oder eine Gott = geliebte Seel An welcher zu ersehen/ Wie groß und wunderbarlich die Lieb Gottes gegen dem Menschen seye*, Köln 1712.

**74** Vgl. die Schülerzahlen bei Duhr (wie Anm. 66), Bd. 3, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, Freiburg 1921, S. 119.

**75** Spieltext und Stimmbücher: *Philothea, Id est Anima Deo Chara: Comoedia Sacra Anno 1643. & 1658. Monachii, Ac deinde in varijs theatris saepius decantata: Nunc Typis excusa, atque sic aptata, Ut etiam in Templis: Aut pro honesta animi relaxatione, & pietatis incitamento, Tam in Scena, quàm sine Scena cantari possit*, München 1669 [D-Mbs: 4 Mus.pr. 84]. Zitiert wird im Folgenden aus dem Stimmbuch für die Orgel, dem die Einleitung (»Praefatio«) voransteht. Nur die Leseausgabe, die Johannes Paullin im gleichen Jahr herausgab, nennt seinen Namen: *Philothea, Id est Anima Deo Chara sive admiranda Dei erga hominis animam charitas e Sacris Litteris deprompta: olim musicis expressa modulibus et Monachii anno 1643. & 1658. saepiusque deinde in variis Theatris decantata: Nunc exegibus ad excitandam pietatem idoneis illustrata: Omnibus qui vitam recte instituere volunt, jucunda et utilis. A Joanne Paullino, Soc. Jesu sacerdote*, München 1669.

tungen vor. Der Index Personarum des Drucks von 1669 (Orgel-Stimmbuch) gibt Empfehlungen zur Übernahme verschiedener Rollen durch dieselben Personen<sup>76</sup>. So konnte man im sparsamsten Fall mit 11 Sängern auskommen. Bei den Instrumenten sollte ggf. auf zwei Violinen bzw. Zinken verzichtet und folgendermaßen ersetzt werden: Violinen treten an die Stelle von Zinken und Violen ersetzen Posaunen (Bl. a3<sup>r</sup>). Diese in der Instrumentengeschichte bekannte Nähe des Zinks zur Violine wird hier explizit bestätigt. So bleiben nur noch sechs absolut nötige Instrumente übrig: zwei Violinen und vier Violen. Für den Generalbass aber sollten eigentlich Orgel, Violone und Theorbe (Johannes Paullin spricht auch zusätzlich von Laute) zur Verfügung stehen. Bei schwacher Besetzung auf der Bühne wird eine Unterstützung »intra scenam« empfohlen (Bl. a3<sup>v</sup>).

Die aus der Praxis erwachsenen Ratschläge für den Choragus zeigen Sängergruppierungen auf, äußern sich zu Tempi, Lautstärke und Größe des Theaters (Bl. a4<sup>r</sup> f.), warnen vor allzu viel Kolorierung und erklären die Zuordnung von Rollen und Instrumenten. Dies diente dazu, die Koordination bei der Probenarbeit zu erleichtern; sicher wird man aber auch Elemente der Instrumentencharakteristik ablesen können. Vorbildlich war in dieser Hinsicht Claudio Monteverdis *Orfeo*, in dem Musikinstrumente bestimmten Sphären zugeordnet sind, z. B. die Flöten, Streich- und Zupfinstrumente der Hirtenwelt, die Posaunen und das Regal dem Schattenreich. Johannes Paullin schreibt: »Violini debentur Christo & Angelis. Violetta. Misericordiae, Clementiae, Amori, Philotheæ lugenti. Cornetti conveniunt Mundo, & Philotheæ lætanti. Tromboni Christo Judici & Justitiae. Teorbini, Liutti, etc. pro symphonia hilari in Actu primo post deceptam Philotheam, & in actu tertio in Choro Filiarum Jerusalem, quæ debent variis instrumentis hanc symphoniam facere«<sup>77</sup>.

Die Musik hat sich im Münchner Druck von 1669 und in einer Regensburger Abschrift erhalten<sup>78</sup>. Sie vor allem »machte gewaltigen Eindruck, vielen standen die Tränen in den Augen«, so berichtet das Diarium des Gymnasiums<sup>79</sup>. Die erschütternde Wirkung war auch dem Autor selbst das wichtigste: »Quia vero qualis qualia illa Philothea sua simplicitate placuit, suavique pietate lachrymas Auditoribus excusit; nec vobis displicituram mihi persuadeo«<sup>80</sup>.

**76** Die Praefatio des Drucks von 1669 teilt mit, es handele sich um eine Überarbeitung der Handschrift aus dem Jahr 1645 [sic]. Diese sei zugrunde gegangen: Sie wurde von einem leichtfertigen Menschen zerrissen. »Primum meum autographum anno 1645. a petulanti homine sublatum laceratumque fuit«. Bl. A2<sup>r</sup>.

**77** Violinen werden für Christus und die Engel benötigt, die Violetta für Erbarmen, Sanftmut, Liebe und die trauernde Philothea; die Zinken passen zur Welt und der heiteren Philothea, die Posaunen zu Christus als Richter und zur Gerechtigkeit. Die Theorben, Lauten etc. setzt man in der heiteren Symphonia in Akt I nach der Täuschung Philotheas ein sowie im III. Akt im Chor der Töchter Jerusalems, bei dem diese auf verschiedenen Instrumenten die Symphonia musizieren sollen. Praefatio zum Druck 1669 (wie Anm. 75), Bl. a4<sup>v</sup>. Während der Text selbst die Bezeichnung »actus« vermeidet und überkorrekt durch »pars« ersetzt, verwendet ihn der Nebentext ungeniert. Einem Missverständnis unterliegt die Interpretation von Barbara Bauer, *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*, in: *Renaissance-Poetik*, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York 1994, S. 197–238, hier S. 227: »Das Instrument des Mundus ist z. B. das Horn«. Die Formulierung suggeriert die Nähe zum groben Horn, das in *Seelewig* von Harsdörffer und Staden und an anderen Stellen das Böse versinnbildlich. Vgl. dazu Scheitler (wie Anm. 26), S. 405 f. Diese negative Konnotation liegt aber nicht vor. Vielmehr sind Paullins Cornetti (d.i. Zinken, nicht Hörner) mit der Konnotation »heiter« versehen.

**78** Siehe oben Anm. 75 sowie Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 2.

**79** Duhr (wie Anm. 66), Bd. 2,1, S. 683.

**80** Praefatio zum Druck (wie Anm. 75), Bl. A2<sup>v</sup>: »Weil die Philothea, obgleich von der Art, gerade in ihrer Einfachheit gefallen und den Hören Tränen entlockt hat, so berede ich mich, dass sie auch euch nicht missfallen werde«.

Die Regensburger Handschrift als das ältere Zeugnis ist eine durch den Kantor des dortigen evangelischen Regensburger Gymnasiums, Philipp Jakob Seylin (Seylin), angefertigte Kopie<sup>81</sup>. Dies besagt seine Eintragung: »sum Philippi Jacobi Seylini Anno 1650«. Ferner enthält die Abschrift den Aufführungsbeleg: »Comedia fuit exhibitā ab Autori [?] PJ[?] Anno 1649«<sup>82</sup>. Diese Erstfassung war etwas kleiner dimensioniert gewesen. Sie kam mit elf Singstimmen und acht Instrumenten aus und hatte vier Teile (Akte). Doch schon 1658 hatte man in München anders besetzt: Die damalige Perioche sieht zwei Violinen, drei Violetten (kleinere Violen), einen Violone, zwei Cornettini, drei Tromboni sowie Fagott, Clavicembalo, Arpicordo und Theorbe vor, die sämtlich von Schülern gespielt wurden. Dazu kommen 14 Vokalsolisten für 17 Rollen. Einzig der Bassist stammte nicht aus dem Schülerkreis. Die Umarbeitung von 1669 erweiterte auf fünf Teile mit 21 Rollen und 19 Instrumenten (Höchstbesetzung). Der Münchner Notendruck von 1669 enthält Stimmbücher für elf Vokalstimmen, je vier Violinen, Zinken, Violen und Posaunen sowie die bezifferte Bassstimme.

Johannes Paullinus mahnt, man möge keine Kunst erwarten, dies sei nicht seine Profession. »Nolite artem spectare, quam non profiteror; sed pietatem et religionem, cui sum auctoratus« (Bl. a2<sup>r</sup>). Der Hinweis auf mangelnde Professionalität ist insofern richtig, als Johann Paullin nicht zu den Berufsmusikern gehörte, die zum Unterricht der Schüler von außen herangezogen wurden. Freilich wäre er nicht zum Inspektor des Gregori-Hauses in München bestimmt worden, wenn er nichts von Musik verstanden hätte. Seine Vertrautheit mit theoretischen Problemen beweisen die Bemerkungen über die damals aktuell diskutierte Frage, ob die Musik der Neuzeit vor derjenigen der Antike bestehen könne (Bl. a2<sup>v</sup>). Er war über diese musikalische ›Querelle des anciens et des modernes‹, zu der auch Athanasius Kircher in Rom seine Meinung beisteuerte, sehr wohl unterrichtet<sup>83</sup>. Johannes Paullin verstand sich primär als »Priester der Societät Jesu« und ist als Erbauungsschriftsteller hervorgetreten<sup>84</sup>. Doch verfasste er für das Gymnasium auch Sprechstücke<sup>85</sup>. Die Art, wie der Komponist musikalische »ars« für seine Person

**81** Seylin war 1649–1692 Kantor. Johann Beer, der sich von ihm musikalisch plagiiert fühlte, zeichnet in seinem Roman *Der Verliebte Österreicher* (1704) ein ungünstiges Bild von ihm. Auch stand er im Ruf, zu viel Bier zu trinken. In Hinblick auf dramatische Aufführungen und ihren Besuch kannte man in Regensburg wenig Konfessionsschranken. Vgl. Peter Wild, *Über Schauspiele und Schaustellungen in Regensburg*, in: Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 35 (1901), S. 1–134, hier S. 41 f. Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 1, S. 28. Womöglich ist Seylin mit dem »leichtfertigen Menschen« gemeint, der die erste Notenfassung zugrunde richtete, siehe oben Anm. 76. Schwämmlein Tl. 1, S. 13: »Sowohl die Noten wie die Textabschrift von 1649 enthalten eine Reihe von Schreibfehlern bzw. Gliederungsunterschieden. [...] Auch die Bezifferung des Basses hat große Lücken«.

**82** Schwämmleins Abschrift (wie Anm. 66), Tl. 2, S. 1, nennt andere Initialen als seine Transkription in Tl. 1, S. 11. Außerdem ist »ab Autori« rätselhaft; möglicherweise zu verbessern in »ab auctore« oder »ab auctoribus«? Auf die damit indizierte Aufführung geht Schwämmlein nicht ein. Münch-Kienast (wie Anm. 57) erwähnt sie in Anhang 1 (S. A1) mit Berufung auf Schwämmlein, aber ohne weiteren Kommentar.

**83** Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Rom 1650, Hildesheim 1970, Tom. I, Buch VII, S. 542: Erothema V: *Ob die Musik der Antike besser gewesen oder ob die Musik der Gegenwart der Antike überlegen sei*. Kircher sprach sich, wie auch Johannes Paullinus, klar für die Moderne aus. Vgl. auch Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1644–1649, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968 f., Bd. VI, S. 164.

**84** *De Vita et Virtutibus R.P. Bernardi Colnagi, München 1662. Pia Cvm Iesu Vulnerato Colloquia. Bono Publico Vulgata A Joanne Paullino E Societate Jesu Sacerdote*, ebd. 1668.

**85** *Conradinus Sive Tragoedia De Conradino Vltimo Sueviae Duce: Exhibita à Studiosa Juventute Electoralis Gymnasij Societatis Iesu Monachij. Ad diem 2. Et 6. Septembris. Anno M.DC.XLIV*, München 1644. Die Perioche ist nicht gezeich-



auf Distanz hält, scheint mit seiner hohen Meinung vom Musikdrama als höchst anspruchsvoller Gattung zusammenzuhängen. Über dessen beherrschende Vortragsart nämlich schreibt er, wieder mit Hinweis auf mangelnde Professionalität seiner Tuppe: »Stylo recitativo, qui præstantes requirit Cantores, non sum usus; sed mixto, mihi Actoribusque meis commodiore« (Bl. a2<sup>v</sup>)<sup>86</sup>.

*Philothea* hatte keine Originaldialoge und ist somit dramentheoretisch ein höchst eigenwilliges, ja stupendes Konstrukt. Alle Repliken waren Bibelzitate. Der Text ist ein genialer Cento, eine Kompilation von größtem Ausmaß, denn er ist von Anfang bis Ende eine Montage aus Bibelstellen. Diese Loci sind zwar als Repliken den Figuren in den Mund gelegt, doch ändert das nichts an der arguten Künstlichkeit. Der Zuschauer versteht die Handlung, weil mit dem Gesang die Gesten und der Gebrauch von Requisiten einhergehen. Völlig konsequent ist denn auch das Libretto von 1669 im wahrsten Wortsinn doppelläufig, das heißt es besteht aus zwei Kolumnen: Rechts steht der »sacer textus«, in der linken Kolumne aber, die sogar mehr Raum in Anspruch nimmt, ist zu lesen, wie die Figuren sich bewegen, welche Requisiten und Bühneneinrichtung gebraucht werden und welche Embleme. Vornehmlich durch diese Bühnenaktion bekommen die Texte Sinn und Zusammenhang für die Handlung.

Die Komposition ist durchgehend vom Generalbass gestützt und besteht aus Soli, kleineren Ensembles, großen Chören und einigen Instrumentalstücken. Wenn der Autor betont – wie oben angeführt –, zum Rezitativsingen sei eine gut geschulte Stimme nötig, er aber habe keine professionellen Sänger, so nimmt in der Tat die Musik der *Philothea* in fast allen Stücken Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der Schüler. In aller Regel werden allein singende Figuren von zwei oder (selten) mehr obligaten Instrumenten begleitet, solchen nämlich, die ihnen vom Charakter her zugeordnet sind. Christus und Philothea erfordern etwas tüchtigere Solisten; (fast) nur bei ihnen gibt es Ausnahmen von der genannten Regel, doch haben auch sie nur einzelne Nummern, die lediglich generalbassbegleitet sind. Die Stimmführung folgt – wie vom Autor angegeben – dem »mittleren Stil«: sie ist melodiös, oft von kleinen, seltener auch von längeren Koloraturen durchzogen. Umso stärker wirkt eine Stelle, die tatsächlich wie ein strenges Secco daherkommt: Philothea singt in III,2: »Num quem diligit anima mea vidistis«? (Hat denn niemand den gesehen, den meine Seele liebt?) Die Stimme verharrt in Taktlängen auf einem Ton, der Generalbass ist mit liegenden Akkorden äußerst dürftig, sodass die Seelennot der verzweifelten Suche geradezu beklemmend zum Ausdruck kommt<sup>87</sup>. Auch die Ensembles werden häufig durch zwei Instrumente ergänzt. So ist z. B. der Prolog mit drei Vokal- und zwei Instrumentalstimmen besetzt. Es gibt (mit vielleicht einer Ausnahme) keine Ritornelle, öfters aber musizieren Vokal- und Instrumentalstimmen taktweise alternierend, auch mit Echowirkung. Mit polyphonen Künsten ist Johannes Paullinus sparsam. Zwar findet sich immer wieder imitatorischer Stimmeneinsatz, selten aber ein polyphoner Satz<sup>88</sup>. Die großen Chöre stehen nicht unbedingt am Aktende<sup>89</sup>, doch beeindruckten der Schlusschor nach Akt IV und vor allem der Epilog. Dieser schiebt zwischen die gewaltigen, achtzehnstimmigen Tutti Blöcke »Vanitas

net. Das enorm personenreiche Stück bringt stark besetzte Chöre nach jedem Akt. *Pandulphus, Capuae Princeps Comico-tragedia super gravissimo servatoris effato Quid prodest homini? si universum mundum lucretur [...]; in scenam producta a discipulis electoralis Gymnasii Soc. Jesu Monachii 1655, 6. Sept.*, München 1655.

**86** (Den rezitativischen Stil, der hervorragende Sänger erfordert, verwende ich nicht, aber den gemischten, der mir und den Hörern zusagt/ihnen angemessen ist.)

**87** Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 213.

**88** Ganz polyphon ist das vierstimmige *Veni coronaberis* in V,2; Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 325.

**89** Vgl. das Tutti *Dilectus meus* in IV,3; Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 295.

vanitatum et omnia vanitas« (Es ist alles ganz nichtig) den ganz bescheiden vom Solo der Misericordia vorgetragenen Vorbehalt: »Praeter amare Deum, et illi soli servire« (Außer Gott lieben und ihm allein dienen). Die Stimmführung kommt dabei dem schlichten Rezitativ nahe.

Von besonderem Wert sind die in der zeitgenössischen dramatischen Musik oft nicht notierten Instrumentalstücke: Es handelt sich um insgesamt fünf »Symphoniae«, drei davon für vier Posaunen mit B.c., zwei hingegen achttimmig und doppelt besetzt. Zu Opernouvertüren besteht keine Beziehung, denn die Symphonien haben nicht die Funktion einer Eröffnungsmusik, sondern dienen im Verlauf der Handlung als Haltepunkte. Mit höchstens 14 Takten sind sie nicht allzu lang. Eine Symphonie ist dem »Adjuro vos« der Philothea (III,3) vor- und zwischengeschaltet, hat also eigentlich schon Ritornellcharakter<sup>90</sup>. Johannes Paullinus vermehrte und vergrößerte diese Instrumentalstücke in seiner Überarbeitung. In der Abschrift des Regensburger Kantors Seulin stehen nur zwei solche Einlagen<sup>91</sup>.

Innerhalb des selbstgesteckten Rahmens der Ausdrucksmittel dieser Komposition tun auch kleine Abwandlungen eine Wirkung. Ein fast unbegleiteter Vortrag erregt schon Aufmerksamkeit. Wenn Christus in nur vom Generalbass gestütztem Solo proklamiert: »Ego sum vitis vera, si quis sitit veniat ad me« (Ich bin der wahre Weinstock, wer dürstet, der komme zu mir), so dürfte dies seine Wirkung nicht verfehlt haben, zumal der Fortgang, die nachäffende Störung durch Mundus (»ad me, ad me«), mit der Reinheit des vorhergehenden Gesangs aufs Schärfste kontrastiert<sup>92</sup>. Zur Rührung der Zuhörer werden die zahlreichen Stellen musikalischer Affektausdeutung beigetragen haben. Sie finden sich meist in der Stimmführung, treten aber auch in der Harmonie, etwa durch effektiv eingesetzte chromatische Überraschungen, zutage.

*Philothea* erhielt noch im gleichen Jahr 1643 ein Gegenstück: das gesungene Schauspiel *Theophilus*. Es stammte vom gleichen Autor und war analog aufgebaut:

[Johannes Paullinus:] Theophilus seu Charitas Hominis In Deum. Cantato Dramate In Scenam Datus a Iuventute Electoralis Gymnasii Monachii. 4. & 9. Septemb. Anno M.DC.XLIII. Theophilus/Das ist: Die Lieb deß Menschen gegen Gott. In einem gesungenen Schawspil fürgestellt Von der Jugendt deß Churfürstl. Gymnasii zu München/4. und 9. Septemb. Im Jahr 1643. München<sup>93</sup>.

Der Einsatz an Mitwirkenden bei dieser Aufführung war erstaunlich. Die Perioche verzeichnet zehn Cantus, vier Alti, sechs Tenöre, einen Bass. Von den 21 Sängern hatten viele zwei oder mehr Rollen zu übernehmen. An Instrumenten waren im Einsatz: sechs Violinen, zwei Bratschen, zwei Theorben für die Sängerbegleitung, sowie für die »Symphonia« (womit die Instrumentalmusik schlechthin gemeint ist) vier Zinken, drei Posaunen, vier Flöten, zwei Fagotte, sechs Violinen, zwei Violonen, zwei Theorben; schließlich sind noch zwei Organisten erwähnt, die vermutlich auch zwei verschiedene Instrumente spielten. Im Unterschied zur *Philothea* enthält der *Theophilus* gesprochene Intercalar-Szenen zwischen den

<sup>90</sup> Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 228–230. Zu den frühesten instrumentalen Vorspielen und Ritornellen im Schauspiel vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 509 f. Gegenüber diesen nur benannten oder doch ganz kurzen Vorspielen sind die Symphonien der *Philothea* viel bedeutender. Adam Kriegers Ritornellarien erschienen 1657.

<sup>91</sup> Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 2, S. 65 f., für drei Posaunen (neun Takte); S. 119 f. finden sich fünf Takte zu *Adjuro vos*, achttimmig mit B.c. wie in der Zweitfassung, in dieser aber mit der zusätzlichen Vorschrift der Doppeltbesetzung.

<sup>92</sup> Akt I, Schwämmlein (wie Anm. 68), S. 83.

<sup>93</sup> D-Mbs: 4°Bavar. 2193, I,55.

Akten. Noten sind dem Druck nicht beigegeben. Da er zugleich als Theaterzettel dient, sind aber die Namen der Ausführenden angegeben. Besonders bemerkenswert ist, dass auch an den Instrumenten nur Schüler saßen, darunter viele Angehörige des Münchner Stadtpatriziats.

Das kurze Vorwort zur ersten Ausgabe der *Philothea* von 1658 konstatiert mit Selbstbewusstsein: »nonnulla tantum delibamus, ut Philotheam vere Deo dilectam oculis auribusque exhibeamus«<sup>94</sup>. Die deutsche Fassung ebenda schließt mit den Worten: »Alles zu erweckung Göttlicher Liebe in den Hertzen der Anwesenden in lieblicher Melodey fürgestellt«. Der Autor ist von der heiligenden Wirkung seiner Aufführung überzeugt, und die Rezeption hat ihn in dieser Annahme bestätigt. Daher sollte man auch aus den Formulierungen des Vorworts zu *Theophilus* keine Reserve gegenüber dem Musiktheater an sich heraushören, sondern vielmehr eine Bekräftigung des eigenen Unternehmens:

Modus etsi inusitatus, tamen a religiosa scena non videtur alienus, et vel hoc solo nomine probandus; quia non inconcinne ostendit, quantum obscoene actiones musica instructae animos perdant, tantum pias cantilenas in Scena repaesentatas piis animis prodesse: praesertim si sacer textus, cuius est admiranda quaedam vis, pie adhibeatur, quo nos sic usi sumus, ut non abuteremur: ubi tamen ille defuit pauculas ex divino officio sententias ei substitueremus. Ceterum quia Musicam artem non profiteremur, sed religiosam pietatem, ideo elegantiores artis colores, et acroamata nemo a nobis expectabit, sed affectus ad animum excitandum opportunos<sup>95</sup>.

Die Ablehnung weltlicher Musik und ihrer Verführungskünste ist ein weit verbreiteter Topos. Allerdings kennt man ihn eher aus Gesangbuchvorreden. Theaterstücke der Ordenshäuser brauchten sich nicht gegen diese Art der Weltlichkeit zu wenden: Mit der Thematik und der Ausführung ihrer Stücke hatten sie längst einen eigenen, untadeligen Weg gefunden und keinen Anlass, sich zu rechtfertigen. Wenn sich Johannes Paullinus mit den zitierten Formulierungen abgrenzt, so hängt dies mit seinem Experiment eines komplett gesungenen Stückes zusammen. Im Jahr 1643 war ein solches in München noch vollkommen neu; man kannte Opern aus dem Herrschaftsgebiet der Habsburger, aus Salzburg und Regensburg<sup>96</sup>; am bayrischen Hof aber wurden die ersten Opern erst nach dem Regierungsantritt von Ferdinand Maria in den 1650er Jahren aufgeführt. Anders als diese entsprechen *Philothea* und *Theophilus* in ihrer durch und durch strengen, religiösen Art noch ganz dem Sinn Kurfürst Maximilians I.

Wegen des enormen Erfolgs, den *Philothea* aufzuweisen hatte, wurde sie noch Jahre und Jahrzehnte lang gespielt, selbst zu einer Zeit, als richtige »Opern« mit poetisch-fiktionalen Libretti über die Ordensbühne gingen. Eine solche war vielleicht schon eine inzwischen verschollene, aber in den Jahresberichten

94 Vorwort: »Spectator inclyte«. (Wir zögern nicht, die von Gott geliebte Philothea den Augen und Ohren zu präsentieren.)

95 Theophilus Bl. A1<sup>v</sup>. (Die Art und Weise ist ungewöhnlich, scheint aber doch einer religiösen Bühne nicht fremd und schon deswegen zu loben, weil sie nicht ohne Kunstlosigkeit zeigt, wie sehr anstößige Darstellungen, wenn sie mit Musik versehen sind, die Seele verderben, wohingegen fromme Gesänge auf der Bühne den frommen Seelen nützen. Das gilt besonders, wenn der heilige Text, in dem eine wunderbare Kraft liegt, in frommer Weise verwendet wird. Weil wir ihn also so benützten, so missbrauchten wir ihn nicht. Wo er aber fehlte, wurden einige wenige Sätze aus dem heiligen Offizium eingefügt. Weil wir aber keine Musiklehrer, sondern Lehrer der Frömmigkeit sind, soll niemand die elegante Kolorierung der Kunst und den Ohrenkitzel erwarten, sondern Gefühle, die geeignet sind, die Seele zu erheben.)

96 Vgl. Herbert Seifert, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernestorffer (= *Don Juan Archiv Wien, Summa Summarum* 2) Wien 2014, S. 113–126.

des Münchner Jesuitenhauses verzeichnete gesungene Aufführung von 1653. Aus Anlass des Besuchs von Kaiser Ferdinand III. boten die Zöglinge ein *drama unius horae musicis modulis compositum*, das die Frömmigkeit des Habsburgischen Hauses als wahren Grund für seine Macht feierte<sup>97</sup>. Wer hinter dieser Darbietung stand, ist nicht angegeben. Die Autorschaft von Johannes Paullinus dürfte aber für ein weiteres Drama musicum sicher sein:

Triumphus Ecclesiae. Auspiciis Augustissimi & Potentissimi Imperatoris, Leopoldi I. [...] Musico Concertu a Juventute Electoralis Gymnasii S. Jesu Repræsentatus in Scena. München 1658<sup>98</sup>.

Der Druck bietet den vollen Spieltext und zeigt die gleiche Anlage wie *Theophilus* und *Philothea*. Das Thema ist wiederum allegorisch, und alle Figuren sind uneigentliche Personen. Es geht um den Kampf von Kirche und Reich gegen ihre Feinde. Die Heiligen Leopold und Ignatius erweisen sich als starke Helfer, das Gute trägt den Sieg davon, und das Stück mündet in einen Jubel auf Reich und Regierung Leopolds. »Unde cælestes milites armis depositis, Musica sumunt instrumenta«, so die charmante Formulierung des Vorworts<sup>99</sup>. Das kleine Stück ist in drei Teile eingeteilt; auf die dramentypische Bezeichnung »Akt« hat Johannes Paullinus auch diesmal – wie schon bei den beiden anderen Dramen – verzichtet. Wieder besteht der Text aus lauter Bibelstellen. *Triumphus Ecclesiae* verhüllt seine eigentlich politische Aussage nur schlecht unter dem Titel. Der gefeierte Kaiser, für den die Patres so begeistert Partei ergreifen, hatte sich gegen zwei wittelsbachische Konkurrenten durchgesetzt: nicht nur gegen den Neuburger Philipp Wilhelm, sondern auch gegen Kurfürst Ferdinand Maria in München, der sich erst zum Verzicht auf die Krone hatte durchringen müssen. Hier wie so oft erweist das Musiktheater seine politische Brisanz.

Immer wieder, ja fast durchgehend, werden die vollständig gesungenen Werke des Johannes Paullinus als »Oratorien« bezeichnet. Der Gattung Oratorium, wie sie heute verstanden wird und wie sie sich im Lauf des 17. Jahrhunderts etablierte, können sie aber keineswegs zugeordnet werden, denn die Texte lassen keinen Zweifel zu, dass zu ihrer Aufführung eine Bühne, Requisiten, Dekoration und Schauspielerei gehörten. »Cætera, quæ ad scenam, vestes, apparatus, repræsentionem etc., spectant, videri possunt in margine Sacri Textus«, schließt das Vorwort zur *Philothea* 1669<sup>100</sup>. Es ist richtig, dass der Autor, der durch die Veröffentlichung von 1669 die Verbreitung seines Stückes noch mehr fördern wollte, in den Titel der Stimmbücher setzte: »nunc [...] sic aptata, ut etiam in templis [...] Tam in scena, quam sine scena cantari possit«<sup>101</sup>. Ohne Zweifel ließen sich Teile auch als erbauliche Kirchenmusik verwenden, bei der Messe ebenso wie etwa für meditative Fastenandachten; auch konnte man vielleicht das ganze Werk oratorisch singen, dies heißt aber nicht, dass dies die Intention gewesen sei<sup>102</sup>. Schon gar nicht ist *Philothea* deshalb der Gattung Oratorium zuzuweisen, weil eine Oper etwa mit dem Ethos des Ordens

97 Fidel Rädle, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, in: Daphnis 8 (1979) S. 167–199, hier S. 196, nach *Annales Collegii Monacensis* [Arch. Prov. Germ. Sup. München, Mscr. I, S.437].

98 A-Wn: 409243-B Alt Mag.

99 Bl. A1<sup>v</sup>. (Nachdem die himmlischen Krieger ihre Waffen niedergelegt haben, ergreifen sie ihre musikalischen Instrumente.)

100 (Das Übrige, was sich auf die Bühne, die Kostüme, Ausstattung und Technik, die Darstellung u.s.w. bezieht, ersieht man aus der Kolumne neben dem Heiligen Text.)

101 ([...] nun aber so eingerichtet, dass sie auch in Kirchen, mit oder ohne Bühne gesungen werden kann).

102 Der Komponist weist Bl. a3<sup>v</sup> f. Einzelstücke aus, die als »Motetti« dem Kirchenjahr gemäß bei verschiedenen Stellen in der Liturgie verwendet werden können. Die Bezeichnung »Oratorium« ist spätestens sei Arnold Scherings *Geschichte*

nicht vereinbar gewesen wäre<sup>103</sup>. Die Nähe der *Philothea* zu Exerzitien und Meditationen ist offensichtlich<sup>104</sup>, auch wurde sie 1643 in der Fastenzeit aufgeführt; gleichwohl ist sie ein Bühnenstück. Ein solches ist der *Triumphus Ecclesiae* ebenfalls, der keinerlei Verbindung zu den geistlichen Übungen mehr hat. Vielmehr entsprechen seine drei Teile ganz genau jenen allegorischen und emblematischen Interszenen, die wir aus dem Ordenstheater kennen. Es fehlen sozusagen nur die Hauptteile: Akte mit mimetischer Handlungsanlage und mimetischem Personal.

Eben das aber weist der Würzburger *Ignatius* auf. Er bietet eine historische Handlung, Personen und Reden, die der Naturnachahmung entsprechen, dazu eine Dramatik mit Affektwechsel von Szene zu Szene, Haupt- und Nebenhandlungen, Spaß und Ernst. Mit anderen Worten: Der *Ignatius* entspricht mit seiner Nähe zu einem Theater der Wahrscheinlichkeit dem, was auch das 17. Jahrhundert in seiner Poetik unter einem Drama verstand. Es ist nicht zu erwarten, dass dieser Text mit seinem biographischen Anliegen sich in die Zwangsjacke der aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung stecken lässt. Dies war 1617 nicht zeitgemäß und wäre es das 17. Jahrhundert hindurch nicht gewesen. Gleichwohl befriedigt das Stück sogar noch den modernen Leser durch steigende und fallende Handlung, durch retardierende Elemente und dramatische Abwechslung. *Ignatius* ist dramaturgisch genauso angelegt wie ein jesuitisches Schulspiel, nur wird der Text durchgehend musikalisch realisiert.

In der Zeit vor 1700 ist der gesungene Anteil eines Theaterstücks umso größer, je höhergestellt das Publikum und der Widmungsträger waren<sup>105</sup>. Dies gilt nicht nur für das Würzburg von 1617, sondern noch für das Hildesheim des Jahres 1701<sup>106</sup>. Johann Kaspar Kerlls *Pia et fortis mulier in S: Natalia S: Adriani Martyris Coniuge expressa*, 1677 als Prämienschauspiel vom Wiener Jesuitengymnasium für das Kaiserpaar aufgeführt, nähert sich mit seiner gelegentlichen Zusammenstellung von Rezitativen und Arien schon dem Opernstil an<sup>107</sup>. Steht in diesem Stück – wie im *Ignatius* – noch eine Heilige im Mittelpunkt, so entspricht das Sujet einer benediktinischen Semi-Opera schon der zeitgenössischen Vorliebe für heroische und antike Stoffe. Die Rede ist von *Miltiadis Gloria seu Persis devicta* des Kremsmünsterer Konventualen Simon Rettenpacher, komponiert von Francesco Maria Raffaelini, 1684 aufgeführt für die

*des Oratoriums* (Leipzig 1911, S. 137f.) eingebürgert. Schwämmlein hält an ihr fest, obgleich sein Hauptbezugspunkt, die Amberger Aufführung 1653, das Werk »comoedia« nennt; Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 1, S. 25.

**103** Günther Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, S. 30: »Johannes Paullin ist vielleicht der erfolgreichste Oratoriumsdichter. Die Jesuitenbühne hatte die Wendung zur Oper nicht in ihrer rein weltlichen Form mitmachen können«.

**104** Diese ausführlich dargelegt zu haben, und zwar nach Anleitung von Roland Barthes *Essay Sade. Fourier. Loyola* (1974), ist das Verdienst von Münch-Kienast (wie Anm. 57). Keineswegs alle Aufführungen waren jedoch Fastenaufführungen.

**105** Am herzoglichen Hof zu Weißenfels oder Halle wurden zum Geburtstag des Herzogs Opern aufgeführt, für den Geburtstag der Herzogin aber Schauspiele mit ganz gesungenem Prolog.

**106** Theodor Crispen S. J., *Bekehrte Seel Unter Der Figur des von dem guten Hirten verloffenen/ gesuchten und wider gefundenen Schäffleins Luc. 15. Zur Freud Des in der gantzen Christenheit ertheilten Jubel = Jahrs Gewittmet Dem [...] Hrn. Jodoco Edmundo Bischoff zu Hildesheim [...] dann auch Einem [...] Thum-Capitul In einem Schau = Spiel Sangweiß vorgestellt Von den Musicis Gymnasii Josephini P.P. Societatis Jesu zu Hildesheim im Jahr 1701 den [?] April*, Hildesheim; vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 97 f., mit weiteren Beispielen.

**107** Kerll (wie Anm. 26). Der Prolog ist, wie üblich, ganz gesungen. Die Arien, figurentypisch in verschiedener Stilhöhe gehalten, werden in einigen Fällen schon von einem (ariosen) Rezitativ eingeleitet. Neben Chören und kleinen Ensembles kommen vor: volkstümliche Strophenlieder, Ritornellarien mit Strophen, eine Da-capo-Arie für Cantus und drei Violon im (schein-)polyphonen Stil sowie durchkomponierte Soli als Handlungsdialoge im Arioso.

kaiserlichen Majestäten<sup>108</sup>. Zeitlich befinden wir uns freilich damit in einer Epoche, in der italienische und deutsche Musikdramatik schon längst etabliert war.

Jenseits dieser meist höfischen, seltener städtischen Professionalität überrascht den modernen Beobachter die Anzahl vollständig gesungener und sehr oft deutschsprachiger Aufführungen durch die Ordensbühnen seit den 1680er Jahren. Als Spielorte ragen München, Köln und Hildesheim heraus<sup>109</sup>. Spätestens seit der Jahrhundertwende übernahmen Marianische Kongregationen und Bruderschaften den Usus. Die zahlreich überlieferten Programme von Kleinopern zur Neuwahl des Vorstandes, zum Neuen Jahr oder zu Heiligengedenktagen beweisen eine bemerkenswerte Musikkultur katholischer Laien<sup>110</sup>. Das erste Beispiel einer solchen war – zu einer Zeit, da in Deutschland noch fast niemand von einer Oper wusste – der Würzburger *Ignatius*.

**108** *Miltiadis Herrlichkeit! Oder Überwundenes Persien: In deme die Athenienser mit geringer Macht zwey hundert tausend der Barbarn durch die tapffere Anführung Miltiadis bey Marathon erleget! und in die Flucht gejaget: Vor Ihren Käyserlichen Majestätten Leopolds Dem Ersten! Und Eleonora Magdalena Teresia! Auff die Schaubühne gebracht zu Cremsmünster im Jahr 1684. den 18. Heumonat*, Linz; vgl. Scheitler (wie Anm. 11), Nr. 816 f. Die Partitur (lateinischer Text) ist dem Kaiser gewidmet [A-Wn: Mus.Hs. 18601 Mus]. Drei Akte mit gesungenem Prolog und zahlreichen gesungenen Partien.

**109** Scheitler (wie Anm. 26), S. 97–108.

**110** Ebd., S. 73; 78–80; 136 f.

## »fein holl. wapenpapier Zur Capelle«

### Papierversorgung und Handschriftenproduktion am Gottorfer Hof

Matthias Kirsch

Die Sammeltätigkeit Georg Österreichs (1664–1735) ist im Zusammenhang mit musikalischen Überlieferungsfragen am Ende des 17. Jahrhunderts in einigen Punkten ausgiebig behandelt und durch einen beeindruckenden Katalog von Harald Kümmerling dokumentiert worden<sup>1</sup>. Der in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz erhaltene Bestand von fast 2000 Musikhandschriften, bekannt als Sammlung Bokemeyer<sup>2</sup>, rührt zu einem großen Teil von der Sammel- und Kopistentätigkeit Österreichs her, der von November 1689 an als Capellmeister auf Schloss Gottorf tätig war. Dies wurde zuletzt durch Peter Wollny und Konrad Küster im Detail behandelt<sup>3</sup>. Dabei untersuchten beide Autoren vorrangig eine abgrenzbare erste Phase des Sammelns, die Österreich etwa bis zu seinem Engagement durch Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf beschäftigte. Die nachfolgenden Beobachtungen und Überlegungen schließen in der Chronologie der Slg Bok unmittelbar an diese durch Wollny und Küster behandelte erste Phase an und beschäftigen sich mit der eigentlichen Gottorfer Zeit Österreichs, also den Jahren 1689 bis 1702<sup>4</sup>. Ausgangspunkt der Überlegungen war die Frage nach Daten zu Österreichs Sammeltätigkeit in Gottorf, was recht bald auf die bislang wenig klaren Umstände der Papierversorgung des Gottorfer Hofes führte. Die Findbücher des Landesarchivs Schleswig zu den Gottorfer Hofakten aber geben einige Hinweise auf ein lohnendes Aktenstudium zu dieser Frage<sup>5</sup>.

Der Gottorfer Hof versorgte sich demnach aus verschiedenen Quellen mit Papier. In den Jahren nach der zweiten Sequestrierung des Herzogtums und der Rückkehr des Herzogs Christian Albrecht (am 30. Oktober 1689) ist jedoch vor allem eine bestimmte Bezugsquelle wichtig: Der Schleswiger Kaufmann Hans Lobedantz lieferte dem Hof über mehrere Jahre hinweg verschiedene Sorten Papier im Wert von jährlich mehreren Hundert Reichstalern. Diese Lieferungen (und deren zum Teil erst Monate später erfolgte

1 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel u. a. 1970.

2 Im Folgenden abgekürzt als »Slg Bok«.

3 Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der »Sammlung Bokemeyer«*, in: SJB 20 (1998), S. 59–76. Konrad Küster, *Die Wolfenbütteler Anfänge der Sammlung Georg Österreich*, in: SJB 34 (2012), S. 65–73. Vgl. auch Konrad Küster, *Gottorf und sein unerschlossenes musikhistorisches Potential*, in: Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Neue Folge, Bd. XI, 2007–2008, hrsg. von Herwig Guratzsch, Neumünster 2009, S. 19–37.

4 Nach Abschluss der Arbeiten am vorliegenden Aufsatz erschien die grundlegende Untersuchung Konrad Küsters zu Überlieferungsfragen der Slg Bok und zum Wirken Georg Österreichs in Gottorf. Die Ergebnisse von Küsters Studie konnten für den hier vorliegenden Text leider nicht mehr eingearbeitet werden. Vgl. Konrad Küster (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015.

5 Kurt Hector, *Findbuch des Bestands Abt. 7. Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf 1544–1713* (= Veröffentlichungen des Schleswig-Holsteinischen Landesarchivs, Bd. 4), Schleswig 1977.

Bezahlung) sind in den Kammerrechnungen («Rentkammerbücher») festgehalten<sup>6</sup>. Deren innere Ordnung wechselt zwischen den unterschiedlichen Jahrgängen, bleibt aber für den Zeitraum von 1690 bis 1701 in der Weise stabil, dass die Angaben zur Abrechnung von Schreiberei, Buchdruckerei und -binderei dieses Zeitraums stets unter dem gleichen Titel zu finden sind. Zweifellos gehören die Kammerrechnungen zu demjenigen Teil der Hofarchivalien, die häufig genutzt werden. Auch Winfried Richter verwendete die Angaben der Kammerrechnungen für seine Darstellung der »Gottorfer Hofmusik«, ließ dabei allerdings Fragen zur umfangreichen Schreib- und Kopistentätigkeit im Umfeld der Hofkapelle unberücksichtigt<sup>7</sup>.

Die Kammerrechnungen allein liefern allerdings nur ein grobes Bild der Papierversorgung, denn sie dokumentieren lediglich summarisch den *Einkauf* von Papier, nicht jedoch dessen weitere *Verwendung*. Eine aufschlussreiche Ergänzung der Kammerrechnungen stellen deshalb deren sogenannte »Beilagen« dar, die sich den Kammerrechnungen jahrgangsweise zuordnen lassen. Die Durchsicht der Beilagen ist etwas mühsamer, da sie zu einem nicht geringen Teil aus ungebundenen Listen und Belegen (Quittungen) bestehen sowie häufig Überschneidungen mit den jeweils zeitlich angrenzenden Rechnungsjahren bringen. Für den Zeitraum der Anstellung Georg Österreichs sind unter diesen Beilagen bisher insgesamt acht eigenhändige Quittungen Österreichs über den Erhalt von Papier aus der Rentkammer »zu behueff der Capell = Music« nachweisbar<sup>8</sup>. Eine weitere Quittung trägt zwar keine Unterschrift, entspricht aber von ihrem Wortlaut her weitgehend den zweifelsfrei eigenhändigen Belegen<sup>9</sup>.

Doch nicht nur *Quittungen* geben Auskunft über die Versorgung der Capelle mit Papier. Neben diesen lose und wahrscheinlich nur lückenhaft erhaltenen Belegen existieren umfangreiche, oft mehrere Schreibbögen umfassende *Ausgabelisten*, die, nach Kalenderdaten geordnet, den Papierverbrauch des gesamten Hofes umfangreich dokumentieren<sup>10</sup>. Auch hier findet die Capelle mehrfach Erwähnung. Damit stehen für eine Untersuchung des höfischen Papierverbrauchs auf Schloss Gottorf insgesamt drei unterschiedliche Arten schriftlicher Quellen zur Verfügung:

Die *Kammerrechnungen*, gebunden und paginiert, belegen den Einkauf von Papier aus unterschiedlichen Quellen und geben zumindest grob Aufschluss über die Papierverwendung (Druck, Buchbindung, Schreibdienste) unter dem Gesichtspunkt der Kosten.

Besondere *Ausgabelisten* sind unter den Beilagen zu den Kammerrechnungen erhalten. Sie dokumentieren etwas genauer die Verwendung des zentral eingekauften Papiers. Die Ordnung dieser Listen folgt den Kalenderdaten, zu denen jeweils Papier ausgegeben wurde. Hier finden sich auch detailliertere Angaben zur Papiersorte, zur Menge, zum Abholer und zum Einkaufspreis.

6 Einen ersten Überblick über die Kammerrechnungen des fraglichen Zeitraums gibt Hector (wie Anm. 5), S. 314–324.

7 Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik. Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1986, Hennstedt 1988.

8 Sämtlich in LA Schleswig (= Landesarchiv Schleswig-Holstein), Abt. 7, 2415 u. 2423. Ich danke Herrn Malte Bischof und dem Landesarchiv Schleswig-Holstein herzlich für die Erlaubnis zur Wiedergabe der Scans in diesem Aufsatz.

9 Quittung vom 19.1.1693, LA Schleswig, Abt. 7, 2423.

10 Besonders reichhaltig in LA Schleswig, Abt. 7, 2415. Der Titel dieser Liste lautet: »Zu behueff der hochfürstlichen Hofstatt ist an papier und anderen Schreibmaterialien abgehohlt worden [Aufstellung]«. Diese Liste dokumentiert Papierausgaben an Personen und Dienststellen für das Kalenderjahr 1692 (Januar bis Dezember). Offenbar war diese Liste wichtigste Grundlage für eine abschließende Zahlung an Lobedantz, der auf dieser Liste selbst am 31. März 1693 den Erhalt von fast 700 Rthl quittiert. Ausgabelisten sind nicht flächendeckend erhalten, auch existieren für einzelne Jahrgänge offenbar keinerlei Beilagen mehr.



Die *Quittungen* schließlich sind ebenfalls Teil der Beilagen zu den Kammerrechnungen, geben Aufschluss über den Abholer und – im Fall Georg Österreichs – auch über Art und Verwendung des Papiers. Der Wortlaut einer solchen Quittung ist beispielsweise folgender<sup>11</sup>:

Daß ich Endes genannpter auß der hochfl.  
Rentt = Camer zehen buch gut hollän-  
disch Papier bekommen und empfangen  
habe, und zwar zu behuff der Capell =  
Music, solches wird hirmit bescheinigt.  
Gottorf den 3 December Anno 1694.  
Georg Österreich CapellM: manupp.

Ein solcher Text erscheint auch in den übrigen erhaltenen Quittungen, oft nur geringfügig abgewandelt. Die Textmenge dürfte ausreichen, um diese Belege als einwandfrei datierte Schriftproben Österreichs zu behandeln. Auf diese Weise betrachtet wird der hier repräsentierte Zeitraum von Dezember 1692 bis Dezember 1694 zur bei weitem am dichtesten dokumentierten Phase in Österreichs Schriftentwicklung. Ein Handschriftenvergleich mit Österreichs eigenhändigen Textierungen in der Slg Bok könnte so zu verbesserten zeitlichen Einordnungen der dort überlieferten Handschriften führen.

Georg Österreichs Quittungen bringen trotz ihrer Knappheit einiges an Information: Benannt wird hier die ausgehändigte Papiersorte (»holländisch Papier«), die davon erhaltene Menge (»zehen Buch«, das entspricht etwa 240 Bögen, also 960 beschreibbare Seiten) und der Zweck (»zu behuff der Capell = Music«), dem dieses Papier dienen sollte. Dass die an den Capellmeister abgegebene Menge nicht unwichtig war, zeigt sich an einer Quittung vom 1. April 1693, als Österreich offenbar das Doppelte der sonst üblichen Menge (nämlich ein ganzes Ries, also 20 Buch) erhielt und als Grund dafür die »bevorstehende(n) Opera« nannte (vgl. Abbildung 1)<sup>12</sup>.

Abbildung 1: Quittung Georg Österreichs vom 1. April 1693 über den Erhalt von 1 Ries »holländischen« Papiers (LA Schleswig, Abt. VII, 2415)

11 LA Schleswig, Abt. 7, 2423.

12 Am 11. April fand zum Geburtstag Friederike Amalies die Aufführung eines »Musicalischen Lustspiels« statt, dessen Musik offenbar von Johann Philipp Förtsch komponiert worden war. Vgl. Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (= Die Schaubühne 62), Emsdetten 1964, S. 178.

Die genannten *Ausgabelisten* dagegen vervollständigen in einer wesentlichen Hinsicht das Bild des Papierverbrauchs der Capelle: Die Dokumentation aller Papierausgaben nennt stets auch den Kaufpreis. Das muss allerdings nicht heißen, dass der jeweilige Abholer das empfangene Papier auch tatsächlich bezahlte. Solche Bezahlvorgänge einzelner Dienststellen wären nur schwer zu erklären, denn sie setzten wiederum ein selbständiges Rechnungswesen in jeder dieser Dienststellen voraus. Davon kann aber bei Geheimem Rat, Hofkanzlei und der Rentkammer, die hier ebenfalls alle als Papierabnehmer genannt werden, nicht sinnvoll ausgegangen werden. Eher dürfte der Kaufpreis in den Listen internen Zwecken gedient haben, wohl um einen Überblick über den geldwerten Einzelverbrauch der abholenden Dienststellen zu behalten. Von ihm selbst erworbenes Papier hätte Österreich auf der Rentkammer sicherlich nicht quittieren müssen. So ist diese Form der Papierdokumentation als Versuch des chronisch hoch verschuldeten Herzogshauses zu deuten, wenigstens im Detail seriös zu wirtschaften<sup>13</sup>.

Art und vor allem Dichte der papierwirtschaftlichen Dokumentation innerhalb der Gottorfer Hofakten müssen ebenfalls durchdacht werden. Ganz allgemein gewinnt die Rechnungsführung des Hofes mit dem Wiedereinzug Christian Albrechts auf Schloss Gottorf von Ende 1689 an wieder einen gewissen Umfang, was sich gut an Zustand, Aufbau und Umfang von Kammerrechnungen und Beilagen insgesamt ablesen lässt. Die Unterlagen zur allgemeinen Papierversorgung liegen dort zunächst in einer eher geringen Menge vor, wachsen dann aber bis ungefähr 1693 deutlich an. Die Belege für den Papierbedarf der Capelle aber setzen sprunghaft ein, nämlich mit der Ausgabeliste für das Jahr 1692. Belege der genannten Art sind bis zum Tod des Herzogs im Dezember 1694 erhalten, mit Ausnahme des zweiten Halbjahres 1693 und der Monate Januar bis September 1694, für die wohl jeweils Belegverluste angenommen werden müssen<sup>14</sup>. Irgendwelche Belege für Papierausgaben an die Capelle nach dem Tod des Herzogs waren nicht aufzufinden<sup>15</sup>.

Für die mutmaßlichen Schreibarbeiten in Reichweite der Capelle ergeben sich aus diesen Beobachtungen einige Folgerungen. Das betrifft zunächst die *Menge* des verwendeten Papiers: Die belegbaren Papierausgaben für 1692 und 1693 belaufen sich demnach auf je 60 Buch<sup>16</sup>. Im letzten Quartal 1694 aber quittierte Österreich den Erhalt von 30 Buch, was genau dem Doppelten der anzunehmenden Menge (gemessen an den beiden vorangegangenen Jahren) entspricht. Die ermittelten Daten sind leider insgesamt zu unsicher, um sie als derart stark schwankenden Verbrauch zu interpretieren. Die unregelmäßigen Daten der Papierausgaben sprechen aber deutlich gegen einen konstanten Verbrauch.

Neben der absoluten Menge an Papier erfahren wir etwas über die *Art* des ausgegebenen Papiers, denn die Ausgabelisten formulieren hier stets etwas konkreter als die Quittungen und bringen meist die Bezeichnung »fein holl. wapenpapier Zur Capelle«.

**13** Zur wirtschaftlichen Lage des Herzogtums vgl. Gottfried Ernst Hoffmann, Klauspeter Reumann und Hermann Kellenbenz, *Die Herzogtümer von der Landesteilung 1544 bis zur Wiedervereinigung Schlesiens 1721* (= *Geschichte Schleswig-Holsteins* 5), Neumünster 1986, S. 302 ff.

**14** Nur für das zweite Quartal 1693 (April bis Juni) existiert eine Ausgabeliste, deren Dokumentation mit den erhaltenen Quittungen übereinstimmt.

**15** Dies gilt für den gesamten Zeitraum von 1695 bis 1702. Mit einem gewissen Papierbedarf wäre aber zumindest nach Österreichs Rückkehr auf seinen Gottorfer Posten im Jahr 1697 zu rechnen.

**16** Diese Menge entspricht drei Ries zu je 480 Bögen. Nimmt man den gefalteten Bogen mit vier beschreibbaren Seiten als Normalfall für die Notenschrift, so hatte die Capelle in jedem dieser beiden Jahre jeweils 5760 Seiten zur Verfügung.

15. Jul.	10 B. fein holl. wapenpapier für Capelle	4 6
15. Jul.	1 B. groß format papir für Orgel	1 2
15. Jul.	1 B. fein rot lach. w. papir für Orgel	2 4
15. Jul.	1 B. feil holländ. w. papir für Orgel	5

Abbildung 2: Ausgabe von 10 Buch »fein holl. Wapenpapier« an die Capelle. Auszug aus einer Ausgabe-liste der Gottorfer Rentkammer für das Jahr 1692 (LA Schleswig, Abt. 7, 2415). Die äußerste linke Spalte führt das Datum auf (15. Juli 1692), ganz rechts findet sich der Preis (4 Mark 6 Schilling).

Diese Beobachtungen an den genannten Archivalien lassen weitere Schlüsse zu oder geben zu neuen Vermutungen Anlass: Den genannten Hofakten ist zu entnehmen, dass der Papierverbrauch der Gottorfer Capelle aus der zentralen Papierversorgung durch die fürstliche Rentkammer bestritten wurde. Vor allem die genannten Ausgabelisten zeigen deutlich, dass nicht nur die Hofkapelle, sondern auch der Geheime Rat, die Hofkanzlei und natürlich die Rentkammer selbst genau das gleiche Schreibpapier verwendeten. Deshalb dürfte – zumindest in Einzelfällen – eine genauere Datierung von Handschriften der Slg Bok möglich sein, als dies bisher der Fall war. Dazu weiter unten mehr.

Georg Österreich scheint erhebliche Mengen an Papier aus der hofischen Rentkammer dienstlich erhalten und deshalb nicht selbst bezahlt zu haben. Die auf »holländisch Papier« geschriebenen Noten waren also rechtlich gesehen zum Zeitpunkt der Niederschrift Eigentum des Herzogs<sup>17</sup>.

Für das Schreiben von Musikalien wurden am Gottorfer Hof – zumindest zeitweise – ganz überwiegend die bekannten französisch-holländischen Importpapiere genutzt. Ob sich dies in der zweiten und letzten Phase der Anstellung Österreichs am Gottorfer Hof, also zwischen (Spät-) Sommer 1697 und dem Jahr 1702 änderte, bleibt weiter zu untersuchen.

Wenn Österreich tatsächlich sämtliche unmittelbar an ihn durch die Rentkammer ausgehändigten Bögen für das Schreiben von Musikalien verwendete, dann ergibt sich (ermittelt *nur* aus den *Quittungen* des letzten Quartals 1694) daraus eine durchschnittliche Schreibleistung von über 30 Notenseiten pro Tag. Diese Zahl ist zweifellos hypothetisch, gibt aber einen Eindruck davon, mit welchem Papierverbrauch – zumindest in sehr schreibintensiven Zeiträumen – gerechnet werden kann.

Vor allem die dritte Beobachtung gibt Anlass zu weiteren Überlegungen: Dass die erhaltenen Bögen in der Capelle für das Schreiben von Noten verwendet wurde, steht wohl fest. Wichtig wäre es aber, genaueres über die Art der tatsächlichen Schreibebeiten zu erfahren: Die Formulierung »zum behuff der Capell=Music« auf den Quittungen Österreichs lässt keine Rückschlüsse darauf zu, ob hier der alltägliche Kapelldienst und das Ausschreiben von *Einzelstimmen* gemeint ist, oder ob die Schreibebeiten vielleicht auch *Spartierungen* von in Stimmen vorhandenem Material umfasste. Vor allem Letzteres ist ja der Vorgang, der zur Entstehung der »Sammlung Österreich« führte<sup>18</sup>. Es erscheint unwahrscheinlich,

<sup>17</sup> Die »Privatsammlung Georg Österreichs«, als die Peter Wollny die in Gottorf entstandenen Musikalien der Slg Bok ansieht, könnte durchaus auf solchem dienstlich erhaltenen Papier geschrieben worden sein. Wollny (wie Anm. 3), S. 63. Auch Richter geht prinzipiell von einer privaten Sammlung aus. Vgl. Richter (wie Anm. 7), S. 138 f.

<sup>18</sup> Die Bezeichnungskonkurrenz »Slg Bok« und »Sammlung Österreich« tritt in gewisser Weise schon bei Friedhelm Krummacher auf und hält bis heute an; vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitung in der frühen evangelischen Kantate* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, S. 154. Bei näherer Betrachtung muss

dass Österreich sich während der untersuchten Zeiträume unabhängig von der hofischen Papierwirtschaft mit Schreibpapier versorgte, um auf selbst erworbenem Papier eine Partiturenammlung anzulegen. Die große Menge an Bögen, die offenbar von der Capelle verbraucht wurde, spricht eher für Schreibarbeiten über den aktuellen Bedarf der Hofmusik hinaus.

Die regelmäßige Nennung der Papiersorte (»wapenpapier«, »holländisch Papier«) zeigt, dass zumindest für die Zeit bis zum Tod Christian Albrechts genau dieses Papier absolut vorherrschte<sup>19</sup>. Über die Verwendung regionaler Papiere dagegen ist sehr viel weniger bekannt. Der papierkundliche Teil des Katalogs über die Musikalien der Slg Bok weist lediglich zwei regionale Papiere bei insgesamt gut 50 Kompositionen nach. Beide Papiere stammen aus der Papiermühle Ascheffel (zwischen Eckernförde und Rendsburg gelegen)<sup>20</sup>. Eines dieser beiden Papiere enthält als Wasserzeichen das Monogramm Herzog Friedrichs IV., dessen Verwendung sinnvoll erst für die Regierungszeit dieses Herzogs (1695–1702) angesetzt werden kann. Andere regionale Papiere sind in der Slg Bok bisher nicht nachgewiesen. Hier müssen weitere Untersuchungen ansetzen.

### Die »Sammlung Österreich« – das Problem der Wasserzeichen

Die Frage der Wappenpapiere führt zunächst auf einige allgemeine Überlegungen zum Erkenntniswert von Datierungen bei Handschriften der Slg Bok. Längst nicht alle Partituren dieses Bestandes benötigen im gleichen Maße eine genauere zeitliche Einordnung, denn es handelt sich ja ganz überwiegend um »sekundäres« Material, dessen Spartencharakter feststeht. Datierungen sind hier fast immer ein Faktum der Überlieferungs- und Verbreitungsgeschichte, die aber selbstverständlich ihren eigenen Aussagewert haben. Die Relevanz von Antworten auf solche Fragen wird schnell deutlich, denkt man an unser immer noch recht bruchstückhaftes Wissen um die Details hofmusikalischer Produktions- und Arbeitszusammenhänge um 1700. Geht es zunächst darum, festzustellen, welche Handschriften tatsächlich in Gottorf geschrieben wurden, so sollte in einem weiteren Schritt danach gefragt werden, welche musikpraktische Bedeutung eine derart »gesicherte« Handschrift für die Hofmusik gehabt haben konnte. Das Sammeln von Musikalien im großen Stil kann für Musiker in leitender Funktion von unterschiedlicher Wichtigkeit gewesen sein und muss nicht immer in unmittelbarem Zusammenhang mit dem eigentlichen Kapellendienst gestanden haben. Auch das »Kommunizieren« von Handschriften als zusätzlicher Erwerb wäre ja ein denkbare Interesse. Bis auf weiteres bleiben die Gründe für Georg Österreichs Sammeltätigkeit aber unklar. Ob seine Sammelinteressen sich etwa wechselnd verhielten, welche Serien an Abschriften in welcher Reihenfolge entstanden und wovon ein etwaiger Wandel der Interessen geleitet gewesen sein könnte, ist bis auf weiteres nicht zu sagen. Zweifellos kann man abwägen, wieviel Aufwand für die Klärung solcher Fragen getrieben werden sollte. Denn allein der hier titelgebende Fall des »wapenpapiers« führt sofort an die Grenzen philologischer Leistungsfähigkeit (und hat vielleicht auch in der Vergangenheit schon einige Interessierte davon Abstand nehmen lassen, sich weiter mit Datierungsfragen bei

jedoch auffallen, dass bislang wohl die Umriss der Slg Bok feststehen, nicht jedoch die einer Sammlung Österreich, deren genauer Inhalt erst durch eindeutige Datierung zu bestimmen sein dürfte.

<sup>19</sup> Dies ist erst dann zu relativieren, wenn Belege dafür bekannt werden, dass der Terminus »holl. wapenpapier« auch als Qualitätsbezeichnung ohne Rücksicht auf die tatsächliche Herkunft des Papier verwendet wurde.

<sup>20</sup> Vgl. Kümmerlings Angaben zu den Wz 402 u. 455 ff. Kümmerling (wie Anm. 1), S. 294 f. Über das Verhältnis der Papiermühle Ascheffel zum Gottorfer Hof siehe Wilhelm Hahn, *Die Papiermühle in Ascheffel*, in: Jahrbuch der Heimatgemeinschaft des Kreises Eckernförde e.V., 18 (1960), S. 89–107.

diesen Handschriften zu beschäftigen). Dem Phänomen des Wappenpapiers sei hier trotz aller Bedenken noch etwas nachgegangen.

Nimmt man das Kriterium »wapenpapier« als Bestimmungsmerkmal für die erhaltenen Musikhandschriften der Slg Bok, so zeigt sich, dass dort über 500 Kompositionen auf entsprechendem Papier notiert sind. Diese Zahl rechnet nur solche Handschriften ein, deren Wasserzeichen entweder das Amsterdamer Stadtwappen (Wz 124–206) oder den holländischen Freiheitslöwen (Wz 208–240) zeigen. Natürlich sind in der Slg Bok noch weitere Papiere holländischer Herkunft nachweisbar, die aber durchweg andere Wasserzeichenmotive aufweisen. Legt man das Herkunftsmerkmal »holländisch« großzügig aus, so dürften also noch weit mehr Handschriften auf solchem Papier vorliegen. Vielleicht war die Bezeichnung »wapenpapier« in diesem Sinne auch nur ein Synonym für eine ganz bestimmte (hohe) Qualität. In jedem Fall zeigt sich hier aber, dass es zunächst zwecklos ist, alle auf französisch-holländischem Papier geschriebenen Handschriften der Slg Bok grundsätzlich mit Gottorf in Verbindung zu bringen. Die Verbreitung solcher Papiere war umfassend und macht deshalb jegliche Datierungsversuche, die sich ausschließlich auf papierkundliche Merkmale stützt, problematisch.

Wo eine genauere Datierung mutmaßlich in Gottorf entstandener Handschriften angestrebt wird, muss deshalb anders vorgegangen werden. Hier kommen die zahlreichen datierten Aktenstücke der Gottorfer Hofhaltung im Landesarchiv Schleswig ins Spiel. Das »holländisch Papier« der Gottorfer Rentkammer war ganz offenbar ein Papier für gehobene Zwecke und findet sich folglich sehr häufig unter den erhaltenen Hofakten, und dieser Umstand sollte sich mit einiger Mühe für neue Versuche der Chronologisierung nutzen lassen<sup>21</sup>. Auch die Kammerrechnungen selbst verwenden »wapenpapier«, ebenso begegnet dieses Papier bei zahlreiche Eingaben und Suppliken, deren Wasserzeichen meist recht gut zu erkennen sind, da oft nur der kleinere Teil eines ganzen Bogens beschrieben wurde. Neue Versuche zu Datierungen von Musikhandschriften könnten deshalb erfolgreich von der großen Zahl datierter Gottorfer Archivalien ausgehen<sup>22</sup>.

Dennoch zeigt sich hier das Problem der »Gruppenwasserzeichen«. Als solche müssen bis auf weiteres die genannten Motive (und noch einige andere, z. B. die Schellenkappen-Papiere) gelten, denn sie liegen in großer Vielfalt und Abwandlung vor. Sicherlich existieren derartige Papiere – nicht nur in der Slg Bok – in sehr großen Mengen. Gerade für Schleswig und Holstein lassen sich plausible Annahmen über die Ursachen dieser Vorherrschaft französisch-holländischer Papiere aufstellen. Die regionale Papierproduktion war hier wohl immer wieder zu geringfügig, um den Bedarf an Schreib- und Druckpapier zu

**21** Den wohl ersten Versuch einer Chronologisierung unternahm Harald Kümmerling selbst mit der Übersicht über die sogenannten »Gottorfer Signaturen«. Bei der Arbeit zu den umfangreichen Registern seines Katalogs unterließ er es aber, auch die sogenannten »Gottorfer Signaturen« des Österreich-Bands Mus. ms. autogr. Georg Oesterreich 1 einzuarbeiten. Die Daten gerade dieses Bandes aber hätten Chronologie-Versuche, wie sie Kümmerling unternahm, von Anfang an irrig erscheinen lassen müssen.

**22** Eine mögliche Datierungshilfe könnten auch die höfischen Gelegenheitsdrucke oder andere Erzeugnisse der Schleswiger Buchdrucker darstellen, sofern sie auf einem durch die Rentkammer beschafften Papier gedruckt wurden. Dabei ist festzustellen, das Schleswig auf der »Landkarte« der europäischen Wasserzeichenforschung durchaus eine gewisse Rolle spielt, weist doch bereits die 1950 erschienene Arbeit Edward Heawoods insgesamt 19 Schleswiger Drucke (durchweg verschiedene Ausgaben der »Moskowitzischen Reise« des Adam Olearius) aus dem mittleren 17. Jahrhundert nach und dokumentiert deren Wasserzeichen. Edward Heawood, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries* (= *Monumenta Chartae Papyriacae. Historiam Illustrantia or collection of works and documents illustrating the history of paper* I, hrsg. von E. J. Labarre), Hilversum 1950.

decken<sup>23</sup>. Dies hatte nicht nur mit der – etwa im Vergleich mit den Mittelgebirgsregionen – deutlich geringeren Zahl an lokalen Papiermühlen zu tun, sondern auch mit der schwierigen Bereitstellung der nötigen Rohstoffen, den Lumpen. Einige Ansätze der Gottorfer Herzöge, das Lumpensammeln durch Privilegien zu regulieren, weisen deutlich darauf hin, dass man durchaus Versuche machte, das Problem in den Griff zu bekommen. Bau und Verpachtung der genannten Papiermühle Ascheffel gingen letztlich auf eine Initiative des Landesherrn zurück. Papiermacherei war also hier wie andernorts gerade für die Landesherren nicht ohne Bedeutung. Das wechselhafte Interesse der Gottorfer Herzöge an einer Verbesserung der Papierversorgung durch die Förderung regionaler Papierproduktion, wie auch einzelne Versuche in dieser Richtung aus dem Umfeld der Universität Kiel, sind an mehreren Stellen aktenkundig geworden<sup>24</sup>. Mindestens bis zum Beginn des Nordischen Kriegs behalf man sich aber offenbar mit dem Einkauf der bekannten Angoumois-Papiere (und in den 1690er Jahren wohl auch »echter« holländischer Papiere), wie die Sprachregelung der oben genannten Aktenstücke erkennen lässt.

Sieht man etwas genauer auf die großen Mengen an überlieferten Wasserzeichen mit dem Motiv des Amsterdamer Stadtwappens, so fällt auf, dass diese Gruppe an Papiermarken nicht gänzlich gleichförmig ist. Unterschiede liegen hier keineswegs immer nur im kaum wahrnehmbaren Detail. Der Nachweis eines Wasserzeichens vom Typ Amsterdamer Stadtwappen ist also nicht von vornherein ein aussichtsloser Fall: Neben den immer wieder zu beobachtenden Unterschieden in gestalterischen Merkmalen sind es hier vor allem die Initialen Amsterdamer Kaufleute, die eine erste Gruppierung erlauben. Abraham Janssen (AJ) und Gillis von Hoven (GvH) sind besonders prominente Beispiele für jene Gruppe an Händlern, die mit den im Angoumois geschöpften Bögen offenbar gute Geschäfte machten. Ihre Geschäftsbeziehungen in verschiedene Teile Europas sind in der papierkundlichen Literatur dokumentiert<sup>25</sup>. Die Verwendung von Initialen in zeitgenössischen Wasserzeichen aber ist in vielen anderen Fällen ungeklärt, und auch die Papiere der Slg Bok bringen einen solchen Sonderfall des Amsterdamer Stadtwappens: Eine Gruppe von insgesamt fünf Wasserzeichen (Wz 151–155), die Kümmerling im entsprechenden Katalogteil dokumentierte, scheint zu den selteneren Papieren zu gehören, denn weder die ältere Dokumentation Heawoods<sup>26</sup>, noch die neuere bei Laurentius<sup>27</sup> mit ihrer Fülle an Wappenpapiermarken weisen irgendeinen Fundort für diese Zeichengruppe nach. Die unterscheidenden gestalterischen Merkmale dieser Form sind deutlich: Hier ist das bekannte Motiv der beiden einen bekrönten Schild mit drei Kreuzen haltenden Löwen erheblich vergrößert, beide Löwen tragen doppelte Schweife und zentral finden sich, in die Bildebene hineingerückt, die kursiven Initialen »JM«. Nach Kümmerlings Katalog sind solche Papiermarken bei über 130 Handschriften in der Slg Bok nachweisbar. Vielleicht liegt

**23** Unter dem Gesichtspunkt der allgemeinen Papierversorgung im Norden ist zweifellos auch die Geschichte der Papiermühlen von Interesse, die traditionell ein Gegenstand der mehr heimatkundlich ausgerichteten historischen Forschung sind. Für Schleswig-Holstein geben die zahlreichen Aufsätze Wilhelm Hahns, ehemals Landesarchivdirektor in Schleswig, einige Auskunft zu diesem Thema.

**24** Vgl. z. B. die Nachweise bei Wilhelm Hahn, *Die Papiermühle Rastorf in Schleswig-Holstein*, in: *Papiergeschichte. Zeitschrift der Forschungsstelle Papiergeschichte in Mainz*, Jg. 14 (1964), Heft 5/6, S. 57–60. Weitere Aufsätze Hahns zur Papiergeschichte Schleswig-Holsteins vervollständigen dieses Bild.

**25** Auch die musikwissenschaftliche Literatur behandelt gelegentlich derartige Fragen, so z. B. Robert Shay/Robert Thompson, *Purcell Manuscripts: The principal musical sources*, Cambridge 2000, S. 9 ff.

**26** Dort findet sich eine große Zahl an Beispielen für das Motiv des Amsterdamer Stadtwappens. Heawood (wie Anm. 22), Pl. 342–438.

**27** Theo und Frans Laurentius, *Watermarks 1650–1700 found in Zeeland Archives*, Goy-Houten 2008; hier die Nr. 41–263, die ebenfalls ausschließlich Fundorte für das Amsterdamer Stadtwappen-Motiv geben.

der Fall der »JM«-Marken aber noch komplizierter, denn natürlich haben auch Papiermacher außerhalb Hollands vom Prestige der dortigen Papiere zu profitieren versucht und entsprechende Wasserzeichen nachgefertigt, darunter solche aus dem Bereich der Gruppenwasserzeichen. Sogar für Schleswig-Holstein scheint ein solcher Fall belegbar zu sein<sup>28</sup>. Fragen zu Herkunft und Verwendung der »JM«-Formen des Amsterdamer Stadtwappens müssen wohl bis auf weiteres offen bleiben. Die Existenz einer solchen Sonderform innerhalb der großen Wasserzeichengruppe »Amsterdamer Stadtwappen« gibt Anlass zur Hoffnung auf eine mögliche Zuordnung<sup>29</sup>. Dabei verkehren sich gewissermaßen die traditionellen Vorstellungen von Ziel- und Hilfswissenschaft, denn hier könnten die Handschriften der Slg Bok eine Leistung für die allgemeine Papierforschung erbringen.

Zweifellos ist der Zeitraum von Georg Österreichs Gottorfer Tätigkeit für eine papierkundliche Untersuchung mit dem Ziel genauerer Datierung eher kurz. Als ein erleichternder Umstand könnte sich aber die vorübergehende Abwesenheit Österreichs während des Gottorfer Trauerjahrs (nach dem Tod Christian Albrechts im Dezember 1694) und darüber hinaus erweisen. Durch diese faktische Zweiteilung von Österreichs Gottorfer Dienstzeit entsteht eine klare Differenzierung von »früh« und »spät« im Sinne der potenziell verwendeten Papiersorten. Ernstzunehmende Ergebnisse sind aber nur dann zu erwarten, wenn die Papierversorgung und -verwendung des Gottorfer Hofes als datierungsrelevantes Hintergrundgeschehen besser dokumentiert wird. Die Masse der überlieferten Aktenstücke im Landesarchiv Schleswig eröffnet durchaus die Möglichkeit dazu.

Der Zweiteilung von Österreichs Dienstzeit in Gottorf entspricht auch, wie oben dargelegt, ein paralleler Wechsel in der Dokumentationslage der höfischen Papierversorgung. Es ist nicht klar, ob vom Jahr 1695 an tatsächlich kein Papier mehr für musikalische Zwecke ausgegeben wurde<sup>30</sup>, oder ob sich lediglich die Dokumentation verändert hatte. In letzterem Fall könnte nach wie vor zentral eingekauftes Papier an Österreich ausgegeben worden sein, dann allerdings auf einem bisher nicht nachvollziehbaren Weg. Grundsätzlich passt diese Veränderung aber zum verringerten Status der Hofmusik unter dem neuen Herzog Friedrich IV. bis zu dessen Tod im Sommer 1702. Wenn die Schreibarbeiten im Umfeld der Capelle nach 1695 derart geringfügig waren, erklärt sich das Aussetzen der entsprechenden Rentkammer-Belege zwanglos. Ein weiterhin am Hof gehaltener, aber nur noch wenig geforderter Kapellmeister Österreich könnte in den letzten Jahren seines Engagements dennoch den systematischen Ausbau einer Partiturenammlung vorangetrieben haben. Eventuelle Schreibarbeiten, vielleicht sogar sehr umfangreiche, hätten dann praktisch keine »offiziellen« Spuren hinterlassen. Dann wäre die »Privatsammlung Georg Österreichs« in dieser letzten Phase noch weiter angewachsen, und das womöglich auf

**28** Hermann Stölten, *Die Schulendorfer Papiermühle und ihre Wasserzeichen*, in: Die Heimat. Monatsschrift des Vereins zur Pflege der Natur- und Landeskunde in Schleswig-Holstein und Hamburg, Jg. 69 (1962), Nr. 5, S. 140–143. Offenbar schöpfte die Schulendorfer Mühle zeitweise Papier mit dem »Pro Patria«-Motiv im Wasserzeichen. Nicht untypisch für heimatkundliche Literatur ist auch dieser Aufsatz wegen seiner unvollständigen oder fehlenden Belege.

**29** Hinter den Initialen »JM« den Papiermacher Jürgen Möller aus Ascheffel zu sehen, ist zwar verlockend, aber wegen einer deutlich später zu datierenden Handschrift (Slg Bok 1173, *Zianis Il Gordiano pio* von 1709) auf solchem Papier wohl unhaltbar. Dennoch muss immer auch mit einer nicht-holländischen Herkunft solcher »Gruppenwasserzeichen« gerechnet werden.

**30** Die Kammerrechnungen weisen von 1695 an keine Ausgaben für eine Capelle mehr nach, so dass die Abwesenheit dieser Institution in den Ausgabelisten nicht verwundert. Dennoch kann Österreich, der mit zwei Kapellknaben weiterhin am Hof verblieb, auch nach seiner Rückkehr (wahrscheinlich im Sommer 1697) weiterhin Papier vom Hof erhalten haben. Zur Situation der Capelle in dieser letzten Phase vgl. Richter (wie Anm. 7), S. 441 ff.

von Österreich privat erworbenem Papier. Auch in dieser Hinsicht bleibt Österreichs spätere Gottorfer Zeit nach wie vor rätselhaft<sup>31</sup>. Klarheit könnte hier nur eine verbesserte Chronologie der Handschriften bringen.

## Die Papierstempel

Die Frage nach den in Musikhandschriften eher selten nachweisbaren *Papierstempeln* führt auf ein Quellenmerkmal, das kaum einmal für Chronologieforschungen herangezogen wird. Über den Erkenntniswert solcher Stempel hat sich offenbar bisher keine feste Meinung gebildet. Harald Kümmerling wies in seinem Katalog der Slg Bok aber auf insgesamt drei Fälle hin, in denen Handschriften einen solchen Papierstempel aufweisen<sup>32</sup>. Diese Stempel zeigen ein gekröntes Nesselblatt mit einem spiegelsymmetrischen Doppel-F, dem Monogramm Herzog Friedrichs IV. von Schleswig-Holstein Gottorf, das auch das Hauptmotiv für Kümmerlings Wz 455–459 abgibt<sup>33</sup>. Einen weiteren Papierstempel des gleichen Zeitraums mit ähnlichem Aussehen (statt des Nesselblatts bildet hier ein schlichtes ovales Feld den Rahmen) stammt von einer *Cammerbothen*-Supplik des Jahres 1695 im Landesarchiv Schleswig und sei hier zum Vergleich herangezogen<sup>34</sup>.

Der Stempel auf dieser *Cammerbothen*-Supplik ist es dann auch, der auf den richtigen Weg führt und die Bemerkung Kümmerlings entkräftet, es handle sich bei dem Stempel auf Slg Bok 70 um einen »Stempel des Papierhändlers«<sup>35</sup>. Diese Stempel haben einen anderen Zusammenhang, denn auch im Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf wurden seit Beginn der 1660er Jahre von der Rentkammer gestempelte Papiere gefordert, wenn Untertanen sich mit einem Anliegen an die Verwaltung wandten<sup>36</sup>. Herzog Christian Albrecht hatte in einer Verordnung bereits 1661 verfügt, dass für solche Zwecke gegen Entgelt mit jedem abgelaufenen Kalenderjahr neues Papier ausgegeben und dafür eine Gebühr von den Untertanen kassiert werden sollte. Deshalb tragen Schriftstücke dieser Art bis heute immer auch die gestempelte Jahreszahl ihrer Ausfertigung. Das Phänomen der »Stempelpapiere« ist also eher allgemeinverwaltungsrechtlicher Natur und sollte deshalb eigentlich keinen direkten Bezug zur musikalischen Handschriftenkunde haben<sup>37</sup>. Hier beginnt die Spekulation: Offenbar stempelte die Rentkammer entsprechendes Papier im Voraus und mit nur ungefähre Bedarfsabschätzung, denn anders ist dessen *inoffizielle* Verwendung als *Notenpapier* nicht gut zu erklären. Wo Papierstempel in Musikhandschriften erscheinen, handelt es sich also wahrscheinlich um einen »Recycling«-Vorgang für nicht mehr offiziell benötigte Bögen. Die Einschätzung solcher Stempel fällt deshalb nicht besonders schwer, sofern man deren hoheitlichen Charakter berücksichtigt:

**31** Wie genau die Beschäftigung Österreichs in Gottorf zwischen 1697 und 1702 aussah, ist bislang nicht genauer untersucht worden. Da die Kammerrechnungen nur noch Zahlungen für ihn und seine Kapellknaben dokumentieren, könnte Österreich hier Kapellmeister in einer Art »Warteposition« gewesen sein.

**32** Vgl. die Anmerkungen Kümmerlings in seinem Fußnoten-Teil. Kümmerling (wie Anm. 1), S. 60–70.

**33** Kümmerling (wie Anm. 1), S. 417–419.

**34** LA Schleswig, Abt. 7, 277.

**35** Kümmerling (wie Anm. 1), S. 60, Anm. 3 zu Slg Bok 70.

**36** Dies betrifft zahlreiche Arten von Schreiben an die Verwaltung und auch Suppliken. Gottorfer Regelungen zum Wesen der »Stempelpapiere« finden sich in LA Schleswig, Abt. 7, 2209 bis 2211.

**37** Einen ersten Hinweis auf die »Stempelpapiere« bekam ich durch Herrn Tobias Schwinger vom Projekt KoFIM an der Staatsbibliothek zu Berlin, dem ich dafür bestens danke.



1. Die *Jahreszahl* dieser Stempel kann nicht zugleich auch das Entstehungsjahr der Handschrift sein. Trifft die »Recycling-Annahme« zu, dann ist von der Formel »Jahreszahl + mindestens eins« auszugehen, denn erst mit dem 1. Januar des Folgejahrs wurde der Stempel gegenstandslos und das gestempelte Papier gewissermaßen wieder zu normalem Beschreibstoff ohne offiziellen Charakter. Aufschlussreich ist hier der Fall einer Fest-Ode Georg Österreichs (Slg Bok 687), komponiert für einen Coburger Herrschergeburtstag und umgewidmet auf den 18. 10. 1698, den 27. Geburtstag Friedrichs IV., denn hier wurde ganz offensichtlich drei Jahre altes Stempelpapier verwendet. Damit bewegt sich der Schreibvorgang zusätzlich noch klar im Rahmen der häufig angenommenen Verbrauchszeiträume für zeitgenössisches Papier<sup>38</sup>.

Quelle	Wz	Papierstempel
Slg Bok 70 Bassani-Kantate <i>Ave Jesu noster crucifixe</i>	Wz 459 (gekröntes Doppel-F, Papier aus Ascheffel)	»1696«
Slg Bok 100 Bassani-Kantate <i>Te lucis ante terminum</i>	Wz 182 (Amsterdamer Stadtwappen)	»1696«
Slg Bok 687 Geburtstags-Ode <i>Zeige dich erwünschtes Licht</i>	Wz 187 (Amsterdamer Stadtwappen)	»1695«
LA Schleswig, Abt. 7, 277 <i>Cammerbothen-Supplik</i> vom 15. Juli 1695	– ? – (Amsterdamer Stadtwappen)	»1695«

2. Aus der oben gegebenen Übersicht wird deutlich, dass bestimmte regionale Papiere genauso wie Importpapiere von der Gottorfer Rentkammer als »stempelwürdig« eingeschätzt und verwendet wurden. Ein qualitativer Unterschied wurde offensichtlich nicht gemacht, denn bestimmte regionale Erzeugnisse wurden genauso gestempelt wie die hochwertigen Angoumois-Papiere.

Deshalb ist der Erkenntniswert der Papierstempel mehr allgemeiner und wohl eher papierkundlicher Art. Sofern die Rentkammer »frisches«, neu eingeliefertes Papier stempelte, um es in den »gerichts-festen« offiziellen Umlauf zu bringen, wird durch eben diese Praxis auch das verwendete Papier zweifelsfrei datiert<sup>39</sup>. Verhält es sich aber genau so, dann steht der Einkaufszeitpunkt und damit der früheste mögliche Verwendungszeitpunkt fest. Das gleiche gilt nun mit Addition eines zusätzlichen Jahrs für die »recyclen« Stempelpapiere: Die oben angeführten Bassani-Kantaten dürften also frühestens 1697 in Gottorf abgeschrieben worden sein.

Ganz allgemein betrachtet sichert die Existenz von gestempelten Papieren in einem Archiv die Datierungsstruktur der dort versammelten Papiersorten ziemlich gut ab. Dies könnte auch bei der Datierung ungestempelter Papiere (z. B. in Musikhandschriften) hilfreich sein, wenn die Wasserzeichen dieser ungestempelten Schriftstücke einwandfrei denjenigen der gestempelten entsprechen. Zweifellos setzt dies eine arbeitsintensive Untersuchung voraus.

**38** Theodor Gerardy etwa rechnete, wie auch Gerhard Piccard, mit einem durchschnittlichen Verbrauchszeitraum von etwa vier Jahren. Theodor Gerardy, *Datieren mit Hilfe von Wasserzeichen. Beispielhaft dargestellt an der Gesamtproduktion der Schaumburgischen Papiermühle Arensburg von 1604–1650* (= Schaumburger Studien 4, hrsg. von Franz Engel), Bückeburg 1964, S. 63 ff.

**39** Die Kammerrechnungen benennen an entsprechender Stelle häufig den Zweck »Papier zu stempeln [...]«.

Bei allen Untersuchungen am überlieferungsgeschichtlichen Detail sei festgehalten: Die Frage nach Datierung und Provenienz einzelner Manuskripte oder ganzer Gruppen von Handschriften aus Georg Österreichs Sammeltätigkeit bleibt in vielen Fällen schwierig. Eine forschungsgeschichtliche Anmerkung lässt sich dazu machen: Die meiste Aufmerksamkeit unter allen Teilen der Slg Bok haben bisher Handschriften mit *geistlichen* Kompositionen auf sich gezogen. Einen eher nebensächlich behandelten Punkt stellt dagegen die genauere Zuordnung der Handschriften mit *weltlicher* Musik zu möglichen Entstehungsorten oder -zeitpunkten dar, und dies, obwohl sich hier doch wegen aktenkundiger Aufführungsdaten vor allem von Opern weit mehr chronologisch relevante »Eckpunkte« ausmachen lassen. Der Prestigewert aktueller Opernmusik dürfte an vielen Höfen kaum geringer gewesen sein, als der von geistlicher Musik. Hier ist zu fragen, welchen Stellenwert die zeitgenössische Opernmusik am Gottorfer Hof hatte. Eine eingehende Untersuchung dieses Komplexes steht noch aus. Verbesserte Datierungsmöglichkeit im Bereich der genannten »Gruppenwasserzeichen« aber könnte aus meiner Sicht dabei eine gewisse Rolle spielen.

### Ein Beispiel – Österreichs Abschriften aus Opern Agostino Steffanis

Welche Rolle eine genauere Bestimmung der Papiersorte im Gesamtkontext der ermittelbaren Daten zu einer Quelle haben kann, soll das folgende Beispiel zeigen.

Der Band Mus. ms. 30274 der Staatsbibliothek zu Berlin, im Katalog Kümmerlings erfasst und der Slg Bok zugerechnet, besteht aus drei gut unterscheidbaren Schichten: Die stärksten Einheiten in dieser Hinsicht stellen der *Erste* (Slg Bok 1525–1544) und der *Ander Theil* (Slg Bok 1545–1562) einer Sammlung von Arien, Duetten und Instrumentalmusik ganz überwiegend aus Opern Agostino Steffanis dar, für die autographe Titel und Inhaltsverzeichnisse von Georg Österreich mit eingebunden sind<sup>40</sup>. Hier zeigt sich Österreich als Sammler, der über das Zusammentragen von Einzelstücken hinausgeht: Seine Anordnung von Serien und Einzelstücken zu einem richtigen »Band«, vielleicht schon von Anfang an im buchstäblichen Sinn, ist absolut nachvollziehbar, da die enthaltenen Kompositionen aus zwei umfangreicheren Werken ein und desselben Autors, nämlich Agostino Steffanis stammen. Die Zusammenstellung der hier versammelten Kompositionen könnte auch dadurch motiviert sein, dass beide Steffani-Opern<sup>41</sup>, denen diese Musik entnommen ist, in den Jahren 1695 bzw. 1698 in einer deutschen Fassung in Hamburg herausgekommen waren<sup>42</sup>. Jedenfalls dürften diese Hamburger Aufführungen einen wesentlichen Bezugspunkt für Österreichs Abschriften darstellen, denn Österreichs Handschrift nimmt in einigen doppelt (italienisch und deutsch) textierten Arien klar Bezug auf die Hamburger Übersetzungen. Österreichs Material könnte also direkt aus Hamburg stammen. Der Band weist zahlreiche bemerkenswerte Details auf, die an dieser Stelle nicht alle erörtert werden können. Die wichtigsten Beobachtungen sind aber wohl folgende:

**40** Ein nicht von Österreich handschriftlich so bezeichneter »3ter Theil« mit weiteren Steffani-Kompositionen (durchweg Kümmerlings Schriftstadium »Öc« und auf Wappenpapier geschrieben) existiert an anderer Stelle mit dem Berliner Band Mus. ms. 30361 und ist wahrscheinlich auf die beiden genannten Teile beziehbar.

**41** Agostino Steffanis *Orlando generoso* wurde im Dezember 1691 in Hannover uraufgeführt. Im Februar 1693 ging dort *Le Rivali concordi* zum ersten Mal in Szene.

**42** Die Erscheinungsjahre der deutschen Libretti werden mit 1695 (*Der großmüthige Roland*) angesetzt bzw. mit 1698 (*Die vereinigten Mit-Buhler oder die siegende Atalanta*) auf dem Titel angegeben. Beide Texte stammen von Gottlieb Fiedler, der mehrere Steffani-Bearbeitungen für die Hamburger Oper angefertigt hat.

1. Es besteht eine Art »Wasserzeichengrenze« zum letzten Teil (Slg Bok 1563–1602) des Bandes hin, dessen Inhalt recht heterogen und eher ungeordnet anmutet. Überdies sind mehrere der dort versammelten Stücke deutlich nach 1700 entstanden. Dieser letzte Abschnitt zeigt das eher nach Wolfenbüttel weisende Wasserzeichen Wz 381a im Papier der ersten 22 Kompositionen. Die Stücke des *Ersten* und *Andern Theils* dagegen sind auf drei unterschiedlichen Papieren mit holländischen Wasserzeichen (Wz 167, Wz 200 und Wz 276) notiert. Während Kümmerling auf diesen »holländischen« Papieren das ältere Schriftstadium »Öc« nachweist, zeigt der weniger geordnete letzte Teil fast durchgehend das jüngere Schriftstadium »Öh«, das im weltlichen Teil der Slg Bok Kümmerling zufolge die häufigste Österreich-Schrift darstellt.
2. Unter den Schreiberhänden des *Ersten* und *Andern Theils* erscheint neben dem Kümmerlingschen Schriftstadium »Öc« eine Schreiberhand, die in der Slg Bok ausgesprochen häufig mit Österreichs Hand kooperiert: Für diese Handschrift »2a« besteht die Hypothese einer Identität mit der Hand Johann Philip Förtschs<sup>43</sup>. Dies ist noch genauer zu prüfen.
3. Ein *Pro Memoria* hinter dem Inhaltsverzeichnis des *Ersten Theils* gab schon Kümmerling in seinen Anmerkungen wieder. Es bezeichnet recht deutlich, dass zu einigen Steffani-Arien ausgeschriebene Instrumentalstimmen existierten<sup>44</sup>. Österreich gab eben diesen Stücken sogar eine eigene Nummerierung bei, die sich vielleicht auf eine ursprüngliche Aufführungsreihenfolge beziehen lässt<sup>45</sup>. Das *Pro Memoria* und weitere Zusätze scheinen später hinzugefügt worden zu sein, lassen aber kaum Schlüsse auf den Zeitpunkt der Ergänzung zu.

Die Schreiberhände- und Wasserzeichendokumentation Kümmerlings lässt problemlos als mutmaßlichen Entstehungsort Gottorf und eine Entstehungszeit vor 1702 zu. Auch die zu ermittelnden termini post quos für die hier überlieferte Musik (durchweg Aufführungsdaten von Opern) passen uneingeschränkt dazu. Weitere Sicherheit könnte nur noch eine verbesserte Datierung der hier vorliegenden »Gruppenwasserzeichen« bringen. Das *Pro Memoria* schließlich lässt vermuten, dass dieser Band nicht nur Studienzwecken gedient hat, sondern mit konkreten Aufführungen in Verbindung steht. Ob diese Nutzung des Bandes in Gottorf stattfand, ist zur Zeit nicht belegbar. Ausgeschlossen werden kann dies jedoch nicht.

Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass *Erster* und *Ander Theil* dieses Bands für Gottorf geschrieben wurden. Die Datierungen der Hamburger Text-Versionen Gottlieb Fiedlers geben einen guten terminus post quem für diese Handschriften, die deshalb frühestens 1698 vollständig vorgelegen haben können. Dies hätte dann aber auch Folgen für das Bild der Gottorfer Hofmusik insgesamt: Mögliche Aufführungen dieser Stücke könnten dann in eine Phase der dortigen Musikpflege führen, die als die späteste überhaupt gelten muss und über die bisher nur sehr wenig bekannt ist.

Schließlich wird damit das Verhältnis des Gottorfer Hofes zur Oper überhaupt berührt. Gilt Herzog Christian Albrecht in der Literatur allgemein als Opern-Freund, der sich möglicherweise auch finanziell in der Gründungsphase des Hamburger Unternehmens engagierte, so sind entsprechende Neigungen der nachfolgenden Generation – sofern sie vorhanden waren – nicht in der gleichen Breite bekannt geworden.

**43** Diese Einschätzung Kümmerlings referiert Krummacher (wie Anm. 18), S. 155 f.

**44** Der Text lautet: »NB. Pro Memoria. In dem Ersten Theil dieses Buches sind die Arietten dem Accompagnement folgender Gestalt ausgeschrieben [Aufstellung]«. Kümmerling (wie Anm. 1), S. 68.

**45** Die in der »Pro Memoria«-Aufstellung genannten Nummern (eins bis sieben) erscheinen auch in der Handschrift selbst jeweils zu Beginn der Stücke.

Zur Vermählung Friedrichs IV. mit der schwedischen Prinzessin Hedwig Sophie im Jahr 1698 wurde in Hamburg immerhin ein eigenes Stück am Gänsemarkt (nicht aber in Gottorf) gespielt<sup>46</sup>. Die finanziell und politisch prekäre Herrschaft Friedrichs IV. macht eigenständige musiktheatralische Produktionen in der Residenz allerdings eher unwahrscheinlich<sup>47</sup>. Querschnittartige Unterhaltungen mit diesem Genre aber, in kleinen Besetzungen und ohne Szene sind durchaus denkbar. Wenn vielleicht auch keine Overtüren oder Tänze musiziert wurden<sup>48</sup>, so könnten entsprechende Kompositionen dennoch in Gottorf bekannt und vorhanden gewesen sein<sup>49</sup>.

Vielleicht waren die 1696 und 1697 in Kiel über die Bühne gegangenen Gastspiele der Gänsemarktoper, noch befördert durch den alten Gottorfer Herzog<sup>50</sup>, ein Ansporn für dessen Nachfolger, in der Residenz an der Schlei zumindest Ausschnitte einer vergleichbaren Musik zu haben und eventuell sogar durch Aufführungen für das höfische Prestige zu nutzen.

**46** Dieses Stück war *Der Aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte Guldene Apfel*, eine Komposition Reinhard Keisers auf einen Text von Christian Henrich Postel.

**47** Einen anschaulichen älteren Bericht der Vorgänge um das Gottorfer Herzogtum lieferte Peter von Kobbe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Peter von Kobbe, *Schleswig-Holsteinische Geschichte. Vom Tode des Herzogs Christian Albrecht bis zum Tode König Christian VII (1694–1808)*, Altona 1834.

**48** Eine Aufführung mit stärkeren Kräften, etwa durch ein des französischen Stils kundiges Streicherensemble ist eher unwahrscheinlich, nachdem die »Gottorfer Bande« des J. G. Meyer zu dieser Zeit am Gottorfer Hof nicht mehr nachweisbar ist. Dieses Ensemble hatte Christian Albrecht noch kurz vor seiner Rückkehr in die Residenz Ende 1689 in Hamburg verpflichtet. Vgl. Richter (wie Anm. 6), S. 438 u. 457 f.

**49** Eine andere Vermutung in Sachen Gottorf und französische Musik hat Konrad Küster (wie Anm. 3), S. 36.

**50** Vgl. Wolfgang von Gersdorff, *Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp* (= Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 27/28), Kiel 1912, S. 115 ff.

# Cammerjungfrauen im Mäusenest

## Neue Text- und Notenfunde im Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels

Matthias Kirchhoff und Ann-Katrin Zimmermann

Für Anne Kirchhoff

Zum zweiten Mal nach 1985 haben im Dezember 2010 Umbauarbeiten am Weißenfelder Alterswohnsitz von Heinrich Schütz einen Fund von Text- und Notenfragmenten zu Tage gebracht. 1985 beschränkte sich die Ausbeute auf ein – freilich spektakuläres – Fundstück in einem Balken des »Musikinstrumentenzimmers«. Dieses konnte als ein um 1650 notiertes, autographes Fragment der Bassstimme einer verschollenen Vertonung des 10. Psalms identifiziert werden<sup>1</sup>. Fünfundzwanzig Jahre später entdeckten die durch den ersten Fund für weitere *trouvailles* sensibilisierten Arbeiter im Fußboden des Schütz-Hauses eine sensationell große Zahl weiterer Bruchstücke. Es handelt sich um 20 Überbleibsel von Autographen des 17. Jahrhunderts, zahlreiche kleinste Schnipsel gedruckter Literatur des 16. Jahrhunderts sowie mehrere Fragmente des 19. Jahrhunderts<sup>2</sup>. Drei der Fundstücke sollen – zumindest, was das Textfragment und die Textmarken der Notenfunde betrifft – im Folgenden der Hand des Heinrich Schütz zugeschrieben werden. Zwei davon werden hier ausführlich diskutiert: ein Textstück ohne Noten, dessen Inhalt sich zumindest anzunähern ebenso knifflig wie lohnend erscheint, zudem das größere von zwei Notenfragmenten, anhand dessen *in extenso* der Beweis geführt werden soll, dass es demselben Notenblatt angehört wie der 1985 gefundene Papierstreifen. Ein einige Monate später entdecktes, 60 × 30 mm messendes Notenstück auf der Rückseite des Zierknopfes einer Bohllendecke gehört in denselben Kontext: Auch auf diesem winzigen Notenfragment erlaubt die Textmarke *<verbir>gest dich zur z<eit>* und *<n>oht Verbirgest* die Zuordnung zum 10. Psalm, und die wenigen sichtbaren Noten legen nahe, dass es sich um eine Bassstimme handelt. Das auf dem Zierknopf erhaltene Notenfragment gehörte also zum selben Doppelfolio wie die Notenfunde von 1985 und 2010.

Über die Betrachtung dieser prominenten Fragmente hinaus werden sämtliche übrigen Bruchstücke, die im Zuge einer Autopsie am 30. und 31. März 2011 eingesehen und behelfsweise katalogisiert wurden, mit der von uns vergebenen Sigle<sup>3</sup>, den ungefähren Maßen sowie den lesbaren Textelementen

1 Matthias Kirchhoff/Ann-Katrin Zimmermann, *Musik, Text und Kontext des Weißenfelder Schütz-Fragments*, in: *SJb* 31 (2009), S. 95–119.

2 Von der Erörterung und Verzeichnung zahlreicher anderer nicht-schriftlicher Fundstücke wie Münzen und Scherben wird im Folgenden abgesehen.

3 Die Signatur setzt sich aus (1) dem Kürzel für den Fundort *Ws* (Weißenfels, Schützhaus), (2) der Jahreszahl des Fundes zusammen und nimmt (3) eine Sortierung in folgende Gruppen vor: Fragmente, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Schütz oder seinem Umfeld zuzuordnen sind, erhalten eine mit 1 beginnende zweistellige Zahl (z. B. *Ws* 2010-11: *Cammerjungfrauen*-Fragment, s. u.). Fundstücke, die etwa aufgrund ihres sehr geringen Textbestands keine eindeutige zeitliche Zuordnung erlauben und von geringerem Quellenwert sind, tragen am Ende eine zweistellige Zahl beginnend mit 2 (z. B. *Ws* 2010-21 Einzelstimmen-Fragment, s. u.). Quellen des 19. Jahrhunderts, größtenteils einer Weißenfelder

verzeichnet. Lediglich summarisch kann dabei auf papierne Kleinststücke in einem Mäusenest eingegangen werden, das fleißige Nager (ausweislich ihres Baustoffs wohl schon zu Schütz' Zeiten) aus verschiedenen Druckwerken des Hauses anfertigten; es handelt sich um zahlreiche im einzelnen nicht mehr identifizierbare Kleinstfunde, die man nicht vollends ignorieren darf, geben sie doch Hinweise auf Literatur, die im 17. Jahrhundert im Weißenfelter Haushalt vorhanden war.

### Die Notenfragmente Ws 2010-10 und Ws 2011-10

Bei dem größeren der neu aufgefundenen Notenfragmente (Maße: 13,8 × 3,7 cm) handelt es sich um ein Mittelstück eines beidseitig handrastrierten Blattes. Der Erhaltungszustand ist trotz eines Überzugs mit transparent weißer Kleister-Schicht recht gut. Der ursprüngliche Zustand des Blattes ist unter einer Überklebung (s. u.) zu erkennen. In die sichtbaren vier Liniensysteme ist auf einer Seite eine Bass-Stimme notiert. Zwar fehlen die Zeilenanfänge, und Schlüssel sind nicht zu sehen, doch lässt sich aus Faktur und Verlauf der Stimme eindeutig auf einen instrumentalen Bass schließen: In der dritten sichtbaren Zeile ist ein Klauselvorgang mit bass-typischem Quintfall erkennbar (nach *E*), die über der Notenzeile notierten Kreuze verweisen auf Dur-Akkorde über *A* und *H*, die in diesen harmonischen Vorgang eingebunden sind. Neben der Bassklausel und der Bezifferung sprechen auch Textmarken (Zeile 2: *so stoltz*; Zeile 3: *E*; unter der vierten Zeile: [ha]ben für und für) und Tactus-Striche dafür, dass es sich um eine Bass-Stimme handelt.

Der Schreiber der Noten ist vermutlich identisch mit dem Schreiber des seit 1985 bekannten Fragments: Verdickungen am oberen Ende der Hälse der Semiminimen in Zeile 2, die Minimen-Folge *G-A* zu Beginn der dritten Zeile mit der großzügigen, weit ausholenden Tropfenform, die den Hals nach oben in einem Schwung mitnimmt, der mittig angesetzte Hals nach unten bei der Minima der vierten Zeile, sowie die identischen Erhöhungszeichen lassen darauf schließen (zur Textschrift der Incipits s. u.). Für beide Fragmente scheint zudem dasselbe 12 mm breite Rastral verwendet worden zu sein: Es zieht die oberste Linie und die beiden Randlinien etwas kräftiger als beispielsweise die zweitunterste.

Das neu aufgefundene Fragment kann dem 1985 entdeckten zugeordnet werden: Während es sich beim bekannten Streifen um den linken Rand der rechten Seite eines Doppelblattes handelt, stammt das neue Fragment aus der Mitte des unteren Teils der zugehörigen linken Seite. Es bestätigt sich damit die im Schütz-Jahrbuch 2009 vertretene Auffassung, die Bass-Stimme gehöre zu einer vollständigen Vertonung des 10. Psalms und jenem Blatt, von dem der linke Randstreifen erhalten ist, müsse (mindestens) eine Seite vorausgegangen sein. Damit, und mit der Bekräftigung von *e* als Grundton der Psalmvertonung in der starken Kadenz der dritten lesbaren Zeile, erhärtet sich auch die These, das bekannte und das neue Fragment sei mit dem Eintrag in ein mittlerweile verlorenes Inventar aus Lüneburg in Verbindung zu bringen<sup>4</sup>.

Der Vergleich mit dem bekannten Fragment lässt auf fünf verlorene Notenzeilen über den auf dem Fragment erkennbaren vier Zeilen schließen: Dort könnte durchaus die Musik für die ersten vier Verse des selten vertonten Psalms Platz gefunden haben – das Zierknopf-Fragment gewährt punktuell Einblick

Aufführung des *Barbiers von Sevilla* von 1848 zugehörig, tragen am Ende eine zweistellige Zahl beginnend mit 3, und alle Kleinstfunde aus einem Mäusenest erhalten die 5 als vorletzte Ziffer.

**4** Es verzeichnete unter der Nummer 378: »Herr warumb trittestu so ferne, Ps. 10, à 8, 12, ou 18 (E)«. Vgl. Kirchhoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 113.

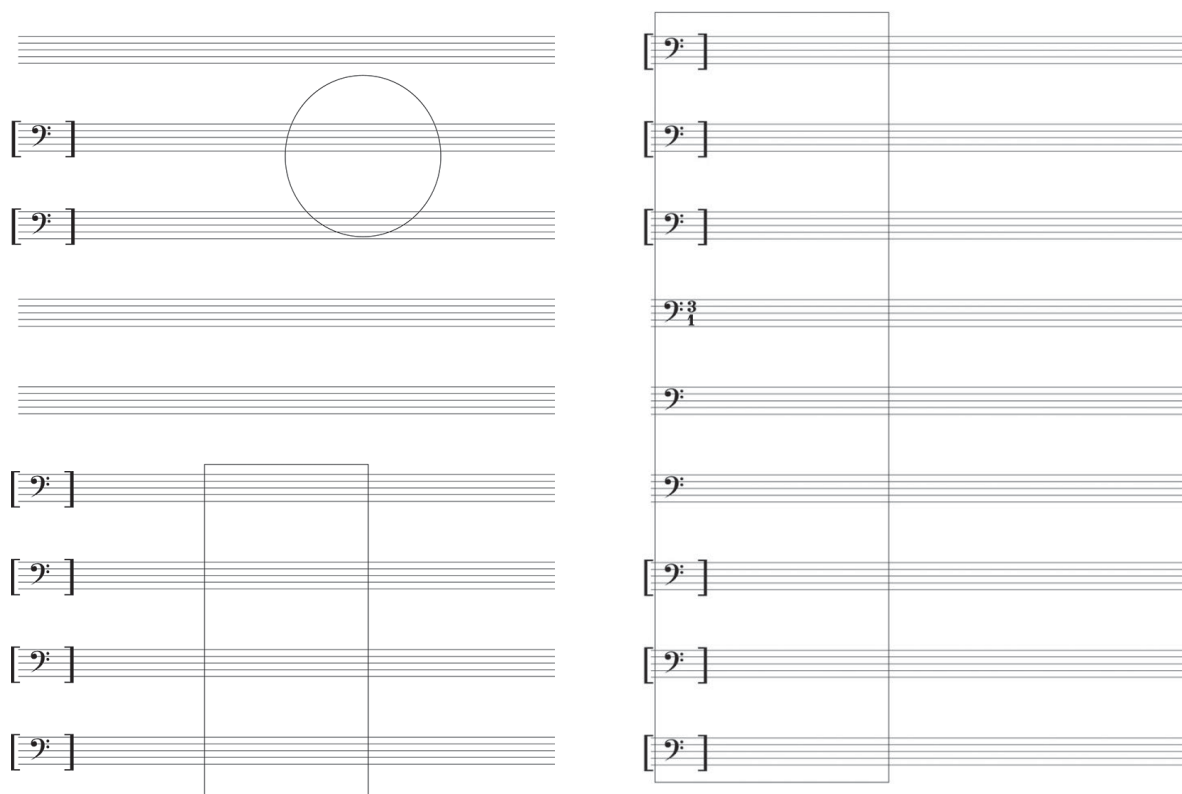


Abbildung 1a: Doppelseite mit der Basstimme zu einer Vertonung des 10. Psalms von Heinrich Schütz. Linker Kreis: ungefähre Position des 2011 aufgetauchten Zierknopf-Fragments Ws2011-10, Vertonung von Vers 1, linker Kasten: 2010 aufgefundenes Fragment Ws2010-10, Vertonung der Verse 4–6, rechter Kasten: 1985 entdecktes Fragment, Vertonung der Verse 8–12. Die ersten sechs Zeilen der linken Seite nahm vermutlich die Vertonung der Psalmverse 1–6 in Anspruch, während die Vertonung der Verse 8–12 auf den unteren drei (?) Zeilen der linken Seite beginnend die rechte Seite des Doppelblatts füllte.



Abbildung 1b: Doppelseite mit der Basstimme zu einer Vertonung des 10. Psalms von Heinrich Schütz; Montage der erhaltenen Fragmente (Fotos: Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels)

in Musik zum ersten Vers. Die Rückseite des Blattes ist ebenfalls rastriert, es wurden jedoch im Bereich des Fragments (und vermutlich auf der ganzen Rückseite) keine Noten eingetragen.

Sichtbar sind auf den gegenüber dem 1985 gefundenen Streifen (31 × 7,5 cm) deutlich kleineren Papierstücken Ausschnitte aus einer Vertonung des 10. Psalms, die textlich und musikalisch dem im bekannten Fragment Überlieferten vorausgehen:

<sup>1</sup> HERR/warumb trittestu so ferne? *Verbirgest dich zur zeit der not?*

<sup>2</sup> Weil der Gottlose treibet/mus der Elende leiden/Sie hengen sich an einander/vnd erdencken böse Tück.

<sup>3</sup> Denn der Gottlose rhümet sich seines mutwillens/Vnd der Geitzige segenet sich/vnd lestert den HERRN.

<sup>4</sup> Der Gottlose ist **so stoltz** vnd zornig/Das er nach niemand fraget/Jn allen seinen tücken helt er Gott für nichts.

<sup>5</sup> Er feret fort mit seinem thun jmerdar/Deine Gerichte sind ferne von jm/Er handelt trötzig mit allen seinen Feinden.

<sup>6</sup> Er spricht in seinem hertzen/Jch werde nimer mehr darnider ligen/Es wird **für vnd für** keine not **haben**.

<sup>7</sup> Sein Mund ist vol fluchens/falsches vnd trugs/Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an.

<sup>8</sup> Er sitzt vnd lauret in den Höfen/Er erwürgt die Vnschuldigen heimlich/Seine Augen halten auff die Armen.

<sup>9</sup> Er lauret im verborgen/wie ein Lew in der hüle/Er lauret das er den Elenden erhassche/Vnd er hasschet jn/wenn er jn in sein netze zeucht.

<sup>10</sup> Er zuschlehet vnd drücket nider/Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt.

<sup>11</sup> Er spricht in seinem hertzen/Gott hats vergessen/Er hat sein Andlitz verborgen/Er wirds nimer mehr sehen.

<sup>12</sup> Stehe auff HERR Gott/erhebe deine Hand/Vergis des Elenden nicht.

<sup>13</sup> Warumb sol der Gottlose Gott lestern/vnd in seinem hertzen sprechen/Du fragest nicht darnach?

<sup>14</sup> Du sihest ja/Denn du schawest das elend vnd jamer/Es stehet in deinen Henden/Die Armen befelhens dir/Du bist der Waisen Helffer.

<sup>15</sup> Zubrich den arm des Gottlosen/vnd suche das böse/So wird man sein gottlos wesen nimer finden.

<sup>16</sup> Der HERR ist König jmer vnd Ewiglich/Die Heiden müssen aus seinem Land vmbkomen.

<sup>17</sup> Das verlangen der Elenden hörestu HERR/Jr hertz ist gewis/das dein Ohre drauff mercket.

<sup>18</sup> Das du Recht schaffest dem Waisen vnd Armen/Das der Mensch nicht mehr trotze auff Erden.

Textmarken des größeren neuen Fragments Ws 2010-10 (fett), des auf dem Zierknopf befindlichen Bruchstücks Ws 2011-10 (kursiv) und des 1985 gefundenen Papierstreifens (unterstrichen); Text nach Luther (1545).

Die Textmarken des Zierknopf-Fragments Ws 2011-10 lassen auf Textwiederholungen schließen: Zumindest der zweite Halbvers des Verses 1 wurde offenbar mehrfach vorgetragen. Das macht es wiederum schwer, die Position des winzigen Ausschnitts auf dem linken Teil des Doppelfolio zu präzisieren. Fest steht, dass mindestens eine Notenzeile der oberen erkennbaren vorausgegangen sein muss, denn die erste Text-



zeile am oberen Rand des Fragments *⟨verbir⟩gest dich zur z⟨eit⟩* gehört zu einer darüber verlaufenden Notenzeile. In der oberen der beiden sichtbaren Notenzeilen ist die Textmarke *⟨n⟩oh̄t Verbirgest* zu erkennen. Nach dem Schlusswort *⟨n⟩oh̄t* des 1. Psalmverses setzt, mit Großbuchstaben kenntlich gemacht, die textliche Wiederholung der zweiten Vershälfte mit *Verbirgest* ein. Musikalisch macht sich der »Bruch« beim Sprung vom Versende zu einer zurückliegenden Textpassagen durch eine kleine Zäsur bemerkbar: Auf eine Brevis, die als lange Abschlussnote ein Abschnittsende markiert haben könnte, folgt ein Semiminima-Pausenzeichen.

Die erkennbaren Notenköpfe fügen sich bei Annahme eines Bassschlüssels am Zeilenanfang konfliktlos in einen *e*-Modus, dem diese Psalmvertonung insgesamt zugehören dürfte. Ob die Hälsen der sichtbaren Notenköpfe Fähnchen aufweisen, lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht überall sicher feststellen. Einzig die erste erkennbare Note der zweiten Notenzeile des Knopf-Fragments ist eindeutig als Fusa zu lesen (vgl. Abbildung 2).

Weit ergiebiger ist die Beschäftigung mit dem größeren Fragment Ws 2010-10: Vers 4 ([Der Gottlose] *ist so stolz*) ist unter der zweiten sichtbaren Notenzeile zu lesen, Vers 6 (*E[r spricht]*) beginnt am Ende des Ausschnitts der dritten sichtbaren Notenzeile und das Ende des 6. Verses [*Es wird keine Not ha*] *ben für und für* erscheint mit großzügigem Abstand unter der untersten sichtbaren Notenzeile, bei der es sich zugleich um die unterste Zeile des Notenblattes handeln dürfte.

In Vers 6 wurde der Text gegenüber Luthers Fassung letzter Hand von 1545 umgestellt – ein für Schütz keinesfalls ungewöhnlicher Vorgang: Möglicherweise wollte er die Folge einsilbiger Wörter (»es wird für und für«) aufbrechen oder die häufig als Schlussfloskel vorkommende Wendung *für und für* am Ende platzieren. Auch metrische Erwägungen könnten eine Rolle gespielt haben.

Dass es sich beim *E* der 3. Zeile wie bei allen anderen Textmarken um einen Versanfang handelt (und nicht etwa den Beginn des zweiten Halbverses von Vers 5: *E[r handelt trötzig]*), liegt auch aufgrund der vorausgehenden, groß angelegten Kadenz nach der Grundstufe *E* nahe<sup>5</sup>: Ein derart starker Einschnitt ist eher vor einem neuen Vers bzw. am Beschluss des Versendes zu erwarten. In Frage käme auch Vers 5 *E[r feret fort]*, doch nicht zuletzt aufgrund der Nähe zur nächsten Textmarke *für und für* scheint Vers 6 plausibler. Auch Johann Philipp Krieger (1649–1725), der von 1680 bis zu seinem Tod – also 45 Jahre – als Kapellmeister am Hof Johann Adolphs I. in Weißenfels tätig war und zu den wenigen Komponisten zählt, die sich dieses drastischen, sich der Vertonung sperrenden Textes annahmen<sup>6</sup>, lässt an dieser Stelle mit Vers 6 »Er spricht in seinem Herzen« einen neuen Teil beginnen, ebenso vor »Stehe auf, Herr Gott«, beide Male verbunden mit einem Mensurwechsel und klanglich abgesetzt vom Vorhergehenden. Ob Krieger die Komposition von Heinrich Schütz kannte, als er seinem *Musikalischen Seelenfrieden* 1697 ein geistliches Konzert für Bass, 2 Violinen und Continuo über den vollständigen Text des 10. Psalms beifügte, das bereits am Sonntag Exaudi 1696 in der Weißenfelser Schlosskirche erklingen war und das er dort 1707 erneut aufführte<sup>7</sup>?

5 Diese weitere starke *e*-Kadenz bekräftigt die im SJB 2009 geäußerte Vermutung, diese Vertonung des 10. Psalms könne mit jener im Lüneburger Inventar aufgelisteten »in E« übereinstimmen; vgl. Kirchhoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 113.

6 Kirchhoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 104 f.

7 Klaus-Jürgen Gundlach: *Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001. Vgl. dazu auch Klaus-Jürgen Gundlach (Hrsg.), *Herr, warum trittst du so ferne*, Geistliches Konzert für Bass (Alt), zwei Violinen und Basso continuo (Edition Merseburger 589), Kassel 2007.



[verbir]gest dich zur z[eit]

[n]oth Verbirgest

Empty musical staves for transcription.



[i]st so stolz

E[r]

[ha]ben für und für

Empty musical staves for transcription.

Abbildung 2: Das Zierknopf-Fragment (oben) und das Fragment Ws 2010-10 (unten) mit dem Versuch einer Übertragung (Fotos: Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels, Anne Kirchhoff)

Obgleich Aufführungen von Schütz'schen Werken durch Krieger nicht verzeichnet sind<sup>8</sup>, ist tatsächlich nicht auszuschließen, dass er Schütz' Version des 10. Psalms zur Hand hatte – und ihm womöglich in der Wahl der Besetzung folgte. Allzu viele Vorbilder stehen für Vertonungen dieses Textes bekanntlich nicht

<sup>8</sup> Dies gilt jedenfalls für jene Zeit, die vom selbst angelegten Verzeichnis erfasst wird; vgl. Gundlach (wie Anm. 7), passim.

zur Verfügung, und Krieger gilt zurecht als Fortführer Schütz'scher Traditionen. Auch angesichts der Seltenheit von Vertonungen des 10. Psalms wäre es zumindest eigentümlich, wenn in Weißenfels zwei solche Werke in relativer zeitlicher Nähe unabhängig voneinander entstanden sein sollten. Wenn das Bassstimmenfragment zu der Vertonung von Heinrich Schütz gehört, auf die das Lüneburger Inventar verweist – wofür nicht zuletzt die Tonart spricht –, ist das Werk freilich größer besetzt als Kriegers kleines geistliches Konzert für Solo-Bass, Continuo und 2 Streichinstrumente. Dafür sprechen auch Merkmale des bekannten Teils der Bassstimme<sup>9</sup>.

Dennoch lohnt ein Seitenblick auf Johann Philipp Kriegers Vertonung. Folgte man Kriegers Vorschlag in der Vorrede und verzichtete auf die Violinen, so wäre Kriegers Komposition über weite Strecken einstimmig: Vokalsolistische und instrumentale Bassstimme fallen in eins. Ausnahmen finden sich in Abschnitten, wo sich der Instrumentalbass auf harmoniestützende Haltetöne beschränkt. Doch sobald er sich in Bewegung setzt (und ganz selbstverständlich an allen Kadenzorten), deckt sich sein Verlauf mit dem der Singstimme<sup>10</sup>. Zum ersten Mal tritt dies nach frei rezitierendem Anfang ein, bezeichnenderweise zu den Psalmworten: »und erdenken böse Tücke« (T. 6–8)<sup>11</sup>.

Krieger gliedert den Psalm in sieben große Teile, beschlossen von einem wiederholten Amen-Abschnitt im Presto. Frei rezitierend mit einer Streicher-Aura aus gehaltenen Akkorden und langsam schreitendem Bass eröffnen die beiden ersten Psalmverse. Die Versgrenze überbrücken die Violinen mit einer knappen Überleitungsfloskel. Erst mit der Kadenz nach *g* (T. 8), die diesen Eingangsabschnitt beschließt, setzt eine Achtelbewegung im Bass ein, und die Violinen treten mit einem kleinen Achtel-Motiv in Aktion, um die Kadenz noch einmal zu bestätigen und dem Sänger eine größere Pause zu verschaffen: »damit die Stimme respirieren könne«, wie es in Kriegers Vorwort heißt.

Die Verse 3–5 sind im Dreier-Metrum gefasst und gehen erstmals über die reine Syllabik hinaus in kleinere Koloraturen über: Ausgelöst werden sie im vierten Vers von den Wörtern »stolz« und »zornig«. Der Klangraum weitet sich zunächst quintabwärts: Der erste Halbvers des dritten Verses ist auf *c* ausgerichtet, der zweite hebt auf *F* an. Pünktlich zur Versgrenze wird mittels eines *D*-Klages mit großer Terz wieder *g* herbeigeführt. Diese Hierarchie der Kadenzorte wird beibehalten: Auch im vierten Vers erreicht die Halbversgrenze kadenzierend *Es* (T. 34), das Versende findet nach *g* zurück (T. 42). Im fünften Vers wird »trotzig« mit markanten Punktierungen hervorgehoben, die sich in der Singstimme zu einem großen Melisma ausweiten und schließlich auf Continuo-Bass und Violinen übergreifen, die damit ein kleines, den Formteil beschließendes Zwischenspiel bestreiten.

Mit Vers 6 kehrt die rezitierende Haltung des Anfangs wieder, die erneut im Kadenzvorgang eine Bass-Achtelbewegung und damit zugleich den Vortrag des siebten Verses in Gang setzt. Die Violinen – und mit ihnen vielleicht sinnbildlich die ganze Musik – schweigen während des gesamten Verses, der

9 Kirchoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 109–111.

10 Dabei erschließt sich ein bedeutsames Detail des zweiten aufführungspraktischen Hinweises aus dem Vorwort: Die Austauschbarkeit der Solostimmen Diskant und Tenor sowie Alt und Bass erfährt eine Einschränkung, denn der solistische Bass kann nicht durch eine Alt-Stimme ausgeführt werden, da dies frappierende satztechnische Konsequenzen hätte; vgl. *Musicalischer Seelen-Friede*, Nürnberg 1697. Dort heißt es im Vorwort: »Wie die Sop. im Tenor, der Tenor wieder vice versa im Sop. der Alt im Baß mit denen Violinen gesungen, auch ohne diese der Discant in Alt und so fort transponiret werden könne, braucht keines Erinnerns«. Kurioserweise schlägt die Ausgabe von Klaus-Jürgen Gundlach, die das Vorwort faksimiliert und zitiert, den solistischen Alt als alternative Besetzung zum Solo-Bass vor: Angekündigt wird ein »Geistliches Konzert für Bass (Alt)«; vgl. Gundlach (wie Anm. 7).

11 Taktzählung nach Gundlach (wie Anm. 7), passim.

	Johann Philipp Krieger, Ps. 10 (1696)	Heinrich Schütz, Ps. 10, Fragment (um 1650)
Besetzung	Basso solo, General-Bass 2 Violinen (nicht obligat)	à 8, 12, 18 → mehrchörig mit geringstimmigen Abschnitten (z. B. »à 2«)
Tonart	<i>g</i> dorisch	<i>e</i>
Gliederung	( <b>fett</b> : melismatische Hervorhebung)	( <u>unterstrichen</u> : erkennbare Textmarken)
gemeinsame Formteilgrenzen:	<i>C, rezitierend:</i> 1 HERR/warumb trittestu so ferne? Verbirgest dich zur zeit der not? 2 Weil der Gottlose treibet/mus der Elende leiden/Sie hengen sich an einander/vnd erdencken böse Tück. <sup>3/2</sup> : 3 [Denn] der Gottlose rhümet sich seines mutwillens/Vnd der Geitzige segenet sich/vnd lestert den HERRN. 4 Der Gottlose ist so <b>stoltz</b> vnd <b>zornig</b> /Das er nach niemand fraget/Jn allen seinen tücken helt er Gott fur nichts. 5 Er feret fort mit seinem thun jmerdar Deine Gerichte sind ferne von jm/Er handelt <b>trötzig</b> mit allen seinen Feinden. * <i>längeres Zwischenspiel. C, rezitierend:</i> 6 Er spricht in seinem hertzen/Jch werde nimer mehr darnider ligen/Es wird fur vnd fur keine not haben. <i>laufender Bass, senza Violini:</i> 7 Sein Mund ist vol fluchens/falsches vnd trugs/Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an. * <i>tutti:</i> 8 Er sitzt vnd lauret in den Höfen/Er erwürget die Vn-schuldigen heimlich/Seine Augen halten auff die Armen. 9 Er lauret im verborgen/wie ein Lew in der hüle/Er lauret das er den Elenden erhassche/Vnd er hasschet jn/wenn er jn in sein netze zeucht. 10 Er <b>zuschlehet</b> vnd drücket nider/Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt. 11 Er spricht in seinem hertzen/Gott hats vergessen/Er hat sein Andlitz verborgen/Er wirds nimer mehr sehen. * <i>längeres Zwischenspiel. [»6/8«]:</i> 12 Stehe auff HERR Gott/ <b>erhebe</b> deine Hand/Vergis des Elenden nicht. * (?) <i>kurzes Zwischenspiel. C, rezitierend; quasi senza V.:</i> 13 Warumb sol der Gottlose Gott lestern/vnd in seinem hertzen sprechen/Du fragest nicht darnach?	? 1 HERR/warumb trittestu so ferne? <u>Verbirgest dich zur zeit der not?</u> 2 Weil der Gottlose treibet/mus der Elende leiden/Sie hengen sich an einander/vnd erdencken böse Tück. 3 Denn der Gottlose rhümet sich seines mutwillens/Vnd der Geitzige segenet sich/vnd lestert den HERRN. [ <i>Zäsur?</i> ] 4 Der Gottlose ist <u>so stoltz</u> vnd <u>zornig</u> /Das er nach niemand fraget/Jn allen seinen tücken helt er Gott fur nichts. 5 Er feret fort mit seinem thun jmerdar Deine Gerichte sind ferne von jm/Er handelt trötzig mit allen seinen Feinden. [ <i>Zäsur</i> ] 6 Er spricht in seinem hertzen/Jch werde nimer mehr darnider ligen/Es wird <u>fur vnd fur</u> keine not <u>haben</u> . 7 Sein Mund ist vol fluchens/falsches vnd trugs/Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an. [ <i>Zäsur</i> ] 8 <u>Er sitzt</u> vnd lauret in den Höfen/Er erwürget die Vn-schuldigen heimlich/Seine Augen halten auff die Armen. 9 Er lauret im verborgen/wie ein Lew in der hüle/Er lauret das er den Elenden erhassche/Vnd er hasschet jn/wenn er jn in sein netze zeucht. 10 Er zuschlehet vnd drücket nider/Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt. 11 Er spricht in seinem hertzen/Gott hats vergessen/Er hat sein Andlitz verborgen/Er wirds nimer mehr sehen. [ <i>Zäsur</i> ], <sup>3/1</sup> , à 2: 12 <u>Stehe auff HERR Gott</u> /erhebe deine Hand/Vergis des Elenden nicht. [ <i>Zäsur?</i> ] 13 Warumb sol der Gottlose <u>Gott</u> lestern/vnd in seinem hertzen sprechen/Du fragest nicht darnach?

<sup>14</sup> Du sihest ja/Denn du schawest das elend vnd jamer/Es stehet in deinen Henden/Die Armen befelhens dir/Du bist der Waisen Helffer.

<sup>3</sup>/<sub>2</sub>, *tutti*:

<sup>15</sup> Zubrich den arm des Gottlosen/vnd suche das böse/So wird man sein gottlos wesen nimer finden.

<sup>16</sup> Der HERR ist **König** jmer vnd **Ewiglich**/Die Heiden müssen aus seinem Land vmbkomen.

*C, rezitierend, senza Violini:*

<sup>17</sup> Das verlangen der Elenden hörestu HERR/*laufender Bass:* Jr hertz ist gewis/das dein Ohre drauff mercket.

<sup>18</sup> Das du Recht schaffest dem Waisen vnd Armen/Das der Mensch nicht mehr **trotze** auff Erden.

*Zwischenspiel. Presto* [»<sup>12</sup>/<sub>8</sub>«]:

||: Amen :||

<sup>14</sup> Du sihest ja/Denn du schawest das elend vnd jamer/Es stehet in deinen Henden/Die Armen befelhens dir/Du bist der Waisen Helffer.

<sup>15</sup> Zubrich den arm des Gottlosen/vnd suche das böse/So wird man sein gottlos wesen nimer finden.

<sup>16</sup> Der HERR ist König jmer vnd Ewiglich/Die Heiden müssen aus seinem Land vmbkomen.

<sup>17</sup> Das verlangen der Elenden hörestu HERR/*Jr hertz ist gewis/das dein Ohre drauff mercket.*

<sup>18</sup> Das du Recht schaffest dem Waisen vnd Armen/Das der Mensch nicht mehr **trotze** auff Erden.

[*Doxologie? Amen?*]

von Fluchen, Falschheit und Trug redet. Zum Zwischenspiel treten sie, einsetzend auf den Abschlusston der Singstimme, wieder hinzu. Das »Zerschlagen« und »zu Boden Stoßen« des 10. Verses gibt Anlass für heftige Bewegung, Semifusae rauschen abwärts bis ins tiefe *Es* der Singstimme. Übertroffen wird dieser Ausbruch noch von den Melismen des energischen 12. Verses »Stehe auf, Herr! Gott, erhebe deine Hand«, die Nachhall in den Violinen finden.

Die langen Verse 13 und 14 vertont Krieger erneut rezitativisch über statischem Bass und nur interpunktierenden Violinen. Für die Verse 15 und 16 kehrt Krieger, sichtlich um suitenartige *variatio* der Mensuren bemüht, zum Dreiermetrum zurück und feiert den »König immer und ewiglich« in endlosen Koloraturen. Auch Vers 17 und 18 werden in einem Formteil zusammengefasst, der steigernd angelegt ist und auf melismatische Betonung des (eigentlich negierten) Wortes »trotze« hinausläuft. Die Motivik dient den Violinen musikalisch zu einem beschließenden Instrumentalglied. Der Psalm wird nicht von der Doxologie, sondern einem reich kolorierten wiederholten Amen-Presto beschlossen. Auch für diesen flotten Schlussteil im Tripeltakt in der Manier einer Gigue mögen instrumentale Suiten Pate gestanden haben – Gattungen, die Krieger mit seinen Tafel- und Feldmusiken ebenfalls bediente.

Wie das bekannte, so weist auch das neu gefundene Fragment Korrekturen auf (vgl. Abbildung 3): In der vierten Zeile wurde eine mit großer Terz und Quart (# 4) bezifferte Minima *H* mit einem ras-trierten Papierstück überklebt, auf dem zwei Semiminimen *H* (beziffert mit #) und *E* notiert sind. Die am oberen Ende abstehende Überklebung bewahrte das Darunterliegende vor der Verkleisterung und überdeckt die Unterlänge des *z* der darüber liegenden Textmarke *so stolz*. Auch ein kleines Stück der folgenden Minima *H*, beziffert mit Quartvorhalt und Auflösung zur großen Terz (4 #), wird vom Korrekturpapierchen bedeckt: Der verborgene Teil des Notenkopfes wurde jedoch penibel auf dem aufgeklebten Papierstück ergänzt.

Die Frage, wodurch diese Korrektur nötig wird, ist nicht leicht zu beantworten. Die rhythmische Unterteilung könnte mit der Textdeklamation zusammenhängen: »mit seinen Feinden« (Minima – Semiminima – Semiminima – Minima – Minima). Das erklärt jedoch noch nicht den Verzicht auf den Wechsel zur Quart und die Vorausnahme der Ultima in einer für Schütz ebenfalls nicht untypischen Form.

Diese starke Kadenz nach *E* (mit kleiner Terz), die auf der Penultima den besonderen Klang *H* ausbreitet und nicht die phrygische Form wählt, fällt vermutlich mit der Textstelle »[er handelt trötzig mit all seinen] Feinden« zusammen.

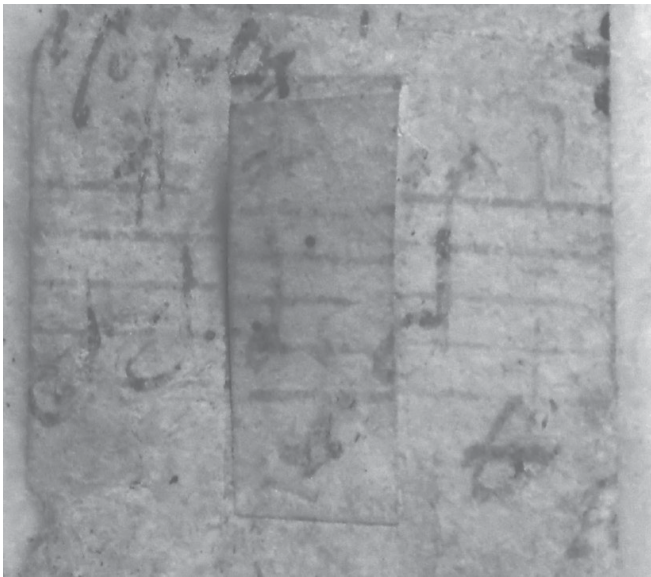


Abbildung 3



Abbildung 4: Korrektur in der dritten Zeile mit der überklebten Stelle (Foto: A.-K. Zimmermann)

In der untersten Zeile sind weitere Korrekturen erkennbar, die den Rhythmus der Bassstimme betreffen: Die ursprüngliche Folge von drei Minimien *fs*, *g*, *d* wurde durch Ausfüllen der Notenköpfe und Ergänzung des Tones *e* vor dem Tactus-Strich in Minima *fs*, Semiminima *g*, Semiminima *e* und Semiminima *d* verändert (vgl. Abbildung 5).

Grund und Anlass für diese peniblen Korrekturen – treffender sollte von »Änderungen« gesprochen werden, denn es sind keine Fehler, die damit behoben werden – liegen nach wie vor im Dunkeln. Es könnte im Zusammenhang mit einer Aufführung des Werkes zu den Anpassungen gekommen sein, denkbar ist jedoch auch die Vorbereitung für eine Drucklegung. Alle Maßnahmen scheinen den Rhythmus des Basses im Hinblick auf Textdeklamation zu präzisieren. Beim neu gefundenen Fragment könnte das in der dritten Zeile die vier Silben am Ende des fünften Verses betreffen: »sei-nen Fein-den«, die sichtbaren

Noten der untersten Zeile ließen sich in der korrigierten Version textieren mit »ha-ben für und für«. Nun ist für Instrumentalstimmen eine derart sklavische Bindung an die Silbendeklamation der Singstimmen gar nicht erforderlich, und gerade die Generalbassstimme weicht nicht selten – um nicht zu sagen: üblicherweise – rhythmisch vergrößernd und vereinfachend von den Vokalbässen ab. Entscheidend könnte gemeinsames Artikulieren von instrumentaler und vokaler Bassstimme bei einem Solo des Basses sein.



Abbildung 5: Dritte Zeile des Fragments vor der Korrektur (oben) und nach der Überklebung (unten)



Abbildung 6

Die besondere Situation eines solistischen Basses, die stets satztechnische Eigentümlichkeiten mit sich bringt<sup>12</sup>, könnte durchaus vom Text provoziert sein. Ein Indiz dafür ist, dass auch Krieger etwa 40 Jahre später diesen Psalm dem solistischen Vokalbass anvertraut. Bereits Samuel Michael (um 1597–1632) lässt seine Auswahl von Versen aus dem 10. Psalm<sup>13</sup> vom solistischen Bass (gemeinsam mit konzertierenden Flöten) vortragen. Publiziert ist das geistliche Konzert »à 3« in der Sammlung *Psalmodia regia* von 1632<sup>14</sup>. Ein Detail am Rande: Samuel Michael reagiert auf die Textstelle »sie hengen sich aneinander« mit »Ligaturen« und hängt die Fusae bildlich aneinander – der Leipziger Drucker Samuel Scheibe setzt aufwändig Bögen unter seine Einzelnoten-Typen. Kriegers Vertonung steht in *d*-dorisch<sup>15</sup>, sucht jedoch zu »ferne« und »Elend und Jammer« den entlegenen Kadenzort *e* auf (die Bassus-Stimme weist zudem einen

**12** Zu solistischen Bässen im Werk von Heinrich Schütz ist eine eigene kleine Studie Ann-Katrin Zimmermanns in Vorbereitung.

**13** Vertont sind die Verse 1, 2, 14 und 17.

**14** Samuel Michael, *Psalmodia regia, Das ist: Außerlesene Sprüche aus den ersten 25 Psalmen [...] Mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen*, Leipzig 1632. Die genannten drei Protagonisten sind der Solo-Bass und zwei Flöten, nicht mitgerechnet ist der Bassus generalis.

**15** Ambrosius Lobwasser (Leipzig 1573), Martin Opitz (Danzig 1637) und Petrus Datheen (Heidelberg 1566) wählen beispielsweise ebenfalls *d* dorisch für ihre Weisen zu diesem Psalm.

eklatanten Druckfehler auf und lässt den Bass-Sänger auf *E* enden – korrekt wäre *D*, was im Errata-Verzeichnis im Anhang zum Discantus-Heft vermerkt ist). Mit »ferne« verbindet sich bei Michael zudem das größte verfügbare Intervall, ein Oktavsprung in der Singstimme (*a-A* bzw. *e-E*) – das überbietet erst Johann Sebastian Bach: Zu »ferne« jagt er die Singstimme in einem Non-Sprung vom *e* auf das *f*<sup>1</sup> über dem *Gis* des Basses. Bach könnte die erwähnten Vertonungen des 10. Psalms gekannt haben – selbst jene von Heinrich Schütz aus dem vom Lüneburger Inventar aufgeführten Exemplar. Das Aufgreifen der ersten Verse des 10. Psalms<sup>16</sup> durch den unbekanntenen Librettisten seiner Kantate BWV 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen* im Tenor-Rezitativ des zweiten Satzes steht in der Grundtonart *e-moll* der Kantate (es eröffnet mit dem *e*-Klang als Sextakkord).

### Das Cammerjungfrawen-Fragment Ws 2010-11

Das Fundstück ist ca. 4,5 × 8,3 cm groß, dabei vielfach geknickt und anscheinend willkürlich-grob aus einem größeren Bogen gerissen. Es handelt sich um ein beidseitig beschriebenes Papierstück, welches auf der einen Seite einige jeweils gestrichene und meist nicht mehr lesbare Notizen in schwarzer Tinte enthält, die wohl aus dem 17. Jahrhundert stammen. Im Vergleich zur nachfolgend Heinrich Schütz zuzuordnenden Schrift auf der Umseite erscheint die Graphie hier deutlich flacher und flüchtiger. Bemerkenswert sind die mittig im oberen Teil des Stücks zu lesenden Wörter *Zu machen*, die ggf. von einer anderen Hand als die sonstigen Notizen stammen und der Handschrift des Heinrich Schütz jedenfalls etwas näher stehen als die anderen Vermerke. Angesichts des z. B. in Schütz' *Memorial* von 1651 deutlich anders geschriebenen großen *Z* (etwa Bl. 291<sup>r</sup>, Z. 26 und 29)<sup>17</sup> wurden aber auch diese beiden Wörter schwerlich vom Komponisten notiert. Von Interesse sind sie aber dennoch, lassen sie doch zumindest daran denken, dass das Bruchstück als eine sukzessive abgearbeitete, in ihren Einzelposten gestrichene »To do«-Liste überlebt haben könnte, die man aus einem einseitig beschriebenen Schütz-Autographen herausriss und schließlich fortwarf oder als Ausfütterung des Estrichs zweckentfremdete. Insgesamt bietet es sich wohl an, diese Notiz-Seite des Fragments als »Rückseite« anzusprechen, die von Schütz' Hand stammenden Teile als »Vorderseite«.

Die »Vorderseite« des unförmigen Fragments stellt ein planlos abgetrenntes Stück vom rechten Rand eines ursprünglich weitaus breiteren Textes vor, da die oberen sechs der sieben auszumachenden Zeilen rechts einigermaßen bündig abschließen (die siebte ist nur mittig mit wenigen Zeichen auszumachen) und rechts daneben noch ein üppiger, z. T. bis zu zwei Zentimeter breiter Rand bleibt. Das Papierstück enthält zwei durch einen gut bis zur Hälfte des Querstreifens reichenden mittigen Horizontalstrich getrennte Passus. Zu lesen ist, nach hilfreichen Besserungen durch Axel Beer, Mainz<sup>18</sup>:

**16** »Herr, warum trittst du so ferne? Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not, da alles mir ein kläglich Ende droht?« Das Zitat des ersten Psalmverses leitet auch Christoph Graupners Kantate in B-Dur für 2 Violinen, Viola, Sopran, Alt, Tenor und Basso continuo zum Sonntag Reminiscere 1721 ein (5 Takte streicherbegleitetes Sopran- und Tenor-Vorspiel zur Arie »Erbarme dich«).

**17** Das *Memorial* ist als Faksimile verfügbar in der Ausgabe von Heinz Krause-Graumnitz (Hrsg.), *Heinrich Schütz, Autobiographie (Memorial 1651)*, Leipzig 1972.

**18** Gegenüber den Vorschlägen Beers setzen wir wenige Akzente anders: Das für die erste Zeile unter dem Strich vorgeschlagene *mittelste* macht nach unserem Dafürhalten inhaltlich wenig Sinn, das von Beer vorgeschlagene *Gottorpischer hoffverweser* lesen wir a) als *Gottorpische* und b) nicht deutlich genug, um nicht auch *hoff gewesen* o.ä. annehmen zu können. Zudem geben wir in der für uns unklar bleibenden Zeile alle Zeichen an, die wir meinen, erkennen zu können.



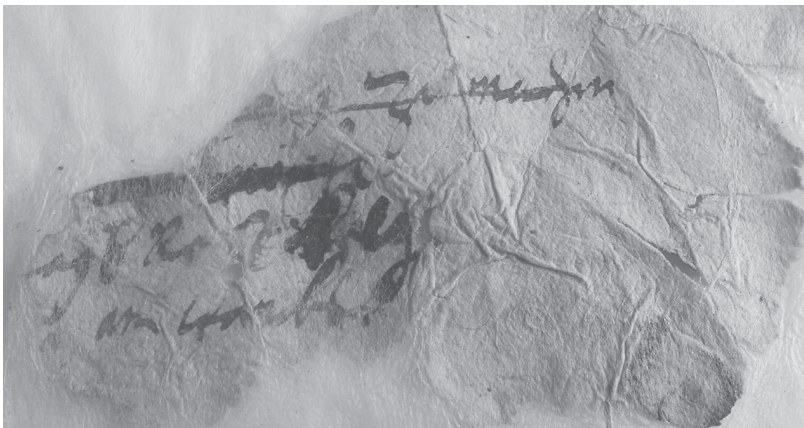


Abbildung 7: Ws2010-11, Cammerjungfrauen-Fragment, Rückseite (Foto: Anne Kirchhoff)

*CammerjungfraWen*  
 <e>rste Eine Bredawen  
 andre Eine Blessen  
 dritte Eine Marbitzen

und unter dem Strich:

*l...h (?) der mittel (...) ist*  
*Gottorpische hoff ...wes... (?)*  
*(?) trra.*

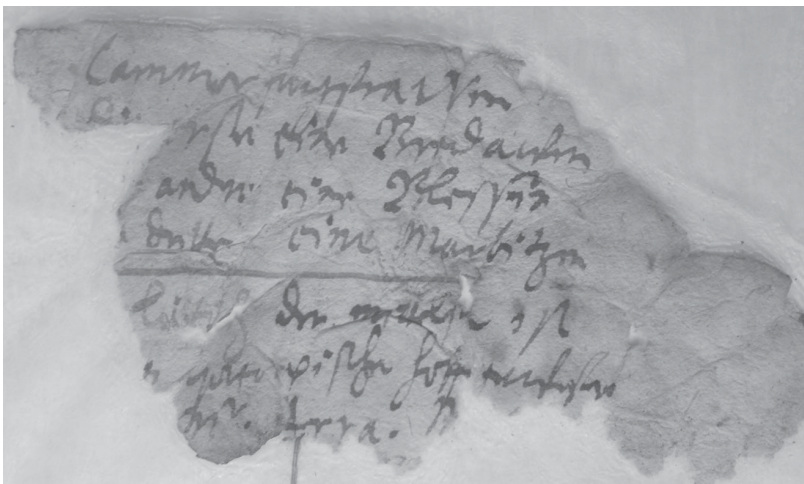


Abbildung 8: Ws2010-11, Cammerjungfrauen-Fragment, Vorderseite (Foto: Anne Kirchhoff)

Es lässt sich über diese Seite des Fragments zumindest so viel aussagen bzw. vermuten:

1. Die Notiz stammt ohne Zweifel aus Schütz' Feder. Der stärkste Beleg hierfür ist wohl die Schreibweise von *Gott* in *Gottorpische*, die gänzlich mit der im 1985 aufgefundenen Weißenfelder Fragment und auch mit der im *Memorial* von 1651 übereinstimmt. Folgt man der anlässlich des Fundes von 1985 dargelegten Argumentation, so gibt diese Identität der Schreibweise bei einer offenbar über die Jahrzehnte recht stark veränderten Graphie in den Schriftstücken des Komponisten einen Datierungshinweis auf die Mitte des 17. Jahrhunderts. Verschiedene weitere Wörter der Notiz finden ebenfalls ihre graphische

Entsprechung in Wörtern des *Memorials* von 1651 – welches hier, da es sich bereits im Falle des 1985 gefundenen Fragments als aussagekräftigstes Dokument erwiesen hat, bevorzugt herbeigezogen wird: Die Graphie von *die* und *ist* unterhalb des Horizontalstrichs entspricht exakt der z. B. auf Bl. 293<sup>v</sup>, Z. 23 sowie Bl. 292<sup>v</sup>, Z. 11 des *Memorials*. Auch die Graphie von *hoff* in der Notiz findet im *Memorial* ihre – wenngleich gegenüber den oben genannten Beispielen etwas weniger schlagende – Entsprechung (z. B. Bl. 291<sup>r</sup>, Z. 12 [*hoffcapell*]). Insgesamt deutet alles darauf hin, dass Heinrich Schütz diese Notiz ungefähr zur Zeit des 1985 gefundenen Fragments und des *Memorials*, also um 1650, angefertigt hat<sup>19</sup>.

2. Im Passus oberhalb des Horizontalstrichs listete Heinrich Schütz offenbar drei Kammerjungfrauen auf. Das Wort *CammerjungfrauWen* wirkt dabei wie eine Überschrift, jedenfalls sind links (anders als in der zweiten Zeile) und rechts keine Reste von weiterer Schrift zu erkennen. Nach unten ist die Aufstellung der Kammerjungfrauen durch den Horizontalstrich begrenzt, der bündige rechte Abschluss der auf die Überschrift folgenden drei Zeilen sowie der gut verständliche Inhalt der gesamten Liste, welche drei Kammerjungfrauen mit ihrer Her- bzw. Abkunft katalogisiert, lässt auch für den ehemals links an den erhaltenen Bestand stoßenden Text kaum an mehr als einzelne verlorene Wörter denken, etwa jeweils einen bestimmten Artikel *die*. Denkbar (jedoch kaum zu belegen) ist, dass unter dem Strich ein – nun in seinem erhaltenen Ende *l...h* nicht mehr erkennbarer – Name als *der mittel...* genannt wurde, durch den in Bezug auf die zuvor genannten Kammerjungfrauen etwas spezifiziert wird. Gleiches gilt für *Gottorpische hoff...wes...*, etwa in Bezug auf eine vorherige Tätigkeit am herzoglich-gottorpschen Hof zu Schleswig. Der dreimal benutzte unbestimmte Artikel *Eine* vor einem Eigennamen ist wohl als kategorisierende Information zu verstehen, die einem Herkunftsort oder einem Herkunftsgeschlecht voranging.

3. Üblicherweise wird der Begriff »Kammerjungfrau« einzig als Bezeichnung für die Bediente einer Fürstin oder »adelichen Frau« verwendet, nicht jedoch z. B. für eine private Hausangestellte<sup>20</sup>. Dies lässt, bei der oben dargelegten ungefähren Datierung, an eine Erwähnung im Zusammenhang mit Schütz' erneutem Aufenthalt am Dresdner Hof seit 1645 denken, zumal auch der *Gottorpische hoffer* erwähnt wird. Schütz' Kontakte zum Dresdner Hof dauerten bekanntlich nach dem Kauf des Weißenfeler Hauses 1651 fort. Gesuchen auf Pensionierung wurde erst nach dem Tod des Kurfürsten Johann Georg I. 1656 entsprochen, Schütz löste seinen Dresdner Wohnsitz vermutlich erst nach den Beerdigungsfeierlichkeiten für seinen Herren im Februar 1657 auf und zog ganz nach Weißenfels. Bei Abfassung des vorliegenden Schriftstücks war der Komponist also vermutlich dem Dresdner Hof verbunden, allerdings lässt der Verweis auf den *Gottorpische(n) hoff* schwerlich an einen Bezug auf Dresden denken, sofern die Angaben über dem Strich nicht eine andere Bedeutung haben oder der Hinweis auf Gottorp eine vorherige Tätigkeit einer der Kammerjungfrauen bezeichnet. Für einen Verweis auf Dresden könnte immerhin die Bezeichnung der dritten erwähnten Kammerjungfrau sprechen, die als *Marbitzen* aus dem nahe der Stadt gelegenen Ort Merbitz stammen könnte oder aber einen auf diesen Ort bezogenen Herkunftsnamen trug<sup>21</sup>. Die anderen beiden Eigennamen – *Bredawen* und *Blessen* – ließen sich bisher ebenso wenig mit Sicherheit einem Orts- noch einem Geschlechternamen zuordnen<sup>22</sup>. Die Recherche im

19 Vgl. die Bildtabelle bei Kirchhoff/Zimmermann (wie Anm. 1), S. 102.

20 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Fünfter Band. Bearbeitet von Dr. Rudolf Hildebrand, Leipzig 1873, Bd. 11, Sp. 122.

21 Laut Auskunft von Henrike Rucker (Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels) vermutete Eberhard Möller(†) hier eine Herkunft aus dem Geschlecht derer von Marwitz.

22 Eberhard Möller vermutete als empirische Person hinter der *Bredawen*: »Eine Fürstl. Mecklenburgische Kammerjungfrau Ursula Dorothea von Bredaw, geboren 1602, stirbt 1662 in Halle« (Mitteilung an Henrike Rucker), für die *Blessen*

Dresdner Hauptstaatsarchiv, die auf einen Nachweis von Kammerjungfrauen dieser oder ähnlich klingender Namen am Dresdner Kurfürstenhof zielte, blieb ohne Erfolg<sup>23</sup>.

4. Eine leider allzu verlockende, weil auf einer Fehlesung des Fragments beruhenden Vermutung, die im Katalog zur ständigen Ausstellung des Weißenfeler Schützhauses vorgetragen wurde<sup>24</sup>, war die, aus *Gottorpische hoff...wes...* eine Wendung ableiten zu können, die sich auch in Testamentstexten der Zeit findet. Somit käme in Betracht – was jetzt nicht ganz auszuschließen ist, aber rein spekulativ wäre –, im Fragment eine Aufstellung von Kammerjungfrauen zu erblicken, welche Heinrich Schütz (in seinem Testament oder anderweitig) bedenken wollte. Mit der klärenden Lesung Axel Beers sind wir sozusagen erfreulicherweise ent-täuscht worden. Was das Fragment einmal aussagen sollte, ist freilich nach wie vor gänzlich ungeklärt.

### Die übrigen Fragmente mit Notentext

#### a) Ws 2010-21

Auf diesem mit schmalere Rastral (98 mm) eingerichteten Notenblatt wurde eine Stimme – vermutlich in Diskantlage – eingetragen. Sie beschließt den wiederholten Abschnitt eines [Tanz-]Satzes im  $\frac{3}{8}$ -Takt mit einer eher ins 18. Jahrhundertweisenden Floskel. Den folgenden, ebenfalls wiederholten Teil beginnt sie mit mehreren (vier?) Pausen-Takten. Erhalten ist vermutlich ein Ausschnitt der untersten Zeile des angekohlten Blattes.

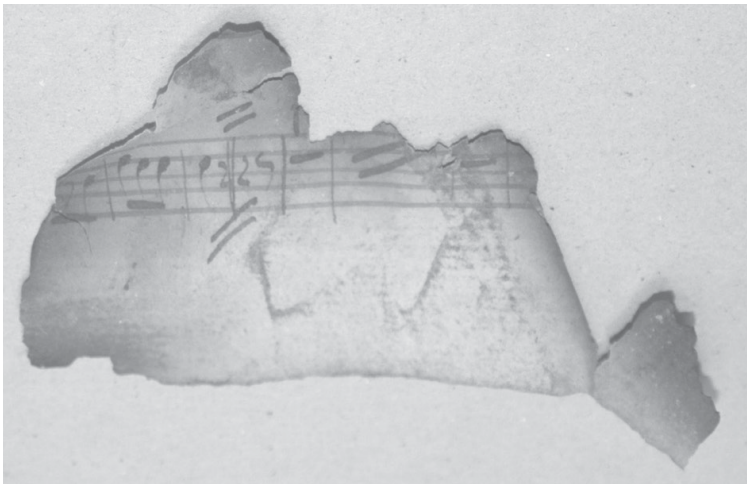


Abbildung 9: Ws 2010-21 (Foto: Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels)

vermutet Axel Beer die Herkunft aus dem Geschlecht von Plesse. Axel Beers Forschungen zu den hinter den genannten Bezeichnungen (noch) verborgenen empirischen Personen waren bei Abschluss dieses Aufsatzes noch im Schwange. Sie mögen in Zukunft wesentliche weitere Erkenntnisse zum neu aufgefundenen Textfragment liefern.

**23** Frau Christine Weisbach vom Dresdner Hauptstaatsarchiv – der wir für ihre Mühen herzlich danken – teilte uns in einem Schreiben vom 10. Mai 2011 mit: »Unsere Datenbank gibt zu den genannten Namen, auch in Abwandlung, keinen Hinweis. Die sächsischen Staatshandbücher, in dieser Hinsicht die beste Quelle, erscheinen erst ab 1729. Deren Vorgänger, die handschriftlichen Hofbücher, weisen gerade in der fraglichen Zeit eine Lücke auf. Da es sich vermutlich nicht um adlige Frauen handelt, ist die Suche nach dem wirklichen Namen besonders schwierig. Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass sich in einschlägigen Sachakten Hinweise finden lassen«. Eine solche, zweifellos besonders aufwändige Recherche wäre Gegenstand einer gesonderten Arbeit und kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht vorgenommen werden.

**24** Matthias Kirchhoff/Ann-Katrin Zimmermann, *Die im Haus aufgefundenen Handschriftenfragmente*, in: Henrike Rucker (Hrsg.), *Mein Lied in meinem Hause. Katalog zur ständigen Ausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels*, Leipzig 2014, S. 86–89, hier S. 87.

## b) Ws2010-51

Bei diesen aus einem Mäusenest geborgenen Bruchstücken handelt es sich vermutlich um eine Stimme, der ein c1- oder c3-Schlüssel (Diskant- oder Alt-Schlüssel) vorangestellt ist: Ein Akzidenz auf der vierten Linie (von unten) liefert bei diesen Schlüsselungen das wahrscheinlichste Ergebnis (*b* oder *es*). Da ein früher Typendruck vorliegt, sind *ges* (bei der ohnehin seltenen c2-Schlüsselung), *ces* (bei c3-/Tenor-Schlüsselung), *des* (bei g2-/Violin-Schlüssel) oder *fes* (bei f4-/Bass-Schlüssel) unwahrscheinlich. Eines der Stückchen lässt einen Großbuchstaben *A* (Abbildung 10 oben, drittes Stück von links) erkennen.

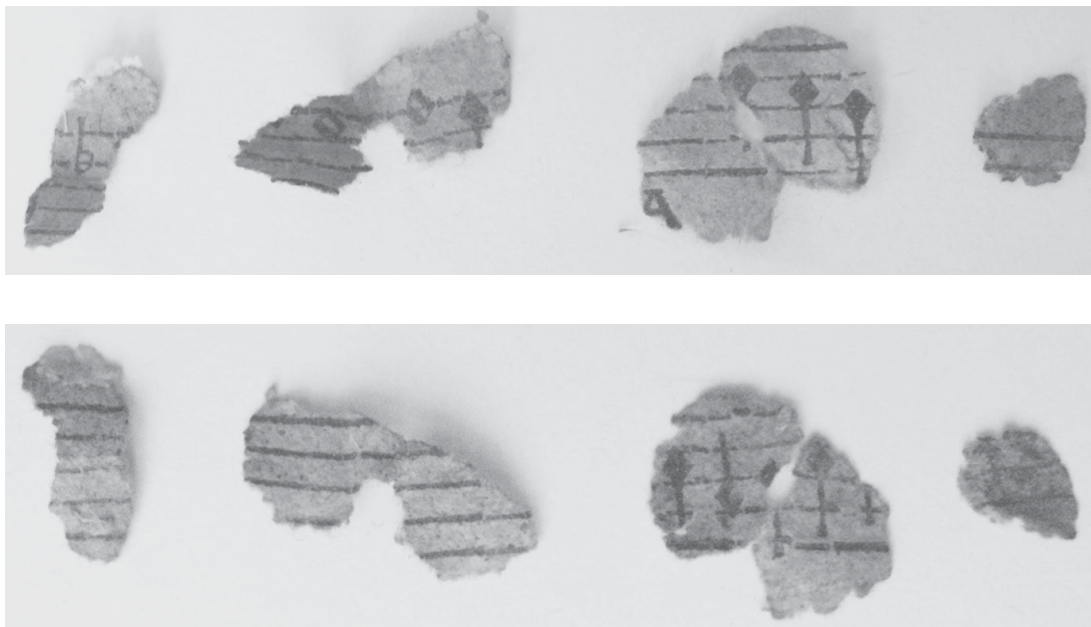


Abbildung 10: Ws2010-51 (Foto: Ann-Katrin Zimmermann)

### Die übrigen Fragmente ohne Notentext

Von den weiteren Funden im Schütz-Haus, die sämtlich nicht von der Hand des Komponisten stammen, verdienen vor allem Ws2010-12 (ca. 6,4 × 5,8 cm) und Ws2010-14 (ca. 9,8 × 8,6 cm) Aufmerksamkeit. Das erste Bruchstück stellt den linken Rand sowie, jenseits eines vertikalen Falzes, wohl auch Reste des unbeschriebenen rechten Rands eines zum selben Doppelblatt gehörenden Papiers dar, das im 17. Jahrhundert über sechs erhaltene Zeilen mit nur noch sehr blass auszumachender Tinte beschrieben wurde. Die Schrift erscheint gegenüber der Graphie des Schütz-Memorials flüssiger, weniger kraftvoll und zudem mit einer deutlich stärkeren Rechtsneigung. Dass sie womöglich von derselben Hand wie das *Zu machen* auf der Rückseite von Ws2010-11 stammt, ist trotz gewisser Ähnlichkeiten in der Realisierung des *Z* und des *h* unsicher, wenn nicht zweifelhaft. Jedenfalls stammt das Fragment aus dem 17. Jahrhundert. Es sind nurmehr einzelne Wörter zu erkennen, in der zweiten Zeile von oben *zugezogen* mit folgendem *G*, darunter *es Haus*, in der vorletzten Zeile *Schließen* und darunter *sitzen*. Sollten diese Wörter im offenbar vorliegenden Fließtext unmittelbar aufeinander bezogen sein, spräche dies für ein ursprünglich kleines Format des beschriebenen Papiers; vor allem die ersten beiden Wörter lassen zumindest an einen unmittelbaren Konnex denken; das *es* vor *Haus* ist gut als Demonstrativpronomen vorstellbar.

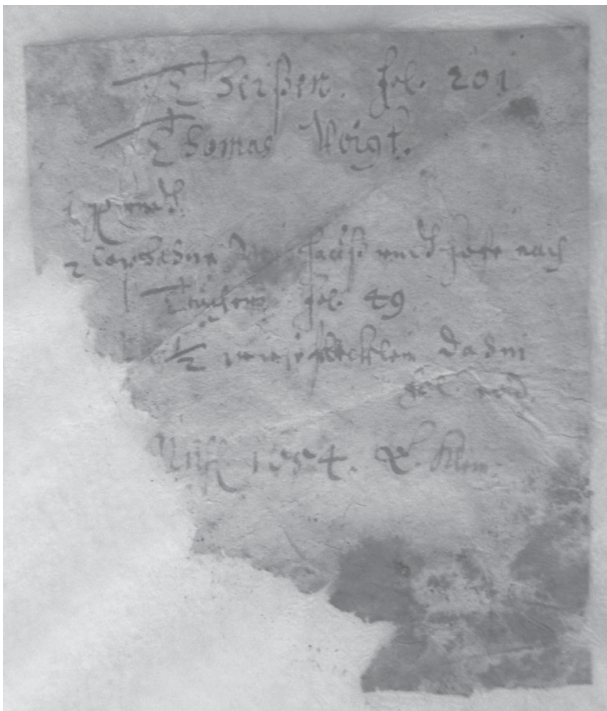


Abbildung 11: Ws2010-14 (Foto: Anne Kirchhoff)

Ws2010-14 stellt ein in Auszeichnungsschrift des 17. Jahrhunderts ausgefertigtes und in der untersten Zeile neben einer Unterschrift (evtl. *E. Klem*) auf 1654 datiertes, acht Zeilen umfassendes Exzerpt aus einem amtlichen Buch dar, vermutlich einem Amtserbbuch oder Erbzinsregister des 17. Jahrhunderts<sup>25</sup>. Zuoberst des Fragments findet sich die Angabe *Theißen* (eine heute zum nahe Weißenfels gelegenen Zeitz gehörige Ortschaft) sowie *fol. 201*. Darunter liest man den Namen *Thomas Voigt*, vermutlich die Person, deren Belange auf den angegebenen Amtsblättern in Theißen behandelt wurden. In der Zeile darunter steht neben einer *1* die Abkürzung *Hernd[ienst]*. Wieder darunter, in der vierten und fünften Zeile, liest man: *2 Caphehne vor hauß undt hofe nach Teuchern fol. 49*. Gemeint ist hier die Ortschaft Teuchern zwischen Weißenfels und Zeitz. Noch darunter liest man *1/2 wieseflecklein dahin* mit rechts in einer eigenen Zeile darunter gerücktem *fol. eod.* (also: »auf dem selben Blatt«). Die letzte Zeile enthält die oben erwähnte Datierung und Signatur, es handelt sich um den einzigen expliziten terminus a quo unter allen Neufunden im Schützhaus. Man liest damit eine Jahreszahl, die mit der über die Graphie vorgenommenen Datierung der Schütz'schen Fragmente gut in Einklang zu bringen ist. Leider lässt sich der auf dem Schriftstück bezeugte Sachverhalt nicht mehr in anderen Archivalien greifen. Die diesbezüglichen Bestände des zuständigen Stadtarchivs Zeitz reichen nicht bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurück<sup>26</sup>. Zu prüfen, ob sich in den Beständen des Landeshauptarchivs Sachsen-Anhalt in Wernigerode ggf. noch ein Niederschlag des Vorgangs nachweisen ließe, wäre Gegenstand einer eigenen Forschungsarbeit und war im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten. Eine entsprechende Anfrage beim Wernigeröder Landesarchiv blieb jedenfalls ergebnislos<sup>27</sup>.

25 Für diesen Hinweis sowie wertvolle Hilfe bei der Entzifferung von Ws2010-14 danken wir Dr. Jörg Brückner vom Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt in Wernigerode.

26 Freundliche Auskunft von Sven Lautenschläger vom Stadtarchiv Zeitz.

27 E-Mail von Dr. Jörg Brückner, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Wernigerode vom 7. Juni 2011.

Die bisher nicht erörterten, jeweils fragmentierten Schriftfunde des Dezember 2010 sollen nachfolgend tabellarisch dargestellt werden. Sofern sich nicht anderweitige Angaben unter »Bemerkungen« finden, datieren wir die Fundstücke ungefähr in die Entstehungszeit der oben betrachteten Funde, also um 1650:

Signle	Maße (ca.) in cm	Text	Bemerkungen
Ws 2010-13	6,3 × 7,1	Textrest: ... <i>ehren</i> sowie ... <i>den de</i> erkennbar	Fragment stark zersetzt, mit Loch in der Mitte
Ws 2010-15	2,3 × 2,8	<i>C. Granes (?) i ...</i>	Ggf. Unterschrift
Ws 2010-16	18,0 × 9,8	–	Unbeschriebenes Papier mit unregel- mäßiger, einem (nicht nachweisbaren) Wasserzeichen ähnlicher Perforierung
Ws 2010-20	6,9 × 4,8	–	Unlesbares Eckstück (links oben oder rechts unten) eines ehemals beschriebenen linierten Papierstücks
Ws 2010-22	1,8 × 3,0	Textrest: <i>üben</i>	wohl 19. Jh.
Ws 2010-23	1,8 × 2,5	Textrest: <i>Ch</i>	–
Ws 2010-24	3,2 × 2,7	Textrest: <i>flech</i>	–
Ws 2010-25	2,8 × 6,6	Textrest: Sehr großer, schwunghaft ausgreifender Beginn eines Wortes oder einer Unterschrift, nicht iden- tifizierbar	–
Ws 2010-26	5,1 × 4,3	Mehrere, oft gestrichene Vermerke jeweils mit Angabe <i>fol. eod.</i> oder <i>fol.</i> und Seitenzahl (erkennbar Zahlen 8, 348, 360), zudem Name <i>⟨Be⟩rnhardt B (erner?)</i>	–
Ws 2010-27	1,8 × 3,6	<i>⟨E⟩infach (?) Schade</i>	–
Ws 2010-28	2,6 × 3,2	Zweimaliger, jeweils gestrichener Vermerk <i>fol. eod.</i> und unlesbarer Textrest	–
Ws 2010-29	3,7 × 2,6	<i>E.d St ...</i>	Kürzel oder Rest einer Unterschrift?
Ws 2010-30	–	–	Sammlung von 6 Japanpapieren, in denen sechs Papierreste wohl des 19. Jh.s versammelt sind, darunter ein Briefumschlag und das oben erwähnte »Barbier«-Plakat von 1848
Ws 2010-31	14,8 × 23,7	Textreste u. a.: <i>und, herdann,</i> <i>Nach, ... kte ich</i>	Rechter Rand eines Briefes, wohl aus dem 19. Jh.
Ws 2010-51	–	–	Reste von ehemals gedrucktem Papier, die sich in einem Mäusenest fanden. Neben den oben erwähnten Noten- resten waren dies u. a. Fragmente eines Hausbuchs mit v. a. medizinischen Rezepten aus dem 17. Jh.

## »... wie mich Herr Henrich abgericht ...«

### Zur Tätigkeit von Henrich Schütz als Kompositionslehrer in Kassel

Gerhard Aumüller

#### 1. Die Quelle und ihre Herkunft

In ihrem *Katalog der Musikdrucke aus der Zeit der Kasseler Hofkapelle (1550–1650)* hat Angelika Horstmann erstmals ausführlicher auf zwei handschriftlich eingetragene zweistimmige Sätze in einem Biciniendruck von Thomas Mancinus aus dem Jahr 1597 hingewiesen<sup>1</sup>. Die beiden Stimmbücher dieses Drucks mit dem Titel *Duum vocum cantiuuncularum Thomae Mancini Megapolitani, Chori Musici in aula VVolferybytana Magistri, liber* sind bereits im Inventar der Kasseler Hofkapelle von 1638 verzeichnet<sup>2</sup>. Sie enthalten nach einer lateinischen Widmungsvorrede an Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg insgesamt 26 zweistimmige Sätze, wechselnd kombiniert für Diskant, Alt, Tenor und Bass, davon 10 »cum textu« (je einmal ein deutscher, lateinischer und französischer Text und sieben italienische Texte) und 16 »sine textu«.



Abbildung 1: Titelblatt der Vox superior des Mancinus-Drucks von 1597 (ULMB Kassel, Handschriften 4° Mus. 73[1])

Auf die gedruckten Sätze folgen, von zwei verschiedenen Schreibern eingetragen, zunächst ein untextiertes, dann ein textiertes Bicinium. Nur das textierte weist eine Überschrift auf: *Cammer Secretarius Caspar Meusch Ao [etc.] 1614.*

<sup>1</sup> Siehe: *Katalog der Musikdrucke aus der Zeit der Kasseler Hofkapelle (1550–1650)*. Bearbeitet von Angelika Horstmann (Schriften der Universitäts-Bibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6), Wiesbaden 2005, S. 228–229; ebenfalls erwähnt in: *Manuscripta chemica in quarto* (ebd., Bd. 11). Bearbeitet von Hartmut Broszinski, Wiesbaden 2011, Einleitung S. XXII. Der Mancinus-Druck der Vox superior hat die URL: [http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1303903109015/1/LOG\\_0000](http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1303903109015/1/LOG_0000), die Vox inferior findet sich unter: [http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1303903320738/1/LOG\\_0000](http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1303903320738/1/LOG_0000).

<sup>2</sup> Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 124.

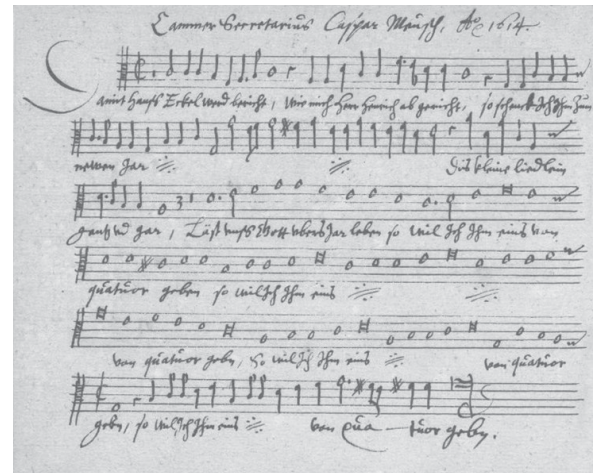
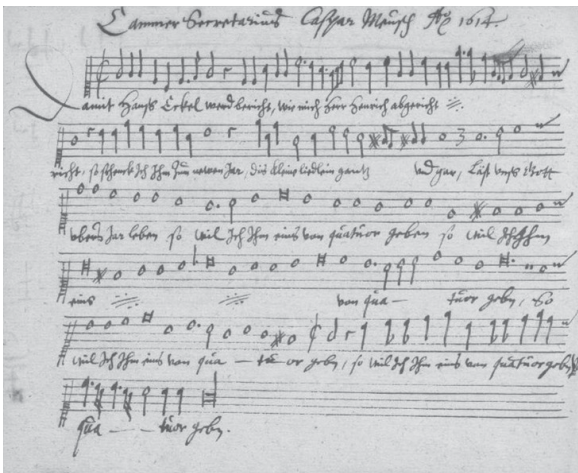


Abbildung 2: Eintrag der Komposition von Caspar Meusch, links die Vox superior, rechts die Vox inferior (ULMB Kassel, Handschriften 4° Mus. 73[2])

Der unterlegte Text lautet:

Damit Hans Eckel werd bericht,  
wie mich Herr Henrich abgericht,  
so schenck Ich Ihm Zum neuen Jar,  
dis Kleine liedlein gantz vnd gar,  
Läst unss Gott vbers Jar leben  
so will Ich Ihm eins von quatuor geben.

Er besagt, dass der Kammersekretär Meusch durch »Herrn Henrich« so weit zur Komposition angeleitet wurde, dass er dem Hans Eckel dieses Bicinium als Neujahrgeschenk präsentieren konnte, mit der Aussicht, ihm im kommenden Jahr, falls es ihnen Gott erlaube, eine vierstimmige Komposition vorzulegen. Die drei im Eintrag genannten Namen *Caspar Meusch*, *Hans Eckel* und *Herr Henrich* ermöglichen nicht nur einen Einblick in die gesellschaftlichen Kontakte am Kasseler Landgrafenhof im Jahr 1614, sondern dokumentieren auch das früheste erhaltene Resultat eines Kompositionsunterrichts durch Henrich Schütz. Denn mit der freundschaftlich-ironischen Nennung von »Herrn Henrich« kann es sich den Umständen nach nur um Schütz handeln, den »Ladegesellen« bei Meuschs Hochzeit, wie zu zeigen sein wird. Der textierte Eintrag wurde allerdings nicht von Caspar Meusch, dem offenbar engsten Freund Schützens während seiner Kasseler Zeit, geschrieben, sondern vielmehr vom Adressaten der Komposition, dem Kammerdiener Johann Eckel<sup>3</sup>.

Zunächst einige Worte zur Quelle. Die Bicinien des Wolfenbütteler Hofkapellmeisters Thomas Mancinus (\* Schwerin 1550, † ebd. nach 1612) stammen aus einer Zeit des intensiven Austausches von Musikern und Musikalien zwischen dem Hof des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg in Wolfenbüttel und dem Kasseler Hofstaat des Landgrafen Moritz des Gelehrten. Bereits 1594 wechselte der Zinkenist Johann (de) Block aus der Wolfenbütteler in die Kasseler Hofkapelle, und später folgten die Instrumentisten Georg Molschawer, Samuel Völkel und Andreas Ostermeier<sup>4</sup>. Moritz schickte seinerseits die beiden italienischen Musiker Alessandro Orologio und Francesco Sagabria (Sogabria), die

<sup>3</sup> Im Blick auf die Identifizierung des Schreibers vgl. auch das unter Fußnote 35 Gesagte.

<sup>4</sup> Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 69–70.



für ihn Instrumente in Venedig eingekauft hatten, weiter nach Wolfenbüttel, wo sie zwischen 1597 und 1601 in der Hofkapelle nachweisbar sind. Die bekannteste Entsendung von Musikern zwischen Wolfenbüttel und Kassel ist der Besuch des Lautenisten John Dowland am Kasseler Hof in Begleitung des Wolfenbütteler Hoflautenisten Gregorius Huwet<sup>5</sup>. Wahrscheinlich ist der Besuch der beiden Musiker im Zusammenhang mit der Taufe von Moritz' Erstgeborenem, dem Erbprinzen Otto, am 12. Januar 1595 zu sehen, als dessen Pate damals der dänische Kronprinz Christian (später König Christian IV.), ein Schwager von Herzog Heinrich Julius, fungierte<sup>6</sup>. Wenig später nahm der kulturelle Austausch zwischen beiden Höfen durch territorialpolitisch motivierte Differenzen zwischen Moritz und Heinrich Julius deutlich ab, kam aber nie zum Erliegen, wie die Besuche des Wolfenbütteler Hofkapellmeisters Michael Praetorius in Kassel (1605 und 1609, vermutlich zu Orgelabnahmen) nahelegen. Ob der Mancinus-Band durch Praetorius oder schon früher nach Kassel gelangte, lässt sich nicht mehr nachweisen<sup>7</sup>.



Abbildung 3: Thomas Mancinus im Alter von 35 Jahren. Portraitstich von Georg Scharffenberg (um 1530–um 1608)

5 Ausführlich dazu neuerdings: Sigrid Wirth, »... weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitirt Instrument ist«: *Der Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Hof der Herzöge zu Braunschweig und Lüneburg 1580–1625*, Phil. Diss. Göttingen 2015; vgl. darin das Kapitel zu John Dowland.

6 Hessisches Staatsarchiv Marburg (HStAMR), Best. 4a Nr. 43, 1; siehe: Horst Nieder, *Höfisches Fest und internationale Politik*, in: Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes und Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Kassel 1997, S. 141–162, hier S. 141. Ob Christian wirklich, wie von Rommel behauptet, an den Tauffeierlichkeiten in Kassel teilgenommen hat, ist nicht nachweisbar und eher zweifelhaft; vgl. Christoph von Rommel, *Geschichte von Hessen durch Christoph v. Rommel*. Vierten Theiles zweite Abteilung, Sechster Band, Kassel 1837, S. 393.

7 Denkbar ist auch eine direkte Übersendung durch Mancinus, der Verwandte in Kassel besaß; dankenswerter Hinweis von Dr. Sigrid Wirth, Wolfenbüttel. Der Portraitstich in Abbildung 3 stammt aus der Kupferstichsammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig; abrufbar unter: <http://kk.haum-bs.de/?id=g-scharffenberg-ab3-0001>.

Der handschriftliche Eintrag der Meusch-Komposition durch Eckel in dem Band legt nahe, dass man die Mancinus-Bicinien in Kassel vermutlich zu dem Zweck nutzte, den der Komponist in seiner Widmung an Herzog Heinrich Julius genannt hatte: »In præsentia fero cantiones duùm vocum, initio à me factas, ut chori Musici tyrones in ijs exerceantur: quæ cum essent modulatu difficillima, tum canentium artem, vel inertiam facillimè proderent, atque ita diligentiam eorum acuerent, & solertiam auferent«<sup>8</sup>. (Ich lege jetzt zweistimmige, von mir neuerdings verfasste Gesänge vor, damit die Musikeleven an diesen sich üben: da jene äußerst schwierige Modulationen sind, dann auch für die Technik des Singens, sie geben Ungeschicklichkeiten wohl allzu leicht preis und schärfen so ihre Sorgfalt und vergrößern die Kunstfertigkeit.)

Martin Ruhnke vermutet demnach wohl zu Recht, dass Mancinus die Sammlung als Übungsstücke sowohl für die Sänger und Sängerknaben als auch für die Instrumentisten und deren Lehrlinge geschrieben hat, und zwar nicht nur für die stilgerechte Interpretation, sondern auch als Modelle für die Komposition. In diesem Sinne scheinen sie von »Herrn Henrich« beim Unterricht von Caspar Meusch verwendet worden zu sein. Damit greift der Kompositionslehrer Schütz auf seine Erfahrungen aus Venedig zurück, die er offenbar aus den *Ricercari a due voci*, den Lehr-Bicinien von Grammatico Metallo (ca. 1540 bis nach 1615), damals Kapellmeister an San Marcuola, gewonnen hat<sup>9</sup>.

## 2. Die Personen

Caspar Meusch wurde um 1584 in Gudensberg (ca. 20 km südlich von Kassel) als Sohn des Bürgermeisters Georg Meusch geboren<sup>10</sup>. Mit Ausnahme des Orgelbauers Heinrich Crantz, von dem die 1499 erbaute große Orgel im Braunschweiger Dom St. Blasii stammt, sind dort keine weiteren musikalischen Persönlichkeiten oder überregional bedeutsame Musikaktivitäten bekannt<sup>11</sup>. Vermutlich durch die Intervention des damaligen Gudensberger Pfarrers und späteren Marburger Theologie-Professors Caspar Sturm (1550–1625) erhielt Meusch nach der Schulzeit in Gudensberg bzw. Marburg eine Freistelle an der Kasseler Hofschule, die damals auch Henrich Schütz besuchte. Wie von Schütz ist von Meusch neben anderen lateinischen und italienischen Texten eine *De D. Mauritio Oratio* erhalten, die er mit Caspar Meuschius Bonimontanus/Goedenbergensis unterzeichnete. Und unter den Epicedien auf den im Juli 1602 verstorbenen Hofschüler Graf Bernhard zu Lippe findet sich ein umfangreiches lateinisches Gedicht Meuschs mit einem Chronodistichon<sup>12</sup>. Offenbar haben sich Schütz und Meusch während der gemeinsamen Schulzeit angefreundet. Bereits 1604 ermöglichte Landgraf Moritz dem Hofschüler

**8** Ruhnke (wie Anm. 3), S. 80.

**9** Diesen wichtigen Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Werner Breig, Erlangen, den er wie folgt ergänzte: »Diese Bicinien waren auch mit Texten verbunden, die allerdings nicht gesungen wurden, sondern als *Motti* fungierten [...] man darf wohl annehmen, dass in seinem eigenen Unterricht die Bicinien von Mancinus eine Rolle gespielt haben; dies bestätigt die zitierte Aussage von Ruhnke und ist eine willkommene Ergänzung zu dem, was Schütz in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* darüber zum Thema sagt, was »anfahende Komponisten« lernen sollen.« Zum Hintergrund siehe: SJB 29 (2007), S. 93 f.

**10** Für Einzelheiten zu seiner Biographie siehe: Gerhard Aumüller, *Einblicke in die Lebenswelt von Henrich Schütz während seiner Jugendjahre in Hessen*, in: SJB 35 (2013), S. 77–151, hier S. 131–133 und 147–148.

**11** Michael Praetorius, *Syntagmatis musici tomus: De Organographia: Darinnen Aller Musicalischen Alten vnd Newen, sowol Außländischen, Barbarischen, Bäwrischen vnd unbekandten, als Einheimischen, Kunstreichen, Lieblichen vnd bekandten Instrumenten Nomenclatur, Intonation vnnnd Eigenschaft, sampt deroselben Justen Abriß vnd eigentlicher Abconterfeyung: Dann auch Der Alten vnd Newen Orgeln gewisse Beschreibung [...]*, Wolfenbüttel 1619 [erschienen 1620] (Faksimile-Nachdruck 2001), S. 111 f.

»wegen seines Ingenium« einen längeren Auslandsaufenthalt, zwei Jahre in England<sup>13</sup> und (je?) ein Jahr in Italien und Frankreich, wo Meusch die Sprachen perfekt erlernen, Kontakte knüpfen und weltläufige Umgangsformen erwerben konnte. Spätestens ab 1608 wieder in Kassel<sup>14</sup>, durchlief Meusch die gehobene Beamtenlaufbahn als Registrator, Vize-Kammer-Secretarius und Präzeptor für die Kammerjungen und schließlich Geheimer Kammersekretär, d. h. er wurde persönlicher Referent des Landgrafen, der seine Diskretion, Zuverlässigkeit, Sprachgewandtheit sowie sein Verhandlungsgeschick schätzte und ihn bei wichtigen diplomatischen Angelegenheiten einsetzte. Im Winter 1611/1612 hatte Moritz Meusch beauftragt, zwei kostbare Gnadengeschenke für Giovanni Gabrieli als Gegengabe für den Erstdruck der Madrigale von Henrich Schütz nach Venedig zu überbringen. Noch als Kammersekretär organisierte Meusch 1612, gemeinsam mit dem Kammerdiener Christoph Cornett, die Reise des Landgrafen zur Kaiserwahl nach Frankfurt und nahm 1613 an der Reise der landgräflichen Eheleute nach Dresden, Halle und Berlin teil, von der er gemeinsam mit dem Hoforganisten Schütz bereits Anfang Juni nach Kassel zurückkehrte<sup>15</sup>. Ende Dezember 1614 heiratete der zum Kammersekretär beförderte Meusch in einer aufwändigen, von Landgraf Moritz dem Gelehrten ausgerichteten Hochzeit im Kasseler Schloss Maria Heugel. Sie war die nachgelassene Tochter des früheren Kammermeisters Johann Heugel, eines Sohns des gleichnamigen Kapellmeisters Philipps des Großmütigen. Bei dieser Hochzeit, die bis in den Januar 1615 hinein dauerte und mit dem am Hof üblichen Neujahrsempfang und der Eröffnung eines Landtages verbunden wurde, hatte Schütz gemeinsam mit dem »Registrator« Jost Murhart als »Ladegeselle« fungiert, d. h. beide hatten die Einladungen zur Hochzeit zu überbringen, die Gäste zu begrüßen und die Geschenke zu vermerken. Darüber hinaus dürfte Schütz mit seinen Musikerkollegen, dem Hofkapellmeister Otto, Vizekapellmeister Ostermeier, den Sängern und Instrumentisten Christoph und Friedrich Kegel, Michael Springle, Georg Schimmelpfennig, Baltzer Radau, dem ersten Hoforganisten Johann von Ende,

**12** Universitätsbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (künftig ULMB Kassel) 2° Ms. Hass. 57 [8, fol. 139–158; Hanns-Peter Fink, *Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hofschule zu Kassel*, in: *SJb* 11 (1989), S. 15–22, hier S. 20.

**13** Gemeinsam mit seinem adligen Mitschüler von Calenberg begleitete er 1604 den hessischen Gesandten, den Engländer Francis Segar, zu den Krönungsfeierlichkeiten des englischen Königs nach London; siehe: Holger Th. Gräf, *Die Kasseler Hofschule als Schnittstelle zwischen Gelehrtenrepublik und internationalem Calvinismus. Ein Beitrag zu den institutionen- und sozialgeschichtlichen Grundlagen frühneuzeitlicher Diplomatie*, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte [ZHGG]* 105 (2000), S. 17–32, hier S. 25. Auch später haben Meusch und sogar seine Witwe noch 1622 den Kontakt zu in Kassel lebenden Engländern wie dem Tanzmeister Hasset, dem Lautenisten Hedgeman und Carl Gustav von Hille, dem Sohn des Militärs James Hill, gesucht, vgl. HStAMR Best. 40a Rubr. 4 Nr. 871 (dankenswerter Hinweis von Horst Zimmermann, Berlin).

**14** Vermutlich kehrte er bereits 1607 nach Hessen zurück, da er 1607 als Respondent bei einer juristischen Promotion auftritt; siehe: Christoph Strohm, *Calvinismus und Recht. Weltanschaulich-konfessionelle Aspekte im Werk reformierter Juristen in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2008, S. 274, Anm. 897: Anton Matthaeus (Praes.)/Caspar Meusch (Resp.), *De iurisdictione et imperio disquisitio iuridica*, Marburg 1607. 1608 berichtet er in einem ausführlichen englischen Brief dem Landgrafen über seine Reise nach Ansbach, Nürnberg, Amberg und Regensburg (HStAMR Best. 4a 39 Nr. 125).

**15** In einem am 3. Juni 1613 verfassten Schreiben des Eschweger Pfarrers und offenbar überzeugenden Predigers Hermann Fabronius, den Moritz wegen seiner irenischen Einstellung als Reisebegleiter ausgewählt hatte, wird mitgeteilt, Meusch und Schütz seien bereits nach Kassel zurückgekehrt. Tatsächlich ist die Anwesenheit Meuschs in Kassel am 3. Juni 1613 belegt, denn an diesem Tag hatte er die körperliche Züchtigung zu überwachen, die vom Landgrafen gegen die drei Hofschüler Johann Christoph Draubel, Helmerich Faber und (den späteren Hofkapellmeister) Michael Hartmann verhängt worden war; diese hatten es gewagt, den Latein-Unterricht zu schwänzen, weil sie nur in Musik unterrichtet werden wollten (ULMB Kassel 2° Ms. Hass. 57 [3, *Collegium Mauritianum: Litterae Alumnos Collegii concernentes*, fol. 38).

dem Lautenisten Victor de Montbuisson und den ehemaligen Musikern M. Johannes Scholasticus und Hans Eckel an der musikalische Unterhaltung der großen Gesellschaft beteiligt gewesen sein, der zahlreiche Adlige und höhere Beamte, aber auch städtische Honoratioren und Kasseler Bürger angehörten<sup>16</sup>. Wie angesehen Meusch bei Hofe war, zeigt die Tatsache, dass er 1615 Pate bei der Taufe eines Sohns des Hofpredigers Paul Stein war<sup>17</sup>. 1617 verhandelte Meusch mit verschiedenen Geldgebern in Köln über neue Kredite für den massiv verschuldeten Landgrafen<sup>18</sup>.

Meusch unterschrieb gelegentlich mit »Meusch von Gudensberg«, war aber nicht adelig und führte ein bürgerliches Wappen. Das Siegel zeigt einen rechts schräg geteilten Schild mit mittigem sechstrahligem Stern im rechten unteren Feld und den Initialen CM neben der Blasonierung<sup>19</sup>. Bereits am 7. April 1620 verstarb er in Kassel und wurde drei Tage später in der Martinskirche beigesetzt. In der Leichenpredigt kennzeichnet der Hofprediger Paul Stein ihn als »heiligen, gerechten Mann, der da richtig für sich gewandelt« sei und dem sein Glaube in seiner Schwachheit und »verletzten Verstande« (er starb in einem Delirium unbekannter Genese, Nierenversagen?) geholfen hat<sup>20</sup>. Seine Witwe lebte später im väterlichen Haus<sup>21</sup>. Sie hat offenbar den Kontakt mit den englischen bzw. englisch-stämmigen Freunden ihres Mannes aufrecht erhalten; ein Heiratsantrag, den der Sohn Carl Gustav des englischen Offiziers James (von) Hill der Witwe 1622 machte, führte zunächst zu irritierten Reaktionen ihrer Verwandtschaft, die nach beider Heirat jedoch verstummt<sup>22</sup>. Maria von Hill[e], verwitwete Meusch, verstarb bereits drei Jahre später und wurde am 26. April 1625 »christlich vnd ehrlich bestattet«<sup>23</sup>.

Johann (Hans) Eckel stammte sehr wahrscheinlich aus der etwa 30 km Kilometer westlich von Kassel gelegenen Kleinstadt Wolfhagen, zumindest beantwortet er 1607 ein Angebot des Landgrafen, entweder Vogt in H[eidau] oder Rentmeister in W[olfhagen] zu werden, er ziehe letzteres vor, da dort sein

**16** Teilnehmerverzeichnis siehe: HStAMR Best. 4b Nr. 6: *Caspar Meuschen Hochzeit Verzeichnus*.

**17** Archiv der Evangelischen Kirche von Kurhessen und Waldeck in Kassel (AEKKW), Kirchenbuch I der Altstadtkirche Kassel, Taufen 1599–1609, 30. Juli 1615.

**18** HStAMR Best. 4b Nr. 206, Schreiben aus Köln vom 17. Juli 1617.

**19** HStAMR Best. M 28 (Sammlung Knetsch) Kapsel Mer–Meu.

**20** *Christliche Leichpredigt Bey der Begräbnüß Des Ehrenvesten/ Hoch=gelahrten vnd Vorachtbarn/ Herrn Caspar Meuschen [...] Gehalten durch Paulum Steinium, Hoffpredigern daselbst*, Kassel 1620.

**21** Meuschs Witwe wohnte 1623 im »Sack«, in einem Eckhaus zum Steinweg; freundliche Mitteilung von Dipl.-Ing. Dr. Christian Presche, Kassel. Ihre Familie war mehrfach mit höheren Hofbeamten verwandt: Ihre Mutter Anna war eine Schwester des Rats Dr. Johannes Bischoff (Episcopus). Über ihre Schwestern Juliane, Agnes und Sabine war sie mit den Räten Dr. Johann Zobel, Johann Siegfried Clotz und Moritz Offizial verschwägert; vgl. *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte. Seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten*. Besorgt von Friedrich Wilhelm Strieder Fürstl. Hess. Cassel. Bibliothekssekretarius, Bd. 1, Göttingen 1781, darin: Art. *Clotz*, S. 233–238; Bd. 3, Göttingen 1783, darin: Art. *Episcopus*, S. 409–413; Band 15, Kassel 1806, darin: Art. *Nicolaus Sixtinus*, S. 27–33; freundlicher Hinweis von Horst Zimmermann, Berlin. Nach Meuschs Tode wurde sein kleiner Sohn dem Großonkel Dr. Johannes Episcopus in Obhut gegeben. Über sein weiteres Schicksal ist nichts bekannt.

**22** Zu Hille vgl. Jill Bepler, *Karl Gustav Hille (ca. 1590–1647): Zu seiner Biographie und zu seinen Beziehungen nach England*, in: Chloe. Beihefte zum Daphnis 6 (1987), S. 253–290. Ausführliche Darstellung der Angelegenheit bei: Horst Zimmermann, *Der vergessene Hans. Kapellmeister, Komponist, Trompeter und Bauschreiber zu Cassel: Johann Heugel (ca. 1510–1585)*, Berlin 2015, S. 58–59.

**23** AEKKW Kassel, *Kirchenbuch ref. Hofgemeinde Verstorbene 1624–1629*. Am 29. April 1627 »wurd Ihr. Strengh[eit] Caroli Gustavi von Hillen fstl. Hess. CammerJuncker vnd Fr. Mariæ Heuglin sel. einige vnd letzte Tochter Juliana Æmilia alt 2 Jar 10 Monat in die Freiheiter Kirch christlich vnd adelich bestattet«.

alter Vater wohne<sup>24</sup>. Ebenfalls aus Wolfhagen kam der spätere Hof-Mathematiker und frühere Marburger Hof-Kapellmeister Johann Schüler/Schuler (Scholasticus)<sup>25</sup>. Vermutlich wurde Eckel um 1570 geboren, denn 1592 wird er als Sänger<sup>26</sup>, 1593 als Altist und Instrumentist der Hofkapelle bezeichnet<sup>27</sup>, ist aber bereits 1596 Kammerdiener bei Landgraf Moritz<sup>28</sup>. 1600 wird er als Beauftragter für den »Musikantenverlag« genannt, war also für die Anstellung und Entlohnung der Mitglieder der Hofkapelle zuständig. 1606 erhält er den sehr gut dotierten Posten des Hofschul-Oeconomus, also des Verwaltungsleiters der im Kasseler Renthof untergebrachten Hofschule<sup>29</sup>. Diese Aufgabe übernimmt wenige Jahre später (1608) der nachmalige Hofkapellmeister Christoph Cornett<sup>30</sup>. Zu diesem Zeitpunkt war Eckel bereits lange verheiratet und hatte mehrere Kinder<sup>31</sup>; vermutlich wohnte er mit seiner Familie zunächst im Renthofgebäude bzw. in der Kasseler Altstadt, denn bereits 1599 und 1600 wird jeweils im Kirchenbuch der Altstadt das Begräbnis eines Sohns Eckels verzeichnet<sup>32</sup>. 1610/11 lässt Landgraf Moritz auf eigene Kosten ein Haus für Johann Eckel großzügig ausbauen<sup>33</sup>. Allerdings scheint Eckel nicht mit allen Baumaßnahmen einverstanden gewesen zu sein, denn der Baumeister Adam Müller bittet in seinem Bericht über den Fortgang der Arbeiten den Landgrafen um eine Entscheidung, was er veranlassen solle: »[S]intemal Hanns Eckel einen wunderlichen Sinn erscheinen lest vnd Inn kein schule gerecht sein will. Darüber die

**24** HStAMR Best. 4b Nr. 60: Schreiben vom 13. September 1607. Bei Paul Görlich, *Wolfhagen – Geschichte einer nordhessischen Stadt*, Wolfhagen 1980, werden auf S. 409 mehrere Namensträger »Hans Eckel« als Studierende in Wittenberg (1549), Basel (1559/60) und Marburg (1562: Johannes Eckel, Hassus, aus Wolfhagen) genannt. Zeitlich passt der genannte Brief ebenfalls sehr gut, weil 1607 der frühere Rentmeister Jost Andreas/Endres gestorben war; der neue Rentmeister Christoph Ungefug trat sein Amt erst 1609 an; vgl. Görlich, S. 277 f.; freundlicher Hinweis von OStR Wolfgang Schiffner, Wolfhagen).

**25** Vgl. Aumüller (wie Anm. 10), S. 97, Anm. 112. Wahrscheinlich bestanden verwandtschaftliche Beziehungen, denn Scholasticus kümmerte sich nach Eckels Tod um dessen verwaiste Töchter (s. u.). Um 1604 ist Scholasticus/Schuler als »amanuensis« bei dem berühmten Astronomen Johannes Kepler in Prag nachweisbar; freundlicher Hinweis von Dr. Dr. Gerhard Seibold, Crailsheim. Scholasticus' Ringsiegel, das zwischen seinen Initialen IS die sog. »Dee-Hieroglyphen« zeigt, weist ihn als engagierten Rosenkreuzer aus.

**26** HStAMR Best. 4b Nr. 78.

**27** Ebd., Best. 4b Nr. 76.

**28** Ebd., Best. 4b Nr. 190. In dieser Funktion beaufsichtigte er (gemeinsam mit Caspar Meusch) u. a. die fürstlichen Kleinodien und notierte die Geschenke, die der Landgraf daraus verwendete (HStAMR Best. 4b Nr. 245–250).

**29** Ebd., Best. 4b Nr. 241, fol. 182<sup>v</sup>. In seiner Korrespondenz benutzte er ein Papiersiegel mit zwei über doppeltem Adlerflug geneigten Schilden mit schwer identifizierbaren Gravuren (z. B. HStAMR Best. 4b Nr. 60, fol. 11, Brief vom 13. September 1607). Ein flüchtiges Portrait Eckels zeichnete Landgraf Moritz: »Giovanni Eccelio in gondola«; siehe: Broszinski (wie Anm. 1), S. XXII.

**30** Ebd., Best. 4b Nr. 260, fol. 42, Schreiben Landgraf Moritz' vom 8. September 1608.

**31** Vgl. die Leichenpredigt des ältesten Sohns Johannes, in: Johann Strack, *Klag und Leichpredigten: So bey Absterben etzlicher Chur und Fürsten/ Graven und Adelichen persohnen/ auch sonsten fürnehmer Leut/ Cantzlarn und Fürstlichen Räherten/ sampt anderer Adelichen und Gottsäligen Matronen/ sind gehalten worden*, Kassel 1610. Ein Jahr zuvor, im September 1609, war bereits Eckels Sohn Valentin verstorben (HStAMR Best. 4b Nr. 253).

**32** AEKKW, Kassel, Kirchenbuch III der Altstadtgemeinde Kassel, Begräbnisse 1599–1622, 1. Sept. 1599 bzw. 2. Juni 1600. Am 27. September 1601 ist Eckel Pate bei der Taufe eines Sohnes des Hof-Buchdruckers W. Wessel, ebenso am 28. Januar 1602 beim Sohn des Hofbeamten Anchises Zoll (Kirchenbuch der Altstadtgemeinde Kassel, Taufen 1599–1609). Eckel hatte demnach bereits eine angesehenere Position am Hof erreicht.

**33** Sein früheres Haus hatte Eckel seinem Nachfolger als Hofschulökonom, Christoph Cornett, für 650 fl. verkauft, die dieser teilweise über den Musikunterricht für Eckels drei Söhne verrechnete (HStAMR Best. 4b 60, Schreiben Cornetts, März 1610).

Werckleuth vnwillig werden mochtten [...]»<sup>34</sup>. Eckel, der selbst auch kompositorisch tätig war, beteiligte sich weiterhin an der Organisation der Hofmusik<sup>35</sup> und erhielt als besondere Gnade und Vertrauensbeweis des Landgrafen 1613 einen kostbaren Diamantring<sup>36</sup>. Der wegen seiner Schwerhörigkeit (oder gar Taubheit?) auf dem rechten Ohr (aufgrund einer Mittelohrvereiterung im Kindesalter<sup>37</sup>) stets misstrauische, zudem in seinen Gunstbeweisen höchst sprunghafte Landgraf verdächtigte ihn allerdings wenig später einer Unterschlagung und ließ ihn durch seinen Leibarzt Dr. Wolf verhören, der ihn aber voll rehabilitieren konnte<sup>38</sup>. In diese Zeit fällt der Kompositionsunterricht Meuschs durch »Herrn Henrich«, ein Indiz, dass nun jüngere und besser ausgebildete Musiker wie Christoph Cornett, die beiden Brüder Kegel, Georg Schimmelpfennig und eben »Herr Henrich« musikalisch tonangebend wurden. 1617 erhielt Eckel als altgedienter Hofbeamter den Posten eines »Obergartenmeisters« in der Kasseler Aue und war damit für die Landschaftspflege im Umfeld des Lusthauses zuständig, in dem der Landgraf gerne seine Mußestunden zu verbringen pflegte. Damals war bereits Eckels jüngerer Sohn Christian Kapellknabe in der Hofkapelle<sup>39</sup>. Am 8. Oktober 1618 wurde Eckel begraben; wenige Tage zuvor war sein Sänger-Kollege Maximilian Cuppers verstorben und sieben Wochen später, am 30. November 1618 trug man den Hofkapellmeister Georg Otto zu Grabe<sup>40</sup>. 1622 war offenbar auch Eckels Witwe bereits tot, denn ab diesem Jahr erhalten »Eckels seeligen Erben« eine Pension, d. h. Zinsen aus einem Gnadengeld von 1000 fl. Die bis 1628 durchgeführte Berechnung wurde offenbar von Christoph Cornett, dem früheren Hofkapellmeister, veranlasst, der eine Art Vormundfunktion für die nachgelassenen Kinder Eckels erfüllte<sup>41</sup>.

**34** Ebd., Best 40a, Rubr. 10 Nr. 185: Reparaturen am Haus des Johannes Eckel zu Kassel auf landesherrliche Kosten. In den Kasseler Häuserlisten von 1605/10 wird im Bereich der »Freiheit« (Mittelgasse 64 zwischen Hohetorstraße und Pferdemarkt) Eckels Haus genannt, das sich 1623 im Besitz von Christoph Cornett befindet. Ab etwa 1610 lebte Eckel in einem Haus in der Obergasse gegenüber dem Ledermarkt nahe der Martinskirche, das 1621 noch von seiner Witwe bewohnt wurde. Freundliche Hinweise von Dipl.-Ing. Dr. phil. Christian Presche, Kassel; für Einzelheiten siehe: Christian Presche, *Die Kasseler Häuserverzeichnisse von 1605/10 und 1623 im Vergleich mit dem Stadtplan von 1766*, Kassel 2009/2010; Stadtarchiv Kassel, Signatur I A d c Nr. 1.

**35** HStAMR Best. 4b Nr. 260, fol. 47; eine Bicinien-Komposition Eckels ist bereits aufgelistet bei Zulauf (wie Anm. 2), S. 125: »Ein Buch darinnen 2 stimmen begriffen genant Bicinia durch Johannem Eckeln«. Nicht bei Zulauf erwähnt ist »Hans Eckels compositio à 4 anfanget Ach Herr« (HStAMR Best. 4b Nr. 281, fol. 10). Eckel ist auch der Schreiber der Bassstimme der Magnificat-Stimmbücher (Kompositionen von Landgraf Moritz) in der Handschriftensammlung der ULMB Kassel, Sign. 8° Ms. Mus. 5; dankenswerter Hinweis von Prof. Joshua Rifkin, Cambridge, Mass.

**36** HStAMR Best. 4b Nr. 239. Bereits 1603 hatte er Seidenstrümpfe und einen Degengürtel (»Gehänge«), 1606 mehrere Hüte zum Geschenk erhalten (ebd. Best. 4b Nr. 208 und 209).

**37** Ebd., Best. 4a 37 Nr. 1, *Landgraf Moritz. Geburt, Taufe, Glückwünsche, Gesundheitszustand*. Schreiben des Landgrafen Wilhelm IV. an Kurfürst August von Sachsen vom 2. August 1573.

**38** Ebd., Best. 4b Nr. 83.

**39** HStAMR Best. 4b Nr. 212 »Registerlein des Schumachers Adam Rossdorff 1615«, in dem Christian Eckel unter den acht Kapellknaben erscheint. Im »Capellstaat« von 1631 wird er nicht mehr genannt (HStAMR Best. 4b Nr. 100).

**40** AEKKW Kassel, Kirchenbuch Kassel, reformierte Freiheimer Gemeinde, Sterbefälle 1600–1634.

**41** HStAMR Best. 4a 38 Nr. 18 Landgraf Moritz, Korrespondenz 1628 (*Verzeichnis der Eckelischen Erben vfihr 1000 fl Gnadengeld zu Pension entrichtet worden*). Aus diesem Jahr hat sich auch ein Bericht über einen, durch einen Hofschüler verursachten Reitunfall von Eckels Sohn Christian erhalten (ebd., Schreiben des Rentmeisters Andreas Ambrosius und anderer an Moritz, 2. Dezember 1628), der wenig später gestorben zu sein scheint. In einer Nachricht des Mathematikers und Astronomen Johannes Scholasticus an Moritz (HStAMR Best. 4a 38 Nr. 20) vom 4. Dezember 1630, in dem er vom Tod der Tochter Juliana Eckels berichtet, die am 22. November als Magd in Eisenach verstorben sei, wird nur noch deren Schwester Jacobe erwähnt, die er als einfältig und hilflos bezeichnet: »Mit des Eckels verlassenschaft stehet es

Wenn auch »Herr Henrich« nicht mit dem Familiennamen genannt wird, so ist doch aufgrund der personalen Konstellation mehr als naheliegend, anzunehmen, dass es sich bei dem Genannten um Henrich Schütz<sup>42</sup> handelt. Dafür sprechen vor allem die langjährigen, offenbar freundschaftlichen Beziehungen zwischen Meusch und Schütz seit der Schulzeit, über Meuschs Besuch in Venedig bis hin zu Schützens herausgehobener Mitwirkung bei Meuschs Hochzeit einerseits und andererseits der Bezug des »Kompositionsschülers« auf den erfahrenen Musiker und Musikorganisator Hans Eckel. Daher wird es von Interesse sein, die kleine Komposition auf ihre Satztechnik hin und gegebenenfalls auf Bezüge zu Werken Schütz' zu untersuchen. Zudem sollte das Verhältnis des vorgeschalteten untextierten Stücks in abweichender Schrift, aber auch der Mancinus-Bicinien zu der mit Autorenangabe versehenen und textierten Komposition geklärt werden.

### 3. Der Notentext

Von den beiden handschriftlichen Notaten im Kasseler Exemplar der Mancinus-Bicinien wird hier nur die von Eckel eingetragene textierte Komposition Meuschs gezeigt. Der erste, anonyme Satz verwendet thematisches Material aus dem Choral *Verleih uns Frieden gnädiglich* in einem ähnlichen imitatorischen, zweistimmigen Satz.

Die Komposition Meuschs in G ist dreiteilig angelegt. Ein mittlerer längerer Abschnitt im ungeraden Takt wird von zwei geradtaktig notierten Abschnitten umrahmt, wobei der letzte besonders kurz ist. Das Stück ist offenbar für zwei Knabenstimmen (Diskant und Alt) oder eine Diskant- und eine hoch liegende Männerstimme (entsprechend der Stimmlage Johann Eckels) geschrieben und ähnelt in ihrer Faktur den »handwerklich soliden« (Ruhnke) Sätzen Mancinus'. Eine gewisse thematische Beziehung findet sich zu Mancinus' Bicinium XXII für Alt und Bass<sup>43</sup>, das mit einem fallenden Dreiklang beginnt und einen Mittelteil im ungeraden Takt aufweist, in dem Skalengänge (mit unterlegter Solmisation) eine Rolle spielen, wie sie auch in kürzerer Form in der Meusch-Komposition zu finden sind. Einige Besonderheiten, etwa die scheinbaren Quintparallelen bzw. nachschlagenden Septimparallelen in der Unterstimme bei »Kleine liedlein«, Terz- und Sextparallelen (»will ich ihm eins«), parallele Tritonusschritte (»gantz vnd gar«) und eine erweiterte Kadenz mit Modulationen in den Dominant- und Parallelbereich verweisen auf weiter fortgeschrittene, aber keineswegs perfekte kompositorische Kenntnisse des Verfassers. So zeigt das abwechslungsreiche kleine Stück mit einigen geschickten und ironischen Wendungen, dass der Kompositionslehrer »Herr Henrich« in Caspar Meusch einen gelehrigen Schüler gefunden hatte, der mit seiner Widmung an den erfahrenen Musiker Eckel sein Werk nicht ohne Stolz präsentierte.

itzund sehr schlecht, vnd ist die noch einzige hinderlassene tochter Jacobe auch schlecht vnd einfältig, dass zu besorgen, wan nicht andere mittel vnd Hülf ahn die Hand kommen, Sie werde ihr lebttag von ihrem patrimonio weder Heller noch pfennig aufheben vnd genießen«.

**42** Die hier gebrauchte Form »Henrich« für Schützens Vornamen ist die einzige von ihm verwendete und daher als authentisch anzusehen; vgl. Joshua Rifkin, *Henrich Schütz. Auf dem Weg zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21.

**43** Vgl. die Ausgabe der Bicinien von Leopold Fendt (Hrsg.), Thomas Mancinus, 26 Bicinien (Duum vocum canticularum [...], Helmstedt 1597), Edition Walhall 759, Magdeburg 2009, Nr. XXII. Ich danke Hendrik Doehorn, Barterode bei Göttingen, für die Übertragung und seine Identifizierung der Melodie des untextierten Stücks.

Cammer Secretarius Caspar Meusch, A° 1614.

The image shows a musical score for a piece by Caspar Meusch, dated 1614. It is a transcription of a manuscript. The score is written in a system of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in German and are written below the notes. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 17, 23, 30, 36, and 42 marked at the beginning of their respective systems. The lyrics describe a prayer or a song of praise, mentioning 'Hans Eckel', 'Herr Henrich', and 'Gott'. The piece concludes with a fermata over the final note.

Damit Hans  
Da - mit Hanss Ec-keI werd be-richt, wie mich Herr Hen-rich ab - - -

Damit Hanss Eckel  
Da - mit Hanss Ec-keI werd be-richt, wie mich Herr

6  
- - - ge-richt, wie mich Herr Hen-rich ab - ge-richt, ab - - - ge-  
Hen-rich ab - - - ge-richt, so schenck Ich Ihm Zum new - en

11  
richt, so schenck Ich Ihm Zum new-en Jar, dis Klei-ne lied -  
Jar, so schenck Ich Ihm Zum new - en Jar, so schenck Ich Ihm Zum new-en Jar dis

17  
- lein gantz vnd gar, Läst unss Gott v - bers Jar le - ben so  
Klei-ne lied-lein gantz vnd gar, Läst unss Gott v - bers Jar

23  
wil Ich Ihm eins von qua - tu - or ge - ben so wil Ich Ihm eins von qua - tu - or  
le - ben so wil Ich Ihm eins von qua - tu - or ge - ben so wil Ich Ihm eins von

30  
gebn, so wil Ich Ihm eins von qua - - - tu - or gebn,  
qua - tu - or gebn, so wil Ich Ihm eins von qua - tu - or gebn, so

36  
so wil Ich Ihm eins von qua - - - tu - or gebn, so  
wil Ich Ihm eins, so wil Ich Ihm eins von qua - tu - or gebn,

42  
wil Ich Ihm eins von qua-tu-or gebn, von qua - - - tu - or gebn.  
so wil Ich Ihm eins, so wil Ich Ihm eins von Qua - - - tu - or gebn. [v.1.7 15-09-01]

Abbildung 4: Transkription der Meusch-Komposition (Hendrik Dochhorn, Göttingen)



## Die Verfasser der Beiträge

**Matthias Kirchhoff** Geboren 1974; Magisterstudium 1995–2000 in den Fächern Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte in Köln und Stirling/GB. Lehrtätigkeit am German Department University of Stirling 2000/2001; 2002–2005 Stipendiat des Graduiertenkollegs »Ars und Scientia«, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2005–2011 daselbst umfassende Lehr- und Projektstätigkeit, 2007 ebendort Promotion mit einer Arbeit über Gedächtnis in Nürnberger Texten des 15. Jahrhunderts. Seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Germanistischen Mediävistik der Universität Stuttgart, Ausarbeitung einer Habilitationsschrift zur Kategorie des Geistlichen in deutschsprachigen Verserzählungen des Mittelalters. Zahlreiche Publikationen und/oder Editionen insbesondere zur Literatur des Spätmittelalters, zur Versnovellistik und zu mittelalterlichen Texten im Schulunterricht.

**Matthias Kirsch** Geboren 1968 in Kiel, Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuen Deutschen Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Derzeit Lehrbeauftragter für Tonsatz am Musikwissenschaftlichen Institut der CAU. 2003 Abschluss des Studiums mit einer Arbeit zum Fragment der zwanzig Kasseler Sonaten David Pohles. 2010 Promotion (*Die Mantuaner Sinfonia. Studien zu den Sinfonien Salamone Rossis, Giovanni Battista Buonamentes und Marco Uccellinis*). Die Untersuchungen zur Gottorfer Hofmusik sind Teil der Vorbereitung eines Forschungsprojekts zur weltlichen Vokalmusik um 1700 in Norddeutschland. Weitere wissenschaftliche Themenfelder: Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts, quellenkundliche Forschungen in diesem Bereich sowie Musiktheorie.

**Konrad Küster** Geboren 1959 in Stuttgart. Studium (Musikwissenschaft, Geschichte) in Tübingen, Promotion 1989 über Mozarts Konzerte. Habilitation in Freiburg 1993 über venezianische Musik um 1600/50. 1990–1995 Lehrtätigkeit in Freiburg und Regensburg, seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. 1998–2002 Schriftleiter des Mozart-Jahrbuchs. Vorstandsmitglied der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Forschungen zur Musik der Wiener Klassik und vor allem zur lutherischen Musik des 16.–19. Jahrhunderts, 2012–2015 in Kooperation u. a. mit der Ev.-luth. Kirche in Norddeutschland. 2013 Fertigstellung des Ausstellungsprojektes *Orgeln an der Nordsee – Kultur der Marschen*. Bücher, u. a. *Mozart: Eine musikalische Biographie* (1990), *Der junge Bach* (1996), *Bach-Handbuch* (1999; Hrsg., Mitverfasser), *Mozart und seine Zeit* (2001), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)* (2015; Hrsg., Mitverfasser). Zahlreiche Noteneditionen, darunter die Online-Notenreihe *Musik zwischen Nord- und Ostsee* (2013 ff.).

**Irmgard Scheitler** Geboren in München, Studium der Katholischen Theologie, Germanistik und Byzantinistik; Staatsexamen und Promotion an der LMU München. Habilitation an der TU Dresden. Seit 2002 außerplanmäßige Professorin im Fach »Neuere deutsche Literaturgeschichte« an der Universität Würzburg. Zahlreiche Beiträge zu den Beziehungen zwischen Musik und Literatur, neben Aufsätzen

zur Vertonung von Gedichten und Kantaten diverse Buchveröffentlichungen: *Das Geistliche Lied im deutschen Barock* (1982); *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert* (2000); *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730* (2005); *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*. 2 Bde. (2013. 2015). Mitherausgeberin des Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie.

**Walter Werbeck** Geboren 1952 in Bochum; studierte Schulmusik, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität Paderborn. 1987 Promotion, 1995 Habilitation; seit 1999 Professor an der Universität Greifswald. 1997–2014 Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs; Editionsleiter der Neuen Schütz-Ausgabe; seit 2003 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

**Ann-Katrin Zimmermann** Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Tübingen und Oxford. Promotion mit »Studien zur mittelalterlichen Dreistimmigkeit« (gefördert durch ein Stipendium des Graduiertenkollegs »Ars und Scientia«; Promotionspreis der Universität Tübingen). Habilitation mit einer Studie zu den »Formen langsamer Sätze im klassischen Zyklus«. Von 2006 bis 2012 Lehr- und Forschungstätigkeit als Akademische Rätin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen; Kuratorin der Musikinstrumentensammlung. Lehraufträge u. a. an den Universitäten und Hochschulen von München, Trossingen und Leipzig, Publikationen zu diversen Forschungsschwerpunkten. Herausgeberin des Jahrbuchs der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg; aktiv als Fagottistin und Kirchenmusikerin. Seit 2013 Dramaturgin am Gewandhaus zu Leipzig.



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-Arbeitstagungen, 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](http://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](mailto:info@schuetzgesellschaft.de) · [www.schuetzgesellschaft.de](http://www.schuetzgesellschaft.de)

