

# Schütz-Jahrbuch

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

herausgegeben von  
**Jürgen Heidrich**

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

**38. Jahrgang 2016**



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

© 2017 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 978-3-7618-1694-3

ISSN 0174-2345

# Inhalt

## Vorträge des Schütz-Festes Dresden 2015

Wort – Bild – Bibel. Die Titelpuffer der Luther-Bibel des Lüneburger Stern-Verlages (1650) Johann Anselm Steiger (Hamburg)	7
Bild und Klang in Heinrich Schütz' <i>Weihnachts historie</i> Bettina Varwig (London)	30
Zur Wiedergewinnung der evangelischen Schlosskapelle zu Dresden Ein Raum der Figürlichkeit, des Wortes und der Musik Matthias Herrmann (Dresden)	45
Die Dresdner Schlosskirchenbücher. Anmerkungen zu den Quellen und zum laufenden Editionsprojekt Christa Maria Richter (Dresden)	55
<b>Freie Beiträge</b>	
Biographische Notizen zu Arnold Grothuisius Arno Paduch (Wunstorf/Leipzig)	69
Tobias Michael – ein vergessener Thomaskantor Thorsten Schlepphorst (Nordwalde)	81
Praetorius, Schütz und die kursächsische Kunstpolitik Beate Agnes Schmidt (Jena)	98
Die Verfasser der Beiträge	126





# Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AOI	<i>Acta organologica</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
HStA	Hauptstaatsarchiv
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
LKA DD	Landeskirchenarchiv Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsen
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. Neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
ML	<i>Music and Letters</i>
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, <sup>2</sup> 1954
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
NF	Neue Folge
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u.a. 1955 ff.
PL	<i>Patrologia Latina</i>
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 Quellen	Jhr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. <i>Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834</i> , hrsg. von Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Haustein, Altenburg 2003 (= Köstritzer Schriften 3)
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämmtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta, Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Bandausgaben 1971 ff.)
StMw	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i> (Beihefte der DTÖ)
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
WA	<i>D. Martin Luthers Werke</i> . 120 Bände, Weimar 1883–2009
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
ZHF	<i>Zeitschrift für Historische Forschung</i>

# Wort – Bild – Bibel

## Die Titelpuffer der Luther-Bibel des Lüneburger Stern-Verlages (1650)\*

Johann Anselm Steiger

### 1. Einführung: Das Lüneburger Bibelwerk

Der Verlag der Gebrüder Johann (1582–1656) und Heinrich Stern (1592–1665)<sup>1</sup> produzierte seit dem Jahre 1614 zahlreiche Drucke der Luther-Bibel<sup>2</sup>. Eine recht aufwendige und mit reichhaltiger Druckgraphik versehene Ausgabe erschien bei den Sternen 1650 – in einem Jahr mithin, das nach der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges als Friedensjahr gefeiert wurde<sup>3</sup>.

Die Lüneburger Bibel weist einen ikonographisch äußerst komplexen Titelpufferstich auf. Hinzu kommen zwei weitere Titelpuffer, die als Zwischentitelblätter zu den Prophetenbüchern und zum Neuen Testament fungieren. Sowohl der Titelpufferstich zu den Propheten<sup>4</sup> als auch derjenige zum Neuen Testament wurden, wie die Signaturen ausweisen, von dem Hamburger Kupferstecher Franz Steuerhelt (bzw. Steuerholt; gest. 1651)<sup>5</sup> gefertigt. Der Titelpuffer zu den Propheten unterrichtet den Betrachter zudem darüber, dass dieser von Johann Rist<sup>6</sup> entworfen wurde (»I. Rist, jnuent[or]«). Es ist dies der bisher einzige Hinweis darauf, dass Rist nicht nur als Pastor, Schriftsteller, Arzt und Naturkundler in Erscheinung trat, sondern auch als *inventor* von ikonographischen Programmen tätig war – und zwar offensichtlich nicht nur mit Blick auf seine eigenen Werke.

Rist und Steuerhelt haben auch anderweitig gedeihlich zusammengearbeitet. So hat Steuerhelt den doppelseitigen Titelpufferstich zu Rists *Neuen Himmlischen Liedern* (1651)<sup>7</sup> und die zwei Frontispiz-

\* Ausführlicher hierzu mein Buch: *Bilder und Bibel. Die Titelpuffer der Luther-Bibel des Lüneburger Stern-Verlages (1650) und die Kooperation Johann Rists mit Franz Steuerhelt*, Heidelberg 2015.

1 Vgl. Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007 (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51), S. 571 f.

2 Laut Klaus Dumrese, *Der Sternverlag im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Lüneburg und die Offizin der Sterne*, Lüneburg 1956, S. 1–132, hier S. 70, publizierte Johann Stern zwanzig verschiedene Bibelausgaben. Vgl. dazu auch Heimo Reinitzer, *Bibeldrucke der Sterne in Lüneburg*, in: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde NF 12 (1987), hrsg. von Horst Meyer, S. 81–92 sowie Hermann Oertel, *Die Sternschen Bibeln*, in: *Reformation vor 450 Jahren. Eine lüneburgische Gedenkschrift*, Lüneburg 1980, S. 171–183.

3 *BIBLIA Mit der Auflegung. Das ist: Die gantze heilige Schrift/Altes und Neues Testaments/Des Hoherleuchten und theuren Mannes Gottes D. Martini Lutheri. Mit einer kurtzen/jedoch gründlichen Erklärung des Textes/Audeutung aller gedenkwürdigen Sachen/und der fürnehmsten Lehr-Puncten/welche zu mehrer Nachrichtung/und ümb bessern Verstands willen in solche zwey [ ] Zeichen eingeschlossen/auch mit fürgesetzten verständlichen Summarien über alle Bücher und Capitel/Aus Des [...] D. LUCAE OSIANDRI, Senioris, [...] Lateinischem EXEMPLAR. [...]*, Lüneburg 1650.

4 Die Signatur lautet »F. Steürhelt, fecit«.

5 Vgl. Ernst Rump, *Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung*, Hamburg 1912, S. 136.

6 Vgl. Johann Anselm Steiger und Bernhard Jahn (Hrsg.), *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, Berlin u. a. 2015 (= Frühe Neuzeit 195).

Kupferstiche zu dessen *Sabbatlicher Seelenlust* (1651)<sup>8</sup> geliefert. Rist hingegen publizierte zur Hochzeit Steuerhelts ein Glückwunschlid<sup>9</sup> sowie ein Trauerlied zu dessen Tod<sup>10</sup> mitsamt einer »Grabschrift«<sup>11</sup>. Es könnte demnach sein, dass Rist und Steuerhelt gemeinsam nicht nur für den einen, hier zunächst in Rede stehenden, sondern für alle drei Titelkupferstiche der Lüneburger Luther-Bibel des Jahres 1650 verantwortlich zeichneten.

## 2. Der Haupttitel-Kupferstich

Das sich entlang einer senkrechten Mittelachse aufbauende Haupttitelkupfer ist der architektonischen Formensprache der Renaissance verpflichtet. Es ist nicht signiert und weist eine vielschichtige Bildkomposition auf. In der Bildmitte steht Mose, auf dessen Haupt zwei Flammen lodern. Die Flammen verbildlichen den Glanz auf dem Angesicht des Mose, nachdem er auf dem Sinai die Gesetzestafeln in Empfang genommen hatte, weswegen er hernach sein Gesicht mit einer Decke verbarg, wenn er mit dem Volk Israel sprach, sie aber abtat, wenn er in der Stiftshütte vor dem (verborgenen) Angesicht Gottes erschien (Ex 34,33–35). In der linken Hand hält Mose den ihm von Gott im Zuge der Berufung verliehenen Stab (Ex 4,2–5) und weist zugleich auf die linke der beiden Gesetzestafeln vor ihm. Das mosaische Gesetz wird mittels der oben befindlichen Inschriften im Lichte der Rede Jesu vom Doppelgebot der Liebe gedeutet. Die linke Gesetzestafel, also die ersten drei Gebote, haben es demnach mit der »Liebe zu Gott Matt. 22. 37« zu tun, die Jesus in Mt 22,38 als das »furnemest vnd gröste Gebot« bezeichnet, während die rechte Tafel die »Liebe zum Nehesten Matt. 22. v. 39« zum Gegenstand hat.

Die beiden Gesetzestafeln des Mose enthalten im vorliegenden Titelkupfer freilich nicht, wie dies sonst üblich ist, den Text der Zehn Gebote oder deren Nummern. Die Gebotstafeln sind – abgesehen von den oben angebrachten beiden Matthäus-Zitaten – nicht Schriftträger, sondern avancieren in Steuerhelts ikonographischer Gestaltung, die einen Medienwechsel mit sich bringt, zu Bildträgern mit mottoartigen Überschriften. Auf der linken Gebotstafel wird die Liebe zu Gott mit Hilfe der Erzählung von Isaaks Opferung (Gen 22)<sup>12</sup> visualisiert und exemplarisch dargestellt.

7 Vgl. Johann Rist, *Neue Himmlische Lieder* (1651), kritisch hrsg. und kommentiert von Johann Anselm Steiger. Kritische Edition des Notentextes von Konrad Küster, Berlin 2013, S. 407 f. Zum Bildprogramm vgl. das Nachwort, S. 415 f.

8 Johann Rist, *Sabbatliche Seelenlust | Daß ist: Lehr= Trost= Vermahnung= und Warnungsreiche Lieder über alle Sontägliche Evangelien deß gantzen Jahres | Welche so wol auf bekantel und in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchlich | alß auch ganz Neue | Vom Herren Thoma Sellio | bei der hochlöblichen Statt Hamburg bestalem Cantore | wolgesetzete Melodeien können gesungen und gespielet werden | Gott zu Ehren und Christlichen Herten zu nützlicher Erbauung abgefasset und herausgegeben* [...], Lüneburg 1651.

9 Johann Rist, *Neuer Teütscher Parnass | Auff welchem befindlich Ehr' und Lehr Schertz und Schertz Leid= und Freüden= Gewächse | Welche zu unterschiedlichen Zeiten gepflantzet | nunmehr aber Allen | der Teütschen Helden= Sprache und deroselben edlen Dichtkunst vernünfftigen Liebhaberen | zu sonderbarem Gefallen zu hauffe gesamlet und in die offenbare Welt außgestreüet* [...], Lüneburg 1652 (Reprint Hildesheim u. a. 1978), S. 701–708.

10 Ebd., S. 738–742.

11 Ebd., S. 742.

12 Vgl. hierzu Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen (Hrsg.), *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, Berlin u. a. 2006 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte 101).





Abbildung 1: Titelkupferstich zum Gesamtwerk





Abbildung 2: Haupttitel-Kupferstich, Detail: Abraham und Isaak<sup>13</sup>

Man sieht Abraham, der ein Feuergefäß und ein Schwert mit sich führt, gemeinsam mit dem Holzscheite tragenden Isaak in mehreren »Etappen« auf den Berg Moriija ziehen, an dessen Spitze sich der Vater anschickt, seinen Sohn zum Opfer darzubringen, aber von dem in letzter Sekunde eingreifenden Engel daran gehindert wird (Gen 22,10–12). Auch der Widder, der sich in einer Hecke verfangen hat und sodann anstelle Isaaks geopfert wird (Gen 22,13), ist im Bild zu erkennen.

Die Nächstenliebe hingegen wird auf der rechten Gebotstafel mit Hilfe einer Szene aus dem 1. Samuelbuch exemplarisch zur Anschauung gebracht. Im Vordergrund sind Jonathan und David dargestellt, die in der Auslegungstradition seit jeher als Prototypen zwischenmenschlicher Liebe und Freundschaft, näherhin der *pia amicitia*<sup>14</sup>, gedeutet werden.

In 1 Sam 18,3f. wird berichtet: »Vnd Jonathan vnd Daudid machten einen Bund mit einander / Denn er hatte jn lieb/wie sein eigen hertz. Vnd Jonathan zog aus seinen Rock den er anhatte/vnd gab

<sup>13</sup> Abbildungsnachweise: Abb. 4: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Abb. 16: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Alle übrigen: J. A. Steiger, Hamburg.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu z. B. Sebastian Schmidt, *IN LIBRUM PRIOREM SAMUELIS, COMMENTARIUS, exhibens ad Singula Libri Capita VERSIONEM TEXTUS HEBRAEI LATINAM, ANALYSIN, ANNOTATIONES, QAESTIONES ET LOCOS COMMUNES* [...], Straßburg 1687, S. 787: »Pia autem & laudabilis, eademque felicissima fuit Davidis & Jonathanis amicitia, quae coram DEO facta & confirmata est.«



Abbildung 3: Haupttitel-Kupferstich, Detail: David und Jonathan

jn Daid/dazu seinen Mantel/sein Schwert/seinen Bogen/vnd seinen Gürtel«<sup>15</sup>. Im Bildhintergrund ist der Erzählzusammenhang sichtbar, der dieser Szene vorausgeht: Die Besiegung und Enthauptung Goliaths durch David (1 Sam 17,51). Die Erzählung wurde seit dem antiken Christentum, z. B. bei Isidor von Sevilla (ca. 560–636), typologisch auf die Überwindung von Tod, Sünde und Satan durch den Sohn Davids Jesus Christus bezogen<sup>16</sup> und war in der Frühen Neuzeit gängig<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Bibelzitate richten sich nach Luthers Bibelübersetzung 1545/46 und werden dargeboten laut Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrift Deusch. Wittenberg 1545. Letzte zu Lebzeiten Luthers erschienene Ausgabe*, hrsg. von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke. Textredaktion Friedrich Kur, München 1972.

<sup>16</sup> Vgl. Isidor von Sevilla, *Quaestiones in Vetus Testamentum, In Regum primum*, cap. 10, in: Ders., *Opera omnia*, tom. 5, Paris 1862 (PL 83), Sp. 3399C–D.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. das ausführliche Exordium zu Gerhards Predigt zum Sonntag Invocavit: Johann Gerhard, *Postilla (1613)*, Teil 1, kritisch hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Johann Anselm Steiger, Stuttgart-Bad Cannstatt 2014 (= *Doctrina et Pietas* I, 7, 1), S. 328, Z. 2 – S. 330, Z. 2. Hier wird der Goliath-Erzählstoff einer recht detaillierten typologischen Interpretation unterzogen.

Bemerkenswerterweise wurde der auf dem Lüneburger Titeltupferstich vorgenommene Medienwechsel, also die (einen Überraschungseffekt geschickt nutzende) Bebilderung der mosaïschen Gesetzes-Schrifttafeln, von dem Kupferstecher und Verleger Wilhelm Altzenbach (Lebensdaten unbekannt, er wirkte zwischen 1664 und 1680)<sup>18</sup> im katholischen Köln rückgängig gemacht.

Altzenbach übernahm zwar in einem undatierten und ohne Angabe des Druckortes publizierten Einblattdruck<sup>19</sup> das Gesamtkonzept seiner lutherischen Vorlage, was exemplarisch interkonfessionelle Austauschprozesse hinsichtlich der Verwendung von geistlichen Bildprogrammen eindrücklich belegt. Altzenbach versah jedoch die in seiner Vorlage bebilderten Gesetzestafeln mit dem Text der Zehn Gebote. Auch den Bereich unterhalb der Dekalogtafeln und die Zonen, in denen ursprünglich Adam und Eva zu sehen waren, füllte Altzenbach mit Inschriften.

Zurück zum Lüneburger Haupttiteltupfer: Links neben Mose steht die als fürsorgliche, liebende Mutter personifizierte *caritas* auf einem Postament. Sie hält gemäß dem diesbezüglich üblichen frühneuzeitlichen Bildformular einen Säugling in den Armen, während zwei Kleinkinder unter ihrem Gewand Schutz suchen und finden. Der *caritas* gegenüber ist auf der rechten Seite die Prosopopöie des Glaubens (*fides*) mit gängigen Epitheta untergebracht: mit einem Kreuz in der rechten Hand und einer Bibel im linken Arm. An den Köpfen der *caritas* und der *fides* ist ein Baldachin befestigt, der sich hinter Mose ausspannt.

Unterhalb dieser beiden Figuren sind, einander anschauend und in Bogennischen stehend, die Erzeltern zu sehen – links Adam und rechts Eva. Über ihnen stehen die Worte »Wir seind Schuldners Rom. 8«, wobei es sich um eine kontrakte Wiedergabe von Röm 8,12 handelt. Hiermit korrespondiert die Inschrift auf dem Gesims unter den Erzeltern: »Die Handschrifft ist getilget vnd ans Creutz gehefftet Col 2. v. 14.« Dass der Sohn Gottes die »Handschrifft«, mithin den Schuldschein der Menschen ausgetilgt hat, indem er ihn ans Kreuz heftete – ein Motiv, das in der frühneuzeitlichen Ikonographie verschiedentlich begegnet, so z. B. in emblematischer Form bei dem Stettiner Theologen Daniel Cramer (1568–1637)<sup>20</sup> –, dessen haben die Menschen Brief und Siegel, wie anhand der Gegenstände sinnfällig wird, die Adam und Eva in Händen halten.

Am oberen Rand des Titeltupferstiches zeigt sich der hebräische Gottesname, das Tetragramm, in einer Gloriöle, die von einer Wolke umgeben ist. Der vom Namen Gottvaters ausgehende Lichtglanz korrespondiert – wenn der Blick der Mittelachse folgend nach unten wandert – mit dem strahlenden Haupt des Mose sowie mit der Gloriöle, von der weiter unten das Lamm Gottes umgeben ist. In zwei Medaillons werden überdies links die Kreuzigung und rechts die (ihr typologisch zugeordnete) Erhöhung der Ehernen Schlange in der Wüste (Num 21,4–9) visuell vergegenwärtigt.

Auf diese Weise trägt der Titeltupferstich der typologischen Verklammerung der Episode aus der Geschichte der Wüstenwanderung des Volkes Israel und der Ereignisse auf Golgatha an Karfreitag Rechnung. In Num 21,4–6 wird berichtet, dass Gott die Israeliten ihres Murrens und Verdrusses wegen bestrafte, indem er giftige, todbringende Schlangen sandte. Nachdem Mose Fürbitte für das reuige Volk bei

18 *Deutsches Biographisches Archiv* I, 18, 342–344; II, 25, 135; III, 13, 430.

19 Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig WALTzenbach WB 3.17.

20 Daniel Cramer, *EMBLEMATA SACRA. Hoc est, DECADES QUINQUE EMBLEMATUM EX SACRA SCRIPTURA, DE dulcissimo Nomine & Cruce Jesu Christi, figuris aeneis incisorum. PARS PRIOR* [...], Frankfurt a.M. 1624, S. 97. Vgl. zu Luthers Deutung von Kol 2,14 z. B. Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 73 Bde., Weimar 1883–2009 (fortan zit. WA), hier WA 23, 710, 22–31 (Predigten des Jahres 1527, Nr. 32).





Abbildung 4: Wilhelm Altzenbach: Die Zehen Gebott Gottes. [Köln] o. J., Einblattdruck



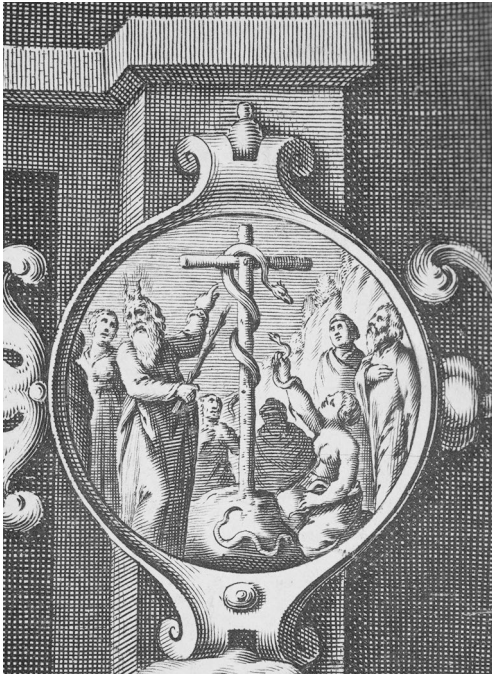


Abbildung 5: Haupttitel-Kupferstich, Detail:  
Eherne Schlange

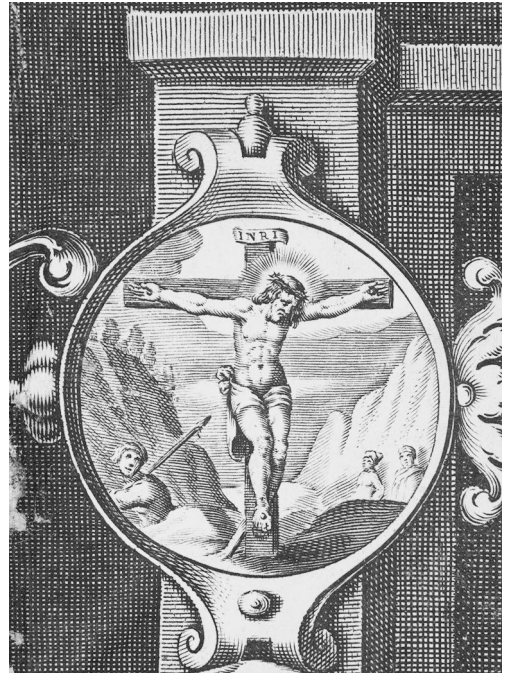


Abbildung 6: Haupttitel-Kupferstich, Detail:  
Crucifixus

Gott gehalten hatte, beauftragte dieser ihn, eine aus Erz gefertigte Schlange aufzurichten, damit diejenigen, die sie ansehen, gerettet werden (Num 21,7–9). Genau diese Rettungsgeschichte bezieht der Sohn Gottes im Gespräch mit Nikodemus, das im Johannesevangelium überliefert ist, auf sich, indem er die Aufrichtung der Schlange in der Wüste und seine noch bevorstehende Erhöhung ans Kreuz typologisch miteinander verschränkt: »Vnd wie Moses in der Wüsten eine Schlange erhöhet hat/Also mus des menschen Son erhöhet werden/Auff das Alle die an jn glauben/nicht verloren werden/Sondern das ewige Leben haben« (Joh 3,14 f.).

Am unteren Rand des Titelpuffers sind die beiden Sakramente Taufe und Abendmahl in Szene gesetzt: Links ist die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer mit dem in Gestalt einer Taube aus dem Himmel herabfahrenden Heiligen Geist zu erkennen, rechts das letzte Abendmahl, das Jesus am Gründonnerstag mit seinen Jüngern hielt.

Im Bildfeld darüber ist stark verkleinert eine Brunnenanlage abgebildet, die auf das in der Taufe zur Verwendung kommende Medium des Wassers hinweist, während oberhalb der Abendmahlsszene Ähren und eine Weintraube dargestellt sind, mithin die Rohstoffe, aus denen die Abendmahlselemente (Brot und Wein) hergestellt werden. Mittig ist Christus als Lamm Gottes, auf einem Buch liegend, mit einer Kreuzfahne zu sehen, die sowohl auf dem Titelpuffer der Prophetenbücher als auch auf demjenigen zum Neuen Testament erneut begegnen wird. Das Buch repräsentiert das mit sieben Siegeln verschlossene Buch, von dem in der Offenbarung des Johannes die Rede ist (Apk 5,1) und das traditionellerweise mit dem Buch des Lebens (vgl. Apk 20,12.15) identifiziert wird. Hiermit wird Bezug genommen auf Apk 5,6–10, insbesondere auf das »Newlied«, das sich an das um der Sünden der Menschen willen erwürgte Lamm rich-



Abbildung 7: Haupttitel-Kupferstich, Detail: Lamm Gottes, *invidia*, Taufe Jesu, Letztes Abendmahl

tet: »Du bist würdig zu nemen das Buch vnd auff zuthun seine siegel/Denn du bist erwürget /vnd hast vns erkaufft mit deinem Blut/aus allerley Geschlecht vnd Zungen vnd Volck vnd Heiden« (Apk 5,9). Das Lamm wird im unteren Teil der Umrandung des Medaillons als »Instrumentum Pacis« näher bestimmt, womit eine paulinische Kernstelle in den Blick rückt, die das versöhnende Handeln Christi und die aus ihm resultierende *iustificatio hominis* als Friedensstiftung deutet: »NV WIR DENN SIND GERECHT WORDEN DURCH den glauben/So haben wir Friede mit Gott/durch vnsern HERRN Jhesu Christ« (Röm 5,1).

Unterhalb des Lammes ist – in üblicher Weise, wie sie konfessionsübergreifend etwa in Hendrik Goltzius' (1558–1616/17) Todsündenzyklus<sup>21</sup> oder auch im *Triumph der Ecclesia* bei Peter Paul Rubens (1577–1640)<sup>22</sup> als unter die Räder gekommene Gestalt begegnet – am Boden liegend, d. h. besiegt, die weibliche Personifikation des Neides (*invidia*) positioniert. Sie zerfrisst ihr Herz und hat Schlangen auf dem Haupte<sup>23</sup>. Über ihr sind zwei gefesselte Gefangene (als Repräsentanten der im Abgrund gebundenen Verderbensmächte im Sinne von Apk 20,1–3) zu sehen, umgeben von abgelegten Waffen und fünf weiteren männlichen Gestalten im Hintergrund, hinter denen zahlreiche gestrichene Fahnen auszumachen sind – Zeichen einer verlorenen Schlacht im Sinne der ursprünglichen Bedeutung von ›Resignation‹.

### 3. Der Zwischentitel-Kupferstich zum Neuen Testament

Das Bildprogramm des Titelkupfers zum Neuen Testament ist stringent von unten nach oben aufgebaut und führt den Blick des Betrachters entsprechend. Die Szenen in den beiden mittig platzierten Kartuschen am unteren und am oberen Bildrand spannen einen Bogen zwischen dem *adventus primus Christi in infirmitate* und dem *adventus secundus in gloria*. Unten ist der neugeborene Jesus mit Maria und Joseph im Stall zu Bethlehem zu sehen, den vier Hirten besuchen und anbeten.

21 [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Tods%C3%BCnden\\_%28Goltzius%29\\_G\\_0334\\_III\\_Invidia.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Tods%C3%BCnden_%28Goltzius%29_G_0334_III_Invidia.jpg) (aufgerufen am 25. 9. 2016).

22 <http://news.getty.edu/images/9036/image002.jpg> (aufgerufen am 25. 9. 2016).

23 Diesen Hinweis verdanke ich Ulrich Heinen.





Abbildung 8: Titelkupferstich zum Neuen Testament





Abbildung 9: Titelpufferstich zum Neuen Testament, Detail: Untere Zone

Der offene Eingang zum Stall gewährt freie Sicht auf eine Landschaft, in der von oben herab der Engel in Erscheinung tritt, der den Hirten die Geburt Christi verkündigt. Die Bildkomposition wird begleitet von drei Inschriften. Am Rande der Kartusche ist Ps 36,10 zitiert (»In deinem Liechte sehen wir das Licht«), ein Text, der mit Blick auf die Inkarnation Gottes in Christus – dem Licht der Welt (Joh 8,12; 9,5) und dem »LIECHT ZU ERLEUCHTEN DIE HEIDEN« (Lk 2,32) – in der zeitgenössischen Exegesepraxis christologisch gedeutet wurde<sup>24</sup>. Überdies hat Ps 36,16 (ähnlich wie etwa Ps 119,105) seinen festen Platz im Kontext der zeitgenössischen *hermeneutica sacra*, insofern die vom trinitarischen Gott ausgehende und im Medium des äußeren Wortes vermittelte *illuminatio* der sonst in geistlichen Dingen unfähigen, d. h. nicht wahrnehmungsfähigen Vernunft des Sünders als eine solche gefasst wird, die die

24 Vgl. z. B. Johann Arndt, *Auslegung des gantzen Psalters Davids des Königlichen Propheten* | In 2 Theile abgefasset | Also daß über jeden Psalm gewisse Predigten und Meditationes gestellet seyn | in welchen sonderliche Lehr- und Trostpuncten gehandelt werden | so zum wahren Erkenntniß Gottes und des Menschen | zu Gottes Lob | Ehr und Preiß | zu Bestärckung des Christlichen Glaubens | Übung eines gottseligen Lebens | zu hertzlicher Liebe und Besserung | zu Erneuerung des inwendigen Menschen | zu wahren Trost in allerley Creutz | und zu unserm ewigen Heil und Seligkeit nützlich und ersprießlich seyn. Aus den Worten der Psalmen | und dero eigentlichen Meinung und artigen Schlußreden | auch eingeführten anderer heiliger Propheten gleichstimmenden Weissagungen und Sprüchen der heiligen Schrift | Altes und neues Testaments | und aus innerlichem Zeugniß des Gewissens depromiret und erklärt. Neben einem Verzeichniß der Predigten über jeden Psalm | und was in denselben für sonderliche Lehr- und Trostpuncten gehandelt werden. Jtem: Der Catechismus | Erstlich in 60. darnach kürztzer in 8. Predigten | zwey unterschiedliche mal verfasst | neben der Haußstaffel | oder der Beschreibung der göttlichen Stände und Ordnung | in zehen Predigten richtig erklärt und begriffen. [...] Sampt einer Vorrede Herrn Johann Gerhards | der heiligen Schrift Doctorn und Professoren in der Universitet Jena. Aus des Herrn Autoris S. eigenem | vielvermehrtem Exemplar | mit Verdeutschung derer Allegaten trewlich nachgedruckt. [...]. 2 Teile, Lüneburg 1666, Teil 1, S. 349 (zu Ps 36,10).

*conditio sine qua non* für die rechte Bibellektüre darstellt<sup>25</sup>. Dass auf einem Titelpuffer auf diesen bibelhermeneutischen Basistext referiert wird, dürfte keinem Zufall entspringen.

In der Darstellung der Geburtsszene selbst ist auf einem Schriftband ein weiteres Psalmenzitat zu lesen, diesmal in lateinischer Sprache: »Lapidem quem reprobaverunt aedificatores, hic factus est caput angulj: Marci. 12.« Es handelt sich um ein Zitat aus Ps 118,22, das im Neuen Testament mehrfach aufgegriffen wird, u. a. in Mk 12,10. In Luthers Übersetzung lautet der Vers »DER STEIN DEN DIE Bawleute verwerffen/ Jst zum Eckstein worden.« Mit Hilfe dieser Inschrift wird der Betrachter der weihnachtlichen Szene auf Jesu Gleichnis von den bösen Weingärtnern verwiesen, die die von ihrem Herrn gesandten Knechte und schließlich dessen einzigen Sohn töten (Mk 12,1–12). Der zeitgenössischen Auslegungstradition zufolge ist dieses Gleichnis als eine verschlüsselte Leidensweissagung des Gottessohnes zu interpretieren. Und mehr noch: Das Gleichnis von den Weingärtnern wird von lutherisch-barocken Predigern nicht selten im Kontext von Predigten zu Weihnachten herangezogen, um die Niedrigkeit Christi und das ihm bevorstehende Leiden zu profilieren bzw. die niedrige Geburt des Sohnes Gottes als den Beginn seiner Passion zu deuten<sup>26</sup>.

In eine ähnliche Richtung weist die fragmentarische Inschrift, die sich (abermals in lateinischer Sprache) an der Krippe findet und mit der auf die dem Sohn Gottes bevorstehende Verwerfung vorausgeschaut wird. »NVLVS PROPHETA IN PATRIA« darf als eine Abkürzung von Jesu Ausspruch in Mk 6,4 »EIN PROPHET GILT NIRGENT WENIGER/DENN IM VATERLAND/VND DAHEIM BEY DEN SEINEN« angesehen werden. Auch Joh 4,44 (»Denn er selber Jhesus zeuete/Das ein Prophet da heim nichts gilt«) ist diesbezüglich im Blick zu behalten.

Das unterhalb der Szene zu lesende Zitat aus Röm 11,33 (»O welch eine Tiefe des Reichthums«) scheint auf den ersten Blick im Kontrast zu der darüber dargestellten Niedrigkeit der Menschwerdung Gottes in Christus und der Thematisierung der ihm bevorstehenden Passion zu stehen. Die lutherische Predigtpraxis zeigt aber, dass die Armut, deren sich der Sohn Gottes bereits in seiner Geburt annimmt, ja sie auf sich nimmt, in zeitgenössischer Perspektive geistlich-paradoxiertweise Bedingung für die Möglichkeit der Stiftung eines ungeahnten, ja unerforschlichen Reichtums ist: »Er kam/vns reich zu machen/vnd wird doch selbst blutarm«<sup>27</sup>. Insofern steht das Bild- und Inschriftenprogramm der unteren Zone des Titelpuffers im Einklang mit der frühneuzeitlichen Auslegungspraxis, die (im Gefolge Luthers) stets auf das Paradox der Armut Gottes in Christus abhebt, die in der absoluten Erniedrigung des Heilandes an Gründonnerstag und Karfreitag ihre Vollendung findet und die Schaffung eines ungeahnten geistlichen Reichtums zur Folge hat. Die von Paulus in Röm 11,33 geradezu hymnisch-exklamatorisch besungene Tiefe des Reichtums besteht demnach darin, dass die Geburt des Sohnes Gottes in einem stinkenden Stall, sein Leiden und Sterben Voraussetzungen sind für die Begabung der dem Tod verfallenen sündigen Menschen mit ewigem Leben.

Die Menschheit, die von der existentiellen Erfahrung geprägt ist, dass der Tod der Sünde Sold ist (Röm 6,23), wird im Bild durch das in einem (freilich bereits offenen) Grab liegende Skelett repräsentiert. Die Durchschlagkraft der Lutherschen *theologia crucis* manifestiert sich bei Luther selbst und bei seinen

25 Vgl. etwa Salomon Glassius, *PHILOLOGIA SACRA, QUA TOTIUS SS. VETERIS ET NOVI TESTAMENTI SCRIPTURAE TUM STYLUS ET LITERATURA, TUM SENSUS ET GENUINAE INTERPRETATIONIS RATIO ET DOCTRINA LIBRIS QUINQUE expenditur ac traditur* [...], Leipzig 1713 [1623–1636], Sp. 1616.

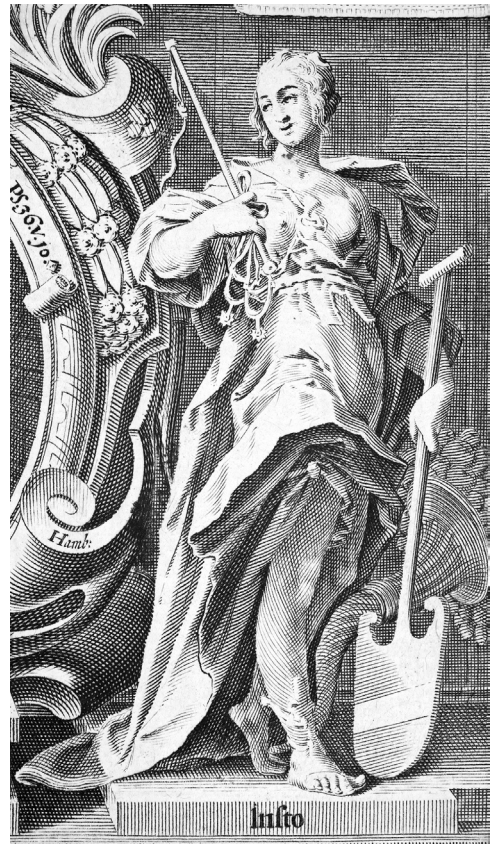
26 Vgl. z. B. Gerhard (wie Anm. 17), S. 148f.

27 Ebd., S. 149.



Erben in der konsequenten Deutung der Weihnachtserzählung im Lichte der Passionsgeschichte. Dies entfaltet sich in der Gestaltung des vorliegenden Titelkupfers ikonographisch. Denn die Anordnung der Motive – oben der neugeborene Jesus in der Krippe und darunter das den Sünder, d. h. den »alten Adam« repräsentierende Totengerippe – erinnert an analoge Aspekte in Golgatha-Darstellungen<sup>28</sup>: Oben der Crucifixus und darunter, am Fuße des Kreuzes, Totenschädel und Knochen, die der bis ins antike Christentum zurückreichenden Überlieferung nach nicht nur darauf hinweisen, dass Adam einst auf Golgatha begraben wurde<sup>29</sup>, sondern zugleich hervorheben, dass eben diesem, dem Urvater Adam, nun infolge des Todes des Sohnes Gottes ewiges Leben gewährt wird.

Links und rechts neben der Weihnachtsszenerie stehen auf podestartigen Vorsprüngen zwei weibliche Ganzfiguren:



Abbildungen 10 und 11: Titelkupferstich zum Neuen Testament, Details: Personifikation der *prudencia* (links) und der *diligentia* (rechts)

<sup>28</sup> So z. B. auch im zweiten Frontispiz bei Johann Rist, *Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreütz gehefteter Christus Jesus* | In wahrem Glauben und Hertzlicher Andacht besungen [...], Hamburg 1648.

<sup>29</sup> So im Anschluss an Augustinus, Hieronymus u. a. Johann Gerhard, *Erklärung der Historien des Leidens vnd Sterbens unsers HErrn Christi Jesu nach den vier Evangelisten* (1611), kritisch hrsg. und kommentiert von Johann Anselm Steiger, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 (= *Doctrina et Pietas* I, 6), S. 331, Z. 86 bis S. 332, Z. 1.

Die Figur links ist aufgrund ihrer Epitheta Helm, Lanze und Schild mit dem an ihm applizierten Haupt der Medusa als die Göttin Athene zu identifizieren, die die *prudentia*, insbesondere die kluge Kriegsführung verkörpert<sup>30</sup>. Eine vergleichbare Darstellung der Athene liegt z. B. in Bartholomäus Sprangers (1546–1611) Ölgemälde vor<sup>31</sup>. Allerdings ist Athene auf dem Titelpuffer engelsgleich mit Flügeln versehen, worin das Bestreben erkennbar ist, das pagan-antike Bildmotiv einer christlichem Adaptation zuzuführen und die gewissermaßen christianisierte Athene als Personifikation der *militia Christiana* im Sinne von Eph 6,10–20 zu etablieren. Hierzu fügt sich die knapper nicht denkbare Unterschrift auf dem Podest: »Sto« – ich stehe (in Waffen), ich kämpfe.

Auf der rechten Seite steht eine Personifikation der Achtsamkeit bzw. Genauigkeit (*diligentia*), die an ihren Epitheta Ruder, Peitsche und Sporen zu erkennen ist<sup>32</sup>. Die mottoartige Unterschrift auf dem Podest lautet »Insto« (ich dränge, bestehe fest darauf), die die auf Motivationssteigerung bedachte Funktionalität der *diligentia* kontrakt zusammenfasst. Bildliche Darstellungen der *diligentia* mit Peitsche und Sporen finden sich häufiger, solche mit allen drei Epitheta hingegen seltener. Ein zeitgenössisches Beispiel für die Ausstattung der *diligentia* mit allen drei Accessoires bietet der Titelpufferstich von Daniel Meisners (1585–1625) *Thesaurus Philo-Politicus* (21624)<sup>33</sup>, der für den Lüneburger Kupferstich als Vorlage gedient haben könnte.

In der oberen Zone des Titelpufferstiches zum Neuen Testament wird die zweite Hälfte des zweiten Artikels des apostolischen Glaubensbekenntnisses in Bildmedien übertragen: »Am dritten Tage auferstanden von den Toten« ist links in ein Bild gesetzt, das in durchaus konventioneller Weise den auferstandenen Christus mit Kreuzstab und Siegesfahne zeigt – unter ihm das leere Grab und an demselben vier römische Soldaten. Das Zitat aus 1 Kor 15,55 (»Todt wo ist dein Stachel«), das einem Textzusammenhang entstammt, der in der zeitgenössischen Exegese nicht selten als Spottlied über den Tod qualifiziert wurde, verdeutlicht, dass die am unteren Bildrand noch als bevorstehend visualisierte Überwindung des Todes mit der Auferstehung des Sohnes Gottes *in spe* und mit der allgemeinen leiblichen Totenaufstehung am Ende der Zeiten *in re* zu ihrer Vollendung gelangt. Insofern steht das Schriftband, auf dem 1 Kor 15,55 zu lesen ist, zwischen der Abbildung der *resurrectio Christi* und derjenigen des Jüngsten Gerichts, für dessen Abhaltung die *resurrectio carnis* die notwendige Voraussetzung bildet, am rechten Platz.

»Aufgefahren gen Himmel, sitzend zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters« wird in der oberen rechten Ecke des Titelpuffers thematisiert, indem das hier befindliche Bild die Himmelfahrt Christi zeigt und die darüber untergebrachte Inschrift aus Ps 103,19 »Sein Reich herschet über alles« auf das königliche Amt (*munus regale*) Bezug nimmt, das vom zur Rechten Gottes sitzenden Christus wahrgenommen

30 Den Hinweis auf die *prudentia*- und *diligentia*-Motivik verdanke ich Ulrich Heinen.

31 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeus\\_Spranger\\_-\\_Hermes\\_and\\_Athena\\_-\\_WGA21691.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeus_Spranger_-_Hermes_and_Athena_-_WGA21691.jpg) (aufgerufen am 25.9.2016).

32 Vgl. Ilse Wirth, Art. *Fleiß*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 9 (2003), Sp. 1043–1108, bes. Sp. 1053 bis 1056.

33 Daniel Meisner, *THESAURVS PHILO-POLITICVS. Hoc est: EMBLEMATA SIVE MORALIA POLITICA, FIGVRIS AENEIS INCISA ET AD INSTAR ALBI AMICORVM EXHIBITA, VERSIBUS quoque Latinis ac Rhythmis Germanicis conscripta. [...] SECVNDAE EDITIO. Politisches SchatzKästlein Das ist: Außerlesene schöne Emblemata vnd Moralia|so wol Kunst: vnd Christliebenden|als Kriegßvnden|auch andern Politischen Personen zu Ehren vnd Gefallen|in diese Stammbuchs Form gar artlich inventirt|fürgebildet vnd gantz New an Tag geben [...]. Der Andern Edition, Frankfurt a. M. 1624.*





Abbildung 12: Titelpufferſtich zum Neuen Teſtament, Detail: Obere Zone

wird. »Von dannen er kommen wird zu richten die Lebendigen und die Toten«, der Abschluss des zweiten Glaubensartikels, ist in der oben mittig plazierten Kartusche in Szene geſetzt. In einer Gloriole erſcheint Chriſtus, der auf einer Weltkugel ſitzende Richter, während unter ihm die apokalyptiſche Drangſal, vertreten durch die Finſternis (infolge des Erlöſchens von Sonne und Mond) und zahlreich vom Himmel fallende Sterne (Mt 24,29) zur Abbildung gebracht wird.

Das Entſetzen angeſichts des hereinbrechenden Endes der Welt iſt den vier männlichen Figuren im Vordergrund, die verſchiedene geſellſchaftliche Gruppierungen repräſentieren, buchſtäblich ins Geſicht geſchrieben. Der reiche Mann ganz links, erkennbar an einem Haufen Münzen, die ihm zu Füßen liegen, faltet die Hände und blickt auf ſeine irdiſchen Reichtümer, an die er anbetend ſein Herz hängt hat. Die Figur verkörpert den Geiz (*avaritia*) und die ſündhafte Vergötzung irdiſcher Güter. Der Kontrast zum Lobpreis des wahren geiſtlichen Reichtums in der Inſchrift ganz unten im Titelpuffer und zur Thematisierung des Reichtums in Gott in der mittleren Zone deſſelben könnte nicht größer ſein. Der Soldat neben dem Geizhals hat ſeine Muſquete zu Boden fallen geſſen und hebt vor Schrecken die Arme in die Höhe. Es folgt eine Geſtalt, die ſich vor den herabfallenden Sternen (vgl. Apk 6,12 f.) wegzuducken ſcheint. Gewand und Mütze deuten darauf hin, daſſ es ſich um einen römisch-katholiſchen Würdenträger handeln könnte. Der Denktettel an der Mütze hingegen weiſt die Geſtalt als einen Juden aus und der darüber befindliche Halbmond als einen Muslim. Auf dieſe Weiſe werden gleichzeitig (und gewiſſermaßen in Personalunion) drei aus lutheriſcher Sicht zu meidende religiöſe Devianzen markiert. Bei der vierten und letzten Figur handelt es ſich um einen weltlichen Potentaten. Ihm iſt das Zepher aus der Hand gefallen, daſſ nun am Boden liegt. Für dieſe Szene verwandte Steuerhelt eine Vorlage, nämlich einen Kupferſtich von Hieronymus Wierix (1553–1619), deſſen Entwurfzeichnung Maarten de Vos d. Ä. (1532–1603) geſchaffen hatte<sup>34</sup>.



Abbildung 13: Titelpufferstich zum Neuen Testament, Detail: Jüngstes Gericht

Eine himmlische Hand, die rechts aus dem Gewölk hervorragt, präsentiert das flammende Schwert der Verdammung, während links eine weitere Hand das Rettung bedeutende Kreuz offenbart. Über dem Flammenschwert steht »Weichet« und neben dem Kreuz »Kommet«, womit in aller Knappheit Jesu Rede über das Weltgericht in Mt 25,31–46 »aufgerufen« wird, das in der Scheidung der Bösen von den Guten seinen Zielpunkt hat. Letztere werden demnach folgenden Imperativ zu hören bekommen: »Kompt her jr gesegneten meines Vaters/ererbet das Reich/das euch bereitet ist von anbegin der welt« (Mt 25,34). Die anderen hingegen adressiert der Richter mit den Worten »Gehet hin von mir/jr Verfluchten/in das ewige Fewr/das bereitet ist dem Teufel vnd seinen Engeln« (Mt 25,41). Eingerahmt wird die Kartusche durch den links stehenden Erzengel Michael mit einer Lanze und die rechts positionierte Personifikation der Beharrlichkeit (mit Krone und Zepher), womit ein biblischer Basistext bezüglich der *perseverantia* alludiert wird: »Sey getrew bis an den Tod/So wil ich dir die Krone des lebens geben« (Apk 2,10).

Es dürfte keinem Zufall geschuldet sein, dass die stachelartige Lanzenspitze des Erzengels, die im übrigen mit der Lanze der Athene in der unteren Bildzone korrespondiert, in das Schriftband mit dem

34 Es handelt sich um das fünfte Blatt aus der 1582/83 geschaffenen Serie *Das Übel der Welt*. Vgl. *Hieronymus Boschs Erbe*, hrsg. von Tobias Pfeifer-Helke, Berlin 2015 (= Katalog der Ausstellung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 19. März bis 15. Juni 2015), S. 108, Abb. 9.



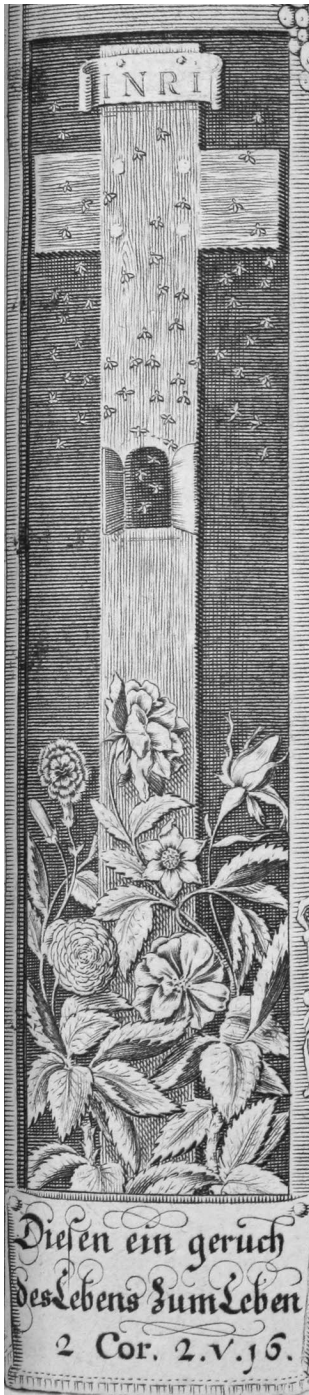


Abbildung 14: Titeltkupferstich zum Neuen Testament, Detail: Kreuz als Bienenstock

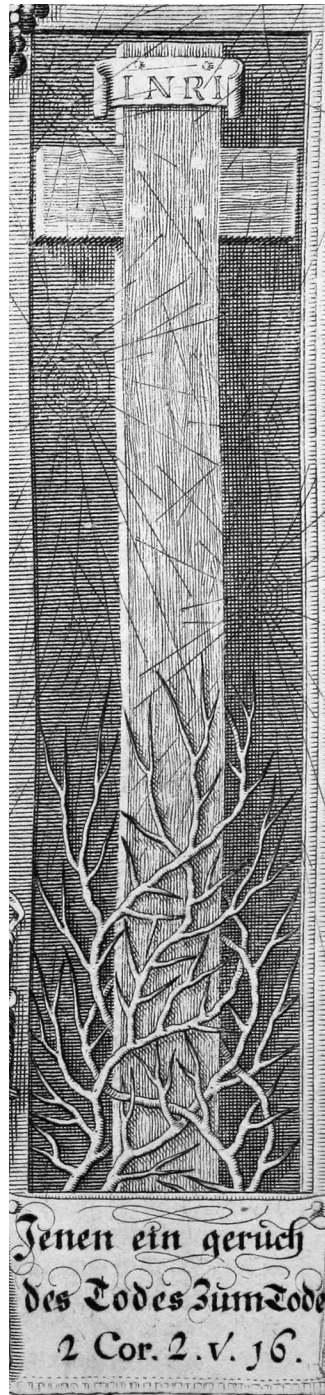


Abbildung 15: Titeltkupferstich zum Neuen Testament, Detail: Unzugängliches Kreuz

1 Kor 15,55-Zitat »Todt wo ist dein Stachel« hineinragt. Analog hierzu hält die *perseverantia* das Zepter in Höhe des Schriftbandes mit dem Psalmwort »Sein Reich herschet über alles«. Die Krone, die die *perseverantia* in der anderen Hand hat, ist auf derselben Höhe wie diejenige des sich wegduckenden Königs platziert, woraus sich eine *oppositio* von geistlicher und vergänglich-irdischer Herrschaft ergibt. Eine ähnliche, auf die Markierung eines sachlichen Kontrastes zielende bildrhetorische Durchdachtheit ergibt sich mit Blick auf das Zepter der geistlichen Herrschaft, das die *perseverantia* hochhält, während das Zepter des irdischen Potentaten bereits am Boden liegt.

Werfen wir nun einen Blick auf die mittlere Zone des Titelpufferstiches zum Neuen Testament. In der Mitte links ist das Kreuz Christi mit der üblichen Inschrift »INRI« in Form eines Bienenstockes abgebildet, dessen Tür geöffnet ist und den Bienen den Ein- bzw. Ausflug gewährt. Rechts hingegen ist der Senkrechtbalken des Kreuzes türlos, umrankt von Dornen und verhangen mit Spinnweben. Die beiden Bildmotive gehen zurück auf ein Emblem<sup>35</sup> Daniel Cramers. Dieses weist dasselbe biblische Motto auf, das auch in vorliegendem Titelpufferstich Verwendung findet: »Diesen ein geruch des tods zum tode / Jenen aber ein geruch des lebens zum leben« (2 Kor 2,16).

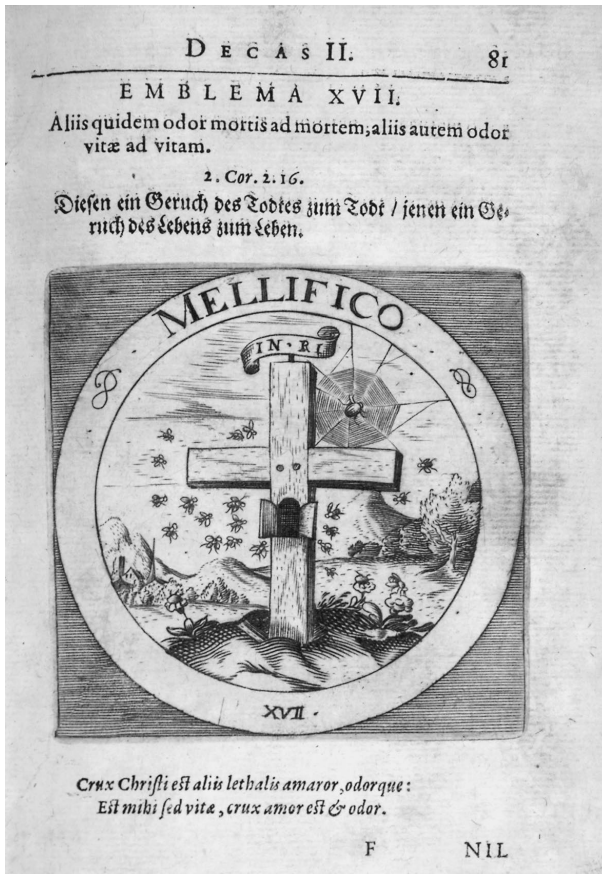


Abbildung 16: Daniel Cramer:  
Emblemata Sacra (1624), S. 81

35 Cramer (wie Anm. 20), S. 81.

Spinnweben und Spinne symbolisieren die satanisch-verderbliche Macht, die bestrebt ist, die Menschen davon abzuhalten, zu Christus zu kommen. Den Nichtglaubenden, so die Aussage dieses Kontrastbildes, ist der Zugang zum Kreuz und seiner Heilsbedeutung verschlossen. Die Glaubenden hingegen finden im Kreuz Zuflucht wie die Bienen im Bienenstock und begreifen daher auch jegliche Widrigkeiten als »süßes Kreuz« (vgl. etwa die Arie Nr. 57 in Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion*)<sup>36</sup>.

Zwischen den in Opposition zueinander stehenden Kreuzen sind zwei Szenen abgebildet, zunächst links der auf einem Berg sitzende Sohn Gottes, der von seinen zwölf Jüngern (bienenartig) umschwärmt wird. Rechts gibt das Bild den Blick frei auf eine von weiteren Bergen umfangene Ebene mit einem Fluss, an dem eine Stadt liegt. Deutet die Bildkomposition darauf, dass hier Jesu Verkündigungstätigkeit im Kreise seiner Jünger visualisiert werden soll, so überrascht das dem Bild beige-sellte Zitat, das aus dem sogenannten Weinberglied des Propheten Jesaja (Jes 5,1–7) stammt. Es handelt sich um eine gleichnisartige Gerichtsankündigung Gottes, der als Winzer auftritt. Er habe viel Mühe aufgewandt, um einen Weinberg zu pflanzen, dessen Gewächse aber keine Trauben hervorbrachten, sondern nur »Heerlinge«, mithin Früchte, die wegen zu später Blüte nicht haben reifen können und daher unbrauchbar sind<sup>37</sup>. Die Worte, die unter dem Bild zitiert werden, geben die Einleitung der Gerichtsankündigung Gottes in Jes 5,5 wieder: »Jch will euch zeigen, was Jch meinem Weinberge thun will«. Der weitere Verlauf der Rede des Weinbergbesitzers geht ins Detail:

Seine Wand sol weggenommen werden/das er verwüestet werde/vnd sein Zaun sol zurissen werden/das er zutretten werde. Jch wil jn wüste ligen lassen/das er nicht geschnitten noch gehackt werde/Sondern Disteln vnd Dornen drauff wachsen/Vnd wil den Wolcken gebieten/das sie nicht drauff regen (Jes 5,5 f.).

Der folgende Vers identifiziert – im Sinne einer Auflösung des Gleichnisses – den fruchtlosen Weinberg mit dem »haus Jsrael«. In der zeitgenössischen Auslegungstradition freilich wird dieser Text nicht dahingehend gedeutet, hier sei ausschließlich von einer Gerichtsankündigung an Israel die Rede. Vielmehr steht in ethischer Hinsicht die sich an alle – Juden und Heiden(christen) – richtende Paränese im Vordergrund, Fruchtlosigkeit zu meiden, damit die unmissverständliche Gerichtsankündigung Gottes, die Verwüstung des Weinbergs, sich nicht erfülle. In der Bildsprache des links neben der Szene Jesu mit seinen Jüngern befindlichen emblematischen Motivs formuliert: Es kommt darauf an, sich Christus vertrauensvoll zuzuwenden sowie Werke der Frömmigkeit und der Nächstenliebe zu tun und diese dem Kreuz zuzuführen wie die Bienen dem Bienenstock den Honig.

Doch ein weiterer Aspekt kommt hinzu, wenn man sich die zeitgenössische Exegesetradition vergegenwärtigt. In ihr wird Jesajas Weinberglied häufig mit Jesu Gleichnis von den Weingärtnern (Mt 21,33–46) intertextuell verschaltet, wie z. B. Luthers Behandlung dieser Perikope in seinen 1537 bis 1540 gehaltenen Predigten über Mt 18–24 zeigt. Luther zufolge basiert das matthäische Gleichnis auf dem jesajanischen Weinberglied und anderweitigen metaphorischen Bezeichnungen des Volkes Gottes als eines Weinbergs im Alten Testament (z. B. in Ps 80,9), weswegen auch die Kirche mit einem Weinberg

36 BWV 244/57. Vgl. hierzu Renate Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 (= *Doctrina et Pietas* II, 2), S. 290–292.

37 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., Leipzig 1854–1971 (Reprint München 1984), Bd. 10, Sp. 758.





Abbildung 17: Titelpupferstich zum Neuen Testament, Detail: Christus im Kreise seiner Jünger

verglichen werden könne<sup>38</sup>. Besonderes Augenmerk richtet Luther sodann auf Jesu Gleichnisdeutung und die in ihr enthaltene Selbstidentifikation des Sohnes Gottes mit dem verworfenen Stein, der zum Eckstein geworden ist. Das Zitat aus Ps 118,22 in Mt 22,42 bildet Luther zufolge gewissermaßen den Kulminationspunkt des Gleichnisses von den Weingärtnern<sup>39</sup>: Vor diesem Hintergrunde ist deutlich, dass der Kupferstich Jesus in der Situation zeigt, in der er seinen Jüngern das Gleichnis von den Wein-

38 Vgl. WA 47, 413, 34–414, 8 (Mt 18–24 in Predigten ausgelegt 1537–1540).

39 Vgl. WA 47, 417, 28–418, 10.

gärtnern vorträgt, und dieses – wie in der gängigen Predigtpraxis – vermittelt der *subscriptio* mit dem jesajanischen Weinberglied verknüpft. Erst wenn man sich diese Auslegungspraxis vor Augen führt, tritt ein (weiterer) wichtiger Aspekt der äußerst durchdachten Komposition der Einzelbilder des Kupfertitels zum Neuen Testament zutage. Der Skopos des Gleichnisses von den Weingärtnern, das Ps 118,22-Zitat in Mt 22,42, ist, wie bereits dargelegt, dem Schriftband über der Szene im Stall zu Bethlehem eingeschrieben, woraus sich eine starke Kohärenz der beiden Bildmotive ergibt. So wie das Leiden und Sterben, das dem neugeborenen Christus bevorsteht, der Weihnachtsgeschichte bereits als Subtext zugrundeliegt, insofern in ihr die *exinanitio* des Sohnes Gottes epiphan wird, so hat das Gleichnis von den Weingärtnern in der mit Hilfe von Ps 118,22 artikulierten Leidensweissagung Christi seinen Skopos. In diesem Kontext betrachtet, richtet sich die Jes 5,5 entnommene und als *subscriptio* unter dem Bild installierte Androhung »Jch will euch zeigen, was Jch meinem Weinberge thun will« an diejenigen, die sich nicht glaubend zu Christus als dem Eckstein halten.

Rechts daneben ist im Vordergrund eine die *caritas* verkörpernde Mutter mit einem Säugling im Arm und zwei Kleinkindern zu sehen. Alles, was die Mutter ihren Kindern noch zu geben hat, ist eine Rübe, die in der zeitgenössischen ikonographischen und literarischen<sup>40</sup> Tradition (bis hinein in die Sprichwörter) als Sinnbild für Armut und Mangel steht, was damit zusammenhängt, dass Wildgemüse etwa in Zeiten von Kriegen und Verheerung der landwirtschaftlichen Anbauflächen sowie bei Missernten als Notnahrung<sup>41</sup> genutzt wurde (übrigens noch im sog. Steckrübenwinter während des Ersten Weltkrieges 1916/17). Umgeben sind Mutter und Kinder von erschlagenen Menschen. Die Frau links mit entblößtem Oberkörper blickt auf ihren getöteten Mann und rauft sich trauernd die Haare. Am rechten Bildrand ist ein Mann mit zum Gebet gefalteten Händen auszumachen, dahinter wird ein Mensch von einem Soldaten erstochen. Im Hintergrund sind brennende Gebäude zu sehen, aus denen Menschen in geschulterten Säcken einige Habseligkeiten retten, sowie Truppen, die sich offenbar nach der Verwüstung der Stadt bereits wieder zurückgezogen haben. Man wird voraussetzen dürfen, dass den Adressaten die Botschaft des Bildes kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges – eines Krieges, der unsägliche Tribute, massenhaft Tote, Verwüstungen und Seuchen gefordert hatte – plausibel und von kriegsalltäglichen Erfahrungen bestätigt vor Augen stand: Kein irdisches Gut und keinerlei Besitz haben die als gewiss zu bezeichnende Aussicht, morgen noch zu existieren.

Unter der von Kriegszerstörung und Elend geprägten Szenerie ist ein Vers aus dem lukanischen Gleichnis vom reichen Mann zitiert (mit falscher Versangabe), der sich vornimmt, noch größere Scheunen zu errichten, um seine Vorräte zu mehren und so zur Ruhe zu kommen, sodann aber von Gott zu hören bekommt: »Du narr/Diese nacht wird man deine Seele von dir foddern/Vnd wes wirds sein/das du bereitet hast?« (Lk 12,20). Die sodann folgende Nutzenanwendung des Gleichnisses, die sich als Zitat unter dem Bild findet, lautet: »Also gehet es wer ihm Schatze samblet, und ist nicht Reich in Gott« (Lk 12,21 [nicht 12,12]). Irdische Reichtümer – dies verdeutlicht die *oppositio*, die die Bildkomposition prägt – sind es mithin nicht, die in der Inschrift am unteren Rand des Titelpupfers mit den Worten aus Röm 11,33 besungen werden: »O welch eine Tieffe des Reichthumbs«.

40 Vgl. Grimm (wie Anm. 37), Bd. 14, Sp. 1333.

41 Vgl. Ulrich Willerding, Art. *Gemüse*, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, hrsg. von Heinrich Beck u. a. Bd. 11, Berlin u. a. <sup>2</sup>1998, S. 18–32, hier S. 20f.



Abbildung 18: Titelpufferstich zum Neuen Testament, Detail: Kriegszerstörung und Armut

#### 4. Zusammenfassung

Die Titelpufferstiche der vom Lüneburger Stern-Verlag 1650 produzierten Lutherbibel sind als wichtige Zeugnisse barock-lutherischer Intermedialität anzusehen, insofern sie Kerntexte der Bibel und Bildmedien aufeinander beziehen und einer gegenseitigen Interpretation sowie *amplificatio* entgegenführen.

Die Titelpuffer weisen eine komplexe, von hohem exegetischem und theologischem Reflexionsniveau zeugende ikonographische Gestaltung auf, in der – gemäß den diesbezüglich einschlägigen Grundsätzen frühneuzeitlich-lutherischer *hermeneutica sacra* – die beiden Kanontexte der Heiligen Schrift, das Alte



und das Neue Testament, eng miteinander verzahnt werden. Intermedialität und Intertestamentarizität gehören zusammen.

Einerseits sind die Titelpuffer Ergebnis konzentrierter exegetischer, theologischer und bildinventorischer Arbeit. Sie sind zugleich andererseits für den Betrachter Ansporn zur meditativen Versenkung in die bildlich und textlich dargebotenen Inhalte und zur Dekodierung der zwischen den zahlreichen Bildteilen bestehenden Korrelationen. Insofern fungieren die Titelpuffer als geistliche Sehschule, die den Betrachter nicht nur einlädt, seine katechetischen und bibelkundlichen Kenntnisse zu repetieren, sondern ihn auch dazu anhält, diese kreativ in die Entzifferung der Kohärenzen einzubringen, die den Bildmotiven und Inschriften jedes einzelnen Kupferstichs zueigen sind, die aber zugleich alle drei Kupferstiche miteinander verbinden.

Die Art der Anordnung der Einzelbildmotive sowie deren ikonographische Gestaltung erfordern die Fähigkeit des komparativen Sehens, wobei nicht nur die Beherrschung der Kunst der Entzifferung typologischer und prophetisch-christologischer Textzusammenhänge zugleich vorausgesetzt und eingeübt wird, sondern auch Wissens- und Bildbestände antik-mythologischer und emblematischer Herkunft aufgerufen werden.

Diese dem Betrachter durch die Art der Darbietung von Bibelsprüchen und Bildmotiven nahegelegte Methodik verhält sich komplementär zur im Rahmen der frühneuzeitlich-lutherischen *hermeneutica sacra* empfohlenen Methodologie der rechten Interpretation der Texte der Heiligen Schrift, die sich nicht zuletzt der philologisch, hermeneutisch und theologisch kompetenten *collatio textuum*, mithin der komparativ-meditativen Lektüre artverwandter Texte beider Testamente zu bedienen hat.

Die Kupferstichausstattung der Lüneburger Bibel visualisiert exemplarisch, dass das in den Bereich der fundamentaltheologischen Wissenschaftstheorie gehörige protestantische Prinzip *sola scriptura* in frühneuzeitlich-lutherischen Kulturbereichen niemals dazu angetan war, die Bildmedien zu eskamotieren oder gar zu perhorreszieren, sondern im Gegenteil darauf bedacht war, der im *verbum Dei* selbst faktisch gesetzten und fundamental bestimmenden Bildlichkeit angemessen Rechnung zu tragen.

Solche Intermedialität ist – um dies weit verbreitete Missverständnis auszuräumen – nicht darauf aus, Bildmedien als sekundäre Zutaten, als pädagogisch gut gemeinte, aber im weiteren Verlauf verzichtbare ›Krücken‹ oder bloß auf visuelle Gefälligkeit zielende Illustrationen in den Bereich untergeordneter Dienstleistungen zu rücken. Vielmehr wird überall, wo geistliche Inhalte unter Nutzung der (rhetorischen und ikonographischen) Gestaltungspotentiale von Wort und Bild zur Darstellung gebracht werden, der unumstößlichen Tatsache Rechnung getragen, dass Gott selbst – und zwar von Anfang an, wie Luther betont – sich der Medien Wort und Bild zugleich bedient hat, um mit den Menschen in Kommunikation zu treten:

Sic deus ab initio suum verbum hat in gemelt gefast. Ut in paradiso: Hic est arbor scientiae, de hac etc.<sup>42</sup>. Item in vetere testamento praecepit, ut depingerent praecepta dei in foribus etc.<sup>43</sup>, quia scivit, quid Satan moliatur, ideo heist ers schreiben, malen. Ideo dedit scripturam, picturam, ut legeremus, dedit vocem, ut caneremus, dedit cor, ut in corde servaremus<sup>44</sup>.

42 Gen 2,17.

43 Dtn 6,9.

44 WA 27, 386, 14–19 (Predigten des Jahres 1528, Nr. 77).

# Bild und Klang in Heinrich Schütz' *Weihnachtshistorie*

Bettina Varwig

Denn die Gesänge haben die sonderbare Art und Eigenschaft/  
dass sie dem Menschen ein Ding tief einbilden und anmutig machen.  
Christoph Frick, *Music-Büchlein* (1631)

Die Bildlichkeit der Musik von Heinrich Schütz ist ein seit den 1950er-Jahren vielfach untersuchtes Thema. Ausgehend von den einschlägigen Arbeiten Hans-Heinrich Ungers und Hans Heinrich Eggebrechts wurde die Frage bisher hauptsächlich unter dem Aspekt der musikalischen Rhetorik und Figurenlehre behandelt.<sup>1</sup> »Indem sie auf das Spezifische des musikalischen Materials hinweist, hilft uns die Figurenlehre, die musikalische Figur, in Analogie zur Malerei, wie ein plastisches Bild zu sehen«, schreibt Michael Spitzer in seiner Studie zur Metapher in der Musik<sup>2</sup>. In der 1664 erschienenen *Historia, Der Freuden= und Gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi (Weihnachtshistorie, SWV 435)* scheint diese Neigung der Schütz'schen Tonsprache zur Bildlichkeit besonders ausgeprägt. »Musikalische Tableaus« nennt zum Beispiel Basil Smallman die acht Intermedien des Werks; eine Formulierung, die das Werk explizit zwischen Klang und Bild, Hörbarem und Sichtbarem ansiedelt. Smallman erwähnt sogar namentlich einige Künstler, wie Diego Velázquez oder Annibale Carracci, mit deren Werken Schütz' Komposition verwandt zu sein scheint<sup>3</sup>. Allerdings sind dies vielleicht nicht die plausibelsten Ausgangspunkte, von denen her die vermeinten bildlichen Qualitäten der *Weihnachtshistorie* untersucht werden können. Stattdessen soll es im vorliegenden Beitrag darum gehen, ein über die Belange der Rhetorik hinausreichendes Verständnis davon zu entwickeln, auf welcher Basis der Musik im historischen Diskurs die Fähigkeit zugeschrieben werden konnte, Sachverhalte oder Gefühlszustände »abzubilden«. Um welche Art von fiktiven »Bildern« handelte es sich dabei, und in welchem Verhältnis standen sie zu jenen sicht- und greifbaren Objekten, deren Wirkungskreis im protestantischen Gottesdienst so entscheidend eingegrenzt worden war? Im ersten Teil werden zu diesem Zweck einige Aspekte des frühneuzeitlichen Bildbegriffs sowie relevante naturwissenschaftliche und theologische Ansätze zum Verständnis des menschlichen Sehvermögens herausgearbeitet; im zweiten Teil werden diese Einsichten dann auf die Musik und speziell auf Schütz' *Historia* bezogen. Im Spannungsfeld von poetischer Metaphorik und zeitgenössischer Wahrnehmungstheorie betrachtet, kann die *Weihnachtshistorie* dadurch einen Blick auf das oft paradoxe frühneuzeitliche Verständnis der Wirksamkeit von (Klang-) Bildern eröffnen.

## I. Bildliches

Im vierten Band der berühmten Ausgabe der Lutherbibel mit Illustrationen von Matthäus Merian, die ab 1625 in Frankfurt erschien, findet sich auch ein Kupferstich zur Weihnachtserzählung im zweiten Kapitel des Lukasevangeliums<sup>4</sup>.

1 Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941. Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1959.

2 Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago 2004, S. 140.



Abbildung 1: SLUB Dresden/Digitale Sammlungen/App. bibl. 475, misc. 4

Das Titelblatt der Ausgabe wirbt damit, dass der Inhalt »insonderheit aber/mit den schönen und Kunstreichen Original Kupfferstücken Matthæi Merians gezieret« sei, »darinnen die fürnembsten Historien artig für Augen gestellt werden«. Bekanntlich war dies bis ins spätere siebzehnte Jahrhundert hinein die einzige protestantische Bibelausgabe, in der auch das Neue Testament durchgehend bebildert war<sup>5</sup>. Allerdings fanden sich schon seit dem frühen sechzehnten Jahrhundert illustrierte Evangelien in lutherischen Postillen, die mit Merians Bildern sowohl die didaktische Intention als auch das spezielle Motiv der Geburt Christi für den 25. Dezember gemeinsam haben. In der Tat stellt Merians Stich das Weihnachtsgeschehen sehr effektiv »für Augen«, sowohl im wörtlichen Sinne als auch in der weiteren Bedeutung des Ausdrucks als etwas »zu bedenken geben«, »zu lehren« oder »im Bewusstsein zu bewahren«<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Basil Smallman, *Schütz*, Oxford 2000, S. 152.

<sup>4</sup> Johann Ludwig Gottfried, *Icones Biblicae*, Bd. 4, Frankfurt 1627, S. 17.

<sup>5</sup> Vgl. Philipp Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel, 1522–1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte*, Basel 1962, S. 21–22.

<sup>6</sup> Vgl. Arndt Brendecke, *Tabellenwerke in der Praxis der frühneuzeitlichen Geschichtsvermittlung*, in: Theo Stammen/Wolfgang Weber (Hrsg.), *Wissensicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, S. 157–190, hier S. 174.



Im Mittelpunkt ruht als Hauptlichtquelle das Jesuskind in Windeln gewickelt in der Krippe, umgeben von seinen Eltern auf der linken und drei andächtigen Hirten auf der rechten Seite. In der rechten oberen Bildecke, die sowohl den räumlichen als auch den zeitlichen Hintergrund darstellt, wird die Vorgeschichte der Verkündigung des Engels an die Hirten angedeutet, mit einer zweiten, kleineren Lichtquelle, die das Dunkel der Nacht (und des heidnischen Unglaubens) durchbricht. Merian stellt also innerhalb eines Rahmens eine Abfolge von zwei Schlüsselereignissen dar, die einen pädagogischen Zugang des Nacherzählens ermöglicht. In einer Variante der Szene aus einer Nürnberger Historien-Bibel des Jahres 1675 erscheint die Szenenfolge noch stärker dramatisiert, da die Hirten hier auf der Flucht vor der furchterregenden Erscheinung des Engels dargestellt sind<sup>7</sup>.



Abbildung 2: SLUB Dresden/Digitale Sammlungen/App. bibl. 1012, misc. 1

7 Bartholomäus Lenderich, *Kleine Historien-Bibel*, Nürnberg<sup>6</sup>1692, S. 475.

Sowohl Gehalt als auch Funktion dieser Bilder scheinen leicht erklärt, da sie vorwiegend auf die Vermittlung von Information an das begreifende wie erinnernde Bewusstsein des Betrachters abzielen scheinen. Die gefühls- und andachtsbetonte Erfahrung visueller Medien des Mittelalters wurde durch einen distanzierteren, auf lehr- und lernbare Inhalte reduzierten Zugang zum Bild ersetzt. In dem Bestreben, »Brot als Brot und Wein als Wein zu sehen«<sup>8</sup>, sprach der protestantische »cold gaze«, wie Bob Scribner ihn nannte, dem Objekt jegliche heilsbezogenen Qualitäten ab, die der katholische »sacramental gaze« so dringlich beschwor<sup>9</sup>. Das von Augustinus geprägte vormoderne Verständnis von sinnlicher Wahrnehmung<sup>10</sup>, das dem Sehvermögen als direktem Ausfluss der menschlichen Seele den höchsten Stellenwert einräumte, trat hinter eine reformatorische »Metaphysik des Hörens« zurück, in der die Erfahrung göttlicher Wahrheit vornehmlich über das Ohr ermöglicht wurde<sup>11</sup>. Bezeichnend für diese distanziertere Haltung ist schon Albrecht Dürers Version derselben Weihnachtsszene von 1511, in der das neuzeitliche Stilmittel der Perspektive dazu eingesetzt wird, um den Betrachter vom Dargestellten drastisch abzurücken. Das Geschehen spielt sich hier auf einer Ebene ab, die dem von unten an den Schauplatz herantretenden Gläubigen nicht unmittelbar zugänglich ist. Carsten Warnckes Urteil zufolge verbleibt dem religiösen Bild durch diese explizite Trennung des Heilbringenden vom Faktischen nur die »Aufgabe der Veranschaulichung«<sup>12</sup>.

Eine solche entzauberte Auffassung vom menschlichen Blick wurde durch das im siebzehnten Jahrhundert aufkommende, maßgeblich von Descartes geprägte mechanistische Menschenbild weiter bestärkt. Von allen Sinneserfahrungen ließ sich der Sehvorgang am einfachsten mit Hilfe der neuesten Erkenntnisse der Physik und Physiologie erklären. Die von Johannes Kepler beschriebene Funktionsweise einer »camera obscura« ließ sich problemlos auf den Bau des menschlichen Auges und die Projektion eines (seitenverkehrten und auf dem Kopf stehenden) Sehbildes durch die Augenlinse auf die Netzhaut anwenden<sup>13</sup>. Die Analogie konnte sogar, wie Descartes demonstrierte, anhand eines einer toten Kuh entnommenen Auges sichtbar gemacht werden<sup>14</sup>. In der *Reformierten Anatomie* des niederländischen Mediziners Stephen Blankaart von 1678 (in deutscher Übersetzung 1691) hieß es dazu: »In der That aber ist diese Retina im Auge eben wie die weisse Wand oder Pappier in der Camera Obscura (finstern Kammer) darauff die Bildnisse sichtbarer Dinge von aussen durch die gelaßne kleine Oeffnung hereinfallen/und sich deutlich praesentiren«<sup>15</sup>. Dem Auge selbst als rein mechanischem Apparat wurde somit jegliche aktive Rolle im Sehvorgang abgesprochen; das eigentliche ›Sehen‹ fand ausschließlich im Gehirn statt. Laut der gängigen Theorie wurde das auf der Retina entstandene Abbild über die in den Nervensträngen kursierenden Lebensgeister zum Gehirn transportiert, wo der *sensus communis* der dort ansässigen Seele die zwei von den Augen kommenden ›Datensätze‹ zu einem begreif- und beurteilbarem Bild vereinigte. Die Netzhaut

8 Stuart Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007, S. 4.

9 Robert Scribner, *Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany*, in: *The Journal of Religious History* 15 (1989), S. 448–469, hier S. 464.

10 Vgl. Margaret Miles, *The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's »De trinitate« and »Confessions«*, in: *The Journal of Religion* 63 (1983), S. 125–142.

11 Vgl. Reiner Schürmann, *Broken Hegemonies*, übersetzt von Reginald Lilly, Bloomington 2003, S. 404f.

12 Carsten Warncke, *Sprechende Bilder, sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1987, S. 20.

13 Vgl. Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 139–142.

14 Robert Nelson, *Descartes Cow and Other Domestications of the Visual*, in: Robert Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000, S. 1–21.

15 Steven Blankaart, *Reformirte Anatomie / Oder Zerlegung des Menschlichen Leibes*, Leipzig 1691, S. 457.



Abbildung 3: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 113, Bl. 13, urn: nbn: de: bvb: 12-bsb 00000462-7

bestehe aus »lauter Zasern (Fibris) oder besser zu sagen aus Röhrlein (Tubulis)«, hieß es in einem anonymen Traktat zum Bau eines künstlichen Auges, »von denen/durch die Crystallinische und Gläserne Feuchtigkeit hineingeworffenen Strahlen der sichtbaren Dinge/in unterschiedliche Bewegungen gebracht werden/durch welche manigfaltige Bewegungen so vielerley Dinge und Gestalten hernach von der Phantasie gesehen und von der Vernunft beurtheilt werden«<sup>16</sup>. Die Frage, wie durch diesen Prozess die Vielfalt der äußeren Erscheinungswelt dem Verstand übermittelt werden konnte, handelte Blankaart mit ähnlicher Gewissheit ab: »Nun möchte jemand fragen/wie dann so vielerley Arten von Bewegung in dem Gehirn und unserer Seele entstehen können? Ich antworte/daß die verschiedene Vorbildungen und Be-

16 *Kurtze und Mechanische Beschreibung Dieses Kunst-Auges*, Nürnberg 1700, S. 20.

wegungen/gleich als soviel verschiedene Schlüssel/die Hirnfässergen eröffnen und die Geister oder Hirnröhren bewegen/daher dann solche Bewegung/nachdem sie beschaffen/der Seele jedesmahl auff eine sonderbahre Weise bekant gemacht wird«<sup>17</sup>. Durch diese Art der Chiffrierung konnten Impressionen auch materiell im Gedächtnis gespeichert werden, so dass die wahrgenommenen sinnlichen Formen »im corpus animatum einwohnten, also Raum in seinen Organkammern und Körperöhren einnahmen«<sup>18</sup>.

Aus theologischer Sicht war ein solches Schema des vernunftmäßigen Erfassens und Abspeicherns externer Erfahrungswerte allerdings nicht ausreichend. Zwar sollte das »für Augen stellen« der biblischen Historien vor allem den niederen Sozialschichten dazu dienen, das Berichtete besser im Gedächtnis zu behalten. »Daß aber auch/was durch Bilder und Gemählde dem Gesicht fürgestellt wird/in das Gedächtnis gleichsam einschleicht/und von demselben weit fäster behalten wird/als was man aus dem blossen lesen oder hören fassen/und dem Gedächtnis beybringen will/bezeuget die Erfahrung«<sup>19</sup>, versicherte der Historiker Johannes Buno in seiner Bilderbibel von 1680. Aber um für den Glauben fruchtbar gemacht zu werden, mussten die Inhalte auch zu Herzen gehen. Schon Martin Luther formulierte: »Wo nun die verheissung ist/und wir mit hertzen uns derselben annemen/es sey gewiß also wie sie laut/das heysset der rechte lebendige glaube«<sup>20</sup>. Der auch im siebzehnten Jahrhundert noch gängige Bezug auf das Herz als Sitz der wahren (göttlichen) Erkenntnis ist in diesem Zusammenhang nicht ausschließlich als Metapher zu verstehen; er beruht auf der einflussreichen, von Claudius Galenus im zweiten Jahrhundert ausformulierten Auffassung des menschlichen Körpers, in der das Herz als Hauptquelle der Lebens- und Seelenkräfte fungierte. Obwohl der englische Naturwissenschaftler William Harvey dieses Modell mit der Entdeckung des Blutkreislaufs im Jahr 1628 entkräftete, infolge dessen die Funktion des Herzens zu einer Pumpe in einem hydraulischen System herabgestuft wurde, blieben Galenische Denkmuster noch jahrzehntelang in der medizinischen und theologischen Literatur präsent. Blankaart bestätigte zwar, dass »des Leibes Leben und Wärme alleine von dem gewöhnlichen Umlauff und Jährung derer Säffte«<sup>21</sup> und nicht etwa von der Seele herrühre; aber zu der cartesianischen Ansicht, die Seele sei ausschließlich im Gehirn angesiedelt, bemerkt er, dass »selbige/alem Ansehen nach mehr in unserem Geblüt/als denen festeren Theilen ihre Regierung hat«<sup>22</sup>. Wenn daher der Görlitzer Theologe Martin Moller in seinem Weihnachtsbuch von 1603 schrieb, man solle das Bild von Jesus als »rechte Himelß Leyter/allzeit für Augen und im Hertzen« haben, scheint er von einer solchen nicht nur im Kopf anwesenden Seele auszugehen, deren »Sehkraft: über die verstandesmäßige Wahrnehmung äußerer Gegebenheiten hinausging«<sup>23</sup>.

Das Problem des Übergangs vom Wissen zum Glauben, oder von rationaler Erkenntnis zur im Herzen verwahrten Glaubensgewissheit, stellte sich gerade im Zusammenhang mit der Weihnachtsgeschichte offenkundig, da ihre Hauptelemente (Menschwerdung Gottes, unbefleckte Empfängnis) der menschlichen Vernunft widerstrebten. So hieß es in einer Weihnachtspredigt von 1593: »Wir sollen unnd müssen

17 Blankaart (wie Anm. 15), S. 289.

18 Tanja Klemm, *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2103, S. 14.

19 Johannes Buno, *Bilder-Bibel: darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments durch Alle Capitel In annemliche Bilder kürzlich gebracht*, Hamburg 1680, Vorrede.

20 Martin Luther, *Hauspostil D. Martin Luthers /uber die Sontags /und der fürnembsten Fest Evangelia. durch das gantze Jar*, Nürnberg 1548, S. CLIII.

21 Blankaart (wie Anm. 15), S. 281.

22 Ebd., S. 283.

23 Martin Moller, *Natalitia Jesu Christi. Die vornemsten Weyenacht Lehren und Trost /in kurtze Fragen und Antwort gefasset*, Görlitz 1603, S. 6.



aber Christum Jesum/so bald wir ihn inn diesen seinen Windeln gefunden/inn die Wiegen unsers Hertzzen legen/das ist/wir müssen das Evangelium von Christo bey uns erwegen/demselbigen fleißig nachdenken unnd was uns inn demselbigen von Christo Jesu gesagt/demselben vestiglich glauben/es reime sich gleich mit unserer Vernunft oder nicht«<sup>24</sup>. Die Fähigkeit der »Augen unsers Glaubens«, nicht »auff die eusserliche Elementa allein« zu sehen, sondern »auff die Verheissung durchzuschawen«<sup>25</sup>, wie Johann Gerhard es formulierte, zog eine Art Verinnerlichung der Bildlichkeit nach sich, so dass die Gläubigen an Weihnachten »hereingehen in Freuden-Sprüngen des Geistes/ in Wollüsten des Gemüthes/ im Wolleben des Hertzzen«<sup>26</sup>. Der protestantische Argwohn gegenüber plastischen Bildobjekten sowie anderen greifbaren Handhabungen des katholischen Ritus, wie Prozessionen oder das weihnachtliche Kindelwiegen, führte so auf anderer Ebene zu einer Bekräftigung der Bedeutung von Bildlichkeit. Die von Hartmut Stöckel jüngst erörterte »kognitive und anthropologische Unvermeidbarkeit des Bildlichen«<sup>27</sup> war schon von Luther selbst thematisiert worden, »weil wir ja müssen gedanken und bilde fassen des, das uns inn worten fürgetragen wird, und nichts on bilde dencken noch verstehen können«<sup>28</sup>. Johann Arndt bestätigte die Legitimität dieser mentalen Figürlichkeit in seiner *Ikonographia* von 1597: »Weil Bilder und Figuren lenger im Gedechtnus bleiben, und tiefer zu Hertzzen gehen, ist Gottes Wort [...] verfasst in eitel verblümbte Reden, und Bildtwercke, aus der Natur genommen, und das liebe Evangelium fast in lauter Gleichnussen, vom Herren Christo selbst geprediget, welches eitel liebliche Bilder und Figuren sein, darin das Reich Gottes so herrlich abgebildet, das alle fromme Hertzzen jre Lust daran sehen«<sup>29</sup>.

Von diesem weiter gefassten, psychologisch fundierten Bildbegriff machten die Weihnachtspredigten der Schütz-Zeit ausgiebig Gebrauch, um das Wunder der Menschwerdung Christi in die Herzen der Kirchgänger einzubetten. Jede Szene der Geschichte wurde mit zahlreichen Details ausgeschmückt, die das Geschehen lebhaft vor dem inneren Auge der Gemeinde abmalten. Eine Leipziger Weihnachtspredigt von 1621 kommentierte die Reise der Hirten nach Bethlehem: »Die Augen auff/ fromme Gläubige/ und sehet doch/wie rüstig und munter traben sie in der Nacht daher/sehete doch/wie sie eilen/sehete doch/wie keiner der letzte/sondern ein jeder der erste bey dem Krippelein Jesu seyn wil. O wie ein schönes Spectackel!«<sup>30</sup>. Der eigentliche Zweck solcher geistigen Sehübungen, nämlich die Erweckung der gebührenden Weihnachtsfreude im Herzen der anwesenden Gläubigen, wurde durch ein weiteres bildliches Gleichnis erklärt: »O wol dir/du Christlicher Weihnachtsschüler/so du wirst anspannen deinen Glauben/und einen gantzen Wagen voll dieser seligen Weihnachtfreude auffladen/und in dein kleines Hertzscheunlein einführen/und dasselbige biß oben an damit außfüllen«<sup>31</sup>. Eine so gesteigerte Metaphorik – die allerdings, wie oben angedeutet, einer konkreten Physiologie des Herzens entsprang – sollte

24 Jacob Rulich, *Incunabula Christi vagientis et blandientis: Ein christenliche [...] Weyhenacht Predig*, Laugingen 1593, unpaginiert.

25 Johann Gerhard, *Postilla; Das ist: Auflegung und Erklärung der Sontäglichen und fürnembsten Fest-Evangelien/ uber das ganze Jahr*, Jena 1616, S. 22.

26 Michael Cordesius, *Postilla Symbolica, oder Sprichwörter-Postill*, Rostock 1668, S. 32.

27 Hartmut Stöckel, *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massen-medialen Text*, Berlin 2004, S. 10.

28 *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 37, Weimar 1810, S. 66.

29 Zitiert in Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert*, Berlin 2014, S. 1439 f.

30 Martin Hyller, *Frommer Christen Weihnacht- Oster- und Pffingst Frewde*, Breslau 1621, S. 143.

31 Ebd., S. 83 f.



nicht nur die Zuhörer zur aktiven Beteiligung im Geist anregen, sondern auch »das sachlich Bezeichnbare auf das Unbezeichnbare umwenden«<sup>32</sup> und dadurch das unerklärliche Mysterium des Weihnachtsgeschehens vergegenwärtigen: »Hierumben so wollen wir nun dem Handel etwas neher unter Augen gehen/gen Bethlehem wandern/in Stall/unnd für die Krippen treten/darin das Kind Jesus ist gelegt worden/und allda gleichsam in der Nähe und von innwendig besehen/was geheimnis und wunder hinder und unter diesem Gnadenwerck seye«<sup>33</sup>. Zu diesem Zweck wurden neben dem innere Auge auch die weiteren Sinnesorgane der Zuhörer metaphorisch beansprucht: Sie sollten sich die süßen Düfte der den Stall umgebenden Wiesen ausmalen, oder den von Milch und Honig fließenden Mund des Neugeborenen, der im Geist geküsst werden konnte. So fassten diese Texte das vielschichtige sinnliche Erlebnis des katholischen Ritus anschaulich in Worte, um die mitgeteilten Gegebenheiten sicht- und fühlbar zu machen, ohne dass über das Wort hinaus eine direkte körperliche Teilnahme am Heilsgeschehen erforderlich war.

## II. Klangliches

Zu diesen homiletischen Techniken der Ausmalung trat in Schütz' *Historia* die Musik, die in ihrer aristotelischen Funktion der Mimesis das Geschehen klanglich widerspiegeln konnte und sollte<sup>34</sup>. Einen besonderen Anstoß dazu gab die in der biblischen Erzählung enthaltene musikalische Einlage des Engelschors, die in den Predigten der Zeit ebenfalls poetisch umrankt wurde: »Ach wie ein wunder feine Zusammenstimmung wird allda gewesen seyn/als die Himmlischen Chorales und Musicanten den ersten Lobgesang von der neuen Geburt Christi unter freyen Himmel abgesungen haben. Man gedencke doch/wie sonst bey stiller Nacht unter freyen Himmel eine wohlangestellte Music so gar lieblich gehet: Also wird ja überaus künstlich/lieblich dieser Engelgesang in der Christnacht gewesen seyn/zugeschweigen/das von der Menge der Himmlischen Musicanten alles in der Bethlehemitischen gegend wird gelebet/und gebebet haben«<sup>35</sup>. Das zweite Intermedium der *Weihnachtshistorie*, »Die Menge der Engel«, bildet diese Engelsklänge gleichsam direkt nach<sup>36</sup>. Aber auch in den übrigen Intermedien liefert Schütz musikalische Portraits, die das Geschehen und seine Akteure sicht- und fassbar zu machen scheinen. Sein Bild der nach Betlehem reisenden Hirten im dritten Intermedium wirkt mindestens so einprägsam wie die oben zitierte Leipziger Predigt: Zu Beginn sind es lediglich die pastoralen Klänge des Instrumentariums (Blockflöten und Dulzian), die auf die Hirtenwelt hindeuten, aber im Folgenden wird klar, dass die Sechzehntelketten des Instrumentalvorspiels schon selbst eine abbildende Funktion erfüllten, da sie die Bewegung des im Text angesprochenen ›Gehens‹ musikalisch umsetzen. Andere kompositorische ›Figuren‹, wie die immer dichter gestaffelte *fuga* der Vokal- und Instrumentaleinsätze, verleihen dem musikalischen Abbild der hintereinander laufenden Hirten seine Geschlossenheit und Eindringlichkeit. Mit ihrer Ab-

32 Paul Böckmann, *Der Lobgesang auf die Geburt Jesu Christi von Martin Opitz und das Stilproblem der deutschen Barocklyrik*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 57 (1966), S. 182–207, hier S. 188.

33 Georg Mylius, *Drey Weihenacht Predigten Von dem H. Christfest*, Wittenberg 1609, S. 16 f.

34 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur Dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976, S. 9.

35 *Jesus! Das gerechte sonderlich-gründende Weihnachtsgewächs*, Dresden 1658, unpaginiert.

36 Zur Besetzung dieses Intermediums, vgl. Klaus Hofmann, *Dritte Abhandlung zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. Das zweite Intermedium – »Die Menge der Engel«*, in: MuK 62 (1992), S. 190–197.

folge von »gleichsam stehenden Bildern«<sup>37</sup> scheint Schütz' *Historia* die Kunsttheorie seines Zeitgenossen Georg Philipp Harsdörffer zu bestätigen, für den ein Drama mit Musik ein »mehrdimensionales Emblem« darstellte<sup>38</sup>.

In diesem Sinne wurde auch in den musiktheoretischen Werken der Zeit die Wirksamkeit der Musik vorwiegend in visuellen Begriffen abgehandelt, wenn etwa Johannes Nucius vorschrieb, dass affekttragende Wörter wie lachen und weinen durch entsprechende Noten »ausgedrückt und abgemalt« (»*exprimenda et pingenda*«) werden sollten<sup>39</sup>, oder wenn, wie eingangs erwähnt, in den zeitgenössischen Abhandlungen zur *musica poetica* gängige kompositorische Mittel als *figurae* bezeichnet wurden. Die überall evidente grundlegende Gleichsetzung von »Sehen« und »Verstehen« machte insbesondere die Figur der Hypotyposis direkt auf die Musik anwendbar. Nach Quintilian meinte sie jene Art der Darstellung, die etwas so vollständig in Worte fasst, dass es gesehen statt gehört werden kann<sup>40</sup>. Bei Joachim Burmeister ist die Figur analog als eine Verdeutlichung eines Textes definiert, »durch die leblose Sachen den Augen scheinbar lebhaft dargestellt oder verdeutlicht werden«<sup>41</sup>. Wie plastische oder verbale Bilder konnten auch musikalische Schallwellen bestimmte Vorstellungen im Gehirn hervorrufen, die auf einem analogen Wahrnehmungsprozess beruhten; und wie Merians Kupferstiche stellten auch Schütz' Intermedien die Geschehnisse »für Augen« der Zuhörer, zwar in einem anderen Medium, aber aufbauend auf einer Vorstellung von Visualität als grundlegendem Erkenntnismittel.

Der Titel »Intermedium« spielt dabei auf die spektakulär visuelle Ausrichtung der zeitgenössischen italienischen Theatralik an, und damit auf eine Praxis des In-Szene-Setzens, die auch in größerem Rahmen die Weihnachtsfeierlichkeiten am Dresdner Hof prägte. Zu dieser »Verflechtung von Gottesdienst und Spektakel« gehörten Glockengeläut, Kanonendonner, militärische Aufmärsche und spätestens seit 1672 ein Schalmeychor, der vor dem Hauptgottesdienst geistliche Lieder im Schlosshof musizierte<sup>42</sup>. Die Ausstattung des Kircheninneren trug ebenfalls zu dieser sinnlichen Opulenz bei. Ein Hofdiarium zum 4. Advent 1672 beschreibt ein »Meß Gewandt [...] von rothen Sammet, worauff die Gebuhr Christi mit Perlen gestückt [...] auff dem Altar stunde das ordinar Silberne Crucifix, und die vergöldeten Silbernen Leüchter, die Engel, und wurden die Gold Gelb gestickten Unterhalts Tüchlein gebrauchet«<sup>43</sup>. Ein weiterer Eintrag von 1677 notiert: »Die Kirche würde mit Gold und Seidenreichen gewirckten Tapeten bekleidet, in welchen nach benannte *Historien*. Zur Rechten Hand des Altars das Abendmahl, und zur linken deßelben die Auffarth Christi. Über der Kirch-Thür das *Ecce Homo*. Daneben unter dem Schwibbogen, wo die Rätthe stehen, die Verurtheilung und Handwaschung *Pilati* [...] An der Churf. Emporkirche, die Geburth Christi und Heyl. Drey Könige«<sup>44</sup>. Wie diese Folge von gewebten Tableaus gliederten auch die Schützchen Intermedien, die zum Teil von instrumentalen Vor- und Nachspielen effektiv

37 Werner Braun, *Zwischen Dialog und Drama. Andreas Fromms Actus Musicus (1649)*, in: StMw 47 (1999), S. 7–34, hier S. 11.

38 Spitzer (wie Anm. 2), S. 168.

39 Johannes Nucius, *Musices Poeticae Sive de Compositione Cantus*, Nissa 1613, unpaginiert.

40 Vgl. Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, S. 309.

41 Ebd., S. 310.

42 Mary Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, S. 453.

43 Ebd., S. 372.

44 Ebd., S. 452f.

»eingerahmt« sind, den zugrunde liegenden Bericht in seine verschiedenen Stationen und Lokalitäten; ein Effekt, der vielleicht durch die räumliche Verteilung der Aufführenden noch verstärkt werden konnte. Schütz' Anweisungen im Erstdruck des Werks scheinen zumindest eine klare Trennung des Evangelistenchors (Sänger plus Continuo-Ensemble) von den restlichen Darstellern vorzusehen<sup>45</sup>.

Jedoch ist mit dieser Funktion der Verbildlichung die Tragweite der musikalischen Dimension bei weitem nicht erschöpft. Obwohl oder gerade weil auch eine durchweg rhetorisch angelegte Musik nicht geeignet war, deutliche Begriffe zu kommunizieren, reichte ihre Wirkung in mehrerer Hinsicht über eine Verklanglichung der Textaussage hinaus. Dies fällt besonders ins Auge (oder Ohr) in Schütz' musikalischer Illustration des Kindelwiegens, das in den Intermedien 1, 7 und 8 »bißweilen mit eingeführt« ist<sup>46</sup>. Bei Merian ist von einer solchen »Christkindleins Wiege« nichts zu sehen; das Jesuskind liegt dort auf dem Stroh der im biblischen Bericht erwähnten Krippe. Schütz schreibt stattdessen einen traditionellen Volksbrauch in seiner Komposition fest, der auch in der protestantischen Praxis des siebzehnten Jahrhunderts noch eng mit der Feier des Weihnachtsfestes verknüpft war, insbesondere während des Vespertages am 1. Weihnachtstag. Greta Konradt vermutet, dass die Wiegenlieder in der anonymen Breslauer Weihnachtshistorie von ca. 1638 »mit einem in der Kirche aufgestellten Christkindskripplein in Verbindung zu bringen« seien<sup>47</sup>. In Leipzig wurde das Kindelwiegen offenbar erst 1702 offiziell abgeschafft<sup>48</sup>. Auch in Dresden wurden trotz anhaltender Kritik von Seiten der Obrigkeit gewisse volkstümlichen Sitten beibehalten, etwa die Weihnachtsaufzüge oder Mummereien, bei denen das Christkind in Begleitung von Engeln und Knecht Ruprecht von Haus zu Haus zog und dabei anscheinend auch im Kurfürstlichen Schloss einkehrte<sup>49</sup>. Für die Praxis des Kindelwiegens im Gottesdienst gibt es allerdings aus dem Dresdner Umfeld keine eindeutigen Belege. Jedoch wurde der Brauch in zahlreichen protestantischen Predigten der Zeit zwar lauthals kritisiert, aber daneben auf metaphorische Weise erlebbar gemacht. Der Neuburger Theologe Magnus Agricola schrieb 1599: »In den Päpstischen Kirchen spilt man den seligmachenden Artickel von der Geburt Christi ungefehrlich also. Man setzt ein Wiegen mit einem darein gelegten Hültzernen und wolgeschnitztem Jesus Kind für dem Altar/gehen die andächtigen Leut herzu/greifen an die Wiegen/unnd wiegen nicht allein das liebe Kind/fein sanfft unnd still/sondern singen ihm auch/das es schlafe unnd nicht greine. [...] Es ist aber eitel Lappenwerck [...] Sünd unnd Laster/das man in so hohen wichtigen sachen unnd Glaubens Artickel/solche Kindische lecherliche Hendl treibt«<sup>50</sup>. Die rechtschaffene protestantische Art des Kindelwiegens gestaltete sich laut Martin Moller stattdessen als innerlicher Akt: »Das heist/liebe Seele/recht Weyhenachten halten/und das neugeborne Jesulein wiegen/wenn man Gottes Wort behält/und im Hertzen beweget. Ey nun/liebe Seele/so wiege und bewege auch deinen neugebornen König. Sihe/er hat kein eigen Wiegelein/sondern dein Hertz

45 Das Nachwort ist abgedruckt in: Schütz Dok, S. 419–421. Der Vorschlag in Schütz' *Auferstehungshistorie*, die Sänger bis auf den Evangelisten außer Sicht aufzustellen, ist in diesem Werk nicht wiederholt.

46 Ebd., S. 421.

47 Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historien-Kompositionen der Schützzeit*, in: *SJb* 19 (1997), S. 21–27, hier S. 23.

48 Markus Rathey, *Die Geistliche Hirten-Freude. Eine Leipziger Weihnachtsmusik im Jahre 1685 und die Transformation weihnachtlicher Bukolik im späten 17. Jahrhundert*, in: *Daphnis* 40 (2011), S. 567–606, hier S. 593.

49 Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde., Dresden 1861 f., Bd. 1, S. 128.

50 Magnus Agricola, *Von der Catholischen Christlichen Lehre Augspurgischer Confession*, Laugingen 1599, S. 144.

soll sein Wiegelein seyn«<sup>51</sup>. Markus Rathey hat diese Entwicklung als den »Schritt von einer materiell-körperlichen [...] zu einer spiritualisierten Religiosität« beschrieben<sup>52</sup>.

Ähnlich wie Mollers Postille geht auch Schütz in seinen Engelsintermedien über den Wortlaut der Schrift hinaus, um mit dem wiederholten, im Dreiertakt schwingenden Bassmotiv einer fallenden Sekunde den Vorgang des Wiegens hörbar in den Gottesdienstablauf einzugliedern. Hierbei wird klar, wie ein solches klingendes Abbild sowohl über die verbale Erfindungsleistung einer Predigt, als auch über die Überzeugungskraft eines eigentlichen Bildes hinausgehen kann. Denn bei aller Klarheit der musikalischen Struktur ist es unausweichlich, dass der Inhalt einer solchen klanglichen Darstellung mehrdeutig und unbestimmt bleibt<sup>53</sup>. Eine Klangfolge wie die der Anfangstakte des ersten Intermediums kann eine auffallend breite Spanne von möglichen Erfahrungs- und Interpretationsmustern abdecken, von der unmittelbaren körperlichen Wahrnehmung der schaukelnden Wiegenbewegung über die Evokation der traditionellen Lieder, die dabei gesungen wurden, bis hin zu Mollers Auslegung des christlichen Herzens als Wiege Christi.

Sinfonia

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Violas (Violetta 1 and Violetta 2), both in treble clef. The third staff is for the Cantus part, also in treble clef. The bottom staff is for the Basso continuo, in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Basso continuo part has a '6' written above the first measure.

Notenbeispiel 1: SWV 435, Intermedium 7, T. 1–4

Das Bild des ins Herz gebetteten Christkinds entstammt Martin Luthers bekanntem Weihnachtslied *Vom Himmel hoch*, das im sächsischen Ritus am zweiten Weihnachtsfeiertag gesungen wurde: »Ach, mein herzliebendes Jesulein, mach dir ein rein, sanft Bettelein, zu ruhen in meins Herzens Schrein.« Laut Stephen Wailes war ein Hauptanliegen dieser lutherischen Textdichtung, die Gemeinde durch die direkte Anrede an das Jesuskind und mehrfachen Bezug auf sie selbst in das Weihnachtsgeschehen einzubinden<sup>54</sup>, eine Strategie, die im scharfen Gegensatz zu Dürers oben erwähnter bildlicher Darstellung steht, in der die Re-

51 Martin Moller, *Praxis Evangeliorum, Das ist: einfältige Erklärung und Nützliche Betrachtung der Evangelien*, Marburg 1685, S. 42.

52 Rathey (wie Anm. 48), S. 571.

53 Dies soll nicht heißen, dass Bilder nicht auch vielschichtige oder undurchschaubare Bedeutungen und Wirkungen haben können, wie Joseph Koerner argumentiert: »Art, it is hoped, leaves unsaid an unexchangeable something, distinct from the currency of meaning, which insures that, however much is explained, a minimum deposit will remain«. Joseph Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004, S. 26.

54 Stephen Wailes, *Martin Luther Between Christmas and Epiphany: The Socioreligious Position of Vom himel hoch da kom ich her*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 15 (1990), S. 13–42.

zipienten in die Rolle der am Rande stehenden Zuschauer versetzt werden. Ein solcher »cold gaze« lässt sich musikalisch nur schwer verwirklichen. Das von Peter Sloterdijk als »Im-Klang-Sein« bezeichnete Phänomen des Musikhörens erschwert allein durch die raumfüllende Präsenz des Schalls die Entstehung eines separaten Objekts, dem man sich als Betrachter gegenüberstellen könnte<sup>55</sup>. Schütz' musikalische Verwirklichung lädt daher in ihrer Vielschichtigkeit zu einer Art von »sacramental listening« ein, das sowohl die Sinne als auch die Herzen der Anwesenden von der Wahrhaftigkeit des Berichteten überzeugen wollte.

Zu dieser möglichen Bedeutungsvielfalt des von Schütz eingeführten Wiegenmotivs tritt zusätzlich die Verschränkung zweier zeitlicher Ebenen, da die wiegende Bassfigur im ersten Intermedium nicht etwa die Szene in Bethlehems Stall begleitet, wo das Kinderbett zu finden wäre, sondern die vorangehende Verkündigung des Engels. Wo Merian zwei getrennte Bildbereiche benutzen musste, überlagert Schütz die beiden Schauplätze und eröffnet dadurch eine mehrschichtige Erfahrungswelt, die in ihrer Gleichzeitigkeit nur im Klang erfasst werden kann. Komplizierter noch gestaltet sich die Lage im siebten Intermedium, in dem das Wiegenmotiv wiederum den Gesang des Engels begleitet. In diesem Abschnitt fordert der Engel Joseph auf, vor den Kindermördern nach Ägypten zu fliehen, eine Anweisung, die musikalisch von einer »aufstehenden« (T. 15) und später »fliehenden« (T. 21–24) Figur untermalt ist.

12 Adagio  
Solo

seph, auf, auf, Jo - seph. Ste-he auf und nimm das Kind-lein... und sei-ne Mut-ter zu

5 6

18

dir... und fleuch...

55 Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Berlin 1993, S. 296.



23

in Ä - gyp - ten - land

Notenbeispiel 2: SWV 435, Intermedium 7, T. 12–26

Josephs zukünftige Handlungen sind also mit der Gegenwart des Engels und der Erinnerung an die geschehene Geburt musikalisch so verflochten, dass die Linearität der Berichterstattung zugunsten einer affektiven Verschmelzung der verschiedenen Erzählstränge aufgehoben wird. Hinzu kommt, dass Schütz' »verweilende Musik« die von Merian abgebildeten Momente in ihrer zeitlichen Ausdehnung erfassen und so der gottesdienstlichen Andacht weiter erschließen konnte<sup>56</sup>. Die durch kompositorische Mittel der *variatio* und *amplificatio*<sup>57</sup> prolongierte Darstellung der Engels- und Hirtenauftritte ermöglichte ein eingehendes »Sich-Hineinversetzen« in die Situation und machte andererseits ein tatsächliches »In-Szene-Setzen« der Ereignisse problematisch, da das siebte Intermedium sowohl den Engel als auch die Geburtsszene und den fliehenden Joseph gleichzeitig anklingen ließ.

Im wissenschaftlichen Diskurs des siebzehnten Jahrhunderts war diese Vorstellung des andachtsvollen »Im-Klang-Seins« von einem Modell des Hörens untermauert, das über ein cartesianisches Verständnis der Schwahrnehmung hinaus der Musik auch einen direkteren Weg zum menschlichen Herzen zuschrieb. Wie der lutherische Theologe Johannes Mathesius bemängelte, konnte das Anhören der Predigtworte ohne die passende Geisteshaltung leicht am Herz vorbeigehen: »Denn was laulicht und lässig zuhöret/lesset es nur in die Ohren schallen/oder vernimmets mit Heuleitern/und auffm heimweg verzett und vergist es alles/was es in der Kirchen gehört hat«<sup>58</sup>. Doch die Musik konnte dabei Abhilfe schaffen. An anderer Stelle schrieb Mathesius: »Die text der H. schrift sind zwar an ihm selber die allerliebste Musica/die trost unnd Leben in todes nöten gibt/unnd im hertzen warhafftig erfrewen kann. Wenn aber ein süsse unnd schenliche weise dazu kompt/wie denn ein gute Melodey auch Gottes schön geschöpff unnd Gabe ist/da bekömpt der Gesang ein neu krafft/und gehet tieffer zu hertzen«<sup>59</sup>. Für diese herzrührende Qualität gab es eine schlüssige physiologische Erklärung. Da die Funktionsweise des inneren Ohres bis ins spätere siebzehnte Jahrhundert hinein größtenteils ungeklärt blieb, wurde der Hör-

<sup>56</sup> Braun (wie Anm. 37).

<sup>57</sup> Vgl. Bettina Varwig, *Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric*, in: ML 90 (2009), S. 215–239.

<sup>58</sup> Johannes Mathesius, *Postilla | Das ist | Auflegung der Sontags und fürnemesten Fest-Evangelien | uber das gantze Jahr*, Jena 1614, S. 32.

<sup>59</sup> Johannes Mathesius, »Vorrede«, in: Nikolaus Herman, *Die Historien Von der Sündflut | Joseph | Mose | Helia | Elisa | und der Susanna | sampt etliche Historien aus den Evangelisten*, Wittenberg 1596, unpaginiert.

vorgang zwar oft in Analogie zum Sehen beschrieben. So erklärte Athanasius Kircher in seiner *Phonurgia* von 1673, dass »das Licht nichts anders/als einige Luft-Bewegung seye/so das Bild deß Bewegers/oder deß erleuchtenden Körpers mit sich führet/solches dem Aug oder Gesicht/under dem Namen und Schein der Farb/oder deß Lichts vorzustellen. Also ist gleichfalls der Thon oder Hall nichts anders/als eben eine solche Luft-Bewegung/so da die verschiedene Arten und Eigenschafften/seiner verursachenden/oder bewegendenden Körper mit sich führet/und also under dem Namen und Gegenwart deß Lauts oder Halls/solches Bild dem Gehör vorstellt«<sup>60</sup>. Doch während ein sichtbares Objekt einzig und allein durch das Auge dem Bewusstsein zugeführt wurde, konnte die Resonanz eines Klangkörpers verschiedene Bereiche des menschlichen Körpers affizieren. Kirchers Vorschlag, wie man einem »Halb-tauben oder Ubel-hörenden die music zu Gehör« bringen konnte, lautete wie folgt: »Dieses last sich mit einer langhalsichten Lauten zu Werck richten. Man nehme eine solche/mit Saitten bezogene Lautte [...] da muß der Ubel-hörende das Ende deß Lautten-Halses mit den Zähnen anfassen/und ins Maul nehmen/und so mag nachgehends ein anderer darauf nach belieben schlagen«<sup>61</sup>.

Der Mund als Ersatzohr: Eine solche Vorstellung beruhte wiederum auf der oben skizzierten Gale-nischen Körpervorstellung, die den menschlichen Körper als durchlässig und von Luft und Lebensgeistern durchströmt ansah. Durch diese poröse Materie konnte der Klang zum Herz gelangen, ohne dass ein Umweg über das Gehirn und seine figürlichen Schemata vonnöten war. Kircher nahm an, »dass unser gantzer Leib durch-wehend oder duchlufftet seye/und daß die Spaan- und Sehn-Ader wie auch die [...] Musculi von dem äusserlichen Thon oder Hall/eben die impression und Fühlung haben/welche die auff leichtem und resonirendem Holtz auffgespannte Saitten empfinden«<sup>62</sup>. Dies, so Kircher, erkläre den unmittelbaren Effekt der Musik auf das menschliche Herz und Empfinden: »Dann die Geister/so in dem Hertzen sich auffhalten/werden nach der Bewegung deß äusserlichen Thons bewegt [...]. Weiln dieser Geist oder Athem sehr zart und subtil, so wird derowegen auch ein solcher leicht- und beweglicher Blut-Dampff/gar leichtlich von dem harmonisch oder zusammen-stimmend-bewegten Luft/auch bewegt; Welche Bewegung/weiln die Seele sie fühlet; nach verschiedener solcher Geist-Bewegung/auch verschiedene Gemüths-Bewegungen/oder affecten erzeiget; [...] woher auch dieses kommet/daß/wann wir eine lieblich und anmuthige Music. Lied/oder Thon hören/Wir/so zu reden gleichsam einen Kützel oder liebliches Jucken in dem Hertzen und Gemüthe fühlen«<sup>63</sup>.

Dieses »liebliche Jucken« in der Herzgegend machte die spezielle Wirkungskraft der Musik aus, die sich nicht über einen rationalen Wahrnehmungsvorgang erklären ließ. In Kirchers Beschreibung geht es eindeutig nicht um verstandesmäßig erfasste Bilder, sondern um ganzkörperliche Schwingung und Resonanz. In dieser Hinsicht muss eine Beschreibung der Schützschen Intermedien als »Tableaus« unzureichend erscheinen. In der zeitgenössischen Theologie wurde dieses von der Musik ausgelöste »Herz-jucken« oft als Vorgeschmack auf die unaussprechlichen Wonnen des Paradieses gewertet: »Daß also die Übung Christlicher Singe-Kunst allhie ein intoniren, ein Anstimmen und Vorschmack ist der Himmelmusic/die wir dort in der helleuchtenden Himmels-Kirch des ewigen Lebens in alle Ewigkeit [...] continuiren werden«<sup>64</sup>. Damit wurde ein konzeptioneller Rahmen für ein »sacramental listening« geschaffen,

60 Athanasius Kircher, *Neue Hall- und Thon-Kunst*, Nördlingen 1684, S. 6.

61 Ebd., S. 113.

62 Ebd., S. 138.

63 Ebd., S. 127.

64 Christoph Frick, *Music-Büchleins Ander Theil*, Lüneburg 1631, S. 220.

bei dem durch die irdischen Klänge hindurch das Göttliche geahnt werden konnte. Insbesondere Schütz' Wiedergabe des Engelsgesangs im zweiten Intermedium scheint hier relevant, allerdings nicht mit den tausend und abertausend Stimmen, die in der Erbauungsliteratur der Zeit heraufbeschworen wurden, sondern ›nur‹ mit sechs – ein geringes irdisches Echo eben. Laut Christoph Frick war im Vergleich zur himmlischen Harmonie die menschliche Musik »nicht anders als ein Hacke-Bret/darauff in der Küche zur verfertigung der Speisen geschlagen wird.«<sup>65</sup>. Aber dieses geringe Echo, das die Herzen der Zuhörer direkt in Schwingung versetzen konnte, war es vielleicht, was zwar zum eigentlichen Inhaltsverständnis entbehrlich blieb, aber in der weitgehend verinnerlichten Heilsvorstellung der Protestanten den Sprung vom Wissen zum Glauben befördern konnte. So stellt Schütz' *Weihnachtshistorie* einerseits eine Art Bildlichkeit zur Schau, die zweifellos mit den Entwürfen Merians oder Dürers konkurrieren konnte. Andererseits geht sie aber auch maßgeblich über die Domäne des Visuellen hinaus; und in diesem Abstand lässt sich etwas von der sinnlich-körperlichen Intensität des lutherischen Ritus in der Schütz-Zeit erahnen.

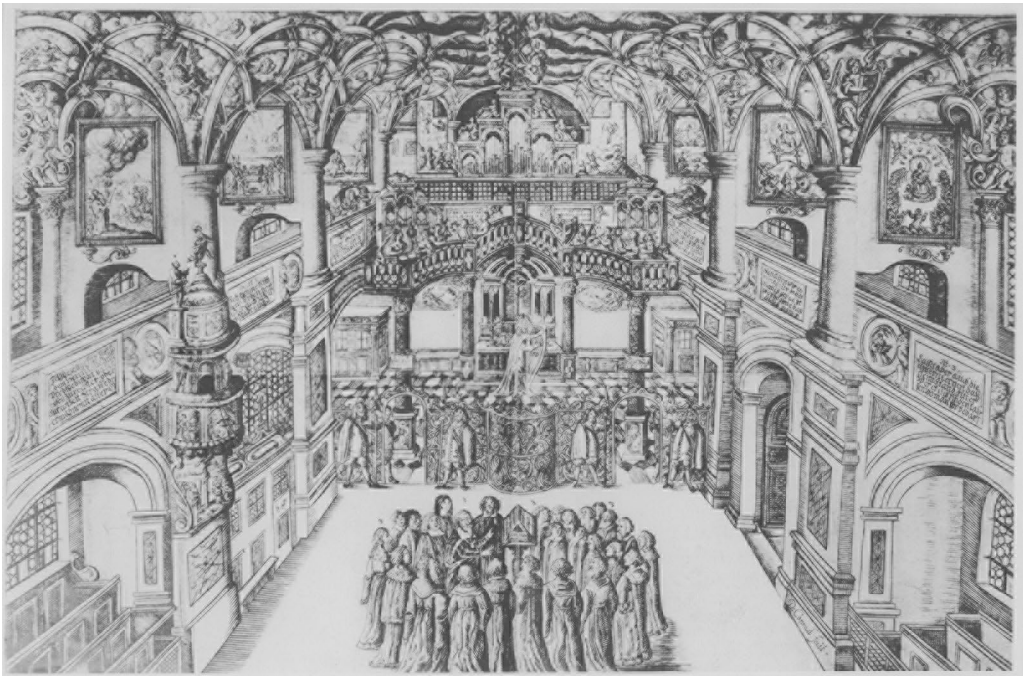
65 Ebd., S.298.

# Zur Wiedergewinnung der evangelischen Schlosskapelle zu Dresden

Ein Raum der Figürlichkeit, des Wortes und der Musik

Matthias Herrmann

In Dresden wurde im Jahre 1922 die erste Heinrich-Schütz-Gesellschaft ins Leben gerufen. Aufgrund zu geringer Ausstrahlung kam es 1930 in Kassel zur Gründung der Neuen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Aus ihr ging die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft hervor. Auch sie fühlte sich mit Dresden verbunden, vor allem als Austragungsort von Schütz-Festen in den Jahren 1935, 1956, 1995, 2000, 2006 und 2015. So darf eingangs die Frage gestellt werden, was sich zwischen 1935 und dem diesjährigen Schütz-Fest im Bewusstsein und im realen Baugeschehen der evangelischen Schlosskapelle – Schütz' Hauptwirkungsstätte – ereignet hat.



Im Programmheft zum »Reichs-Schütz-Fest« 1935 fand der uns heute vertraute Stich David Conrads (Abbildung 1) mit folgender Bildunterschrift seinen Abdruck:

Heinrich Schütz im Kreise seiner Kapelle

Nach dem Titelblatt des Sammelwerkes Geistreiches Gesangbuch (1676)

Ein Exemplar befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek<sup>1</sup>.



Warum der zur Schütz-Zeit als Schlosskirche bezeichnete, eigenwillige und symbolträchtige Raum im Stile der Renaissance 1935 im Dresdner Residenzschloss nicht mehr existierte, ist damals nicht thematisiert worden.

Im Jahre 1956, beim nächsten (IX. Internationalen) Heinrich-Schütz-Fest in Dresden stand weniger die Frage nach der Schlosskapelle im Raum als vielmehr das Problem, in der noch weitgehend zerstörten Innenstadt für Gäste aus nah und fern überhaupt singen, musizieren und referieren zu können. Die Veranstaltungen fanden in der behelfsmäßig wiederaufgebauten Kreuzkirche, in der Annenkirche sowie im Großen Haus der Staatstheater, im Deutschen Hygiene-Museum und im Neuen Rathaus statt. Zwei Fotografien vor der Ruine der Frauenkirche, in dessen Vorgängerbau sich Schütz' Grab befunden hatte, sind überliefert: Zum einen singt der Dresdner Kreuzchor die Schütz-Motette *Verleih uns Frieden genädiglich*, zum anderen hält der Chef des Bärenreiter-Verlages und Präsident der Internationalen Schütz-Gesellschaft Karl Vötterle, von zwei Kruzianern umgeben, eine Ansprache.

Obwohl damals der Wiederaufbau des Zwingers und der Sempergalerie »Alte Meister« sichtbare Fortschritte machte, war an einen Wiederaufbau der Ruinen des Residenzschlusses nicht zu denken. Im Gegenteil: Denkmalpfleger und Kunsthistoriker bemühten sich auf vielen Ebenen, um wenigstens die staatlicherseits betriebene Sprengung der Schloss-Ruine zu verhindern. Kreuzkantor Rudolf Mauersberger zeigte sich im Nachkriegs-Dresden mit der Raumsituation für seine programmatische Schütz-Pflege unzufrieden. Er brachte im Vorfeld des staatlicherseits vorangetriebenen Abrisses der Sophienkirche-Ruine, einschließlich der spätmittelalterlichen Busmannkapelle, Folgendes zur Sprache: »Unsere Heinrich-Schütz-Pflege leidet offensichtlich darunter, daß wir keinen geeigneten Raum [zur Verfügung haben], der der ehemaligen Schloßkapelle räumlich und akustisch näherkommt als die viel zu große und weite Kreuzkirche«<sup>2</sup>.

Auch wenn in den Schütz-Gedenkjahren 1972 und 1985 in Dresden keine Schütz-Feste der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft zusammen mit Dresdner Partnern möglich waren (das DDR-Kulturministerium lehnte eine offizielle Zusammenarbeit mit der ISG ab), so fanden immerhin »Schütz-Festtage der DDR« statt, 1985 im Jahr der Wiedereröffnung der Sempereoper sogar mit starker internationaler Beteiligung.

Im Vorfeld dieser Ehrung hatte sich gedanklich-konzeptionell in Bezug auf die ehemalige evangelische Schlosskapelle in Dresden Einiges bewegt, was für unser Thema eminent wichtig ist. Es sei hier eingeflochten, dass diese Kirche seit rund 250 Jahren nicht mehr existierte und nicht erst, wie viele mein(t)en, 1945 zerstört wurde. Der weit über eine Kapelle hinausgehende Raum war nämlich in Folge der Konversion des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. vier Jahre nach dessen Tod 1737 abgetragen, das Gewölbe zertrümmert und durch Wohnräume ersetzt worden. Die evangelischen Hofgottesdienste wurden dauerhaft in die zwischen Residenzschloss und heutigem Postplatz stehende Sophienkirche verlegt. Bis ins frühe 20. Jahrhundert übte diese aus einem Kloster hervorgegangene Kirche eine Doppelfunktion als evangelische Hofkirche und, wie bisher, als städtische Hauptkirche neben Kreuzkirche und Frauenkirche aus.

Das, was in den frühen 1980er-Jahren im Blick auf die Schlosskapelle gedanklich in Angriff genommen wurde, eröffnete völlig neue Perspektiven. Im Zuge der Planung des nun in Aussicht gestellten, schrittweisen Wiederaufbaus des Residenzschlusses als künftiges »Museumskombinat« (dieser von der

1 *Reichs-Schütz-Fest Dresden 1935*, Dresden, Güntzsche Stiftung 1935, S. [16].

2 Matthias Herrmann (Hrsg.), *Rudolf Mauersberger: Aus der Werkstatt eines Kreuzkantors. Briefe, Texte, Reden* (Schriften des Dresdner Kreuzchores 1), Marburg 2014, S. 219.

Denkmalpflege in Anlehnung an die »sozialistische Industrie« eingeführte Begriff war im Blick auf die politisch Handelnden mit Bedacht gewählt worden) brachten sich visionäre Dresdner Musiker und Musikwissenschaftler in die kulturpolitische Debatte ein. Sie regten beim Rat des Bezirkes und beim Rat der Stadt Dresden die Wiedererrichtung der Schlosskapelle als »Schütz-Kapelle« an: erstens als Aufführungsort für Alte Musik mit dem Nachbau der raumbestimmenden Fritzsche-Orgel über dem Altar und zweitens als Gedenkstätte für Heinrich Schütz, der im Jahre 1615 am Dresdner Hof seine erste Besoldung als »Organist und Director der Musica« empfangen hatte. Im *Hofbuch de annis 1614 bis mit 1617* heißt es dazu: »400 fl Heinrich Schützens Organistenn unndt Directorn der Musica, von Trinitatis Ao 1615 anzurechnenn, uff Christoff von Loß unterschriebenenn Zettell«<sup>3</sup>.

Halten wir fest: In die staatliche Wiederaufbauplanung des Residenzschlosses der wettinischen Herzöge, Kurfürsten und Könige wurde in den 1980er-Jahren die »Schütz-Kapelle« einbezogen. Zunächst hatten allerdings in dramatischen Aktionen die Außenmauern gesichert und die Entkernung der Kapellruine vorangetrieben werden müssen.



Abbildung 2: Ruine der Schlosskapelle um 1987, Blick in Richtung Osten (ehemals Altar und Fritzsche-Orgel).  
Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, also noch vor der Friedlichen Revolution in der DDR, wurde mit der Wiedererrichtung der alten Raumform (Kubatur) begonnen, d. h., dass die atheistisch geprägte DDR sich durch Fachleute zur Rekonstruktion einer evangelischen Schlosskirche im Sinne der Pflege des

<sup>3</sup> Matthias Herrmann (Hrsg.), *Wolfram Steude: Heinrich Schütz – Mensch, Werk, Wirkung. Texte und Reden* (Dresdner Schriften zur Musik 7), Marburg 2016, S. 81, Anm. 8.



Abbildung 3: Rohbau der Schlosskapelle mit Längsemporen um 1995, Blick nach Osten.  
Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

»humanistischen Erbes« hatte bewegen lassen. Anfang der 1990er-Jahre war der Rohbau des Innenraums mit beiden Längsemporen in Beton fertiggestellt.

Zu den Inspiratoren der Rekulktivierung der Schlosskapelle im Sinne Schütz' gehörten die Kammer-  
sänger Peter Schreier und Theo Adam, der Trompeter Ludwig Güttler, Kreuzkantor Martin Flämig und –  
last but not least – Wolfram Steude, ehemaliger evangelischer Kantor, zunächst Musikwissenschaftler an  
der Sächsischen Landesbibliothek, später an der Musikhochschule Carl Maria von Weber in Dresden,  
ein leidenschaftlicher Schütz-Forscher mit hoher Sachkompetenz. Er war seit Ende der 1970er-Jahre die  
treibende Kraft um die Schlosskapelle, hatte seinen Hochschulkollegen Frank-Harald Greß als Berater  
hinzugezogen und ihn zu organologischen Untersuchungen zur Fritzsche-Orgel animiert. Grundlegende  
Resultate dazu hat er 1993 publiziert<sup>4</sup>; weitere Veröffentlichungen folgten<sup>5</sup>.



Stede, Greß und andere Fachleute waren fest der Meinung, dass sich nach Neugründung des Freistaates Sachsen das Projekt »Schütz-/Schloss-Kapelle« dank vorhandener Planungen und Vorarbeiten (auch und vor allem des renommierten Dresdner Instituts für Denkmalpflege) in einem überschaubaren Zeitraum mühelos und ohne Widerstände umsetzen ließe. Nachvollziehbar war die große Enttäuschung, als der in den frühen 1990er-Jahren erreichte Stand der Raumgestaltung in Frage gestellt wurde.

Beim 34. Internationalen Schütz-Fest 1995 in Dresden, also knapp fünf Jahre nach der Wiedervereinigung waren Veranstaltungen im Rohbau der Schlosskapelle in größerem Rahmen noch nicht möglich. Damals standen sogar Pläne im Raum, von einer weiteren Rekonstruktion gänzlich Abstand zu nehmen und an Ort und Stelle den Eingangsbereich des großen Museumskomplexes »Residenzschloss« der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden einzurichten. Damit wäre das Ende der langjährigen Bemühungen um die Schütz-/Schloss-Kapelle endgültig besiegelt gewesen. Immerhin kam es ab 1999 zu einer Zwischenlösung, zur Nutzung des Rohbaus als Interimstheater des Sächsischen Staatsschauspiels, da das sogenannte Kleine Haus in der Dresdner Neustadt rekonstruiert wurde. Im Vorfeld kam es zu wichtigen Einbauten: Foyer, Garderobe, Toiletten und Aufenthaltsräume für die Ausführenden, die eine spätere mögliche Nutzung der Schlosskapelle als Aufführungsstätte Alter Musik vorbereiteten. Dennoch hielten sich der Freistaat Sachsen und die Staatliche Kunstsammlungen als Nutzer des Residenzschlosses für die Zukunft mehr als bedeckt. Wolfram Stede initiierte deshalb anlässlich des 450jährigen Jubiläums der Sächsischen Staatskapelle im September 1998 eine von der Internationalen Schütz-Gesellschaft mitunterzeichnete Denkschrift zum Ausbau und zur Nutzung der Schlosskapelle, gerichtet an das Sächsische Staatsministerium für Finanzen, das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, die Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen und das Landesamt für Denkmalpflege Sachsen. Kernsätze der Denkschrift lauten:

Der vorerst noch als Rohbau existierende Kapellensaal verlangt nach einer klar fixierten Zweckbestimmung, nach der sich sein Innenausbau zu richten hat. Die unterzeichneten Musiker, Musikpädagogen und Musikwissenschaftler wiederholen mit dieser Denkschrift ihr Begehren, die Schloßkapelle in Zukunft als zentralen Aufführungssaal für Alte Musik in historischer Aufführungspraxis nutzen zu können. [...]

Zur Innengestaltung gehören als Grundelemente

1. die akustische Optimierung des Raumes,
2. dessen ästhetisch-stilistische Ausgestaltung, die sich aus der Wechselbeziehung von Orgel und Raum herzuleiten hätte. [...]
3. Die Schütz-Stadt Dresden besitzt keine Gedenkstätte, in der sich das Leben und Wirken des »Lumen Germaniae«, des »Vaters unserer neueren Musik« Heinrich Schütz hinreichend

4 Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle. Untersuchungen zur Rekonstruktion ihres Klangbildes*, in: AOI 23 (1993), S. 67–112.

5 Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle, Aspekte ihrer Nachgestaltung*, in: Wolfram Stede/Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), *Theatrum Instrumentorum Dresdense*, Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten, Dresden 1996, 1998 und 1999 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 11), Schneeverdingen 2003, S. 175–184; ders., *Die Musikempore von 1662 und ihre Orgelpositive*, in: ebd., S. 185–191; ders., *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle und ihre Rekonstruktion*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Die Musikpflege in der Dresdner Schlosskapelle zur Schütz-Zeit* (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte 3), Altenburg 2009, S. 141–157.

dokumentiert und präsentiert findet. [...] Die Schloßkapelle soll neben ihrer Funktion als Konzertsaal für Alte Musik die der sächsischen Schütz-Gedenkstätte erhalten, in der die gesamte Dresdner Hofmusik zwischen 1548 und 1697 veranschaulicht wird mit Heinrich Schütz als Mittelpunkt.

[...] Der Vorbereitung der Rekonstruktion der Fritzsche-Orgel und der Problematik der historischen Musikinstrumente in Dresden ist ein vom 4. bis 7. Dezember 1998 vom Lehrstuhl Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden veranstaltetes Doppelkolloquium gewidmet, das ein erstes Orgelkolloquium (1996) fortsetzt und durch ein weiteres Kolloquium im März 1999 zu den Dresdner historischen Streichinstrumenten vervollständigt wird. Der Druck des Konferenzberichtes aller drei Tagungen wird eine breite theoretische Basis bilden für die Umsetzung der Projekte.

Aus den hier angesprochenen Fakten wird deutlich, daß die Pflege der Alten Musik in Theorie und Praxis im Kunstleben Dresdens ein höchst gewichtiger Faktor ist. Ihm den ihm zukommenden Rang in der Sach- und Terminplanung des Schloßaufbaus einzuräumen, stellt sich uns als unabweisbares Erfordernis dar<sup>6</sup>.

Ein greifbares Ergebnis dieser Denkschrift zeichnete sich nicht ab, vielmehr waren die Reaktionen mehr als ernüchternd, wenn man davon absieht, dass im Nachgang der Initiator für seine Bemühungen um Heinrich Schütz mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet wurde. Immerhin war nach Auszug des Staatsschauspiels in das generalsanierte Kleine Haus der Staatstheater das Umfeld des Rohbaus der Schlosskapelle mit neu entstandenen Nutzräumen deutlich aufgebessert worden, so dass von nun an Konzerte möglich waren, allerdings ohne feste Bestuhlung, Technik usw. Für jede Veranstaltung musste der Raum behelfsmäßig hergerichtet werden, was mit nicht geringen Kosten verbunden war.

Um seinem jahrzehntelangen Anliegen Nachdruck zu verleihen, gründete Wolfram Steude mit anderen Enthusiasten kurz vor seinem Tode im Januar 2006 den Verein »Heinrich Schütz in Dresden«. Allein und gemeinsam mit der »Dresdner Hofmusik e.V.« veranstaltete der Verein »Heinrich Schütz in Dresden« bis 2010 im Rohbau der Schlosskapelle Konzerte, Vorträge und Buchpräsentationen. So glücklich die Ausführenden (Sänger, Musiker und Referenten) damals waren, am »heiligen« Ort ohne bzw. mit geringen Honoraren in Aktion treten zu dürfen, so sehr begann sie wie das interessierte Publikum den Torso des Raumes und die akustischen Unzulänglichkeiten zu befremden. Der Verein »Heinrich Schütz in Dresden« fand in den Staatlichen Kunstsammlungen leider keinen dauerhaften Partner, wohl aber im »Staatsbetrieb Sächsisches Immobilien- und Bau-Management, Niederlassung Dresden I« (verantwortlich für Planungen und Bauten am Residenzschloss, nicht aber für Grundsatzentscheidungen).

Der Verein hatte 2009 zusammen mit dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik zwei Bücher zur Schlosskapelle herausgebracht<sup>7</sup>. Für die weitere Rekonstruktion der Kapelle erlangten diese Bände, vor allem die kunstgeschichtliche Studie von Heinrich Magirius, eine enorme Bedeutung. Das wurde bald deutlich, als durch besonnenes, weitblickendes Handeln von Denkmalpflegern und Kunstwissenschaftlern sowie der Verantwortlichen des »Staatsbetriebs Sächsisches Immobilien- und Bau-

6 Matthias Herrmann (Hrsg.), *Wolfram Steude: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001, S. 94–96.

7 Herrmann (wie Anm. 5). Heinrich Magirius, *Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden aus kunstgeschichtlicher Sicht* (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte 2), Altenburg 2009.

Management« ein Zeitfenster im Baugeschehen des Residenzschlusses genutzt wurde, um für den Rohbau der Schlosskapelle das historisch richtige Gewölbe planerisch vorzubereiten und einsetzen zu lassen. Aber was war nun das ›richtige‹ Gewölbe? Franz Bretschneider hatte um 1986 im Blick auf die Herstellung des Modells der Schlosskapelle auch verschiedene Gewölbefiguren modelliert, so ein Sternnetzgewölbe und ein Schleifensterngewölbe<sup>8</sup>.

Auch für Magirus waren 2009 die Fakten noch nicht eindeutig genug, um eine endgültige Festlegung treffen zu können. Das ursprüngliche Gewölbe habe sich »als reiches Netzgewölbe flach über Mittelraum und Nischen« hinweggezogen und sei »von den Traditionen der obersächsischen Spätgotik« bestimmt gewesen. Durch die Kupferstiche der Schlosskapelle aus den Jahren 1676 und 1730 ließe sich aus seiner Sicht die Figuration nicht exakt bestimmen. Viel spreche für ein »Schlingrippengewölbe mit sechsteiligen ›Blütensternen‹ über dem Mittelraum, aber auch ein Sternnetzgewölbe wäre nicht ausgeschlossen«<sup>9</sup>.

Im Vorfeld des nun anstehenden Einbaus wurden durch den Kunstwissenschaftler Stefan Bürger und den Architekten Jens-Uwe Anwand alle Aspekte noch einmal hinterfragt. Bei ihren Recherchen zu vorhandenen Gewölben im Vergleich zur Schlosskapelle war ihnen der Conradsche Stich stets »Korrektiv aller Gedanken«. Ihnen wurde immer klarer, dass er mehr sei als »ein bloßes Bild«. An den Gewölberippen fielen ihnen »wiederkehrende Formen« von Schlingrippengewölben auf. Durch Methoden digitaler Bildbearbeitung konnten »Szenen, Raumausstattungen und Malereien« reduziert, »wiederkehrende Rippenfiguren farblich markiert und auf den Grundriss ausgetotet« werden. Kurzum: Es zeigte sich bei David Conrad »kein Wirrwarr, wie das bei einer freien künstlerischen Darstellung zu erwarten gewesen wäre, sondern eine klare Ordnung ähnlicher, wiederkehrender Rippenzüge: geschlossene Schlingen über den Auflagen, verbindende Rippenzüge, Bögen, die sich in die Emporenräume schwingen, und einige geordnete Linien«. Andererseits zeigte sich, dass trotz allem Detailreichtum die Raumproportionen bei Conrad nicht korrekt sind, da die Kapelle zu breit präsentiert wird. Bürger und Anwand mussten sich fragen, ob Conrad nicht doch ein Fehler unterlaufen sei. Oder ging es um eine freie künstlerische Raumdarstellung? »Brauchte der Bildraum mehr Platz für die Bildinhalte – die Kantorei, die Bläser, Instrumentalisten, Solisten? Was würde passieren, wenn man diesen ›Kunstgriff‹ rückgängig machte«?

Da erbrachte die Bildbearbeitung per Computer ein überraschendes Ergebnis: »Die Figuration glich einem existierenden Schlingrippengewölbe«<sup>10</sup>! Wenn auch für eine fürstliche Schlosskapelle eher ungewöhnlich, so war doch zu fragen, ob für die Dresdner Schlosskapelle womöglich das Gewölbe eines Verwaltungsraumes der Prager Burg zum Vorbild genommen worden sei<sup>11</sup>? Letztendlich führten alle Untersuchungsergebnisse zu dem von Magirus angepeilten Schlingrippengewölbe! Im Prozess des Einbaus musste die Gewölbetechnik des ausgehenden 15. Jahrhunderts durch Probabauten neu erarbeitet werden.

Im Herbst 2013 wurde das fertige Schlingrippengewölbe der Öffentlichkeit vorgestellt. Dem Besucher bietet sich seitdem ein wunderbarer Blick in ›himmlische Regionen‹. Es stellt den wohl einmaligen Fall dar, dass in einem nach alten Maßen und an authentischer Stelle neu geformten Raum eine alte, spätgotische Gewölbekonstruktion zum Einbau gekommen ist.

8 Magirus (wie Anm. 7), S. 45, Abb. 29/30.

9 Ebd., S. 26.

10 Stefan Bürger/Jens-Uwe Anwand, *Das Schlingrippengewölbe – Zur Methode der Formfindung*, in: *Das Schlingrippengewölbe der Schlosskapelle Dresden*, Altenburg 2013, S. 42 f.

11 Ebd., S. 43.





Abbildung 4: Probesegment zum Einbau des Schlingrippengewölbes 2011

Foto: Matthias Herrmann

Das Schlingrippengewölbe war im 16./17. Jahrhundert in das ikonographisch-theologische Konzept der evangelischen Schlosskirche/-kapelle in Dresden eingebunden, in das Spannungsfeld Gut – Böse, Himmel – Hölle, Glaube – Unglaube. Im Jahre 1629 hatte Philipp Hainhofer festgehalten: »Die deckin der kirchen ist voller in stain gehauenen schlangen vnd böser gayster, ex apocalypsi, die laster bedeutent, welche der Erzengel Michaël vnd auch andere engel mit den passions instrumenten demmen, vnd also Christi des rechten Erzengels triumph weber sünd, todt, teufel vnd hölle dardurch, neben der laster stürzung, vnd ewigen verdammnus angedeutet wirt, bey welchem die ewigkait zu meditieren ist«<sup>12</sup>.

Es ist davon auszugehen, dass im frühen 17. Jahrhundert (um 1602/04), also im Jahrzehnt vor dem Eintreffen von Heinrich Schütz am Dresdner Hof, das Gewölbe der Schlosskapelle eine neue farbige Gestaltung erfahren hat: »Das obere Gewelbe oder Decken in die Kirchen anlangende, Sollen die Schlangen so daran hangen, wiederumb auf vorige Arth gemalet und verguldet, Auch das ganze Gewelbe dahinter in allen feldern, gleich eine Schönen Blauen Himmel von Wolgken angelegt unnd angestrichen«<sup>13</sup>. Nach Magirius ergibt sich aus dieser zitierten Rechnung des Dresdner Staatsarchivs ziemlich sicher »die Datierung des »offenen Himmels« mit musizierenden Engeln und der Sterne [...] an den Kreuzungspunkten«<sup>14</sup>.

Auch im Amtsbuch der Schlosskirche wird das mit Sternen und Engeln gezierte Gewölbe mit »schwebenden Drachen am Kirchengewölb sambt dem Schild, darauf der Erzengel Michael gemahlet [...]«<sup>15</sup>, beschrieben. Wir folgen zudem der Aussage des 1659 berufenen zweiten Dresdner Hofpredigers

<sup>12</sup> *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reise nach Innsbruck und Dresden*, hrsg. von Oskar Doering (Quellenstudien für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 10), Wien 1901, S. 203; zitiert nach Magirius (wie Anm. 7), S. 28.

<sup>13</sup> Magirius (wie Anm. 7), S. 36.

<sup>14</sup> Ebd., S. 36.

<sup>15</sup> Landeskirchenarchiv der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens, Amtsbuch der Schlosskirche zu Dresden, Best. 92, Nr. 1, fol. 163<sup>v</sup>–164<sup>r</sup>, zitiert nach Christoph Wetzel, *Die Schlosskirche zu Dresden als geistlicher Mittelpunkt des Kurfürstentums Sachsen im 17. Jahrhundert*, in: Herrmann (wie Anm. 5), S. 13.



Abbildung 5: Fotomontage des Kapellraumes mit rekonstruiertem Schlingrippengewölbe 2011  
Ausführung: Architekturbüro Anwand, Dresden

Johann Andreas Lucius (1625–1686): »In dieser Kirche ist zusehen ein schönes Gemälde aus dem 12. Cap. Offenbarung Johannis genommen«<sup>16</sup>. Außerdem seien an der Decke »die Schlangen oder Drachen/ und darneben der Ertz=Engel Michael und andere Engel/die mit dem Drachen/streiten«, zu finden. Durch dieses schönes »Kirchen=Gemälde« würden die Gläubigen daran erinnert, daß »so oft Gottes Wort gelehret wird/der höllische Drache mit dem Groß= Fürsten Michael/unserm Herrn Jesu Christo und seinen Engeln/Dienern und Gläubigen streite; Der Herr Jesus aber noch immer den Drachen überwinde/und den Seinigen wider ihn Sieg gebe. [...] Dieses eben sind die heiligen Gedancken gewesen des weiland Gottseligen und nunmehr in Gott seligsten Churfürstens Augusti<sup>17</sup>/als er gedachtes geistliche Gemälde an das Gewölbe der Churfürstlichen Sächs. Schloß=Kirche hat setzen lassen«<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Ebd., S. 13, 16.

<sup>17</sup> Kurfürst August von Sachsen: \* 1526 Freiberg, † 1586 Dresden, Kurfürst ab 1553.

<sup>18</sup> Johann Andreas Lucius, *Offenbarung Johannis* [...], Dresden 1670, Zuspruch; siehe auch S. 717f., zitiert nach Wetzell (wie Anm. 15), S. 16.

Offenbar ist der Conradsche Stich bisher zu einseitig als Inbegriff des idealen Singens und Musizierens betrachtet worden, als Darstellung eines Raums, der göttliche Harmonie verströmt und die Musik an sich idealisiert, zudem versinnbildlicht durch die Sängerschar unter Heinrich Schütz und das Wechselspiel der Sänger- und Instrumenten-Chöre.

Heinrich Magirus hat dargelegt, wie sehr die ikonographische Konzeption der Dresdner Schlosskapelle zur Schütz-Zeit noch stärker als zur Entstehung des Baus in der Mitte des 16. Jahrhunderts nach der Übertragung der Kurwürde an den Albertiner Moritz von Sachsen auf den »Kampf Michaels mit Satan und seinen Engeln« zugeschnitten war. Dafür stehe der »Sieg der kindlich kleinen Engelchen über die Schlangen«. Es sei also mit den Waffen Christi »kinderleicht«, die alten Schlangen zu besiegen<sup>19</sup>. Die Verse 7 und 8 aus dem 12. Kapitel der Offenbarung des Johannes lauten: »Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten wider den Drachen. Und der Drache stritt und seine Engel siegten nicht, auch ward ihre Stätte nicht mehr gefunden im Himmel«<sup>20</sup>.

Das vierhörige geistliche Konzert *Es erhob sich ein Streit im Himmel* ist anonym in der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek überliefert. Heinrich Spitta hat es seinerzeit Schütz zugewiesen und im Supplement II der »alten« Schütz-Gesamtausgabe (SGA, Bd. 18) veröffentlicht (im SWV ist es unter Anh. 11 zu finden). Hinweise auf eine gesicherte Datierung liegen nicht vor, wohl aber lässt der Zusammenhang mit der Thematik des Deckengewölbes den Schluss zu, das mehrhörige Konzert sei in Schützens Dresdner Frühzeit entstanden und in der Schlosskapelle in getrennter Aufstellung zur Aufführung gekommen, womöglich im Zusammenhang mit dem Besuch Kaiser Matthias' 1617 am Vorabend des Ausbruchs des Dreißigjährigen Krieges oder im Zusammenhang mit der Einhundertjahrfeier der Reformation. Das Konzert bezieht sich auf die Verse 7 bis 12 des 12. Kapitels der Offenbarung des Johannes und nimmt durch seine weitgespannte Anlage, die konsequente Vierchörigkeit und durch seine bildreiche Tonsprache gefangen.

Nachsatz:

Der durch den Einbau des Schlingrippengewölbes initiierte verheißungsvolle Aufbruch hat leider keine weiteren Rekonstruktionsmaßnahmen im Inneren der Dresdner Schlosskapelle ausgelöst, was viele Fachleute und Laien, Musikschaffende und Schütz-Freunde, Kunstwissenschaftler und Denkmalpfleger bedauern. In der Amtszeit des Generaldirektors der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Hartwig Fischer (bis 2016) wurden trotz Kenntnis der Sachlage bewusst andere Weichen gestellt. Um künftigen Generationen die Fortsetzung der Rekonstruktion von Schlosskapelle und Fritzsche-Orgel zu erleichtern, hat der Verein »Heinrich Schütz in Dresden« e.V. unter Leitung von Martin Steude und Matthias Herrmann eine wissenschaftliche Studie erarbeiten lassen und dem Ministerpräsidenten, ausgewählten Ministerien und Dienststellen des Freistaates Sachsen übergeben. Die 53seitige Studie stammt von Jens-Uwe Anwand und Frank-Harald Greß. Sie trägt den Titel *Schlosskapelle Dresden. Die Orgeln und der Kapellenbau. Schritte zur Rekonstruktion*<sup>21</sup>.

19 Magirus (wie Anm. 7), S. 38.

20 *Das Neue Testament unseres Herrn und Heilandes Jesus Christus nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*. Revidierter Text 1956, Altenburg <sup>3</sup>1965, S. 322.

21 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: 2017 2 000032.

# Die Dresdner Schlosskirchenbücher

## Anmerkungen zu den Quellen und zum laufenden Editionsprojekt

Christa Maria Richter

Im Jahre 2007 wurden dem Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenamt Sachsens zwei Amtsbücher der ehemaligen Dresdner Schlosskapelle übergeben<sup>1</sup>. Sie beschreiben im Wesentlichen die von der Hofgeistlichkeit durchgeführten Kasualhandlungen – die Gottesdienste bei Taufen, Trauungen, Kommunionen und Begräbnissen – seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Jahr 1710. Nach der Schließung der Schlosskapelle 1737 waren sie zunächst der Sophienkirche übergeben worden, die als evangelische Nachfolgemeinde wirkte, bevor sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt in das 1938 gegründete Dresdner Kirchenbuchamt gelangten. Es stellte sich heraus, dass es sich nicht nur um die ersten beiden Amtsbücher der Dresdner Schlosskapelle handelt, sondern überhaupt um die beiden einzigen, denn der Folgeband ab 1711<sup>2</sup> sowie ein weiteres, noch von Johann Andreas Gleich 1730 erwähntes Schlosskirchenbuch, das über Kurfürst Johann Georgs II. Ausgaben für die Schlosskapelle informierte, insbesondere über deren Renovierung 1662, sind nicht mehr erhalten<sup>3</sup>.

Wir haben somit einzigartige Quellen dieser kirchen-, kunst-, landes- und musikgeschichtlich bedeutsamen Epoche Kursachsens vor uns, war die Dresdner Schlosskapelle doch seit der Einführung der Reformation 1539 und der Übernahme der Kurwürde durch die Albertiner 1547 eines der geistlichen Zentren des protestantischen Lagers im Heiligen Römischen Reich. Dies führte u. a. zu einem lutherisch inspirierten Kirchenneubau (1551 ff.), der im 17. Jahrhundert weiter ausgebaut wurde (Fritzsche-Orgel, »Schütz-Emporen« usw.). Hier wurden wichtige geistlich-zeremonielle Handlungen durchgeführt und von hochrangigen Gästen aus anderen deutschen Fürstentümern sowie aus dem Ausland (z. B. Dänemark, Schweden) besucht. Ebenso überregional bedeutend waren einzelne Personen, wie etwa der Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg oder der Kapellmeister Heinrich Schütz, die durch ihr langes Wirken in der Schlosskapelle Einfluss auch auf Zeremoniell, Kirchenbau und Musik in anderen evangelischen Residenzen und Gemeinden ausgeübt haben.

Nach dem Umzug der Kirchenbücher ins Landeskirchenarchiv hat die damalige Archivleiterin Carlies Maria Raddatz-Breidbach das erste Buch erstmals in den Fokus der Forschung gerückt<sup>4</sup>. Neben

1 Landeskirchenarchiv Dresden (LKA DD), Bestand 92, Evangelische Hofkirche zu Dresden, Nrn. 1 und 2.

2 Das dritte Kirchenbuch gilt als Kriegsverlust, und das nächstfolgende, das Kommunikanten-, Tauf- und Trauregister der Evangelischen Hofkirche zu Dresden, umfasst erst wieder den Zeitraum 1766–1812 (Bestand 92, Nr. 22). Freundliche Mitteilung der Leiterin des Landeskirchenarchivs Kristin Schubert.

3 Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici, Oder: Gründliche Nachrichten der Reformations-Historie Chur-Sächß. Albertinischer Linie*, Dresden/Leipzig 1730, Vorbericht, S. 48, zitiert nach Carlies Maria Raddatz-Breidbach, *Dynastie und Kirchenordnung. Zum ältesten Amtsbuch der Dresdner Schlosskirche*, in: Neues Archiv für sächsische Geschichte 79 (2008), S. 229–245, hier S. 230; dies., *Albertinische Kurfürsten und »lutherische Lehr« – Zum Amtsbuch des Hofpredigers Paul Jenisch für die Dresdner Hofkirche*, in: Aus evangelischen Archiven 53 (2013), S. 91–122, hier S. 99.

4 Vgl. Anm. 3.



einem Überblick über die bisherige Rezeptionsgeschichte seit Gleich und Franz Blanckmeister 1893<sup>5</sup> hat sie, abgesehen von wichtigen Angaben zum ursprünglichen Aufbewahrungsort, zum Äußeren und zum Erhaltungszustand, auch die einzelnen Kapitel untersucht, deren Inhalte beschrieben und insbesondere aus dem historischen Teil längere Ausschnitte zitiert. Dabei hat sie festgestellt, dass manche noch von Gleich verwendeten Passagen mittlerweile abhandengekommen sind, so auch Informationen über die Kapellmeister und Hofkantoren<sup>6</sup>. Mit ihrer Publikation, aber auch dank früherer Vorarbeiten Wolfram Steudes, die häufig unpubliziert geblieben, den Kollegen gleichwohl freigebig zur Verfügung gestellt worden waren, fand zumindest das erste Buch zunehmend Eingang in die Musikwissenschaft<sup>7</sup>.

Um die Kirchenbücher nun einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen und einen neuen Zugang zur Erschließung der Geschichte der evangelischen Hofkirchenmusik, der Dresdner Schlosskapelle und des kursächsischen Hofes zu schaffen, entstand die Idee eines Editionsprojekts. Es wurde vom Verein Heinrich Schütz in Dresden e.V. in Auftrag gegeben, der sich seit seiner Gründung 2006 durch Wolfram Steude für die vollständige Rekonstruktion der Schlosskapelle mit Fritzsche-Orgel, doppelchörigen Emporen über dem Altar und figürlicher Ornamentik an Schütz' Hauptwirkungsort eingesetzt hat. Der kürzlich erfolgte Abschluss der Transkription beider »Schlosskirchenbücher« – ursprünglich wurde die Schlosskapelle als Kirche bezeichnet – ist ein geeigneter Anlass, ein erstes textkritisches Fazit zu ziehen, bevor es an die Erarbeitung der umfassenden Personen-, Orts- und Werkregister<sup>8</sup> sowie die systematische Auswertung der musikbezogenen Informationen geht.

Das erste Buch hatte der Hofprediger Paul Jenisch angelegt. Seinen Einträgen zu den aktuellen Gottesdiensten stellte er einen Abriss über die albertinische evangelische Landesgeschichte voran, die bis zu Herzog Heinrich als erstem Reformator zurückreicht. Neben den reformatorischen Errungenschaften der Landesherrn – eine Art Herrscher-Memoria<sup>9</sup> –, einer Baugeschichte der Schlosskapelle, Erläuterungen zu den zeremoniellen Kirchengebräuchen, Listen des damaligen Kirchenornats, der kircheneigenen Bücher und anderer Wertsachen sowie Informationen über die von den Hofpredigern behandelten Predigttexte beinhalten die Schilderungen eine kleine Dresdner Stadtchronik ab 1500 sowie eine bis ins Mittelalter zurückreichende Beschreibung Dresdner Sehenswürdigkeiten. Damit tat sich Jenisch nicht zum ersten Mal als historisch interessierter Theologe hervor, dem wir wichtige Erkenntnisse über die Residenzstadt und den kursächsischen Hof verdanken<sup>10</sup>.

5 Franz Blanckmeister, *Die Dresdner Kirchenbücher*, in: *Dresdner Geschichtsblätter* 2 (1893), S. 70–72.

6 Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3), S. 232; Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3), S. 99.

7 Zum Beispiel Bettina Felicitas Jeßberger, »*Soll die gantze Musica auffwarten und die besten neuen Stücke künstlich und wol musiciren*«. *Zur Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit*, Altenburg 2009 (Sächsische Studien zur Musikgeschichte 3), S. 159–173.

8 Die Personenregister fallen nicht nur am umfangreichsten aus, sondern erfordern auch die meisten Recherchen, da viele Personen nur unter ihrem Adelstitel oder ihrem Amt, aber ohne Namen genannt sind und erst identifiziert werden müssen. So hat z. B. die »kurfürstliche Witwe« im Register unter ihrem Namen zu erscheinen, auch wenn dieser in der Quelle fehlt. Für die unübersehbare Fülle an »namenlosen« Amtsinhabern, z. B. die »Hofmeisterin«, wird ein zusätzliches Berufsregister bereitgestellt, über das die gesuchte Person alternativ ausfindig gemacht werden kann.

9 Vgl. Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3), S. 121.

10 Näheres zum Autor und seinen Intentionen bei Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3).



Abbildung 1: Bildnis des Hofpredigers Paul Jenisch von 1730<sup>11</sup>

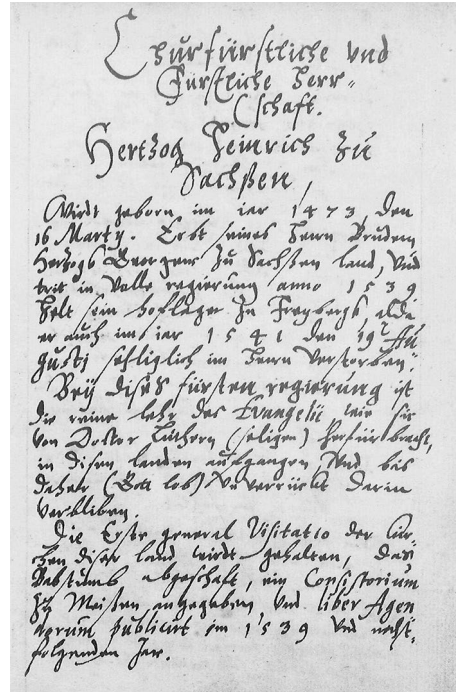


Abbildung 2: Beginn der Schilderung der albertinischen evangelischen Landesgeschichte, verfasst von Hofprediger Paul Jenisch (LKA DD, Best. 92, Nr. 1, Bl. 1<sup>1</sup>)

Nach Jenischs Tod 1612 wurde das Buch von seinen Nachfolgern fortgesetzt, die neben der Weiterführung einiger historischer Kapitel vor allem die von ihnen verrichteten Kasualien eintrugen, wobei sie später in einige Kapitel neue Blätter einfügten<sup>12</sup>. Sie leisteten ihre Dienste nicht nur in der Schlosskapelle, sondern auch in anderen Schlossräumen sowie in Privatwohnungen der Gemeindemitglieder, zu denen nicht nur die Familie des Landesherrn, sondern das gesamte kurfürstliche Hofministerium gehörte. Hin und wieder finden auch die Dresdner Sophienkirche, die Torgauer Schlosskapelle, der Freiburger Dom und andere heimische sakrale Räume Erwähnung; Gleiches gilt für solche Orte, die die Dresdner Hofgeistlichkeit reisebedingt aufgesucht hatte. Als neue Kategorie kam – neben einem leider nur kurzzeitig geführten Register über die in der Sophien- und Frauenkirche gehaltenen Trauergottesdienste – eine Statistik über die Personenzahlen (ohne Namen) bei Kasualien in den drei Hauptgemeinden (Schloss-, Kreuz- und Frauenkirche) hinzu. Hier finden sich auch Informationen über die Todesfälle in weiteren Stadtteilen und Gemeinden (Annenkirche, Lazarett usw.). Dabei wurden auch die Totgeborenen, in manchen Jahren zudem die von der Pest Hingerafften erfasst. Hin und wieder ist auch die Zahl derer an-

11 Gleich (wie Anm. 3), S. 610.

12 Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3), S. 241; Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3), S. 99.

gegeben, die unehelich geboren wurden, und bei den Trauungen finden sich Zahlen jener Paare, die sich »vor der Kopulation in Unehren zusammengefunden« hatten<sup>13</sup>.

1660 legte der Hofprediger Johann Andreas Lucius einen zweiten Band an, der bis 1710 reicht. Parallel dazu wurde der erste Band partiell bis 1692 weitergeführt; zudem trug Johann Andreas Gleich im Jahr 1708 im Kapitel über die Dresdner Gebäude und Plätze eine ihm wichtig erscheinende Notiz über das kürzlich abgerissene Dresdner Rathaus ein.

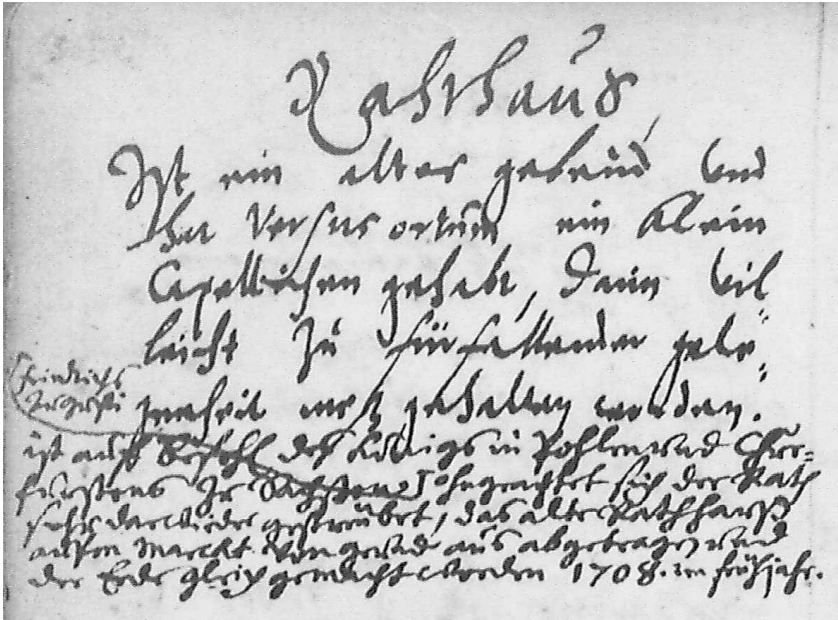


Abbildung 3: Eintrag des Hofpredigers Paul Jenisch über die Geschichte des Dresdner Rathauses, mit nachträglich ergänztem Bericht des Hofpredigers Johann Andreas Gleich über die Beseitigung des Gebäudes im Jahr 1708 (LKA DD, Best. 92, Nr. 1, Bl. 325<sup>v</sup>)

Da die Quellen nicht sehr übersichtlich gegliedert und stellenweise ausgesprochen ungeordnet sind, erfolgt hier der Versuch, die Kapitel in eine gewisse, von der ursprünglichen Intention der Schreiber mitunter abweichende hierarchische Form zu zwingen, auf deren Grundlage weitere systematische Studien ermöglicht werden sollen<sup>14</sup>. Im Folgenden werden daher sämtliche Kapitelüberschriften nicht nur in verkürzter, heutiger Formulierung wiedergegeben (die im Original fehlenden Überschriften in eckigen Klammern), sondern auch mit einer zusätzlichen Gliederungsnummerierung sowie mit den jeweiligen Zeiträumen in runden Klammern versehen:

<sup>13</sup> Zitate wurden hier der heutigen Schreibweise angepasst; die Edition bringt selbstverständlich die originale Textgestalt.

<sup>14</sup> Vgl. dagegen die bei Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3), S. 232–234, bzw. Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3), S. 96–98, gegebenen Übersichten zu Buch 1 mit originalen Kapitelüberschriften, die zu einer etwas anders gearteten Strukturierung geführt haben.

Erstes Amtsbuch (LKA DD, Bestand 92, Nr. 1)

I. [Die albertinische Dynastie]

1. Die Landesherrschaft
  - a. Herzog Heinrich (1473/1539–1541)
  - b. Herzog und Kurfürst Moritz (1521/41–1553)
  - c. Kurfürst August (1526/53–1586)
  - d. Kurfürst Christian I. (1560/86–1591)
  - e. Administrationsregierung (1591–1601)
  - f. Kurfürst Christian II. (1583/1601–1611)
  - g. Kurfürst Johann Georg I. (1585/1611 f.)
2. [Kasualien der kur- und fürstlichen Personen]
  - a. Vermählungen (1541–1692)
  - b. Taufen (1545–1670)
  - c. Kommunionen (1593–1659)
  - d. Leichbegängnisse (1541–1680)

II. Die Schlosskapelle

1. [Ausstattung]
  - a. [Baugeschichte (1480–1612/1653)]
  - b. Kirchengerrat (um 1606/07/1646)
  - c. Bücherbestände (vor 1612/1658)
2. Gebräuche
  - a. Predigten (1610/1656/57)
  - b. Beichte und Kommunion (vor 1612)
  - c. Vespern (vor 1612)
  - d. [Sonstiges: Litanei, Betstunden, Gemeines Gebet, Danksagungen] (vor 1612)
  - e. Allgemeine Abläufe: Trauungen, Taufen, Leichbegängnisse (um 1612)

III. Spezialverzeichnisse [Teil 1]

1. [Predigttexte und Gottesdienste]
  - a. Allgemein (16. Jh.–1661)
  - b. Passionspredigten (16. Jh.–1611)
2. [Kasualien des Adels-, Herren- und niederen Standes]
  - a. Kommunionen (1603–1658)
  - b. Trauungen (1598–1659)
  - c. Taufen (1593–1659)
  - d. Begräbnisse (1584/93–1613/45)
3. Dresdner Denkwürdigkeiten
  - a. [Gebäude und Plätze (1070–1616/1708)]
  - b. Besondere Ereignisse (1500–1626)
4. [Kasualien in weiteren Dresdner Kirchgemeinden]
  - a. Leichpredigten in der Sophien- und Frauenkirche (1627–1630)
  - b. Jahresstatistik der Kasualien in Dresdner Gemeinden (1617–1691)



Zweites Amtsbuch (LKA DD, Bestand 92, Nr. 2)

IV. [Spezialverzeichnisse, Teil 2]

1. [Kasualien des Adels-, Herren- und niederen Standes, Teil 1]
  - a. Kommunionen, Teil 2 (1692–1701)
2. [Kasualien der kur- und fürstlichen Personen]
  - a. Kommunionen (1660–1710)
3. [Kasualien des Adels-, Herren- und niederen Standes, Teil 2]
  - a. Kommunionen, Teil 3 (1702–1710)
  - b. Kommunionen, Teil 1 (1660–1691)
  - c. Trauungen (1660–1710)
  - d. Taufen (1660–1710)

Gemeinsam umfassen beide Bücher ca. 570 Blatt (bzw. 1140 Seiten), die allerdings sehr unterschiedlich stark beschrieben sind. So steht dem ersten Buch mit ca. 310 Blatt bzw. – in der Transkription mit aufgelösten Abkürzungen – über 650.000 Anschlägen das zweite Buch mit nur 260 Blatt, aber mehr als 1.700.000 Anschlägen gegenüber. Damit enthält Buch 2 nicht nur insgesamt das 2,6-Fache von Buch 1, sondern es ergibt sich zudem ein durchschnittliches Verhältnis von ca. 6500 (2) zu 2100 (1) Anschlägen pro Originalblatt. Ein Blatt aus Buch 2 umfasst also das Drei- bis Vierfache eines Blattes aus Buch 1 an Text, stellenweise sogar mehr. Das größere Papierformat und die kleinere Schrift einiger Schreiber führten zum Teil sogar dazu, dass die Transkription manch einer Originalseite mehr Platz beansprucht als das Original selbst, also mehr als eine DIN-A4-Seite – ein in handschriftlichen Dokumenten dieser Zeit höchst selten auftretender Befund, der indes den inoffiziellen Charakter der Verzeichnisse »ohne herausgehobene repräsentative Funktionen«<sup>15</sup> betont: Sie waren nur für die Geistlichen selbst und nicht für andere Leser bestimmt.

Ein weiterer Unterschied zwischen beiden Büchern ergibt sich aus den Verhältnissen zwischen jeweiligem Gesamtumfang und der Anzahl der Kapitel: So stehen den 29 zum Teil sehr kurzen Kapiteln des kleineren Buches 1 sechs extrem lange Kapitel des viel größeren Buches 2 gegenüber, die man theoretisch sogar zu vier Kapiteln zusammenfassen könnte. Zukünftige Untersuchungen sollen Aufschluss darüber geben, warum die nichtherrschaftlichen Kasualien, die in Buch 2 hauptsächlich dokumentiert sind, im Laufe der Zeit immer weiter zunahmen, indem sie nicht nur häufiger stattfanden, sondern auch genauer beschrieben wurden als zu Beginn der Aufzeichnungen. Leider fielen dabei die nichtherrschaftlichen Totenregister weg. Schon im ersten Buch hatten sie sich nach 1612, als der Initiator Paul Jenisch verstarb, auf ganze zwei Ereignisse beschränkt, nämlich auf die Bestattungen der beiden Hofprediger Michael Niederstetter 1613 und Matthias Hoë von Hoënegg 1645. Mit Blick auf die fortlaufende Niederschrift hat dies allerdings nichts mit eventuellen Verlusten zu tun, sondern entsprach einer geänderten Systematik der Aufzeichnungen, die sich auch im Titel des nächsterhaltenen Kommunikanten-, Tauf- und Trauregisters der Evangelischen Hofkirche zu Dresden 1766–1812<sup>16</sup> (ohne Totenregister) offenbart. Durch den Wegfall der Begräbnisse kann man ermesen, um wie vieles umfassender die anderen Kasualien in Buch 2 geworden sind, insbesondere die Kommunionen.

<sup>15</sup> Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3), S. 234, mit Hinweis auf das Fehlen jeglicher Art von Textverzerrungen in Buch 1.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 2.

Dass die Kapitel des Buches 2 in falscher Abfolge verlaufen, hat seinen Grund wohl in einer später erfolgten Bindung der einzelnen Bestandteile, die anderen Zwängen folgte als der Chronologie. Eine Analyse der alten Foliiierung, wie sie bereits für Buch 1 vorgenommen wurde<sup>17</sup>, sowie der beschädigten Blätter, die sich vermutlich ursprünglich an den Außenseiten der damals getrennt benutzten Faszikel befanden, dürfte zur Rekonstruktion des zeitlichen Hergangs beitragen.

Abgesehen von wenigen noch ungeklärten Stellen konnten bislang folgende Schreiber identifiziert werden:

Becker, Gotthelf Ehrenreich (Archidiakon Kreuzkirche)	1708
Carpzov, Johann Gottlob (Diakon Kreuzkirche)	1706
Carpzov, Samuel Benedict	1675–1680, 1692–1707
Engelschall, Carl Gottfried	1707–1710
Freiesleben, Johann Bartholomäus	1690–1706
Geier, Martin	1669–1680
Gleich, Johann Andreas	(1687) 1696–1710
Green, Georg	1678–1691
Hänichen, Daniel	1611/12
Heerbrand, Valentin	(1617) 1641–1674 (nicht durchgängig)
Herzog, Johann Ernst	1691–1696
Hoë von Hoënegg, Matthias	(1602/03) 1613–1641
Jenisch, Paul	[1608]–1612
Lorenz, Christoph	1612–1658
Lucius, Johann Andreas	1659–1684
Mengering, Arnold	1634
Niederstetter, Michael	1611
Pipping, Heinrich	1709/10
Sperling, Paul Friedrich	1682–1690
Weller, Jacob	(1635) 1649–1659

Während sich einige als Hauptschreiber betätigt haben, denen wir die überwiegende Zahl der Einträge verdanken, finden sich von anderen nur vereinzelt Notizen. Zu Letzteren gehörten auch Prediger der Kreuzkirche, welche die Hofgeistlichkeit in Ausnahmefällen vertraten. Hinzu kommen sporadisch weitere Kirchendiener aus Dresden und anderen Orten, die selbst keine Einträge vorgenommen haben, aber von den anderen als Amtierende benannt wurden. Dies trifft auch auf einige Ober- und niedere Hofprediger zu, wie Martin Gumprecht, Philipp Jacob Spener oder Christian Wille, von denen offenbar keine eigenen Einträge vorliegen.

Bereits Carlies Maria Raddatz-Breidbach konnte neben dem Initiator Paul Jenisch auch den Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg sowie den Hofprediger Christoph Lorenz identifizieren. Zwei weitere Schreiber haben sich in einem bzw. zwei Ausnahmefällen sogar in der Ich-Form selbst zu erkennen gegeben: Jacob Weller (zweimal 1658) und Carl Gottfried Engelschall (1709).

17 Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3).

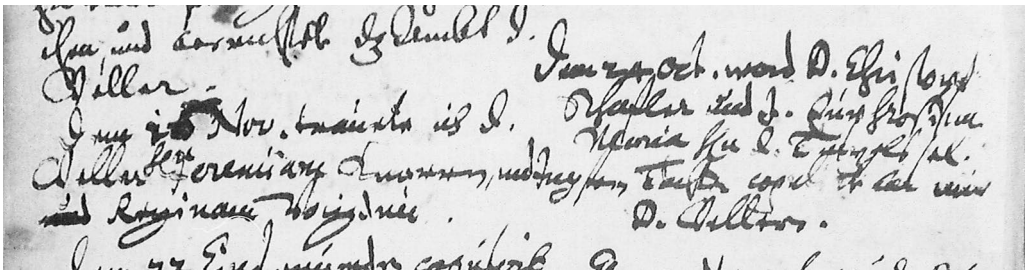


Abbildung 4: Einträge des Oberhofpredigers Jacob Weller über nichtherrschaftliche Trauungen 1658, dabei zweimal in der Ich-Form: links »ich«, rechts »mir« (LKA DD, Best. 92, Nr. 1, Bl. 272<sup>v</sup>)

Üblich ist, dass die Ausführenden in der dritten Person genannt werden, auch wenn sie selbst die Schreiber waren. Eine gegenteilige Ausnahme bildet der Oberhofprediger Martin Geier, der bei keinem einzigen seiner 14 Einträge in Buch 2 mitgeteilt hat, wer der Ausführende und damit der Schreiber war. Er konnte jedoch anhand seiner vier Einträge in Buch 1 bei den herrschaftlichen Todesfällen ermittelt werden.

Häufig wurden die Dienste nicht nur von einem anderen Geistlichen als dem Schreiber, sondern auch von beiden gemeinsam ausgeführt. Ein spezielles Personenregister, das einerseits die Schreiber und andererseits die Ausführenden aufschlüsselt, dürfte ein geeignetes Findmittel zur Information über ihre jeweilige Mitwirkung sein.

Einige Einträge erfolgten nicht immer sofort, sondern erst einige Tage oder sogar Wochen nach dem jeweiligen Ereignis. Dies ist z. B. an solchen Stellen zu erkennen, wo der Tod eines mehrere Tage alten Kindes gleich mitten in den Taufeintrag integriert und nicht wie in anderen Ausnahmefällen unter dem Taufeintrag lose, mitunter durch einen anderen Schreiber, ergänzt wurde. Häufig ist auch die Chronologie durcheinandergeraten, weil inzwischen weitere Gottesdienste dieser Art stattgefunden hatten und eingetragen worden waren, sodass der neue Eintrag erst darunter, seltener am Rand daneben, nachgetragen werden konnte. In der Edition muss ein schmaler Grat zwischen Richtigstellung der Chronologie und Nachvollziehbarkeit der Eintragungreihenfolge beschriftet werden.

Diese Ausführungen sollen eine Perspektive auf die zukünftige Auswertung der Quellen eröffnen. Für die musikgeschichtliche Forschung dürften vor allem drei Aspekte von Bedeutung sein:

1. Dank der teilweisen Nennung von Textincipits und Komponistennamen enthalten die Register konkrete Hinweise auf musikalische Werke. Bei solchen Einträgen könnten auch Stücke dabei sein, die möglicherweise unbekannt waren oder zumindest noch nicht genau datiert und zeremoniell eingeordnet werden konnten.
2. Nahezu alle Mitglieder des Hofministeriums werden aufgezählt, die an den Gottesdiensten beteiligt waren und unter der Obhut der Hofgeistlichkeit zur Kommunion gingen, heirateten und ihre Kinder taufen ließen. Auch hier dürften Informationen enthalten sein, die unsere Kenntnisse über die Biografien mancher Musikerpersönlichkeiten des Dresdner Hofes, darunter Kapellmeister, Hofkantoren, Organisten und »musikalische Trompeter, weiter ergänzen.
3. Neben den Direkteinträgen enthält der erste Band in seinem vorangestellten geschichtlichen Abriss zahlreiche Informationen, die ganz neu sind oder zum Teil im Widerspruch zu anderen Quellen stehen und deshalb besonderes wissenschaftliches Interesse wecken.

Verbrüderung seit 1635. mit dem ange-  
 haltenen Landtags-Predigt in der Grotz-  
 Kellerei bei Dresden ist ge-  
 halten worden.

Dom. 1. post Festi Epiph. ward der Gottesdienst frey  
 umb 7. uhr angefangen, undt gehalten worden:

1. Introitus: Ich freue mich mit dem H. S. à 8.
2. Missa.
3. Collecta: Gott gib fried in dem Lande darumb gehalten  
 worden den 25. y.
4. Ein Psalmdarum ist gehalten worden
5. Ward gehalten den 60. y.
6. Darumb ein Concert: Salve o Maria, o pie, o dulcis. &c.
7. Wir glauben all an ein Gott
8. Darumb hat der Grotz. Oberkammer. u. d. Kapellm. Carl B. D.  
 von der Predigt vernommen auß dem Anfang den 60. y.
9. Auf der Predigt ward gesung: Erhalt mich Herr Gott.
10. Ward mit dem Altar und dem Grotz. Kapellm. &c.

Abbildung 5: Eintrag des Hofpredigers Christoph Lorenz zur Wiederaufführung des Psalms *Ich freue mich des, das mir geredt ist* (Nr. 1) von Heinrich Schütz (SWV 26) in der Dresdner Schlosskapelle während des Gottesdienstes am 1. Sonntag nach Epiphania (11. Januar) 1635 anlässlich des abgehaltenen Landtags (LKA DD, Best. 92, Nr. 1, Bl. 201<sup>v</sup>)

Am 25. Oct. sind die Grotz. Bernhadi,  
 Grotz. D. Vice-Capellmeister, und Grotz.  
 Grotz. Barbara Wehner, zu Fall  
 worden, Grotz. D. Capellm. Dorotheij Grotz.  
 Grotz. Grotz. zu Fall, Grotz. Grotz.  
 Grotz. von M. Lucio.

Abbildung 6: Eintrag des Hofpredigers Johann Andreas Lucius über die Verhehlung des Vizekapellmeisters Christoph Bernhard 1659 (LKA DD, Best. 92, Nr. 1, Bl. 273<sup>v</sup>)



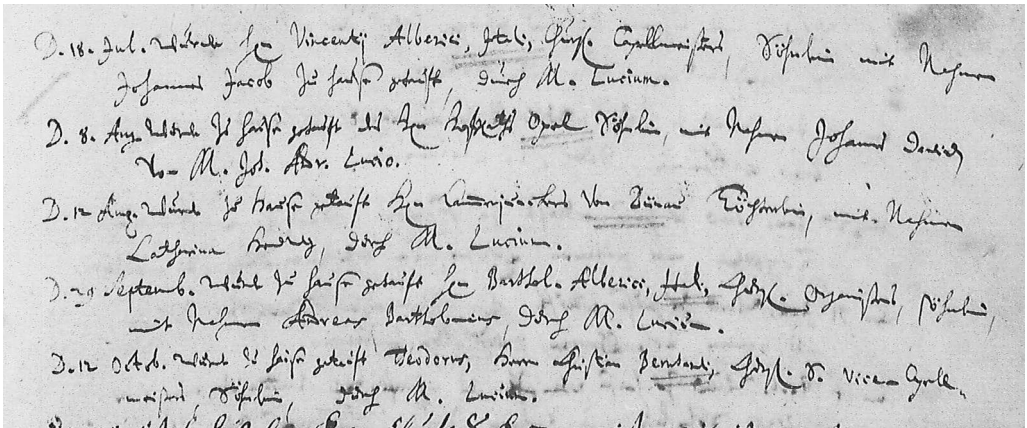


Abbildung 7: Einträge des Hofpredigers Johann Andreas Lucius über die Taufen der Söhne des Kapellmeisters Vincenzo Albrici (Zeile 1 f.), des Organisten Bartolomeo Albrici (Zeile 7 f.) und des Vizekapellmeisters Christoph Bernhard (Zeile 9 f.) 1660 (LKA DD, Best. 92, Nr. 2, Bl. 208<sup>7</sup>)

Um schon jetzt ein paar Stichproben zu geben und zugleich die Frage zu klären, wann die eigentliche Niederschrift des historischen Teils erfolgte, wird der letztgenannte Punkt noch etwas genauer beleuchtet. Wir hatten festgehalten, dass Paul Jenisch das erste Kirchenbuch angelegt hat. Nach Gleichs Ausführungen war Jenisch seit 1603 in Dresden tätig, zunächst als Dritter Hofprediger und seit 1607 an zweiter Stelle als Ersatz für den kränkelnden und 1609 verstorbenen Conrad Blat, um nach dem Tod des Ersten Hofpredigers Polycarp Leyser d. Ä. 1610 dessen Stelle anzutreten. Am 9. November 1612 verstarb er; 1613 wurde Matthias Hoë von Hoënegg sein Nachfolger<sup>18</sup>. Er war also zweieinhalb Jahre lang Erster Hofprediger, wirkte somit jeweils etwa gleich lange unter den Kurfürsten Christian II. und Johann Georg I.

Anhand der unterschiedlichen Handschriften kann man den Zeitpunkt, als Jenisch seinen Dienst aufgab, auf die Zeit zwischen dem 4. Oktober und dem 8. November 1612 eingrenzen. Für den musikhistorischen Kontext kann dies von großer Bedeutung sein, z. B. im Zusammenhang mit der Fritzsche-Orgel. Ursprünglich hatte Jenisch geschrieben:

Das Orgelwerk ist Anno 1563 von Herman Rodenstein Orgelmacher zu Zwickau gesetzt<sup>19</sup>.

Nach Abschluss des Kapitels ergänzte er plötzlich:

Die alte Orgel ist abgenommen, und wie man sagt, nach Lichtenberg geschafft, dagegen ein neues Werk mit vielen Unkosten erbaut worden im Jahr 1612. Haßler soll sie angeben haben: Gottfried Fritzsche von Meißen hat sie verfertigt<sup>20</sup>.

Da Jenisch die Fertigstellung der neuen Orgel noch zu Kenntnis nahm, muss diese bereits spätestens im Oktober erfolgt sein, also, wie von Fritzsche im Juli versprochen, pünktlich vor dem Martinstag am 11. November und nicht, wie lange Zeit vermutet, erst zu Ende des Jahres 1612<sup>21</sup>.

18 Gleich (wie Anm. 3), S. 491 und 618; vgl. Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3), S. 93.

19 Buch 1, Bl. 163<sup>r</sup>.

20 Ebd., Bl. 165<sup>v</sup>. Vgl. Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3), S. 241.

Ein weiteres Datum ist zu diskutieren. Laut Raddatz-Breibach sei das Buch zur Regierungszeit und im Auftrag Kurfürst Johann Georgs I. angelegt worden, also um 1611/12. Diese späte Datierung ist jedoch fragwürdig. Zu viele Stellen deuten darauf hin, dass das Buch schon um 1608 begonnen wurde. So fällt in einigen Kapiteln die damalige plötzliche Zunahme der Informationen in Anzahl, Präzision und Umfang auf. Dies betrifft – in Kürze zusammengefasst – die historischen Ereignisse in Dresden, die Vorstellung der Hofprediger und ihrer Predigttexte, die Passionspredigten sowie die Taufregister. Bei den fürstlichen Taufen fügte Jenisch sogar einen langen Querstrich ein, um die Kurzeintragungen vor 1608 deutlich von den späteren ausführlicheren Berichten abzusetzen<sup>22</sup>.

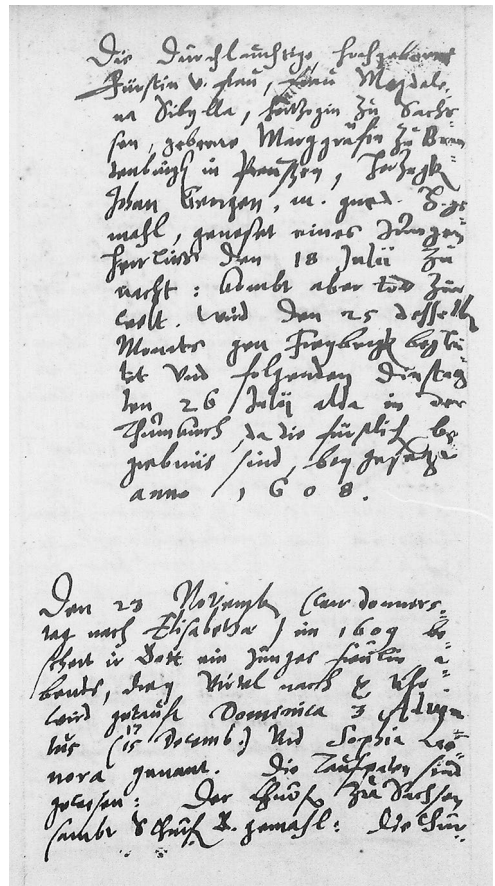
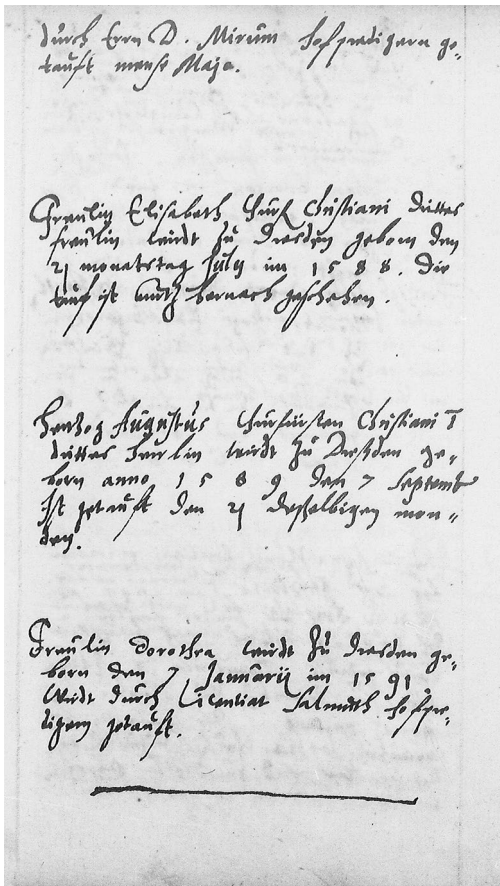


Abbildung 8: Einträge des Hofpredigers Paul Jenisch über die fürstlichen Taufen 1587–1609 mit Zäsurstrich vor dem Jahr 1608 (LKA DD, Best. 92, Nr. 1, Bl. 64<sup>rv</sup>)

21 Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle und ihre Rekonstruktion*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Johann Walter, Torgau und die evangelische Kirchenmusik*, Altenburg 2013 (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte 4), S. 141–157, hier S. 144.

22 Wie auch schon von Raddatz-Breibach 2008 festgestellt; vgl. Anm. 3, S. 240.

All dies sind deutliche Hinweise darauf, dass es sich seit 1608 nicht mehr um ungefähre, viel später erfolgte Rekonstruktionen längst vergangener und ungenügend dokumentierter Ereignisse handelte, sondern um Einträge, die schon kurz nach den betreffenden Ereignissen erfolgten und deshalb noch genau wiedergegeben werden konnten. Registerinträge, die bereits eher einsetzen und entsprechend knapper ausfallen, muss Jenisch von früheren Verzeichnissen abgeschrieben haben<sup>23</sup>.

Den schlagenden Beweis für den zeitlichen Beginn der Handschrift spätestens 1608 liefert schließlich ein Passus über die Hofkapelle:

Die Kapelle ist durch Kurfürst Moritzen nach erlangter Kur von Torgau herauf nach Dresden, samt dem Kapellmeister Johann Waltern, Cantoribus und Knaben transferieret worden Anno 1547. Sind damaln bei jeder Stimm 6 Personen, beim Discant aber 12, auch zuzeiten 10 Knaben gehalten worden. Die Anzahl der Musicorum ist nach des Hofes Gelegenheit zuweiln geringert, auch wohl mit Instrumentisten und andern vielmals gestärkt vnd vermehret worden. In diesem [1]608 Jahr finden sich 4 Bassisten 4 Tenoristen, 6 Altisten vnd 6 Knaben beim Discant<sup>24</sup>.

Im letzten Satz geht es um die Gegenwart, denn Jenisch schrieb im Präsens. Wir erfahren nicht nur den aktuellen Personenbestand der Kantorei (der natürlich noch zu überprüfen ist), sondern auch den Zeitpunkt der Niederschrift: 1608.

Noch bevor Jenisch Erster Hofprediger wurde, verfasste er demnach bereits als Zweiter Hofprediger ausführliche Kommentare, die nicht erst mit dem Regierungsantritt des neuen Kurfürsten Johann Georg I. im Jahre 1611 in Verbindung gebracht werden können, sondern bereits im Auftrag bzw. mit Zustimmung Kurfürst Christians II. entstanden sein müssen<sup>25</sup>.

Der zitierte Auszug über die Hofkapelle gibt andererseits Anlass zu Zweifeln an der Zuverlässigkeit der historischen Informationen. So wurde die Hofkantorei nicht 1547, sondern bekanntlich erst 1548 gegründet und zog frühestens 1550, wenn nicht gar erst 1552 von Torgau nach Dresden um, als die Räumlichkeiten des noch im Bau befindlichen Schlosses zur Verfügung standen. Auch die Anzahl der Mitglieder ist falsch angegeben, denn anfangs bestand die Hofkantorei lediglich aus drei Altisten, fünf Tenoristen, drei Bassisten und neun Diskantistenknaben<sup>26</sup>; von sechs Personen bei jeder Erwachsenenstimme und zwölf Knaben kann keine Rede sein. Jenischs Berichte weisen also zum Teil inhaltliche Unstimmigkeiten mit der archivalischen Parallelüberlieferung auf und sind im Gegensatz zu den Direkt-

23 So gab es damals »zwei Kirchenregister in weiß Leder gebunden, mit weißen Riemen (in Quarto)«, Buch 1, Bl. 169<sup>r</sup>. Vgl. auch Raddatz-Breidbach 2013 (wie Anm. 3), S. 99.

24 Buch 1, Bl. 164<sup>r</sup>.

25 Raddatz-Breidbach hat ebenfalls festgestellt, dass die Berichte über Kurfürst Christian II. deutlich umfangreicher ausgefallen sind als die über dessen Vorgänger.

26 Zur Besetzung der kursächsischen Hofkapelle 1548 vgl. Christa Maria Richter (Bearb.), *Walter-Dokumente* [Edition], in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Johann Walter, Torgau und die evangelische Kirchenmusik*, Altenburg 2013 (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte 4), S. 167–316, hier Dok. 51, S. 239–254; Quellentranskription auch online unter [www.quellenlese.de](http://www.quellenlese.de); dies., *Kurator versus Kapellmeister & Knabenlehrer. Kurfürst Augusts Hofkantorei in der Obhut des Hofpredigers Christian Schütz*, in: Winfried Müller/Martina Schattkowsky/Dirk Syndram (Hrsg.), *Kurfürst August von Sachsen. Ein nachreformatorischer »Friedensfürst« zwischen Territorium und Reich*, Dresden 2017, S. 212–227, mit einer Übersicht über den Personalbestand der kursächsischen Hofmusiker 1548–1586. – Zum Umzug der Hofkapelle nach Dresden um 1550/52 vgl. dies., *Johann Walter aus Sicht der neu entdeckten Textdokumente*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Johann Walter* (wie oben), S. 127–165, hier S. 142 f.



aufzeichnungen lediglich als Sekundärquellen zu betrachten. Raddatz-Breidbach hatte schon anhand anderer Fehler festgestellt, dass sich der historische Teil des Buches »nicht primär an den tatsächlichen Ereignissen orientiert«<sup>27</sup>.

Bisher blieb eine weitflächige Auswertung insbesondere der Personenverzeichnisse aus. Die Gründe liegen auf der Hand: Zum einen eignen sich die zahllosen Einträge nicht als Lesebuch, auch wenn sie in ganzen Sätzen ausformuliert worden sind, sondern lediglich als Nachschlagewerk, und dies auch nur, wenn entsprechende, nach heutigen Standards erstellte Register zum gezielten Aufspüren der gesuchten Stellen vorhanden sind. Zum anderen waren die meisten Geistlichen keine Schönschreiber, und drittens ist es an einigen Stellen auch zu Tintenverwischungen und Papierverlust gekommen.

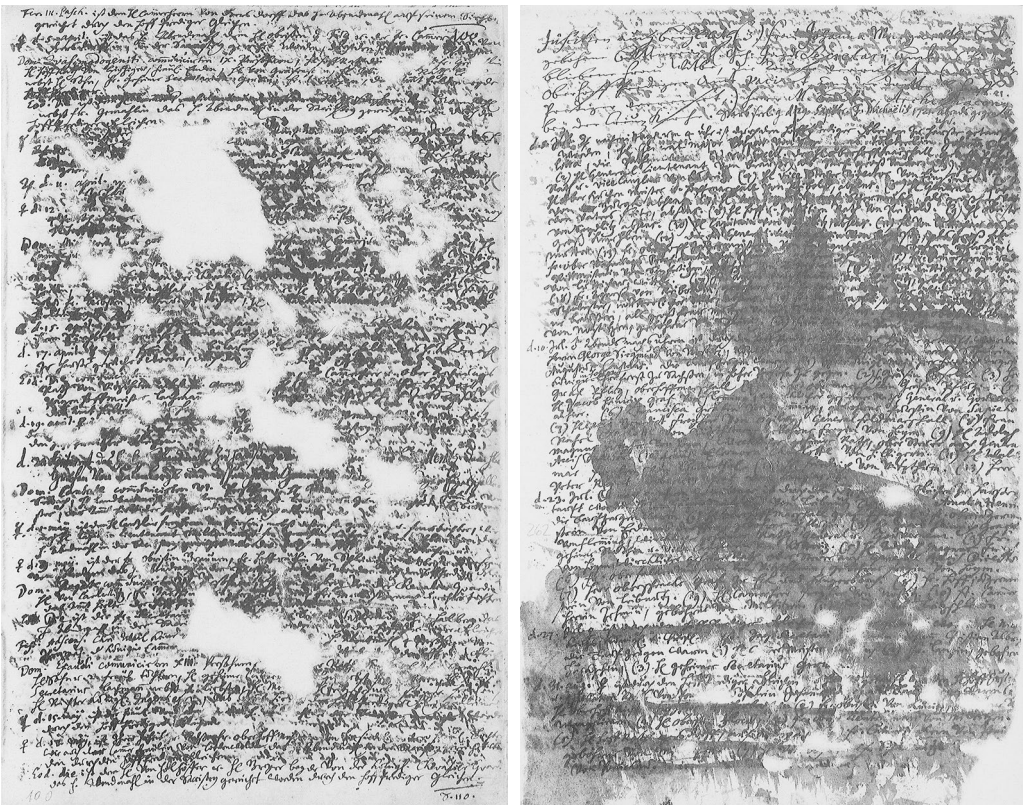


Abbildung 9: Einträge des Hofpredigers Johann Andreas Gleich über die nichtherrschaftlichen Kommunionen 1709 und Taufen 1708 (LKA DD, Best. 92, Nr. 2, Bl. 100<sup>r</sup> und 262<sup>r</sup>)

Manche Einträge sind also sehr schlecht entzifferbar oder unvollständig und müssen erst wieder rekonstruiert werden. Ganz davon abgesehen sind viele historische Formulierungen nicht mehr in Gebrauch und erschließen sich dem unkundigen Leser nicht von selbst, was in noch stärkerem Maß für die lateinischen

27 Raddatz-Breidbach 2008 (wie Anm. 3), S. 235.



Begriffe und Textpassagen gilt. Und schließlich können die Quellen aus Erhaltungsgründen nur über ein Filmlesegerät eingesehen werden, was bei 1140 Seiten auf Dauer recht unbequem werden kann. Es bleibt also zu hoffen, dass die geplante textkritische Edition in dem vorgesehenen Umfang mit Einführungskapitel, textkritischen Erläuterungen und Registern tatsächlich gelingt: Wertvolle Aufschlüsse zur kursächsischen und Dresdner Musikgeschichte sind zu erwarten<sup>28</sup>.

**28** An dieser Stelle dankt die Verfasserin ausdrücklich ihrem Auftraggeber, dem Verein Heinrich Schütz in Dresden e.V., insbesondere Herrn Prof. Dr. Matthias Herrmann, für das entgegengebrachte Vertrauen sowie für die Unterstützung bei der Beschaffung der Quellen und der Durchführung der Arbeit. Eben solcher Dank gilt der Ständigen Konferenz Mitteldeutschen Barockmusik e.V. sowie einer großzügigen Privatperson für die Förderung der umfangreichen Transkriptionsarbeit. Nicht zuletzt sei den Damen Dr. Carlies Maria Raddatz-Breidbach und Kristin Schubert vom Landeskirchenarchiv Dresden für ihre kompetenten Auskünfte und ihr freundliches Zuarbeiten gedankt.

## Biographische Notizen zu Arnold Grothusius

Arno Paduch

Unter den vielen, nach wie vor unbekanntesten deutschen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, wie z. B. Georg Engelmann, Petrus Heinsius, Heinrich Steuccius oder Johann Stolle, zählt Arnold Grothusius noch zu den Bekannteren. Diesen relativen Bekanntheitsgrad verdankt er einzig seiner doppelchörigen Parodiemesse über Orlando di Lassos Mottete *Deus misereatur nostri*, die lange fälschlich als Werk Lassos galt und folgerichtig auch im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe veröffentlicht wurde<sup>1</sup>. Da das Werk im Jahr 1607 im Rahmen der Feierlichkeiten zur Wiedereröffnung der St. Gertrudenskapelle in Hamburg aufgeführt wurde, liegt eine weitere Edition im Rahmen der Veröffentlichung dieser Festmusik vor<sup>2</sup>. Diese Festmusik wird gelegentlich in Konzerten aufgeführt und liegt auch in CD-Aufnahmen vor, so dass es nützlich erscheint, Leben und Werk etwas genauer zu beleuchten.

Arnold Grothusius nennt sich auf den Titelblättern seiner drei heute bekannten Musikdrucke »Lemgoviensi«, bzw. »Lemgoviensi, è Saxonibus Westphalo«<sup>3</sup>. Er stammte also aus der ehemaligen Hansestadt Lemgo in der Grafschaft Lippe, die im heutigen Bundesland Nordrhein-Westfalen liegt, welche im Mittelalter zum Teilterritorium Westfalen des ehemaligen Stammesherzogtums Sachsen gehörte. Sein Vater war der um 1535 im heutigen Bad Salzuflen geborene Theologe Hildebrand Grathusius, der am 9. Juni 1556 in Wittenberg immatrikuliert und 1560 als Pfarrer an die St. Nikolaikirche in Lemgo berufen wurde, wo er am 16. Juli 1607 verstarb<sup>4</sup>. Eine gewisse überregionale Bedeutung erwarb Hildebrand Grathusius dadurch, dass er 1560 in Wittenberg einen Druck mit Schriften Melanchthons herausgab. Von Arnolds Mutter, die am 15. August 1588 verstarb, ist nur der Vorname Elisabeth bekannt<sup>5</sup>. Da die Heirat und die Gründung einer Familie damals kaum denkbar waren, ohne dass der Ehemann über gesicherte wirtschaftliche Verhältnisse verfügte und Arnold anscheinend das älteste Kind der Familie Grathusius war, dürfte er mit großer Wahrscheinlichkeit 1560 oder 1561 geboren worden sein. Der wahrscheinlich zweitälteste Sohn des Hildebrand Grathusius ist Christoph, der später am Hofe des Grafen Simon VI. zur Lippe in Schloss Brake bei Lemgo musikalisch ausgebildet wurde und spätestens seit 1595 Unterricht bei Cornelius Conradi erhielt<sup>6</sup>. Von 1603 bis zu seinem Tod am 7. Juni 1624 wirkte er als

1 Siegfried Hermelink (Hrsg.), *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 12, Messen 64–70, Kassel 1975, S. 99–119.

2 Frederick K. Gable (Hrsg.), *Dedication Service for St. Gertrude's Chapel, Hamburg, 1607* (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 91), Madison/Wisconsin 1998. Frederick K. Gable sei an dieser Stelle für seine Hilfe gedankt, ebenso Prof. Dr. Gerd Aumüller für viele hilfreiche Hinweise.

3 Angaben zu den Drucken s.u.

4 Angaben nach Wilhelm Butterweck, *Geschichte der Lippischen Landeskirche*, Schötmar 1926, S. 488.

5 Angaben zur Familie des Arnold Grothusius nach Karl-Heinz Kausch, *Der Meibom-Briefnachlaß an der Niedersächsischen Landesbibliothek in Hannover: Ms XLII, 1846 bis 1906*, Hannover 1995, S. 138–144; überdies: Akte der Erben Grathusius, Stadtarchiv Lemgo, A 9494. Herrn Marcel Oeben, Stadtarchivar der alten Hansestadt Lemgo, sei an dieser Stelle für zahlreiche Auskünfte gedankt.

6 Laut Willi Schramm, *Die Musik am Hofe der lippischen Grafen und Fürsten*, maschinenschriftliches Manuskript, Lippische Landesbibliothek Detmold, Sign. Mus-h 9 S 51, Ex. 2, S. 20, wurde Christoph Grathaus an Michaelis 1593 nach

Organist in Lemgo. Sein Bruder Heinrich, der seit Frühjahr 1598 in Heinrich Meiboms Haus in Helmstedt wohnte, immatrikulierte sich am 27. April 1598 an der dortigen Universität, studierte anschließend in Wittenberg, wirkte von ca. 1620 bis 1659 als Pastor in Vehlen<sup>7</sup> und verstarb am 21. Juli 1663. Moritz, der wahrscheinlich jüngste Sohn des Hildebrand Grathusius, wurde nach dem Tod der Mutter von seinem Vater mit Unterstützung der Schwester Catharina aufgezogen, die allerdings im März 1595 im Alter von nur 16 Jahren verstarb. Moritz, der am 14. Mai 1601 im Helmstedt immatrikuliert wurde<sup>8</sup>, verstarb am 20. April 1604<sup>9</sup>. Eine weitere Tochter – von ihr kennen wir nur den Namen Ursula – heiratete den Lemgoer Engelbert Dreyer, der am 19. September 1592 in Helmstedt immatrikuliert wurde<sup>10</sup>. In den Lemgoer Akten über die Erben des Hildebrand Grathusius wird zudem ein Johannes Grathusius genannt, bei dem nicht ganz klar ist, ob es sich um einen weiteren Sohn des Hildebrand oder um einen Enkel handelt.

Eine enge Freundschaft verband Hildebrand Grathusius und seinen Sohn Arnold mit dem Dichter und Historiker Heinrich Meibom d. A., dem Stammvater der Gelehrtdynastie Meibom, der am 4. Dezember 1555 in Alverdisen in Lippe geboren wurde und am 20. September 1625 in Helmstedt verstarb<sup>11</sup>. Seine Eltern waren der aus Osnabrück stammende Pastor Martin Meibom und Anna Dreyer, Tochter des Mindener Superintendenten Johannes Dreyer. Meibom bezeichnete sich selber als »Lemgovienensis«, da er von Verwandten oder Freunden in Lemgo erzogen wurde, nachdem seine Eltern wenige Wochen nach seiner Geburt verstorben waren. Da der Name Grathus(ius)/Grothus(ius) im gesamten niederdeutschen Sprachraum verbreitet war, u. a. auch im Raum Osnabrück, sind die Ursprünge der Familie nicht nachvollziehbar. Es besteht aber die Möglichkeit, dass die Familien Grathusius und Meibom in verwandtschaftlicher Beziehung standen und Heinrich Meibom eine Zeit lang im Hause des Pastors Grathusius in Lemgo lebte. Soweit sich Meiboms Biographie nachvollziehen lässt, besuchte er zuerst die Lateinschule in Lemgo, danach die Lateinschule in Minden und war seit 1573 in Braunschweig Hauslehrer bei dem aus Treuenbrietzen stammenden Theologen Martin Chemnitz, der 1568 durch Herzog Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel beauftragt wurde, die Reformation in seinem Herzogtum einzuführen. Zusammen mit seinen Schülern Martin und Paulus Chemnitz wurde Meibom am 17. Oktober 1576, nur zwei Tage nach der feierlichen Eröffnung der Universität Helmstedt, dort immatrikuliert<sup>12</sup>.

Arnold Grothusius besuchte sicher zuerst die Lateinschule in Lemgo, die 1560 durch Bernhard Copius einen neuen Lehrplan erhalten hatte, in dem der Musikunterricht »Extra ordinem hora nona Musica plana et figurata Zangeri«, also in der neunten Stunde, aber nicht täglich, sondern wechselnd mit

Emden zum Unterricht bei Conradi gesandt. Möglich ist indes auch, dass Conradi 1593 für acht Tage in Schloss Brake weilte und der Kontrakt zur Ausbildung von Christoph Grathaus erst am 13. März 1595 geschlossen wurde. Vgl. Vera Lüpkes, *Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe*, Lemgo 2012, S. 50.

7 Paul Zimmermann (Bearb.), *Album Academiae Helmstadiensis*, Bd. 1, Hannover 1926, S. 135, Nr. 95: »Henricus Grathusius, Lemgovienensis«. Ferner: Philipp Meyer (Hrsg.), *Die Pastoren der Landeskirchen Hannovers und Schaumburg-Lippes seit der Reformation*, Göttingen 1942, Bd. 2, S. 453; Todesdatum nach Kausch (wie Anm. 5).

8 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 154, Nr. 107: »Mauricius Grathusius, Lemgovienensis«.

9 Kausch (wie Anm. 5), S. 139.

10 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 100, Nr. 143: »Hillebrandus Dreierus, Lemgovien. gratis«.

11 Zu Leben und Wirken Meiboms siehe Zimmermann (wie Anm. 7), S. 428–429 und Lothar Mundt (Hrsg.), *Heinrich Meibom d. A.: Poemata selecta – ausgewählte Gedichte (1579–1614)*, Berlin 2012. Herrn Dr. Mundt sei an dieser Stelle für verschiedene Hinweise gedankt.

12 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 10, Nr. 44.

anderen Fächern unterrichtet wurde. Zugrunde gelegt wurde das 1554 in Leipzig erschienene Lehrbuch *Practicae musicae praecepta* des ehemaligen Kapellknaben am ungarischen Königshof und späteren Braunschweiger Kantors Johannes Zanger, der seit 1553 als Pastor in Braunschweig tätig war<sup>13</sup>. Überregional bekannte Musiker aus Lemgo oder Lippe sind für die mögliche Schulzeit des Arnold Grothuisus nicht belegt, einzig der ursprünglich aus Tangermünde stammende Organist Felix Gallus wird von Hermann Hamelmann in seiner Schrift *Illustrium scientia, virtute, pietate et scriptis virorum, qui vel in Westphaliae fuere*, die 1564/1565 in sechs Teilen in Lemgo erschienen ist, als »musicus peritissimus« bezeichnet<sup>14</sup>. Ob Arnold wie sein Bruder Christoph Orgelunterricht bei Felix Gallus hatte, ist nicht belegt. Im Schuldienst ist Gallus erst im Jahr 1593 nachweisbar<sup>15</sup>. In Arnold Grothuisus' Druck von 1621<sup>16</sup> ist als Beiträger ein »Hermannus Blancke Civis Gandesianus« beteiligt, der sich als »Suo olim Brunsvigae Condiscipulo, nunc autem Compatri delecto« bezeichnet<sup>17</sup>, so dass Grothuisus wohl Lateinschüler in Braunschweig war und dort vielleicht Schüler des Kantors und Komponisten David Palladius wurde. Als möglicher weiterer Schulort käme Hannover in Betracht, wo seit 1568 Andreas Crappius, ein in Lüneburg geborener Neffe Melanchthons, als Kantor wirkte, der ebenfalls mit Parodiemessen hervorgetreten ist.

Die erste sichere Quelle zu Grothuisus ist sein eigenhändiger Eintrag in Heinrich Meiboms Stammbuch von 1578<sup>18</sup>. Leider ist der Eintrag weder exakt datiert noch lokalisiert, so dass sich nicht belegen lässt, ob er sich zu dieser Zeit schon in Helmstedt aufhielt. Grothuisus' Vater wird in seinen Druckwerken und in den Akten der Stadt Lemgo in der Regel als »Grathuisus« geschrieben, auch seine anderen Söhne werden in Helmstedt in dieser Schreibweise immatrikuliert, in seinem Briefwechsel mit Meibom unterschreibt er dagegen in der Regel mit Hilbrand Gruthus. Im Gegensatz dazu wählt sein Sohn Arnold immer die Schreibweise »Grothuisus«, die so erstmals in Meiboms Stammbuch erscheint. So schreibt er sich auch in einem Eintrag in seinem Exemplar des *Onomasticon Theologicum* von 1557, das 2016 im Buchhandel angeboten wurde, und so lautet auch seine Unterschrift auf der Bewerbung um die Pfarrstelle in Oberfreden von 1592<sup>19</sup>. Diese Schreibweise wird auch für seine Druckwerke und Widmungsgedichte verwendet, so dass es sich wohl um eine bewusste Änderung seines Namens handelt. Diese Annahme wird auch durch ein neulateinisches Gedicht des Heinrich Meibom in dem Druck der

13 Friedrich Bratvogel, *Das Schulprogramm von Bernhard Copius für das Lemgoer Gymnasium*, in: Friedrich Bratvogel (Hrsg.), *Bernhard Copius und das Lemgoer Gymnasium*, Göttingen 2011, S.13–29.

14 Klemens Löffler (Hrsg.), *Hermann Hamelmanns geschichtliche Werke* (Veröffentlichungen der historischen Kommission der Provinz Westfalen, Bd. 1, Heft 3), Münster 1908, S. 257: »Felix Gallus, Organista in urbe Lemgovienis, est musicus peritissimus, et in ista arte ita versatus, et exercitatus, ut vix Musicum huic parem in Westphalia reperias«.

15 Gerhard Schormann, *Das Lemgoer Gymnasium zwischen Luthertum und zweiter Reformation*, in: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde 49 (1980), S. 7–32: »1593 Mai 11 Felix Gallus, Schulmeister octavae classis«.

16 Näheres s. u.

17 »Hermannus Blanckenius Gandensis« wird am 16. März 1580 an der Helmstedter Universität immatrikuliert, siehe Zimmermann (wie Anm. 7), S. 25, Nr. 128. Am 25. September 1581 wurde er zum Koadjutor des Rektors der Lateinschule zu Gandersheim bestellt; vgl. Hans Goetting, *Das reichsunmittelbare Kanonissenstift Gandersheim*, in: *Germania Sacra*, NF 7, 1: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz: Das Bistum Hildesheim, Berlin 1973, S. 523.

18 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Signatur Mscr. Dresd. k. 292, Bl. 128<sup>v</sup>.

19 Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-lutherischen Landeskirche in Braunschweig zu Wolfenbüttel, 12 LAW, OA Lichtenberg 60, Pfarrbestellung 1578, 1592–1611. Frau Landeskirchenarchivrätin Birgit Hoffmann sei hier für die Hilfe gedankt.



*Missa super Deus misereatur nostri* mit dem Titel *ALLUSIO AD COGNOMEN ARNOLDI GROTHUSII* bestärkt, in dem Meibom mit dem Vers »vel quàm bené MAGNA GRATHUSII nomen, GROTHUSII vè facit« auf diese Namenswahl anspielt.

Die nächsten Quellen zu Arnold Grothusius' Biographie sind seine Immatrikulation an der Helmstedter Universität vom 18. Juni 1579<sup>20</sup>, wo der spätere Thomaskantor Seth Calvisius kurzzeitig sein Kommilitone war<sup>21</sup>, ein Gedicht anlässlich der Magisterpromotion des Heinrich Meibom von 1580<sup>22</sup> und ein solches zur Promotion des Heinrich Winandum aus Blomberg in der Grafschaft Lippe<sup>23</sup>. Die im Stadtarchiv Helmstedt aufbewahrte sogenannte »Chronik der Alten Schule in Helmstedt« aus der Zeit um 1700, nennt Grothusius für die Zeit ab 1582 als Kantor<sup>24</sup>, was durch die Angaben in seiner Bewerbung um das Pfarramt in Oberfreden bestätigt wird, in der er am 1. Oktober 1592 schreibt, dass er den Schuldienst in Helmstedt nunmehr seit »in die elf Jahren« versehen habe<sup>25</sup>. Diese Daten stehen indes im Widerspruch zu den Angaben in seinem theologischen Druck *Cento Davidicus* von 1625<sup>26</sup>, in dem er in der Widmung an Johann Glandorp schreibt, dass er in Helmstedt »ultra 15. annos Scholae Cantorem olim egi«. Da der Eintritt ins Pfarramt eindeutig belegt ist, müsste Grothusius daher schon 1577 oder 1578 als Kantor in Helmstedt tätig gewesen sein. Falls es sich nicht um einen Erinnerungsfehler handelt, könnte er 1577 oder 1578 von Braunschweig nach Helmstedt gewechselt sein, um sich hier auf das Studium vorzubereiten. Aufgrund seiner musikalischen Fähigkeiten dürfte er ganz oder teilweise die Funktionen des Kantors ausgeübt haben, um nach Ende des Studiums das Amt auch formal zu übernehmen. Ganz ungewöhnlich wäre ein solcher Vorgang nicht, so wurde z. B. Johannes Sötefleisch, der später als Professor in Helmstedt und dann als Generalsuperintendent in Wunstorf wirkte, während seiner Zeit als Stipendiat und Schüler am Pädagogium in Gandersheim, aus dem die spätere Universität in Helmstedt hervorging, noch dort als Schüler zum Kantor berufen, »weil er ein guter Musicus bey zu gewesen«<sup>27</sup>. Dieses Amt hatte er auch noch bis 1575 in Helmstedt inne, bevor er in Halberstadt das

20 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 22, Nr. 46: »Arnoldus Grothusius, Lemgoviensis«.

21 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 24, Nr. 20: »Seth Calvitz Kindenbruccensis«.

22 *CARMINA GRATULATORIA In HONOREM DOCTISSIMI ET ORNATISSIMI IUVENIS, D. HINRICI MEIBOMII LEMGOVIENSIS, CUM IN INCLYta Academia Iulia, quæ est Helmstadij, gradu Magisterij ornaretur à clarissimo & spectabili viro, D. M. Magno Pegelio Mathematicum professore & Collegij Philosophici Decano Scripta AB AMICIS Helmstadii EXCUDEBAT IACOBUS LUCIUS, Anno M. D. LXXX.*

23 *CARMINA GRATULATORIA, Ad HENRICVM VINANDVM BLOMBERGENSEM, CVM A CLARISSIMO ET ORNATISSIMO VI=ro, D. HERMANNO NEVVVALDO Doctore Medico & Philosopho, illustris Iuliae Academiae Pro=rectore magnifico, & et pro tempore sacri Pala=tij Aulaeque Lateranensis Comite, Ta=bellio, seu Notarius publicus & Authenticus crea=retur. Scripta ab Amicis. HELMSTADII Excudebat Iacobus Lucius, Anno 1580.*

24 StadtA He B VI 9c, Nr. 6, S. 50–53. Frau Wiebke Kloth, Helmstedt, sei an dieser Stelle für das Übersenden zahlreicher Kopien aus dem Stadtarchiv Helmstedt und für viele weitere Detailinformationen gedankt, ohne die dieser Artikel so nicht hätte erscheinen können; zum Teil sind diese Quellen bereits erschienen bei: Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, 2 Teile, Wiesbaden 1998. Die Chronik wurde von Johann Heinrich Hummel angefertigt, der von 1667–1712 an dieser Schule tätig war.

25 Zur Quelle siehe Anm. 55.

26 *Cento Davidicus, Hoc est: PRECATIONES, CONCOLATIONES, GRATIARUM ACTIONES, &c. EX VARIIS PSALMIS DAVIDICIS, EORUMDEMQUE VERSICULIS PRIMUM à M. Michaelè Neandro, Monasterij ILFELDEN-SIS olim Abbate [...] Per ARNOLDum GROTHVSIum Lemgoviensem Saxonem Occiduum, Ecclesiae Gandersheimensis [...] GOSLARIAE Proprijs ejusdem Autoris sumptibus excusus JOANNIS VOGTI, Anno MDCXXV.*

27 *Christliche Leich: und Gedäch=niß Predigt! Bey Hochtrauriger Leichbestat=tung! deß Ehrwürdigen und Hochgelahrten Herrn! M. IOHANNIS SÖTEFLEISCHII [...] Durch M IOACHIMIM LESEBERGIUM [...], Wolfenbüttel 1620.*

Kantorat übernahm, um »dasselbst so wohl in der Kirchen die Music zu führen, als auch in der Schule die Jugend zu unterweisen«<sup>28</sup>. Die Aufgaben des Kantors sind in der Helmstedter Schulchronik<sup>29</sup> so beschrieben:

Cantor lieset alle morgen, wenn kein gottesdienst ist in der S. Stephens Kirche von 7. bis 9. Uhr. Montages und Dienstag nachmittage helt er singestunde in Tertia und Quarta classe von 12. bis 1. uhr. donnerstages und freytages nachmittage helt er singestunde in prima mit den Chorschülern. Die Stunde von 12 bis 1. der Nachmittage ist geändert mit des H. Superintendent. gutbefinden, und wird davor morgens von 9 uhr bis 10. informiret. Die übrigen nachmittages stunden von 1. bis 3. bringet er mit seinen Schülern zu in informiren.

Mittwoch und Sonntag wurde keine Schule gehalten<sup>30</sup>. Allerdings war der Kantor dazu noch mit musikalischen Aufgaben in den Gottesdiensten belastet, wie Mette, Frühpredigt und Messe an Sonn- und Feiertagen, Sonnabend- und Sonntags-Vesper, schließlich zwei- bis dreimal in der Woche gehaltene Werktagsgottesdienste<sup>31</sup>. Nicht immer musste dabei polyphone Musik erklingen, allerdings enthielten die Gottesdienste einen wesentlichen Anteil an einstimmigen lateinischen Gesängen, die durch den Kantor und die Chorschüler ausgeführt wurden, so dass Grothusius die notwendigen liturgischen Bücher in seinem Haus aufbewahrte:

Ein Missalbuch von Pergament, darinnen Respons. u. Antiphnen stehen  
 Ein Vesperalbuch geschrieben von Pergament  
 Ein Psalterbuch  
 Cantiones Lossii in 4to gebunden  
 Ein Corahlbuch  
 Solche izt gemelte drey bücher, hatt der Cantor zu sich genommen<sup>32</sup>.

Die festen Zahlungen für des »Cantoris salarium« setzten sich aus Mitteln verschiedener Quellen zusammen, die in der »Schulchronik« ausführlich dargestellt werden, darunter Kirchenregister, St. Annenregister, Gemeiner Kasten, Walpurgiskirche, Kloster St. Marienberg, Zuwendungen aus Testamenten, Holzgeld, freie Wohnung oder Wohngeld, Naturalien usw.<sup>33</sup> Da die Einkünfte zusammenfassend veröffentlicht sind, kann hier auf eine detaillierte Darstellung verzichtet werden<sup>34</sup>. Überdies sind unter »Cantoris salarium« zusätzlich die Schulgelder und Zahlungen für Doktorpromotionen und Brautmessen verzeichnet, wobei diese, ebenso wie die Einnahmen für »Leichen« und Neujahrssingen unter den Schulkollegen aufgeteilt wurden, was wohl nicht immer ohne Streit vonstattenging<sup>35</sup>. Weitere Zah-

28 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 38, Leipzig 1743, Spalte 351 f.

29 Für die Signatur siehe Anm. 24, vgl. dort S. 16; für eine ausführliche Darstellung der Schule und der Kirchenmusik an St. Stephani siehe Garbe (wie Anm. 24), Tl. 1, S. 69–97.

30 Garbe (wie Anm. 24), Tl. 1, S. 76.

31 Garbe (wie Anm. 24), Tl. 1, S. 83–87.

32 Garbe (wie Anm. 24), Tl. 1, S. 9; das Kirchenregister von 1585 unter: StadtA He B VI 2, Nr. 1.

33 StadtA He B VI 9c, Nr. 6, S. 11–12.

34 Garbe (wie Anm. 24), Tl. 1, S. 71–72.

35 Garbe (wie Anm. 24), Tl. 1, S. 73–76.

lungen an das Schulpersonal sind in den Helmstedter Cämmerey-Rechnungen verzeichnet<sup>36</sup>. Insgesamt scheinen Grothusius' Einkünfte über dem Durchschnitt eines norddeutschen Kantors der Zeit gelegen zu haben<sup>37</sup>. Da er anscheinend bis 1593 Jungeselle blieb, hatte er im Vergleich mit anderen Kantoren nur vergleichsweise niedrige Lebenshaltungskosten. Neben dem Einzelunterricht, den die Schüler extra bezahlen mussten, dürfte er dazu noch Einnahmen für die Musik zu Feierlichkeiten der Universität, privaten Feiern in den Häusern der Professoren und adligen Studenten, sowie privaten Musikunterricht für Studenten und Bürgerskinder erhalten haben. Es verwundert daher nicht, dass es sich bei zwei der drei erhaltenen Kompositionen von Grothusius um Widmungskompositionen handelt.

Die erste Komposition ist ein 1586 in Helmstedt gedrucktes *Symbolum latino germanicum*<sup>38</sup>, das dem Grafen Ernst zu Holstein-Schaumburg gewidmet ist. Dieser studierte in Begleitung seines aus Lemgo stammenden Lehrers Hermann Vastelabend, dem Dichter des lateinischen Textes der Komposition, seit 1584 an der Helmstedter Universität<sup>39</sup>. Der Text wurde von Grothusius in einer zweiteiligen Motette für sechs Stimmen komponiert. Angeschlossen findet sich eine vierstimmige Komposition über eine gereimte deutsche Fassung des gleichen Textes. Mit Widmungsgedichten sind in diesem Druck der aus Lemgo stammende Helmstedter Doktor und Professor der Medizin Hermann Neuwald, seit 1610 Professor am neugegründeten Gymnasium in Stadthagen, der aus Steinheim im heutigen Kreis Hörter stammende Historiker Reiner Reineccius, Professor in Helmstedt seit 1582, schließlich der Helmstedter Pastor und Professor Basilius Satler vertreten.

Die zweite Komposition entstand anlässlich der Hochzeit des aus Hannover stammenden Arztes Johannes Werner mit Ludmilla Horst, Tochter des Helmstedter Medizinprofessors Jacob Horst im Jahr

36 StadtA He B V 4, Nr. 3, Cämmerey-Rechnungen 1576–1582, lt. freundlicher Mitteilung von Frau Wiebke Kloth, Helmstedt:

»Gemeine Uthgaue

18 g gegeben dem Schulgesellen zu drinckgelde als das Examen Scholae gehalten worden montags nach Exaudi Ao [15]82

100 R gegeben Cunradus Pauli freitags nach Baptistae Ao [15]82 zu hülfe der pastorn und Schulgesellen besoldungen, welche ihm Hans Eggestein gebracht

[Die Seiten sind nicht nummeriert, deshalb der Hinweis auf die Ausgabenaddition Summa lateris 115 R 10 gr]

96 R Cunradt Pauel gegeben to behuf der predicanten und Schuldiener besoldung, welcher selber entph. [empfangen?]

Uthgaue den armen pp. [propter?] Deum[?]

4 g Einem alten Schuldiener [s. Summa lateris 6 R 19 g 4 d]

5 g gegeben Einem ahrmen Schulmeister [s. Summa lateris 4 R 17 g]«.

37 Arnfried Edler, *Der Nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), Kiel 1982.

38 Vollständiger Titel nach dem Tenorstimmbuch: *Symbolum latino germanicum DOCTISSIMI ET ORNATISSIMI VIRI D. M. HERMANNI VASTELABI LEMGOVIENSIS, GENEROSI ET INCLYTI DOMINI DN. ERNESTI, Comitiss Schavvenburgici praeceptoris vigilantissimi, amici sui & fautoris: in eiusdem honorem & gratiam, proque felici ineuntis huius anni 86. auspicio Sex & Quatuor Vocum harmonia concinnatum eidemq; dedicatum per ARNOLDVM GROTHVSIVM Lemgouiensem Scholae Helmstadensis Cantorem. HELMSTADII Excudebat Iacobus Lucius Anno 1586*. Einziges erhaltenes Exemplar in der Biblioteka Jagiellońska Kraków.

39 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 47, Nr. 147. Überdies: Nr. 145: »18. Oktober 1584«; Nr. 146: »Ernestus Comes de Schawenburg«; Nr. 147: »Hans von Dittfort. Nobilis; M. Hermannus Fastelabius, Lemgoviensis«. Hans von Dittfurth war Hofmeister des Grafen.

1589<sup>40</sup>. Diese Komposition ist zweiteilig, wobei der erste Teil aus einer doppelchörigen lateinischen Motette besteht, in welcher der erste Chor den vollständigen Text singt, der zweite Chor als Echo nur Teile des Textes wiederholt, wodurch ein neuer Sinn entsteht: Nach »turba profana rodit« bringt das Echo zum Beispiel »odit«. Der zweite Teil besteht aus einer vierstimmigen deutschsprachigen Komposition mit vier Strophen »ad aequales« für vier Diskantstimmen. Widmungsgedichte sind in diesem Druck nicht enthalten, allerdings erschien zu dieser Hochzeit ein gesonderter Druck mit solchen Widmungen<sup>41</sup>. Ähnliche Kompositionen sind von Arnold Grothusius nicht bekannt, dürfen aber angenommen werden.

Das wichtigste Werk, die oben erwähnte Parodiemesse, erschien im Jahr 1588 im Helmstedter Verlag des Jacob Lucius d. A.; der vollständige Titel lautet gemäß dem Tenor-Stimmbuch (I): *MISSA Cum adiuncto PATREM &c. AD IMITATIONEM SUAVIS=SIMAE ET GRAVISSIMAE MOTETAE ORLANDI DI LASSO, DEUS MISEreatur nostri, VIII. Vocum harmoniâ concinata ab ARNOLDO GROTHUSIO LEMGOuiensi, Cantore Helmstadensi*<sup>42</sup>. Die Widmung an den Rat der Stadt Danzig lautet:

MAGNIFICIS, AMPLISSIMIS, ATQVE CLARISSIMIS VIRIS; PIETATE. PRVDENTIA, IVSTICIA, OMNIQVE VIRTVTVM genere praestantissimis, DD. Burggrauio, Consulibus, & reliquo ordini Senatorio, DD. Iudici & Iudicij Adessoribus in Vrbe Gedanensi, Dominis & Mecaenatibus perpetuo obseruantiae cultu colendissimis. Missam hanc cum adiuncto PATREM, VIII Vocum harmoniâ concinnatam consecrat & dedicat. ARNOLDVS GROTHUSIVS LEMGOuiensis, è Saxonibus Westphalus, Cantor Scholae Helmstadensis.

Beiträger sind M. Hinricus Meibomius Lemgouiensis, Historiuarum & Poeseos in Academia Iulia Professor, der mit dem schon erwähnten Gedicht ALLUSIO AD COGNOMEN ARNOLDI GROTHUSII vertreten ist, sowie M. Henricus Papaeburgerus Hildesheimus Acad. Iuliae Professor publicus<sup>43</sup>, dessen griechisches Gedicht mit den folgenden lateinischen Worten eingeleitet wird: IN LAUDEM MUSICES AD ARNOLDUM GROTHUSIUM MUSICUM suauissimum. Wie im Titel des Druckes dargelegt, handelt es sich durch das zusätzlich auskomponierte *Patrem* nicht um eine typische lutherische Kurzmesse, welche ja eigentlich nur die Sätze *Kyrie* und *Gloria* enthält. Ebenso sind die Eingangsworte des *Gloria in excelsis Deo* und *Credo in unum Deo* nicht vertont und müssen einstimmig intoniert werden. Handschriftliche Unterlegungen der Texte des *Sanctus* und *Agnus Dei* im *Christe* und *Kyrie II* des einzig erhaltenen Druckexemplars in der heutigen Universitätsbibliothek zu Breslau zeigen, dass zumindest versucht wurde das Werk zu einem kompletten Messordinarium zu erweitern. In der Staatsbibliothek zu Berlin wird dazu noch eine aus Breslau stammende Sammelhandschrift aus der Zeit um 1600 aufbewahrt, in der eine vollständige Kopie dieser Messe enthalten ist, sowie eine ebenfalls aus Breslau stammende

40 Titel nach Discant-Stimmbuch: *ECHO EIIIΘAΛAMIOΣ IN NVPTIAS DOCTISSIMI VIRI D. IOHANNIS VVERNERI HANNOVERANI, SPONSI: ET LECTISSIMAE virginis LVDEMILLAE, Cl. viri D. IACOBI HORSTI in Acad. Iulia Med. D. Professoris & Decani filiae, sponsae: cum simul eidem sponso in Med. gradus Doctoratus publicè decerneretur. VIII. vocum harmoniâ exornata ab ARNOLDO GROTHVSIO LEMGOVI=ensi, è Saxonibus VVestphalo, Cantore Helmstadtiens. [...] Helmstadij Excudebat Iacobus Lucius, Anno 1589.* Einziges erhaltenes Exemplar in der Biblioteka Jagiellońska Kraków.

41 *Carmina in honorem [...] Iohannis Werner [...], Helmstedt: Lucius, Jakob, Anno 1589.*

42 RISM ID no.: 00000990023603, RISM A/I: G 4751; GG 4751.

43 Professor Mag. Heinrich Papenburger, Dr. theol., Professor für Griechisch in Helmstedt, Pastor und General-superintendent in Wunstorf; vgl. Meyer, Pastoren (wie Anm. 7).



Orgeltabulatur, die nur das *Kyrie* und das *Gloria* enthält<sup>44</sup>. Die Messe scheint also um 1600 zum festen Repertoire der Kirchenmusik in Breslau gehört zu haben.

Die Pfarrbibliothek in Waldheim/Sachsen besitzt zwei von ehemals acht Stimmbüchern aus der Zeit um 1600, welche ebenfalls diese Messe enthalten. Zwei weitere Exemplare der Messe befinden sich im Bestand der ehemaligen Stiftsbibliothek Västerås in den Handschriften Molér 67 (8) und Molér 68 (24)<sup>45</sup>. Die Abschriften werden auf die Zeit um 1597 oder 1598 datiert und wurden bis ins frühe 17. Jahrhundert hinein genutzt<sup>46</sup>. Leider lässt sich nicht sagen, ob für die Abschriften der Druck oder eine andere Handschrift zugrundegelegt wurde, die von Deutschland nach Schweden gelangt ist. In Helmstedt und anderen norddeutschen Universitäten waren im späten 16. Jahrhundert zahlreiche Studenten aus Schweden immatrikuliert, die bei ihrer Rückkehr wahrscheinlich auch Noten mitnahmen.

Wie seine Kontakte nach Danzig entstanden sind, könnte vielleicht ein Brief des Arnold Grothusius vom 12. September 1588 klären, der laut Paul Simson 1918 noch im damaligen Danziger Stadtarchiv vorhanden war, aber nicht mehr auffindbar ist: Darin soll er »ein begeistertes Urteil über sie [die von dem friesischen Orgelbauer Julius Antoni errichtete und 1586 eingeweihte Orgel der Marienkirche, Anm. d. Verf.] sowie die Leistungen des Chores« abgeben haben<sup>47</sup>.

Der zur fraglichen Zeit in Danzig tätige Henricus Lampadius<sup>48</sup>, der in einer Akte der Danziger Johanniskirche als »Lüneburgensis et Componista«<sup>49</sup> bezeichnet wird, könnte identisch mit Grothusius' Kommilitonen Henricus Lampadius aus Lüchow im Kreis Dannenberg sein, der am 9. Mai 1577 in Helmstedt immatrikuliert wurde<sup>50</sup>. Die Danziger Bezeichnung »Lüneburgensis« würde sich dann auf die Abstammung aus dem Herzogtum Braunschweig-Lüneburg beziehen, zu dem Lüchow damals gehörte.

Im Jahr 1590 soll Grothusius einen weiteren Druck mit einer vierstimmigen Parodiemesse über eine Motette von Jacobus Clemens non Papa und einem fünfstimmigen *Heilig ist Gott* veröffentlicht haben, von dem aber kein erhaltenes Exemplar nachweisbar ist<sup>51</sup>.

44 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890. Kopie der Messe in Ms. 96, als Tabulatur in Ms. 101.

45 Frau Pia Carina Letalick Rinaldi, die in der Stadtbibliothek die Bestände der Stiftsbibliothek betreut, sei an dieser Stelle für zahlreiche Auskünfte gedankt.

46 Mattias Lundberg, *Motetter till mässan i Västerås domkyrka och skola kring sekelskiftet 1600* (= Svenskt gudstjänstliv 87), Uppsala 2012, S. 27–56.

47 Paul Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Danzig 1918, Bd. 2, S. 545. Als Quelle nennt Simson in Fußnote 6: Danziger Stadtarchiv U 138 A; 1588 September 12. Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Jerzy Marian Michalak, Danzig, dürfte der Brief in Danzig heute noch erhalten sein, wahrscheinlich ist er aber bei der Überführung der Bestände des ehemaligen Stadtarchivs in das heutige Staatsarchiv mit einer neuen Signatur versehen worden, so dass derzeit kein Anhaltspunkt für eine gezielte Suche vorliegt.

48 Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Danzig 1931, S. 37 und S. 421. Die unklare Formulierung bei Rauschnig könnte darauf hindeuten, dass der aus Nürnberg stammende Kantor an St. Johann eine andere Person ist. Die Bemerkung zu Lampadius bei Franz Kessler, *Danziger Kirchen-Musik*, Stuttgart 1973, Vorwort, S. XXV, Lampadius sei »nach Rauschnig über Nürnberg nach Danzig gekommen« ist bei Rauschnig so nicht zu finden.

49 Rauschnig (wie Anm. 48), S. 37, Anm. 20.

50 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 13, Nr. 28: »Henricus Lampadius, Luchoviensis«.

51 Georg Draudius, *Bibliotheca classica*, Frankfurt/M. 1625, S. 1634: »Arnoldi Crotsii Missa imitationem suavissima Mutetae Iacobi Clementis non Papae. Dum praeliaretur Michael, &c. 4. Vocum, quam simul hic addere visum fuit, cum adiuncto Heilig ist Gott/&c, V. vocum Harmonia concinnatum, Helmstadii, in 4 anno 1590«.

Ein Jahr später erscheint Grothusius erneut neben Heinrich Meibom, Nikolaus Volker aus Hamburg und Johannes Hubert aus Minden in Westfalen als Beiträger in einem Druck, der zur Hochzeit des Helmstedter Professors Friedrich Dasypodi<sup>52</sup> mit Elisabeth Schossgen, der Tochter des evangelischen Abts des Klosters Mariental Caspar Schossgen, angefertigt wurde. 1593 ist er zusammen mit Andreas Rodewald Beiträger in Johannes Wonings *Oratio Parainetike*<sup>53</sup>. Es handelt es sich hierbei um den letzten bekannten Textbeitrag des Grothusius in einem Druck für mehr als zwanzig Jahre, und mit einer Zahlung der Stadt Hannover im Jahr 1592 von 18 Gulden für die Übersendung einer Komposition versiegen vorerst auch die musikalischen Quellen<sup>54</sup>.

Denn seit dem Frühjahr 1592 bemühte sich Grothusius um den Wechsel auf eine Pfarrstelle. Auf Vorschlag der Universität Helmstedt, welche das Patronatsrecht für die Pfarrstelle in Sebexen, heute ein Ortsteil der Gemeinde Kalefeld im Landkreis Northeim, inne hatte, sollte diese im Juni 1592 mit Grothusius besetzt werden. Dies war beim Konsistorium in Wolfenbüttel aber nicht durchzusetzen, da der Herzog einen eigenen Kandidaten präsentierte, der vom Konsistorium letztendlich auch gewählt wurde. Am 1. Oktober 1592 bewarb sich Grothusius dann um die Pfarrstelle in Oberfreden, heute ein Teil von Salzgitter-Lichtenberg, und wurde am 2. November 1592 mit dieser Pfarrstelle belehnt. Dies geschah allerdings unter der Voraussetzung, dass er ein vor dem Konsistorium abzulegendes Examen besteht. Dieses wurde am 22. Dezember 1592 durchgeführt und man befand ihn »zum Pfarrdienst zimlich geschickt« und in »der Predigt ist er auch wolbestanden«. Allerdings habe er etwas gestottert und die Prüfer urteilten, dass es ihm als lebhaftem Charakter wohl schwerfallen würde, diesen Nachteil ganz abzulegen, empfahlen ihn aber am 10. Januar 1593 zur Beförderung auf die Pfarrstelle<sup>55</sup>. Seine Ordination, die auch in den Akten der Universität Helmstedt verzeichnet wurde<sup>56</sup>, erfolgte am 9. März 1593. Nur wenig später dürfte seine Heirat mit Lucia Keyser, der Tochter des verstorbenen Helmstedter Ratsmitglieds Henning Keyser stattgefunden haben, da er auf dem aus diesem Anlass in Helmstedt erschienenen Dedikationsdruck als »PASTORIS in Oberrn Freden« genannt wird<sup>57</sup>. Mit Gedichten vertreten sind Johannes Caselius, ein »H. Neuwaldapollini sacer. F.« und Heinrich Meibom. Die Heirat dürfte der eigentliche Grund für den Wechsel vom Kantorat in das Pfarramt gewesen sein, da die Familie der Braut wohl ihre Zustimmung zur Vermählung von einem solchen Wechsel abhängig gemacht hat. Ob der damit verbundene soziale Aufstieg auch mit einer finanziellen Verbesserung einherging, darf aber bezweifelt werden, da die Pfarrstelle in Oberfreden zu denen zählte »darauf sich die Pfarrherrn und Opferleute

52 *NVPTIIS CLARISSIMI AC DOCTISSIMI VIRI DN. FRIDERICI DASYPODII I.V.D. atque Academiae IVLIAE professoris publici: Et ELISABETHAE, Reuerendi viri CASPARI SCHOSGEN Abbatis in Valle Mariae, filiae. Haec à Collega et amicis adcantata fuere carmina. HELMSTADII Excudebat Iacobus Lucius, Anno 1591.*

53 *ORATIO PARAINETIKÈ DE ELOQVENTIAE ET SAPIENTIAE STVDIIS perpetuò coniungendis. MAGNIFICIS, [...] VIRIS, HEINRICO A VVENSE, IOANNI Vom Dhole/ET IVSTO Von Meltzing [...] Ducis Brunsvicensium & Lunaeburgens.&. [...] A IOANNE VVONINGIO VLYSSAEO, in Illustri Academiâ Iuliâ liberalium artium studioso. HELMSTADII Excudebat Iacobus Lucius, Anno 1593.*

54 »Arnoldo Grothusio Cantori Helmstadiensi, so meinem Hern Cationem de festo Visitationis Mariae verehret, geben – 18 fl.«. Vgl. August Jugler, *Aus Hannovers Vorzeit*, 2. Ausgabe, Hannover 1883, S.163.

55 Angaben zur Pfarrbesetzung nach freundlicher Mitteilung von Frau Landeskirchenarchivrätin Birgit Hoffmann.

56 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 22, Fußnote zu 46: »ord. 4. 3. 1593 ad off. eccl. in pago Fredensi (Acta 1592/3 b, 9)«.

57 *Carmina gratulatoria: IN NUPTIAS REVERENDI ET DOCTI VIRI D. ARNOLDI GROTHUSII LEMGOVIENSIS PASTORIS in Oberrn Freden/Sponsi: contrahentis matrimonium cum pudiciss. Virgine Lucia Henningi Keyseris senatoris olim Helmstadiensi relicta filiâ, honoris & gratulationis ergò scripta à Clarissimis & carissimis amicis. HELMSTADII Excudebat Iacobus Lucius, Anno M. D. XCIII.*

ohne Zulage nicht erhalten können«<sup>58</sup>. Grothuisus hatte daher in den folgenden Jahren mehrfach Grund zur Klage, zum einen über das noch nicht fertig gestellte Pfarrhaus, zum anderen über Rückstände seiner Pfarrmeier. Im Frühjahr 1598 wechselte er auf die Pfarrstelle in Brunsen<sup>59</sup> bei Gandersheim, heute Bad Gandersheim, und im November 1601 als Kaplan auf die vierte Vikarie am Reichsstift ebendort<sup>60</sup>. Nach dem Vertrag zwischen Herzog Heinrich Julius und dem Reichsstift Gandersheim vom 20. Juli 1593 sollten die Einkünfte der ehemals zahlreichen Vikariate zum Unterhalt von vier residierenden Stiftspersonen verwendet werden. Diese waren der Superintendent, der Diakonatspfarrer, der Organist und ein Kaplan als vierter Vikar<sup>61</sup>. Ein vierstimmiger Satz über *Puer natus in Bethlehem* in seinem *Cento Davidicus*<sup>62</sup> von 1625 zeigt, dass er seine musikalische Tätigkeit nach 1593 wohl nicht vollständig aufgegeben hat. In Obernfreden und Brunsen dürften die Voraussetzungen dafür allerdings nicht besonders günstig gewesen sein. In Gandersheim, wo am 2. Dezember 1586 eine neue Orgel eingeweiht wurde<sup>63</sup> und eine Lateinschule mit einem Kantor sowie einem Schulchor existierte<sup>64</sup>, waren die musikalischen Umstände wesentlich besser. Da der ehemalige Helmstedter Student und Gandersheimer Kantor Daniel Hoyer<sup>65</sup> am 18. Januar 1602 auf die nun frei gewordenen Pfarrstelle nach Brunsen<sup>66</sup> wechselte und mit Heinrich Corvinus aus Osterode erst im Dezember 1613 wieder ein Kantor an der Gandersheimer Lateinschule belegt ist<sup>67</sup>, könnte Grothuisus sich hier musikalisch betätigt haben. Er bewohnte mit seiner Familie das Haus Stiftsfreiheit 14<sup>68</sup>, rückte im Jahr 1605 zum Diakonatspfarrer in Gandersheim auf und verstarb dort 1626<sup>69</sup>. Über das Schicksal seiner Frau ist nichts bekannt. Sein Sohn Johann wurde am 8. April 1616 in Helmstedt immatrikuliert und veröffentlichte 1624 dort einen theologischen Druck<sup>70</sup>.

58 Astrid Voss, *Das Kirchenwesen von Lichtenberg*, in: *Lichtenberg. Die Geschichte eines braunschweigischen Dorfes von seinen Anfängen bis heute*, Salzgitter 1989, S. 400–422. Karl Simm, *Zur Kirchengeschichte des Amtes Salder, Kirchenkreis Lichtenberg*, 8. *Parochie Lichtenberg*, in: Braunschweigisches Magazin, Nr. 9, Braunschweig 1900, S. 69–71, besonders S. 70: »Das Erbregister etwa vom Jahre 1616 nennt Arnoldus Grotehuß als Pfarrer in Obernfreden, Mag. Barthol. Sengebier als Pfarrer in Niederfreden.« Das mit Verweis auf Simm auch bei Voss verzeichnete »Erbregister von 1616« war im Rahmen der Recherchen für diesen Aufsatz nicht aufzufinden.

59 Georg Seebaß/Friedrich Wilhelm Freist, *Die Pastoren der Braunschweigischen Landeskirche seit Einführung der Reformation*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1980.

60 Goetting (wie Anm. 17), S. 509: »Arnold Grothuisus, 21. Nov. 1601 vom hzgl. Konsistorium als Kaplan nominiert, vom Kapitel nur mit Vorbehalt zugelassen, aber am 24. Jan. 1602 eingeführt (VII B Hs 36 Bl. 4 Bl. 358; irrige Angaben bei Seebaß-Freist, Pastoren 1 S. 17). Erhielt 1605 o. T. die Vikarie St. Stephani mit der inkorporierten Kapelle Königsdahlum (6 Urk. 999). Kaplan bzw. Diakonatspfarrer bis 1626 (Seebaß-Freist, ebda.)«. Zur Auflösung der Quellenangaben siehe das Verzeichnis bei Goetting.

61 Goetting (wie Anm. 17), S. 198.

62 Zum Titel siehe Anm. 26. Der Satz ist im Wesentlichen mit der vierstimmigen Komposition des Michael Praetorius aus den *Musae Sioniae V* identisch.

63 Goetting (wie Anm. 17), S. 201–202 sowie 519–521. Organist war demnach von 1590–1611 Nicolaus Behem, dessen Epitaph in der Gandersheimer Stiftskirche erhalten ist. In Werckmeisters *Organum Grunigense redivivum* ist für die Orgelweihe in Grönigen im August 1596 allerdings ein »Philipp Zimmermann/von Gandersheim« verzeichnet.

64 Goetting (wie Anm. 17), S. 202–207 sowie S. 521–529.

65 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 68, Nr. 31: »Daniel Hoyerus, Gandesheimensis, 20. Februar 1588«.

66 Zimmermann (wie Anm. 7), S. 68, Fußnote zu Nr. 31: »ord. 3. 1. 1602 Pastor in Brunsen et Stroth (Acta 1601/2 b, 4)«.

67 Goetting (wie Anm. 17), S. 524.

68 Kurt Kronenberg (Bearb.), *Häuserchronik der Stadt Bad Gandersheim*, Hildesheim 1983; zum Haus Stiftsfreiheit 14

Über die Findbücher des Niedersächsischen Landesarchivs in Wolfenbüttel sind verschiedene Schriftstücke mit Bezug auf Arnold Grothusius nachweisbar: Es handelt sich überwiegend um Verwaltungsakten die Pfarrstelle und das Reichsstift Gandersheim betreffend, ohne musikalischen Bezug. Aufgrund der wenigen Quellen nach 1593 könnte man den Eindruck gewinnen, dass er mit dem Wegzug aus Helmstedt, das durch die Gründung der Universität zu einem geistigen Zentrum Norddeutschlands geworden war, auch den Kontakt zu den akademischen Kreisen verloren hat, in denen er sich lange bewegt hatte.

Dass Arnold Grothusius eine weithin hoch geschätzte Persönlichkeit des Geisteslebens auf dem Gebiet des heutigen Niedersachsens auch nach 1600 war und sein soziales Netzwerk wesentlich weiter reichte, als es die oben aufgeführten Quellen vermuten lassen, belegt eindrücklich sein 1621 in Helmstedt erschienener Druck unter dem Titel *REVERENDI VIRI, Dn. ARNOLDI GROTHUSI LEMgoviensis, Ecclesiastae Gandensensis. Symbolum [...] CHRISTUS mihi divitiae. CHRIST ist allein Der Reichthumb mein*<sup>71</sup>. Die eindrucksvolle Gruppe der im Druck genannten Widmungsempfänger umfasst die Äbte der evangelischen Klöster Königslutter, Riddagshausen und Ringelheim, den Kanzler des postulierten Bischofs von Minden, Christian von Braunschweig-Lüneburg, acht Superintendenten, Pröbste und Kanoniker sowie »D. IOHANNI GRABBAEO, apud Illustrissimum & Generosis. Principem & Comitem Holsato-Schavvenburgium Bückeburgi Organistae eximio, & Musico insigni, Conterraneo & Adfina suo dilecto«. Welcher Art die hier angedeutete Verwandtschaft zwischen Arnold Grothusius und dem Gabrieli-Schüler Johann Grabbe war, ließ sich bisher leider nicht klären. Es folgen achtundzwanzig Seiten mit *Carmina*, also überwiegend lateinischen Gedichten, in denen die Verfasser Grothusius' Devise *Christus mihi divitiae* interpretieren. Bei diesen Autoren handelt es sich wiederum um hochgestellte Geistliche aus dem heutigen Niedersachsen, Professoren und Studenten der Helmstedter Universität, u. a. Heinrich Meibom Senior und Junior sowie Rektoren und Lehrer verschiedener niedersächsischer Lateinschulen. Dass es sich hierbei zum Teil um Einträge aus Grothusius' Stammbuch handeln könnte, lässt sich daraus ersehen, dass einige Beiträge deutlich vor 1621 datiert sind, z. B. der Beitrag des Johannes Sötefleisch aus dem Jahr 1606 und der Beitrag des späteren Regensburger Pastors Christoph Donauer, der 1586 in Helmstedt entstand. Nach diesen *Carmina* folgt eine umfangreiche lateinische Abhandlung über theologische Themen, bevor der Druck mit einer Gruppe von *Fugen*, also Kanon-Kompositionen über Grothusius' Devise aus der Feder von »diversis Musicis« schließt. Eröffnet wird dieser Abschnitt durch einen achtstimmigen und einen weiteren fünfstimmigen Kanon des Gandersheimer Superintendenten Joachim Pölling sowie einen siebenstimmigen Kanon des Wunstorfer Superintendenten Joachim Leseberg, der ein ehemaliger Schüler des Kantors Crappius in Hannover war und schon

auf S. 374: »1601 Arnold Grothus, Kaplan, aus Lemgo, vorher Pastor in Brunsen, er starb 1626 an der Pest, Vikar an der Stiftskirche«.

**69** Johann Georg Leuckfeld, *Antiquitates Gandersheimenses*, Wolfenbüttel, 1708, S. 352: »Arnold Grothusius that den 22. Novembr. 1601 seine Prob=Predigt/er hat beständig in der Niedersächsischen oder plat=teutschen Sprache gepredigt/ist an der Pest AO. 1626 gestorben.«

**70** Zimmermann (wie Anm. 7), S. 247, Nr. 97: »Johannes Grothusius, Gandensis, 8. April 1616«. Titel des Drucks: *DE BONIS ET MALIS ANGELIS, QVORUM FIT MENTIO IN FESTO MICHAELIS ARCHANGELI: CARMEN ELEGIACUM exercitij gratià conscriptum à JOANNE GROTHUSIO Theolog. Studiosò*. Schon Zimmermann verwechselte Arnold Grothusius' Sohn Johannes mit dem aus Hildesheim stammenden späteren Doktor beider Rechte und braunschweigischem Kanzler Johann Grothusius.

**71** Einziges erhaltenes Exemplar in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: A: 50.6 Poet. (1).



1610 im Rahmen seines Dramas *Jesus Duodecennis*<sup>72</sup> als Komponist hervorgetreten ist. Es folgt ein zwölfstimmiger Kanon von Michael Praetorius, der identisch mit seinem im Stammbuch des Christoph Donauer als sechzehnstimmig bezeichneten Kanon ist. Einzig der Text wurde so geändert, dass er mit *Divitiae mihi Christus* nahezu der Devise entspricht. Da Praetorius schon im Frühjahr 1621 verstarb, ist ein Originalbeitrag zu diesem Druck eher unwahrscheinlich. Es dürfte sich daher ursprünglich um einen Eintrag des Michael Praetorius im vermuteten Stammbuch des Arnold Grothusius handeln. Auch der folgende dreistimmige Kanon aus der Feder des aus Rinteln stammenden und später als Kapellmeister am Hofe des Grafen Ernst zu Holstein-Schaumburg in Bückeburg wirkenden Conrad Hagius über die Devise dürfte Bestandteil des vermuteten Stammbuchs gewesen sein, da Hagius schon 1616 verstorben ist. Es folgen vier vierstimmige Kanons von Grothusius selbst, je einer über seine Devise in Hebräisch, Latein, Deutsch und Griechisch. Der Komponist des abschließenden vierstimmigen Kanons in zwei Teilen über einen freien Text aus der Feder Heinrich Meiboms wird nicht genannt, so dass unklar bleibt, ob dieser von Meibom oder Grothusius stammt.

Auf eine musikalische Analyse der Werke des Arnold Grothusius muss hier verzichtet werden. Es sei hier stattdessen auf die Ausführungen zur *Missa super Deus misereatur nostri* im Vorwort der oben genannten Edition der Festmusik zur Eröffnung der Hamburger St. Gertrudenkappelle verwiesen. Dass sich Grothusius' Messe zu seinen Lebzeiten über viele Jahrzehnte großer Beliebtheit erfreute, liegt sicherlich daran, dass diese bei mittlerem Schwierigkeitsgrad polyphone Abschnitte mit effektvollen doppelchörigen Passagen verbindet. Daher sind Aufführungen der Messe nicht nur aus historisierenden Gründen im Rahmen von Aufführungen der Festmusik zur Eröffnung der Hamburger St. Gertrudenkappelle gerechtfertigt, sondern insbesondere aufgrund ihrer musikalischen Qualität.

72 *IESUS DUODECENNIS. Jesus zwölf Jahr alt. Das ist: Eine Geistliche Christliche und nützliche Comoedia [...]* Durch M. IOACHIMUM LESEBERGIUM, Predigern und Canonicum im Stifft zu Wonstorff. Helmstadt/Gedruckt durch Jacobum Lucium/Anno 1610.

# Tobias Michael – ein vergessener Thomaskantor

Thorsten Schleppehorst

Person und Werk Tobias Michaels fanden bisher nur wenig Beachtung in wissenschaftlicher Literatur und musikalischer Praxis. Dies liegt sicher auch an der »Übermächtigkeit« von Zeitgenossen wie etwa Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt und Michael Praetorius. Dabei ist der weit- aus größte Teil von Michaels hinterlassenen Werken in lediglich zwei Drucken überliefert, von denen sich je mehrere Exemplare erhalten haben: 1634 gab Michael den ersten Teil seiner *Musicalischen Seelenlust* mit dreißig fünfstimmigen geistlichen Madrigalen heraus<sup>1</sup>; 1637 folgte ein zweiter Teil mit fünfzig geistlichen Konzerten<sup>2</sup>. Vier Fünftel aller überlieferten Werke Michaels sind hier greifbar. Der Rest liegt verstreut in zeitgenössischen Sammel- und Gelegenheitsdrucken vor.

Im Folgenden sei in der gebotenen Kürze Leben und Werk eines Komponisten dargestellt, von dem schon Arnold Schering meinte<sup>3</sup>, dass seine Bedeutung »nicht unterschätzt werden« dürfe. So soll hier auf ein bislang nur wenig beachtetes Repertoire der mitteldeutschen Kantorengeneration um Heinrich Schütz hingewiesen werden.

Dass Michael zu seinen Lebzeiten als wichtiger Musiker geachtet wurde, belegen nicht nur die engen Kontakte, die er zu Schütz, Schein und Scheidt pflegte, sondern beispielsweise auch der Umstand, dass er gebeten wurde, im Streit zwischen Paul Siefert und Marco Scacchi eine Stellungnahme abzugeben<sup>4</sup>. Die Wertschätzung von Michaels (pädagogischer) Arbeit zeigt sich vielleicht am eindrucksvollsten in Schütz' Widmung der *Geistlichen Chormusik* auch an den Thomanerchor, den Michael durch die bis dahin wohl schwierigste Zeit seines Bestehens geführt hat.

Das Werk Michaels war nur einmal Gegenstand einer größeren wissenschaftlichen Arbeit. 1953 verfasste John Kenneth Munson zum zweiten Teil der *Musicalischen Seelenlust* eine Dissertation<sup>5</sup>, die im zweiten Band Spartierungen der besprochenen Werke enthält. Munson stützte sich bei seinen Nachforschungen über die Lebensumstände Michaels ausschließlich auf gedruckte Quellen und Sekundärliteratur. Einsichten in ostdeutsche oder osteuropäische Archive und Bibliotheken blieben ihm verwehrt; seine Kenntnis der Michaelschen Werke beruhte auf Mikrofilmaufnahmen des Originaldrucks. Die gelegentlich erwähnte Dissertation von Erich Kapst<sup>6</sup> wurde hingegen, wie mir Wolfram Steude (†), ein vormaliger Kommilitone Kapsts, persönlich mitteilte, nie geschrieben. Sie kann also aus der Michael-Literatur getilgt werden. Die wichtigsten Beiträge zum Leben Michaels lieferte Rudolf Wustmann<sup>7</sup>. Er

1 Tobias Michael, *Musicalischer Seelenlust, Erster Theil, Darinnen ausserlesene [...] Glaubens-Seufftzerlein, Andacht und Freude [...] mit 5. Stimmen und jhrem Bass. Contin. componiret*, Leipzig 1634.

2 Tobias Michael, *Musicalischer Seelen-Lust Ander Theil, Darinnen, gleichermassen, ausserlesene [...] Glaubens-Seufftzerlein [...] mit 1.2.3.4.5.6. und mehr Stimmen, abgewechselten Instrumenten, Symphonien und Capellen gesetzete, doch nur in fünff Voces und ihrem Bass. Contin. eingetheilete Concert zu befinden*, [Leipzig] 1637.

3 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs. In drei Bänden*, hier Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 124.

4 Marco Scacchi, *Judicium cribri musici*, Warschau 1649.

5 John Kenneth Munson, *The Musicalische Seelenlust of Tobias Michael*, Ph. D. University of Rochester 1953.

6 In diversen Bibliographien geführt als: Erich Kapst, *Tobias Michael und seine Musicalische Seelenlust*, Halle 1955.

arbeitete sämtliche erreichbaren Leipziger Quellen auf und entwarf ein detailliertes Bild des Leipziger Musiklebens, gerade für die Zeit des 30jährigen Krieges. In jüngster Zeit hat Michael Maul in seiner Darstellung der Thomaskantoren noch einmal alle verfügbaren Quellen gesichtet und Michaels Leipziger Wirken, insbesondere seinen Einfluss auf die neue Schulordnung von 1634, die noch zu Bachs Amtsantritt Gültigkeit besaß, herausgearbeitet<sup>8</sup>.

Bis Anfang der 1990er-Jahre lagen nur wenige Kompositionen Michaels in modernen Editionen vor. Aus dem ersten Teil der *Musicalischen Seelenlust* waren Ausgaben fünf geistlicher Madrigale greifbar<sup>9</sup>, aus dem zweiten Teil ein großbesetztes Konzert<sup>10</sup> und fünf kleine geistliche Konzerte<sup>11</sup>. Vier Begräbniskompositionen Michaels bietet die Schein-Gesamtausgabe<sup>12</sup>, ein kleines geistliches Konzert edierte Ernest T. Ferand<sup>13</sup> als Beispiel für barocke Verzierungspraxis. Michaels Vertonung des 116. Psalms im Sammeldruck *Angst der Hellen und Friede der Seelen* legten Christoph Wolff und Daniel R. Melamed 1994 vor<sup>14</sup>.

Glücklicherweise hat das Interesse an der Musik Michaels in den letzten Jahren deutlich zugenommen. So liegt nun der erste Teil der *Musikalischen Seelenlust* komplett in einer Neuausgabe vor<sup>15</sup>. Auch im Konzertleben und auf Tonträgern gibt es Programme, die sich ausschließlich oder zu einem großen Teil der Musik des »vergessenen« Thomaskantors widmen<sup>16</sup>.

## Leben

Die Vita der Familie Michael hat Helmut Lauterwasser<sup>17</sup> in seiner Studie über den zuvor erwähnten Druck Burkhard Großmanns umfassend dargelegt. Deshalb mag an dieser Stelle eine kurze Zusammenfassung der familiären Zusammenhänge hinreichend sein.

7 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs. In drei Bänden*, hier Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1926.

8 Michael Maul, »Dero berühmter Chor« – *Die Leipziger Thomaskantoren 1212–1804*, Leipzig 2012.

9 *Unser Trübsal, die zeitlich und leichte ist*, hrsg. von Diethardt Hellmann, Stuttgart, o. J.; *Der Herr ist mein Hirte; Gott ist unser Zuversicht; Aus der Tiefen*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel 1988; *Ich bin gewiß*, hrsg. von Thorsten Schlepphorst, Leipzig 1998.

10 *Machet die Tore weit*, hrsg. von Adam Adrio, Berlin 1948, <sup>2</sup>1958.

11 *Es stehe Gott auf; Tröste uns Gott; Mein Vater und meine Mutter; Siehe, ich stehe vor der Tür; Kein Auge hat gesehen*, hrsg. von Thorsten Schlepphorst, Leipzig 1999.

12 *Freud und Wonne; Wo ist denn hin mein Leiden?; Ach wende dich doch, Herr; Freu dich sehr, o meine Seele*; vgl. Adam Adrio (Hrsg.), *Johann Hermann Schein. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 2, Kassel 1965, S. 144–148 und S. 180–182.

13 *Herzlich lieb hab ich dich*, hrsg. von Ernest T. Ferand, in: *Das Musikwerk* 12, S. 103–106, Köln 1956.

14 Christoph Wolff/Daniel R. Melamed (Hrsg.), *Anguish of Hell and Peace of Soul. A 1623 Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz and Others* (= Harvard Publications in Music 18), Harvard College 1994, S. 58–78.

15 Thorsten Schlepphorst (Hrsg.), *Tobias Michael. »Musikalische Seelenlust« Erster Theil, Leipzig 1634/35, 30 Geistliche Madrigale zu 5 Stimmen und B. c.* (= Köstritzer Hefte 46–51), Bad Köstritz 2008; eine Neuedition des zweiten Teils der *Musicalischen Seelenlust* ist in Vorbereitung.

16 *Musikalische Seelenlust* (Auszüge aus dem ersten und zweiten Teil), Ensemble Polyharmonique, Raumklang 2015; *Seelen-Lust*, Ensemble Weser-Renaissance, cpo, in Vorbereitung.

17 Helmut Lauterwasser, *Angst der Hellen und Friede der Seelen. Die Parallelvertonungen des 116. Psalms in Burkhard Großmanns Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 6), Göttingen 1999, S. 127–133.

Die wichtigste Quelle zum Leben Michaels bilden die mit »Curriculum Vitae« überschriebenen acht Seiten der gedruckten Leichenpredigt<sup>18</sup>. Tobias Michaels Großvater Simon Michael – in der Leichenpredigt als Mechanicus und Musicus bezeichnet – ist von 1564 bis 1566 als Tenor in der Wiener Hofkapelle nachweisbar. Michaels Vater Rogier (ca. 1552–1619) gelang der Durchbruch zu einem großen repräsentativen Musikeramt. Er wurde 1587 Hofkapellmeister in Dresden, wo er zuvor schon dreizehn Jahre lang als Sänger tätig gewesen war. Aufgewachsen in der franko-flämischen Tradition, scheint er durchaus offen für die neuen italienischen Einflüsse gewesen zu sein. Auch Michaels Mutter Sara entstammte einer Musikerfamilie. Ihr Vater Andreas Peterman war Inspektor und Praeceptor der kursächsischen Kapellknaben.

Aus der Ehe zwischen Sara und Rogier Michael gingen (mindestens) sechs Söhne hervor. Wahrscheinlich war Tobias der zweitälteste. Er wurde am 13. Juni 1592 in Dresden geboren, wie alle seine Brüder. Nur sein Geburtsdatum steht zweifelsfrei fest. An weiteren Söhnen folgten um 1593 Christian, sodann Daniel und Samuel (um 1595 bzw. um 1599), schließlich Rogier und Georg (geboren kurz vor 1600). Vater Rogier, Tobias, Christian und Daniel steuerten 1619 je eine Komposition zu Burckhard Grossmanns Sammeldruck bei.

Nur wenig ist bekannt über den weiteren Lebensgang der Brüder Tobias Michaels. Der gründlichen musikalischen Ausbildung in der Dresdner Hofkapelle durch ihren Vater folgte, wie üblich, als Entlohnung für den Dienst als Kapellknabe ein vierjähriges Stipendium des Kurfürsten zum Besuch der Landesschule in Pforta. Samuel Michael wurde 1628 Organist an der Nicolaikirche in Leipzig, starb jedoch schon im August 1632, wie seine gesamte Familie, an der Pest. 1633 folgte ihm sein Bruder Christian, bis dahin Organist an der Paulinerkirche daselbst, im Amt des Nicolaiorganisten nach und starb bereits am 29. August 1637. Zu seiner Hochzeit am 1. Juni 1635 vertonte Tobias Michael den Ps 127 *Wo der Herr nicht das Haus baut*, eine Komposition, die er später in den zweiten Teil der *Musicalischen Seelenlust* aufnahm. Außerdem edierte er 1639 Christian Michaels *Tabulatura, darinnen etzliche Praeludia, Toccaten und Couranten uff das Clavier Instrument gesetzt*; es handelt sich um den letzten Druck einer deutschen Orgeltabulatur<sup>19</sup>.

Tobias Michael war seit 1601 Discantist an der Dresdner Hofkapelle und wechselte am 14. Mai 1609 auf Geheiß des Kurfürsten zusammen mit seinem Bruder Christian als Alumnus an die Landesschule in Pforta. Am 1. April 1613<sup>20</sup> haben ihn »seine lieben Eltern [...] aus obgedachter Schulpforten selber wieder abgefordert/und selbigen nach Wittenberg/seine Studien daselbst zu continuiren/abgeschickt«. Zu Michaels musikalischen Fähigkeiten gesellte sich offensichtlich organisatorisches Geschick. Als Student in Wittenberg (ab 1614) gründete er ein »Collegium musicum practicum«, das ihm große Ehre

18 *Köstliches Aqua vitae Oder Lebens-Wasser: aus Joh. 4/13. 14. (Wer dies Wasser trincket/den wird wieder dürsten; Wer aber des Wassers/etc. Betrachtet bey Christlicher Leichenbestattung Des [...] Herrn Tobiae Michaelis/ Weiterühmten Musici und bey dieser Stadt Leipzig wohlverordneten Directoris Chori Musici, Sel. am Tage seiner Beerdigung, Welcher war der 30. Junii 1657, Leipzig 1657. Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden, Hist. Saxon. D. 526, 32. Titelblatt und Übertragung des »Curriculum Vitae« auch bei Phillip Spitta, Leichensermone auf Musiker des 16. und 17. Jahrhunderts, in Musikwissenschaftliche Monatshefte 3 (1871), S. 30–35. Wenn nicht anders nachgewiesen, stammen die folgenden Zitate zur Biographie aus dieser, im Folgenden »Curriculum« genannten Quelle.*

19 Das Werk erlebte 1645 eine zweite Auflage.

20 Carl Friedrich Heinrich Bittcher, *Pförtner-Album. Verzeichnis sämtlicher Lehrer und Schüler der Königl. Preuß. Landesschule in Pforta vom Jahre 1543 bis 1843*, Leipzig 1843, S. 113. Der 1. April ist als Datum im *Pförtner-Album* angegeben; im Curriculum (wie Anm. 18), fol. E4<sup>r</sup>, wird der 1. Mai genannt.



einbrachte und vermutlich die vier regierenden Grafen von Schwarzberg und Hohenstein veranlasste, ihm später die Stelle als Kapellmeister der neu erbauten Trinitatiskirche in Sondershausen anzubieten<sup>21</sup>.

Aus der Wittenberger Zeit stammt die älteste nachweisbare Komposition Michaels, die sechsstimmige Hochzeitsmusik *Komm mein Freund* für Jacob Echmann. Das Werk wurde am 21. Februar 1617 aufgeführt und später auch gedruckt; sie ist allerdings verschollen. 1619 ging Michael nach Jena, wo er seine Studien fortsetzte, bevor er am 18. September 1619 dann, wie erwähnt, nach Sondershausen berufen wurde. Am 11. Juni 1620, dem Dreifaltigkeitssonntag, wurde die Trinitatiskirche eingeweiht; die Orgel hatte kein geringerer als Gottfried Fritzsche aus Dresden erbaut. Ob bei der Ernennung auch Michael Praetorius – er vertrat seit 1613 den kränkelnden Rogier Michael als Dresdner Kapellmeister – eine Rolle gespielt hat, ist unsicher.

Viel Glück wurde dem jungen Musiker in seiner neuen Stelle allerdings nicht zuteil, denn schon am 3. Juni 1621<sup>22</sup> fielen das Schloss, nahezu die ganze Stadt und mit ihr die Kirche einem verheerenden Brand zum Opfer. Daraufhin stellten seine Dienstherrn Michael als Kanzleibeamten ein, eine Tätigkeit, für die er, der in Jena Philosophie, Theologie und Politik studiert hatte, ohne weiteres qualifiziert war. Damit verfügte er über ein zunächst verhältnismäßig gesichertes Einkommen. Es ist bekannt, dass Michael Praetorius 1617 in Sondershausen eine neue Hofkapelle aufbaute. Dabei wird er sicher auch seine bis dahin entstandenen gedruckten Kompositionen mitgebracht haben: für Tobias Michael vermutlich reichhaltiges Material zum Studium der neuesten musikalischen Entwicklungen.

Ende der 1620er-Jahre spitzten sich indes die Kriegereignisse in und um Sondershausen zu; auch Michael bekam das zu spüren. Das Curriculum berichtet, er sei erst 1630 mit dem Weggang nach Leipzig aus großer »Unruhe/Trancksal und Pressur in ein etwas geruhiger Leben getreten«. Kampfhandlungen, Plünderungen, Einquartierungen etc. begannen in Sachsen zu eskalieren. Die Leichenpredigt enthält auch eine »Abdankung« (verfasst von Johann Sigismund Schwenck) mit dem Hinweis, Michael sei »in der ferne Haab vnd Gut beraubet worden«, und er habe »dem Feur nicht wenig davon zur Speise lassen müssen«<sup>23</sup>. Auch in seinem späteren Bewerbungsschreiben um das Thomaskantorat nennt er als einen der Gründe, warum er sich um diesen Posten beworben habe, seine schlechte wirtschaftliche Lage in Sondershausen, von der er offensichtlich annahm, dass sie sich in näherer Zukunft nicht bessern würde<sup>24</sup>.

In einer Eingabe vom März 1632<sup>25</sup> erwähnt Michael, dass er einen Teil seines Hausstandes vor »brandt,raub undt Plünderung« retten konnte. Zudem kam es in den ersten fünf Jahren des Krieges zu einer großen Geldentwertung, der so genannten Wipper- und Kipper-Zeit. Kleinmünzen wurden so umgeprägt, dass ihr Silbergehalt durch einen höheren Kupferanteil ersetzt wurde. Da für Münzen noch das Nominalwertprinzip galt – der aufgedruckte Wert entsprach dem Wert des enthaltenen Edelmetalls –, wurden so große Teile der Bevölkerung um ihre Ersparnisse gebracht. Michel erhielt von seinen Dienstherrn keinerlei Ausgleichszahlungen. Und auch nach 1622, als die wertlosen Münzen aus dem Umlauf verschwanden, bekam er offensichtlich nur unregelmäßig sein Gehalt ausgezahlt. Am 24. Oktober 1628

21 Laut Curriculum (wie Anm. 18), fol. F<sup>o</sup>, sei er »zu einem Capellmeister nach Sondershausen in die neue Kirche vocieret worden«.

22 Friedrich Wilhelm Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen von ihren Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1943; Beinroth nennt fälschlich 1620 als Jahr der Brandkatastrophe.

23 Curriculum (wie Anm. 18), fol. F4<sup>r</sup>.

24 Lateinisches Bewerbungsschreiben, Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII B, Nr. 2a.

25 Eingabe vom 5. März 1632, auch abgedruckt in: La Mara (Ida Marie Lipsius), *Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten I*, Leipzig 1896, S. 102–104.

drängte Michael bei seinen Dienstherrn auf die noch ausstehende Besoldung. Doch wurden ihm lediglich 100 Taler statt der vereinbarten 150 Taler Jahresgehalt zugebilligt und auch nur unregelmäßig ausbezahlt. Immer wieder machte Michael – auch später von Leipzig aus – seine Ansprüche geltend. Als um 1640 eine leichte Besserung der Verhältnisse eintrat, schrieb er – freilich wiederum erfolglos – an die Grafen von Schwarzburg. Noch nach dem Abzug der schwedischen Truppen 1650 wandte sich Michael an die gräflichen Brüder und forderte die Ausbezahlung noch immer ausstehender Besoldung, kriegsbedingt entgangener Pachtgelder und anderer Summen.

In die Sondershausener Zeit fällt auch Michaels Heirat mit Elisabeth Gräfe (1600–1680), der Witwe des Sondershausener Amtsschössers Johann Georg Gräfe und Tochter des »Gräflichen Oldenburgischen [...] Notarii Publici« Adam Billich, Kantor in Jever<sup>26</sup>. Die Hochzeit fand am 6. Februar 1627 statt. Elisabeth brachte einen nicht unerheblichen Landbesitz mit in die Ehe, der in den Kriegsjahren jedoch kaum Gewinn abwarf. Auch wurden die Ländereien mit hohen Kontributionen belegt.

Tobias und Elisabeth Michael hatten zusammen vier Kinder. Elisabeth überlebte ihren Mann um 23 Jahre: Fast achtzigjährig starb sie als angesehene Frau 1680 in Jena; ihre Witwenzeit hatte sie wesentlich bei der Familie ihrer Tochter Sara Elisabeth zugebracht. Zwei der drei Töchter wurden noch in Sondershausen geboren. Von Clara Magdalena (geboren am 16. Januar 1628) berichtet das Curriculum, dass sie am 15. Februar 1648 den Theologiestudenten Friedrich Lanckisch heiratete, am 20. Mai 1649 einen Sohn Friedrich zur Welt brachte, der aber nur 4 Tage alt wurde und am 26. September 1649 starb<sup>27</sup>. Die zweite Tochter Sara Elisabeth heiratete am 28. November 1654 den Amtmann zu Altstädt Johann Christian Reichart. Am Begräbnistag ihres Vaters war sie die einzige noch lebende Tochter. Die dritte Tochter Catharina Maria, geboren am 5. März 1635, wurde nur knapp drei Jahre alt. Der einzige Sohn der Familie, der den Vornamen seines Vaters trug, studierte 1657 in Jena und war bei der Beerdigung seines Vaters nicht anwesend. Hier ist zu Lauterwasser zu ergänzen, dass Tobias jun. das Studium der Rechte abgeschlossen hat und 1678 als »Fürstl. Sächs. wohlbestallter Amtmann zu Weimar und Ober=Weymar«<sup>28</sup> gestorben ist.

1630 ergab sich für Michael die Möglichkeit, eine angesehene Stellung als Musiker zu übernehmen. Johann Hermann Schein, sein nur wenige Jahre älterer Jugendfreund und Thomaskantor, verstarb am 30. November. Michaels lateinisches Bewerbungsschreiben um seine Nachfolge datiert vom 12. Dezember. Er war an diesem Tag persönlich in Leipzig anwesend: Freunde, die seine prekäre Lage in Sondershausen kannten, hatten ihn ermuntert, sich um die Nachfolge Scheins zu bewerben. Neben ihm gab es noch fünf weitere Kandidaten: Christian Knorr konnte immerhin Empfehlungen von Heinrich Schütz und Martin Rinckart beibringen. Der Grimmaer Kantor Petrus Wilhelmi war Alumne unter Calvisius und hatte nach dessen Tode das Amt interimistisch bis zum Amtsantritt Scheins verwaltet. Außerdem bewarben sich Johannes Dreykern, Kantor in Meißen, Lorenz Wilhelmi, Kantor in Zwickau, und Andreas Unger aus Leipzig um die Nachfolge Scheins. In einer Ratssitzung am 23. Dezember 1630 wurde über die Stellenbesetzung entschieden. Tatsächlich war die Wertschätzung Michaels so hoch, dass man sich

<sup>26</sup> Michael Schöffenberg von Schattendorf, *Aller geistlich durstig= und matten Seelen Kräftiger Lab= und Erquickung= Brunn*, Leichenpredigt für Elisabeth Billig (auch Billich, verwitwete Michael), Jena 1680. Exemplar der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Signatur: 4 Theol. XXXV, 25 (7).

<sup>27</sup> Johann Hülsemann, *Weiber-Schmuck, Reines Herzens und Friedfertiges Sinnes sein*, Leichenpredigt für Clara Magdalena Lankisch (geb. Michael), Leipzig 1649, Tobias Michaels Curriculum nennt fälschlich 1651 als Todesjahr; Curriculum (wie Anm. 18), fol. F2<sup>v</sup>.

<sup>28</sup> Curriculum (wie Anm. 18), fol. H<sup>r/v</sup>.

über anfängliche Bedenken hinwegsetzte und einstimmig für seine Einstellung votierte, und zwar ohne Probe – ein bis dahin in der Geschichte des Thomaskantorats einmaliger Vorgang.

Offenbar verfügte Michael über einen herausragenden Ruf als Musiker. Allerdings fehlen bis heute Belege über musikalische Tätigkeiten in Sondershausen. Tatsächlich war Michael 1627, zum Zeitpunkt seiner Verheiratung, nicht als Kapellmeister angestellt. Noch 1680 steht im Lebenslauf der Leichenpredigt seiner Witwe Elisabeth, sie habe sich »an den Herrn Tobias Michael damaligen Gräfflichen Schwarzburgischen Cantzley-Verwandten [...] verhelichet und verbunden«. Und in seinem Bewerbungsschreiben erwähnt er als musikalischen Lehrer allein seinen Vater: Über eine musikalische Tätigkeit in Sondershausen schreibt er nichts<sup>29</sup>. Unterzeichnet ist es ohne Titel mit »Observantissim[us] Tobias Michael«. Das Schreiben, mit welchem der Rat am 29. Dezember 1630 die Bestellung mitteilt, geht aber merkwürdigerweise an den »gräfflichen Schwarzburgischen Capelmeister«<sup>30</sup>. Auch hier ist nicht zu ersehen, welche Gründe für seine Wahl ausschlaggebend waren. Die entscheidenden Textpassagen sind in der Niederschrift mehrmals korrigiert worden. Es ist »von den gutten qualitäten« die Rede, auf Grund derer man ihn »zum Cantorn inn vorgedachter unser Schul zu St. Thomas vocieret [...] undt beruffen« habe. Nachweislich standen Michael und Schein in brieflichem Kontakt miteinander. So vertraute Schein dem Kollegen in Sondershausen auch seine Sorgen im Amte an<sup>31</sup>. Möglicherweise war es Schein, der Tobias Michael in Leipzig ins Spiel brachte.

Erste Hinweise auf musikalische Aktivitäten Michaels lassen sich der Widmung des ersten Teils der *Musicalischen Seelenlust* an Leonhardt Schwendendörfer, Baumeister und Ratsmitglied in Leipzig, entnehmen. Michael bedankt sich hier für die »gegen mir vnd meine Brüder nun viel Jahr hero [...] getragene großGünstige Affection, vnd dahero fließende grosse Wolthat vnd Beförderung«. Angesichts der »vielen Jahre« könnte Michael auf eine musikalische Förderung vor der Leipziger Zeit anspielen, wirkte er beim Erscheinen des ersten Teils seiner *Musicalischen Seelenlust* doch erst seit drei Jahren in Leipzig.

Als Thomaskantor war Michael der erste Musiker der Stadt. Sich dieser Stellung wohl bewusst, führte er den Titel eines »Director musices«, mit dem Schein sich erstmals geschmückt hatte. Wie wichtig Michael dieser Titel war, zeigt ein Eintrag im Kirchenbuch der Thomaskirche vom 14. Februar 1648: Der Schreiber hat den Titel »Cantor« wieder ausgestrichen und dafür »Director musices« eingesetzt. Offiziell hatte Michael in der Hierarchie des Lehrerkollegiums die dritte Stelle inne, nach Rektor und Konrektor. Nach außen hin war der Kantor jedoch die prominenteste Kraft der Schule und bewegte sich in den ersten Kreisen der Stadt. Ratsmitglieder und Universitätslehrer waren gute Freunde der Familie. Das Amt des Thomaskantors war für die Inhaber (im Gegensatz zu den Rektoren) in der Regel der Abschluss ihrer beruflichen Laufbahn<sup>32</sup>.

In seinem Ernennungsschreiben werden Michael die gleichen Konditionen wie seinem Vorgänger zugebilligt. Er wohnte kostenfrei im linken Flügel der Thomasschule, und sogar ein Teil des Inventars sollte gestellt werden, was aber bis 1634 noch nicht geschehen war<sup>33</sup>. Das Gehalt lässt sich nur abschätzen.

29 Curriculum (wie Anm. 18), fol. H<sup>v</sup>.

30 Konzeptschrift, Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII B, Nr. 2a, S. 283.

31 Ein Briefwechsel der beiden ist zwar nicht erhalten, doch geht aus dem Schreiben Michaels an den Rat vom 22. November 1631 hervor, dass Schein ihm vom schlechten Zustand der Thomaskantorei berichtet hatte. Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII B Nr. 2a, S. 330–333.

32 Tobias Michael hatte es während seiner Amtszeit mit vier Rektoren zu tun: Wilhelm Avianus (1629–1636), Abraham Teller (1637), Anton Kirchhoff (1638–1641) und Georg Cramer (1640–1676).

33 Schreiben Michaels an den Rat vom 28. Februar 1634, Stadtarchiv Leipzig Stift VIII B, Nr. 2a, S. 249–250.

Abgesehen vom Grundgehalt von 100 Gulden jährlich sowie zehn Gulden Neujahrgeld hing es von einigen variablen Faktoren ab. So richtete sich das wöchentliche Schulgeld nach der Anzahl der Schüler, der Anteil des Kurrendegeldes nach den hier erzielten Einnahmen, Zuwendungen aus Beerdigungen nach deren Anzahl und Aufwand. Weitere Geldquellen waren Hochzeiten (üblicherweise ein Gulden, dazu Wein und freies Essen) und andere gesellschaftliche Ereignisse, die mit Musik begangen wurden, so etwa die Einführung neuer Pastoren, neuer Universitätsrektoren, Ratswechsel etc.<sup>34</sup> Hinzuzurechnen sind vielleicht noch Einnahmen aus privatem Musikunterricht. Wegen der Kriegszeiten wurde allerdings gerade hier gespart, auch die Einnahmen aus Beerdigungen gingen stark zurück. Wustmann schätzt das Einkommen Scheins auf insgesamt mehr als das Dreifache des Grundgehalts. Michaels Einkommen wird erheblich darunter gelegen haben, da er wiederholt über mangelnde Kompositionsaufträge klagte. Auch die Einnahmen aus dem Schulgeld waren in den 30er- und 40er-Jahren wegen der schrumpfenden Schülerzahl nur gering.

Die Ratsprotokolle berichten, der neue Kantor sei am 2. Juni 1631 »in der Kirchen installiert« worden<sup>35</sup>. Ob Michael in Leipzig tatsächlich ein ruhigeres Leben als in Sondershausen hatte, muss bezweifelt werden. Am 13. September, also schon gut zwei Monate nach Amtsantritt, wurde die Stadt von den Truppen Tillys belagert und kapitulierte vier Tage darauf. Einen Tag später standen sich bei Breitenfeld, acht Kilometer nördlich von Leipzig, das 45000 Mann starke schwedisch-sächsische Heer und 35000 kaiserliche Soldaten unter Tillys Führung gegenüber. Aus der Schlacht gingen die schwedischen Truppen unter Gustav Adolf als Sieger hervor. Am 22. September wurde ihnen die Stadt übergeben, was nicht ohne erneute hohe Kontributionszahlungen abging. Im folgenden Jahr traten die ersten Pestfälle auf, bis 1637 zählte man insgesamt 4229 Pesttote: Allein im Jahre 1632 verloren auch in der Thomasschule dreizehn Schüler infolge der Seuche ihr Leben.

Zwischenzeitlich war die Stadt wieder von kaiserlichen Truppen besetzt worden. Am 18. November 1632, zwei Tage nach der Schlacht bei Lützen, wurde Leipzig von kursächsischen Truppen erobert und geplündert, mit gravierenden Folgen: Im Januar 1633 erklärten sich 151 Hausbesitzer der Stadt für unfähig, Steuern zu zahlen. Im Sommer des gleichen Jahres fiel Feldmarschall Heinrich Holk in Kursachsen ein. Am 22. August ließ er Leipzig von seiner 16000 Mann starken Truppe plündern, erpresste 70000 Taler vom Rat der Stadt und zog vier Tage später wieder ab, da in Leipzig immer noch die Pest grassierte. Am 23. Januar 1637 standen die Schweden wieder vor Leipzig. Sie beschossen die Stadt und trafen unter anderem den Turm der Nicolaikirche. Doch die Gegenwehr der Leipziger hatte diesmal Erfolg: Fünf Jahre blieb die Stadt nun von den Kriegswirren weitgehend verschont, bis am 30. Oktober 1642 die Schweden erneut vor den Leipziger Stadtmauern standen. Das Eintreffen des kaiserlichen Heeres beschied der Stadt noch eine kurze Schonfrist. Am 2. November kam es zur zweiten Schlacht bei Breitenfeld, einer der blutigsten des Dreißigjährigen Krieges überhaupt. Die kaiserlichen Truppen wurden vernichtend geschlagen. Am 6. Dezember musste Leipzig zum fünften Mal einer feindlichen Armee seine Tore öffnen und Kontributionszahlungen leisten: Die schwedischen Truppen blieben als Besatzungsmacht bis zum 1. Juli 1650. Ihr Abzug wurde in allen Leipziger Kirchen im September mit festlichen Gottesdiensten gefeiert, die Studenten führten auf dem Marktplatz zudem ein Singspiel auf. Schering berichtet,

34 Gerade für die repräsentativen Musiken zum Ratswechsel wurde Schein immer sehr gut bezahlt. Michael führt im März 1634 Klage darüber, dass seine Ratswechsellmusik nicht honoriert worden war; die Komposition ist leider nicht erhalten.

35 Stadtarchiv Leipzig, Ratsprotokolle Jahrgang 1631, Tit. VIII (F), Nr. 243p, Bl. 160.



dass Michael zu diesem Anlass drei große doppelchörige Motetten<sup>36</sup> komponierte, die heute allerdings verschollen sind<sup>37</sup>. Schering zufolge<sup>38</sup> habe Michael dazu »keine starke kontrapunktische Kunst aufgeboden; ihr Stil ist der massige, doppelchörige der alten Venetianer, von dem man anderswo schon Abstand zu nehmen begann. Aber ein frischer Hauch durchweht sie, und in dem Augenblick und an dem Orte, wo sie erklangen, müssen sie überwältigend auf das befreite Volk gewirkt haben«.

Die allgemeine Verrohung der Sitten ging mit zunehmender Kriegsdauer und -härte auch an der Thomasschule nicht vorüber. Unter Schülern und Lehrern kam es zu immer heftigeren Streitigkeiten und Disziplinlosigkeiten. Lehrer führten Klagen gegeneinander, Schüler blieben nächtelang aus, betranken sich bei Hochzeiten und hielten auch bei festlichen Gottesdiensten keine Disziplin. Alle Beteiligten waren sich darüber im Klaren, dass die Zukunft, ja sogar die Existenz der Schule auf dem Spiel stand. Der Rat forderte Gutachten über den augenblicklichen Zustand und Verbesserungsvorschläge<sup>39</sup>.

Michaels Reaktion vom 22. November 1631 ist erhalten geblieben<sup>40</sup>. Sieben Ursachen macht er für die schlechte musikalische Verfassung verantwortlich. »Fast kein Knabe sei mehr vorhanden, welcher etwaß, zuegeschweigen etwaß sonderliches, ihrer viel aber ganz undt gar nichts singen« könnten. Auch die Befähigung und Freude zur Musik fehle. So habe man in den letzten Jahren »viele unqualificirte« aufgenommen, während diejenigen, die einigermaßen zu gebrauchen waren, die Schule entweder heimlich oder ganz offiziell verlassen hätten. Ferner beklagte Michael den schlechten Gesundheitszustand der Schüler sowie den Rückgang der Gelder aus dem Kurrendesingen und den Begräbnismusiken. Auch um die Instrumentalmusik sei es nicht gut bestellt. Von den zu Anfang des Jahrhunderts eingestellten sieben Stadtmusikern (vier Stadtpfeifer und drei Kunstgeiger) wären »etliche gestorben« und nicht ersetzt worden.

Der Katalog der von Michael vorgeschlagenen Gegenmaßnahmen zielte zunächst auf den Erhalt und die Vermehrung der Schülerzahl. Der Bestand sollte durch Verbesserung der äußeren Umstände (zum Beispiel der Schulspeisung), notfalls auch durch Androhung von Strafen gesichert werden. Außerdem forderte der Kantor den Ausbau bzw. die Wiederaufnahme der Singstunden und vor allem die Aufnahme von Schülern mit einem Mindestmaß an musikalischer Befähigung. Rektor Wilhelm Avianus, der ebenfalls zu einer Stellungnahme aufgefordert worden war, reichte ein sehr ähnliches Memorandum ein: Er und Michael zogen am gleichen Strang. Beider Eingaben wurden Grundlage der neuen Schulordnung, die der Rat 1634 in Kraft setzte<sup>41</sup>. Unter anderem beabsichtigte man, Schüler mit besonderen musikalischen Fähigkeiten bevorzugt aufzunehmen, auch wenn die musikalische Qualifikation keine förmliche Bedingung war. Michael war mit dieser Regelung dennoch nicht zufrieden. In einer Stellungnahme formulierte er<sup>42</sup>:

Dieser punct ist gewiß vielmehr schädlich als nützlich denn ohne diß die Schuele vor dieser zeit undt noch mehr alß zue viel mit knaben die in Musicis ganz nichts praestiren können, beschweret worden. So kann ich auch mit grunde bezeigen, daß meiner zeit auß nicht ein

36 *Singet dem Herrn ein neues Lied; Israel hat dennoch Gott zum Trost; Alleluja, danket dem Herren.*

37 Der Beginn der Motette *Alleluja, danket dem Herrn* ist abgedruckt bei Schering (wie Anm. 3), S. 125–131.

38 Schering (wie Anm. 3), S. 124. Ob es sich bei diesen Stücken tatsächlich um Neukompositionen handelt, muss freilich offen bleiben. Der Datumseintrag »7. Sept. 1650« bezieht sich auf den Tag der Aufführung.

39 Ausführlich schildert Maul die Entstehung der neuen Schulordnung; Maul (wie Anm. 8), S. 64–72.

40 Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII B, Nr. 2a, S. 334–335.

41 Hans Joachim Schulze (Hrsg.), *Ordnungen und Gesetze der Schola Thomana*, Leipzig 1985.

42 Aus Tobias Michaels Stellungnahme zum Entwurf der neuen Schulordnung vom 4. Juli 1633; Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII B, Nr. 2b, S. 229–233.

einigen zuekommen, welcher absque admuniculo alterius [...] ein stücke hatte singen können, Sondern wier haben (da die stellen bißher nicht ganz leer haben bleiben sollen) schon alzuofft undt viel hierinn dispensiren müssen. Ich halte dafür, wenn gleich die protectus undt qualitatıs musicıs strictissimē undt von allen erfordert würden, es würden sich doch relaxiones genugsam finden.

Dennoch wurde die Formulierung nicht mehr geändert. Einige Erfolge konnte Michael gleichwohl für sich verbuchen. So gelang es ihm, die Anzahl der von ihm zu haltenden schulischen Unterrichtsstunden gegenüber denen seiner Vorgänger auf die Hälfte zu reduzieren und den musikalischen Anteil des Unterrichts zu verdoppeln. Damit stand die Thomasschule qualitativ und quantitativ an der Spitze der kur-sächsischen Lehrinstitute.

Die Schulordnung sah vor, aus den begabtesten Schülern zwei Chöre mit je acht Sängern zu bilden. Der erste und auch bessere stand unter der Leitung des Kantors, für den zweiten war der Konrektor zuständig. Allerdings war Michael als Kantor letztendlich auch für die Leistungen des zweiten Chors verantwortlich; zudem hatte er für jeden der beiden Chöre einen Inspektor zu bestellen, der dem jeweiligen Chorleiter zur Seite stand. Eine solche Verteilung der Kompetenzen musste zwangsläufig zu Spannungen zwischen Konrektor und Kantor führen: Die Visitationsprotokolle dokumentieren heftige Streitigkeiten zwischen beiden. Überhaupt scheint Michael ein recht gespanntes Verhältnis zu seinen Kollegen gehabt zu haben. So berichtet er in seinem Gutachten vom November 1631, dass »von mißgünstigen, gehässigen leuten, theilß knaben, wieder ihn agitiert worden sei«. Michael war noch kein Jahr im Amt, da führte er beim Rat Klage darüber, man wolle ihm die »Oberste stube« entziehen »undt einem anderen schulcollegen einreumen«<sup>43</sup>. Zudem müsse er »der anderen collegen schändtlichen gezenckes undt beytzes halben, albereit manchen spot undt hohn, wiewohl unverschuldet, tragen«.

Michael litt Zeit seines Lebens an Gicht. Die Schübe müssen sehr heftig gewesen sei, war er doch oftmals über mehrere Wochen bettlägerig. Seine Witwe sagte über ihn, dass er in 30 gemeinsamen Ehejahren »nicht 30 gesunde Wochen gehabt/und er flugs/von Jugend auf/mit dem Podagra behaftet gewesen« sei<sup>44</sup>.

Recht bald konnte Michael die Kantorei wieder zu ansprechenden und über die Stadtgrenzen hinaus anerkannten Leistungen führen. Im August 1631, also noch vor der Einnahme der Stadt und nach der Schlacht bei Breitenfeld, musizierte er das fünfstimmige geistliche Madrigal *Ich liege und schlaffe*, das er später in die *Musicalische Seelenlust* aufnahm. Und er bemühte sich noch Anfang 1632 darum, den Chor durch Sänger aus den Reihen der Nikolaichoralisten zu verstärken. Diese jedoch lehnten kategorisch ab: Sie wären »darzu daß sie den Knabenchor solten bestellen helfen, weder angenommen noch installiret« worden<sup>45</sup>.

Am 1. Juni 1635 erklang, wie schon erwähnt, die Musik für die Hochzeit seines Bruders Christian in St. Nicolai: *Wo der Herr nicht das Haus bauet*, besetzt mit acht Instrumenten, fünf Concertisten und einer Capella. Die Thomaskantorei war demnach 1635 in der Lage, diese Musik aufzuführen. Im selben Jahr entstand die Begräbnismusik *Siehe, der Gerechte kömpt um* für Susanne Euringin (das genaue Datum ist nicht bekannt)<sup>46</sup>. Besetzung und Text legen den Schluss nahe, dass es sich um das gleichnamige Madrigal aus dem ersten Teil der *Musicalischen Seelenlust* handelt. Etwas irritierend wirkt demgegenüber,

43 Eingabe vom 5. März 1632, auch abgedruckt in: La Mara (wie Anm. 25), S. 102–104.

44 Schöffenberg von Schattendorf (wie Anm. 26), fol. H'.

45 Zitat nach Wüstmann (wie Anm. 7), S. 135.

dass am Ende des Jahres 1635 die mehr als dürftig zu nennende Komposition *O liebe Lyr* zu Ehren des im Dezember in Lyon im Alter von zwanzig Jahren verstorbenen Thomas Leonhard Schwendendörffer<sup>47</sup> musiziert wurde, für lediglich zwei nicht sehr anspruchsvolle Cantus-Partien und Bass.

Im Großen und Ganzen scheinen jedoch die Schulreformen und die Tatkraft des neuen Kantors den Chor derart verbessert zu haben, dass er selbst in den Krisenzeiten zu ansprechenden Leistungen im Stande war. In einem Visitationsprotokoll vom 10. August 1648 finden wir die Bemerkung, man »verspüre, daß der Herr Cantor seinen vleiß gethan, indem die Knaben wohl bestanden«<sup>48</sup>. Auch zwei Zeugnisse von Heinrich Schütz mögen dies belegen. Für die Musik zur Taufe der Tochter des Kurprinzen Johann Georg am 16. September 1642 bemühte sich Schütz um auswärtige Musiker, da die Dresdner Hofkapelle nurmehr als Torso existierte. In einem Memorial an den Kurfürsten<sup>49</sup> bittet er, dem »Kleinhempeln in Leibzig anzubefehlen, das vom Cantor daselbst, zweene oder nur einen seiner besten Discantisten Er Erlangen, undt [...] ehistes uns herauff versenden wolte. Sintemehl des orts wol die besten Knaben gestalten itzigen Zeiten nach anzutreffen sein werden, Ich auch neulicher Zeit ein bahr gehört die mir nicht ubel gefallen haben [...]«.

Wichtigstes und ehrenvollstes Zeugnis für die Qualität von Michaels Chor aber ist die Widmung der *Geistlichen Chormusik* aus dem Friedensjahr 1648<sup>50</sup>. Demzufolge habe Schütz »genugsamb vermercket und in der That befunden/wir ihr Musicalichen Chor zu Leipzig/in diesen Hochlöblichsten Churfürstenthum allezeit für andern einen großen Vorzug gehabt/und iedes mahl [...] fast wohl bestallt gewesen ist«.

Wir kennen eine Reihe erhaltener Gelegenheitskompositionen, die Michael in Leipzig aufführte. Nahezu alle zeugen von einem ansprechenden kompositorischen und aufführungspraktischen Niveau. Es steht außer Zweifel, dass Michael über die Mittel verfügte, seine eigenen Kompositionen aus der *Musicalischen Seelenlust* aufzuführen. Nicht zuletzt die drei großen Festmusiken von 1650, in ihrer Besetzung den letzten Kompositionen aus dem zweiten Teil der *Seelenlust* ebenbürtig, belegen die Leistungsfähigkeit der Stadtmusiker wie der Thomaskantorei.

Außer zur Leitung der Kantorei und zum schulischen Unterricht verpflichtete die Schulordnung den Kantor auch zur »Inspection über die Organisten/und andere Musicanten, so uff die Kirchen bestellet/und darbey auffzuwarten pflegen«. Diese Aufsichtspflicht galt offensichtlich für die Nicolaikirche wie für die Thomaskirche gleichermaßen: Nach dem frühen Tode seines Bruders Christian wird Tobias Michael beispielsweise aufgefordert, zwei Bewerber um die Nachfolge des Nikolaiorganisten zu examinieren<sup>51</sup>.

Schließlich wurde vom Kantor erwartet, dass er sich auf dem Gebiet der Komposition betätigte. Schein hatte während seiner Leipziger Amtszeit nicht weniger als zehn Sammlungen mit geistlicher und weltlicher Musik veröffentlicht. Offenbar wollte Michael es ihm gleich tun, denn die beiden recht umfangreichen Teile der *Musicalischen Seelenlust* erschienen bereits kurz nach seinem Amtsantritt.

46 Das einzige bekannte Exemplar in der Bibliothek von St. Peter und Paul in Görlitz wurde dem Verfasser auf schriftliche Anfrage hin als vermisst angezeigt.

47 Es handelt sich um den Sohn des Leipziger Baumeisters Leonhard Schwendendörffer, dem der erste Teil der *Musicalischen Seelenlust* gewidmet ist.

48 Wustmann (wie Anm. 7), S. 105.

49 Schütz GB, S. 149.

50 Ebd., S. 191.

51 Interessanterweise stammten drei der insgesamt vier Bewerber aus Nürnberg; vgl. dazu Michaels Gutachten bei Wustmann (wie Anm. 7), S. 151.

Das Leipziger Verlagswesen litt zwar unter den Einwirkungen des Krieges, kam jedoch nie gänzlich zum Erliegen. 1636 ließ beispielsweise Heinrich Schütz den ersten Teil seiner *Kleinen geistlichen Konzerte* nicht an seinem Wohnort Dresden, sondern in Leipzig drucken. Auch Tobias Michael übernahm noch einmal die Edition eines großen Musikdruckes: 1645 gab er die zweite Auflage von Scheins *Cantional* heraus, erweitert um siebenundzwanzig Lieder, darunter zweiundzwanzig aus dem Nachlass Scheins und vier mit eigenem Namen versehene Kompositionen<sup>52</sup>.

Privat unterrichtete Michael ältere Schüler oder Studenten, die sich auf eine musikalische Berufslaufbahn vorbereiteten. Einer seiner letzten Schüler war Elias Nathusius, der später Michaels Nachfolge als Thomaskantor anstrebte. In seinem Bewerbungsschreiben<sup>53</sup> berichtet er, was er im Kompositionsunterricht bei Michael gelernt hatte:

Einen Canonem Musicum in Unisono, Octava, Quarta, Quinta, inferiore vel superiore, duabus vel tribus vocibus, ohne oder mit Text zu componiren, extempore, und zu singen [...]. Contrapunctum simplex compositum, duplex (oder doppelt Contrapunct), inversum (oder in motu contrario), retrogradum etc., ohne und mit Texten zu componiren, auch eines fremdben Canonis Schlüssel zu finden, hat mich mein seeliger Herr Praeceptor wohl approbirt (Sintemahl Er dergleichen mit dem auch Seeligen Herrn Scheid Vornehmen Fürstlichen Capellmeister zu Hall in Schriften gewechselt) [...]. Ein Stück zu componiren, darinn auch Music ist (von welchem mein Seeliger Herr Praeceptor trefflich viel hielt: welches auch Ihre Excellenz Herr Capellmeister Schütze allen jungen Componisten in der Vorrede und Dedication Seiner Chor Musick [...] zum höchsten recommendiret) hat unser Seeliger Herr Praeceptor fleißig anbefohlen.

Deutlich wird, dass Michael vor allem die Beherrschung kontrapunktischer Techniken verlangte<sup>54</sup>. Hier befand er sich im Konsens mit seinen großen Kollegen Schütz und Scheidt. Offenbar pflegte Michael mit beiden gute Kontakte: Von der Verbindung mit Schütz war schon die Rede, und mit Scheidt tauschte Michael Rätselkanons und sicherlich auch andere Kompositionen aus. Die kurze Distanz zwischen Halle und Leipzig dürfte persönliche Kontakte erleichtert haben. Michaels Freundschaft mit seinem Vorgänger Johann Hermann Schein wurde bereits erwähnt.

Bedeutendster Schüler Michaels war zweifelsfrei Johann Rosenmüller. 1648 gab er mit den *Kernsprüchen* seine erste Werksammlung heraus. Einer der zwölf Widmungsträger ist sein Lehrer Tobias Michael. Rosenmüller hat den Thomaskantor nach 1650 oft vertreten müssen, weil dessen Gichtleiden ihn immer stärker an der Ausübung seiner Amtspflichten hinderte. Nach der Flucht Rosenmüllers Mitte 1655 aus Leipzig könnte Sebastian Knüpfer als Assistent Michael unterstützt haben. Gleichwohl nahm Michaels Einfluss auf das Leipziger Musikleben ab: Als der neue Nikolaiorganist Adam Krieger eine eigene Figuralmusik organisierte, war das ein erheblicher Eingriff in die Rechte des Thomaskantors.

Sehr ausführlich schildert das Curriculum Michaels Ableben. 15 Wochen, so wird berichtet, war er bettlägerig und konnte keine feste Nahrung zu sich nehmen. Der Tod dürfte für ihn eine Erlösung ge-

<sup>52</sup> Schein-Ausgabe (wie Anm. 12), Nr. 309–312; ob Steude eine weitere – nicht namentlich gekennzeichnete – Komposition Tobias Michael zuweist, bleibt unklar: Er zählt fünf Kompositionen Michaels im *Cantional*; vgl. MGG2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 160.

<sup>53</sup> Zitiert nach Schering (wie Anm. 3), S. 124; die gleiche Quelle bei Wustmann (wie Anm. 7), S. 108; ebenso Maul (wie Anm. 8), S. 77 f.

<sup>54</sup> Vgl. dazu Michaels Vertonung von Ps 23 im ersten Teil der *Musicalischen Seelenlust*, sowie Ps 166.



wesen zu sein; das typische Krankheitsbild legt nahe, als Todesursache eine Niereninsuffizienz anzunehmen. Michael starb am 26. Juni 1657 und wurde vier Tage später beigesetzt. Die Thomaskantorei sang den fünfstimmigen Kantionalsatz *In Angst und Not*; Musik und wahrscheinlich auch der Text stammten von Michael. Insbesondere der Text entspricht der wirklichen Lebenssituation Michaels und ist nicht einfach mit der üblichen Sterbesehnsucht barocker Texte zu erklären:

In Angst und Noth, in stetem Streit, hab ich zubracht mein Leben,  
 In Furcht und großen Herzeleid, bis ich den Geist aufgeben,  
 Drum auch nach diesem Stündelein, mich herzlich hat verlangt,  
 Da nun mein Geist ohn' alle Pein, in stolzer Ruhe pranget.  
 Nun hab ich überwunden, o wol in Ewigkeit,  
 Gott Lob, ich bin entbunden, von allem Herzeleid.

Einen Nachruf ließ die Leipziger Universität im Namen des Rektors veröffentlichen; außerdem erschien die gedruckte Leichenpredigt von Martin Geier<sup>55</sup>. Zum neuen Thomaskantor wählte der Rat Sebastian Knüpfer.

## Werk

Wie bereits bedeutet: Mehr als vier Fünftel aller erhaltenen Werke Tobias Michaels kennen wir aus den beiden Teilen der *Musicalischen Seelenlust*, die in den Jahren 1634/35 und 1637 in Leipzig erschienen. Insgesamt umfassen die beiden Drucke achtzig von sechsundneunzig mehrheitlich gedruckt überlieferten Kompositionen<sup>56</sup>. Nur wenige Werke liegen zusätzlich in handschriftlichen Quellen vor<sup>57</sup>. Von vierundzwanzig weiteren, allerdings heute verschollenen Werken sind lediglich Titel und/oder Besetzung bekannt.

In der älteren Literatur finden sich einige missverständliche und falsche Werkzuweisungen. So führt Robert Eitner<sup>58</sup> unter den handschriftlich überlieferten Werken fünf achtstimmige Sätze in der Sammelhandschrift Mus.ms. 40040 auf<sup>59</sup>. Tatsächlich handelt es sich jedoch um die ersten sechs Madrigale aus dem ersten Teil der *Musicalischen Seelenlust*, also fünfstimmige Kompositionen. Für die abweichenden Angaben gibt es zwei Gründe. Die falsche Stimmenzahl rührt daher, dass es sich bei der Sammelhandschrift um neun Stimmbücher handelt: acht Singstimmen und Basso continuo. Alle Madrigale sind in alle acht Stimmhefte eingetragen, Alt, Tenor und Bass wurden doppelt abgeschrieben. Bei flüchtiger Durchsicht kommt man so auf die Stimmenzahl acht. Im Hinblick auf die Anzahl der Stücke teilt Tobias Michael die Vertonung des Ps 130 in der *Musicalischen Seelenlust* in zwei Teile auf, als Nr. 5 *Aus der Tiefen* und als Nr. 6 *Ich harre des Herrn*. In der Sammelhandschrift sind beide Teile zu einem Werk vereint. In den Beständen der Proske-Sammlung zu Regensburg findet sich im Anschluss an eine Abschrift von

55 *Köstliches Aqua vitae* (wie Anm. 19).

56 Hinzu kommen noch die Anfangstakte des bei Schering (wie Anm. 3), S. 125–131, wiedergegebenen und inzwischen verschollenen Konzertes *Alleluja, danket dem Herrn*.

57 Vgl. das in Vorbereitung befindliche und in SJB 2017 erscheinende Werkverzeichnis.

58 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, Leipzig 1902, S. 463.

59 Kraków, Biblioteka Jagielonska, Mus.ms. 40040.

*Fürst und Herr der starken Helden* aus Johann Frenzels *Seraphischer Engelschor* ein lateinisches Choralcredo: Dessen fälschliche Zuschreibung an Tobias Michael ist wohl durch ein Versehen bei der Katalogisierung zu erklären.

Sämtliche Kompositionen gehören in den Bereich der geistlichen Musik. Den größten Teil bilden Spruchkompositionen, elf Werken liegt eine freie geistliche Dichtung zugrunde, außerdem lassen sich vier Choralbearbeitungen nachweisen, die aber sämtlich nicht erhalten sind. Weltliche Instrumentalmusik ist nicht überliefert, auch wenn die Gründung eines Collegium musicum in Wittenberg nahelegt, dass sich Michael wie Schein<sup>60</sup>, Scheidt<sup>61</sup> oder sein Bruder Samuel<sup>62</sup> mit diesem Genre auseinandergesetzt hat. Auch weltliche Vokalmusik, wie sie Schein veröffentlichte, kennen wir von Michael nicht, obwohl nicht auszuschließen ist, dass gerade in Zusammenarbeit mit der Leipziger Universität einige weltliche Werke entstanden sind. Beispielsweise wurde 1641 zur Einweihung eines neuen Hörsaales der Universität Michaels *Applausus musico-gratulatorius* gedruckt. Ob es sich dabei um ein geistliches Werk handelte, das beim feierlichen Gottesdienst gesungen wurde oder aber, was wahrscheinlicher ist, um eine weltliche Komposition, die während der Feierlichkeiten in der Universität musiziert wurde, geht aus dem Titel nicht eindeutig hervor.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass von Michael während seiner sechszwanzig Dienstjahre als Thomaskantor lediglich die zweiteilige *Musicalische Seelenlust* sowie einige Gelegenheitswerke überliefert sind. Nach der Veröffentlichung der *Seelenlust* lassen sich mit Bestimmtheit nur noch acht Kompositionen nachweisen<sup>63</sup>. Über die Ursachen für dieses doch erhebliche Nachlassen an Produktivität kann man nur spekulieren. Adrio<sup>64</sup> vermutete »Nöte des Krieges und der Nachkriegsjahre, [...] die offenbar schwache Gesundheit oder die möglicherweise nicht sehr große Schaffenskraft des Meisters«.

### ***Musicalischer Seelenlust, Erster Theil***

Bereits als Kanzleibeamter in Sondershausen könnte sich Tobias Michael auch kompositorisch betätigt haben. Denn es stellt sich die Frage, ob alle achtzig Stücke der beiden Teile der *Musicalischen Seelenlust* wirklich erst zwischen 1631 bis 1637, also innerhalb von weniger als sechs Jahren, entstanden sind<sup>65</sup>. Von anderen Komponisten wissen wir, dass in ihre Sammlungen auch Werke eingehen konnten, die partiell schon erheblich früher entstanden waren<sup>66</sup>. Eine solche Möglichkeit ist auch für die *Musicalische Seelenlust* anzunehmen, schreibt doch Michael in seiner Widmung des ersten Teils:

60 *Paduana, Galliarda*, Halle 1621; *Ludi musici*, Halle 1622 und 1627; die *Symphonien auff Concerten manir*, Leipzig 1644/45, gehören in den Bereich der geistlichen Musik.

61 *Neue Paduanen, Intraden, Balletten, Allemanden, Aufzüge, Galliardten, Volten, Couranten vnd Schertzi*, Leipzig 1632.

62 *Tabulatura, darinnen etzliche Praeludia, Toccaten und Couranten uff das Clavier Instrument gesetzt*, Leipzig 1639.

63 Nachweise im derzeit in Vorbereitung befindlichen Werkverzeichnis.

64 Adam Adrio, *Tobias Michaels Musicalische Seelenlust (1634/1637)* in: Festschrift Helmut Osthoff zum 65. Geburtstag, Tutzing 1961, S. 115.

65 Es ist sogar davon auszugehen, dass die Kompositionen in einer noch kürzeren Zeitspanne entstanden, da sich die Drucklegung des zweiten Teils der *Musicalischen Seelenlust* offensichtlich erheblich verzögert hatte.

66 So schreibt Schein in seinem Vorwort zum *Israelsbrünlein*, dass er sich entschlossen habe, »etzliche schöne geistliche Krafftspriechlein componieren, revidieren vnd publicieren« zu wollen. Revidieren deutet wohl eindeutig auf die Verwendung schon vorhandener Stücke hin. Auch von Heinrich Schütz' *Geistlicher Chormusik* wissen wir, dass sie eine ganze Reihe von Stücken enthält, die schon Jahre vor der Drucklegung fertig vorlagen.

Ob ich wol vorlängst und biß dato gewünschet/es möchte sich dermal einst eine bequeme Gelegenheit oder gutes Mittel mir an die Hand geben/dadurch ich mein vnvergeßenes danckwilliges Gemüthe/vor die/von E. E. Hochw. und Großa. gegen mir und meine Brüder der nun viel Jahr hero (wiewol gantz vnverdienet) getragene großgünstige Affection, und dahero fließende Wolthat und Beförderung in etwas eröffnen möchte: Habe ich doch solches wegen Mangelung der Mittel anstehen lassen.

Michael hätte also gern schon früher ein Druckwerk veröffentlicht, doch fehlte es ihm an Mitteln. Ob damit rein materielle Defizite oder auch die Lebensumstände gemeint waren, ist dem Vorwort nicht zu entnehmen. Wenn die Stücke der *Seelenlust* in der Mehrzahl womöglich schon in Sondershausen vorgelegen haben, stellt sich die Frage, ob es sich dabei um Gelegenheitskompositionen handelt. Zwar sind zwei Stücke schon vor ihrer Drucklegung in der *Seelenlust* als eben solche Gelegenheitsdrucke nachweisbar<sup>67</sup>, doch wäre auch denkbar, dass nicht die Gelegenheitskompositionen in die *Seelenlust* eingingen, sondern, im Gegenteil, dem bereits vorliegenden, aber noch nicht veröffentlichten Material des anvisierten Drucks entnommen wurden. Für diese zweite Möglichkeit spricht auch, dass Michael seine Texte für die *Musicalische Seelenlust* offensichtlich ganz gezielt zusammengestellt hat, denn er hatte laut Vorrede für sein »Opusculo ersten und andern Theil außerlesene schöne/vnd (meines wissens) zuvor nicht allerdings gültig und oft componierte Textus erwehlet«.

Der erste Teil der *Musicalischen Seelenlust* enthält dreißig fünfstimmige geistliche Madrigale für fünf Stimmen (CCATB) und Basso continuo<sup>68</sup>, gedruckt in sechs Stimmbüchern im Quartformat (prima bis quinta vox und B. c.). Das Tenor-Stimmbuch, durch die nachträglich aufgeklebte, im Rotdruck angefertigte Stimmbezeichnung »quarta vox« ausgezeichnet, enthält die Widmungsrede, das Vorwort und einige Epigramme. Jedes Stimmbuch füllt zwischen vierundsechzig und sechsundsiebzig Seiten und verfügt außerdem über ein eigenes Register, in dem alle dreißig Madrigale mit laufender Nummer, Textincipit und Bibelstelle verzeichnet sind. In jeder Stimme ist am Anfang eines jeden Madrigals noch einmal die Bibelstelle angegeben; ausschließlich die Continuo-Stimme ist mit Abteilungsstrichen versehen.

Trotz der schlechten Wirtschaftslage ist es Michael gelungen, einen Verleger zu finden<sup>69</sup>. Der erste Teil der *Seelenlust* erschien 1634 bei Samuel Scheibe. Auf dem Titelblatt der quarta vox fällt neben der von den anderen Stimmen abweichenden Jahreszahl 1635 auf, dass Gregor Ritzsch nicht mehr als Drucker genannt wird. Warum Ritzsch vermutlich durch Henning Köhler ersetzt wurde (der dann auch den Druck des zweiten Teils besorgte), ist nicht nachvollziehbar. Immerhin war er ein angesehener Drucker in Leipzig und seine Tätigkeit ist noch bis 1636 nachweisbar<sup>70</sup>: Er starb erst am 15. April 1643 im Alter von 89 Jahren<sup>71</sup>. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem Wechsel des Verlegers, denn die Stimmbücher der quarta vox und des Basso continuo weisen auf ein Verlegerkonsortium hin: Zu dem bisherigen alleinigen Verleger Samuel Scheibe treten nun noch als Mitverleger »Johann Franckens selig. Erben«<sup>72</sup>. Dieses Konsortium wird auch als Verleger des zweiten Teils der *Musicalischen Seelenlust* genannt.

67 *Ich liege und schlaffe* vom 21. August 1631; *Wo der Herr nicht das Haus bauet* vom 1. Juni 1635.

68 Ausnahmen: Nr. 5, 6 und 22 für Cantus, Altus, Tenor I/II, Bassus und Continuo.

69 Im Gegensatz zu Schein, der seine Drucke im Eigenverlag erscheinen ließ.

70 In diesem Jahr druckte er den ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz.

71 Robert Eitner, *Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikaliendrucke nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend, nach den Originaldrucken verzeichnet*, in: MfM 36 (1904), S. 189. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden 1963, S. 286.

Die quarta vox enthält eine am 17. Oktober 1634 unterzeichnete zweiseitige Widmung an Leonhard Schwendendörffer d. J., ein ebenso langes Vorwort, in dem sich Michael heftig über die Zeitläufte beklagt, sowie drei lateinische Epigramme, die Licht auf den Bekanntenkreis und damit auf die Beziehungen Michaels zu Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens werfen. Ein Epigramm wurde von Salomon Glasius, Superintendent in Sondershausen, verfasst, was, wenn auch keinesfalls zwingend, wiederum für eine Entstehung einzelner Kompositionen in Sondershausen sprechen könnte. Die anderen beiden Epigramme stammen von Professoren der Leipziger Universität, Wilhelm Schmuck und Johannes Michael (mit Tobias Michael nicht verwandt).

Noch fünf vollständige und acht unvollständige Exemplare des Druckes lassen sich heute nachweisen<sup>73</sup>. Über ihre Überlieferungsgeschichte ist nur wenig bekannt. In den Messkatalogen taucht der Druck erstmals zur Herbstmesse 1634 in Frankfurt auf. Das ist bemerkenswert, weil ja das Stimmbuch der quarta vox die Jahreszahl 1635 zeigt. In Frankfurt wird das Werk noch einmal auf der Frühjahrsmesse 1636 angeboten, in Leipzig wird es 1635 und 1637 verkauft. Aus einem Noteninventar Johann Kuhnaus vom 22. Mai 1702 geht hervor, dass um diese Zeit die Madrigale der *Musicalischen Seelenlust* noch zum gängigen Repertoire des Thomanerchores gehörten<sup>74</sup>.

Eine Komposition fällt wegen ihrer abweichenden Besetzung aus dem Rahmen: *Gott ist unser Zuversicht und Stärke* (Nr. 24). Michael teilt die Ausführenden in zwei Chöre auf: einen solistischen (»favoriti«) und einen Tutti-Chor (»omnes«). In der Continuo-Stimme gibt er folgende aufführungspraktische Hinweise:

Folgendes Stück kan auch wol auff Art vnd Weise eines Concerts bestellet werden: wenn nemlich fünff gute Vocalisten alleine/wo fav. Darzu verzeichnet/wo aber omn. darzu gesetzt/ beydes Instrumentisten vnd der gantze Chor/so starck man solchen haben kann/mit einstimmen/vnd wird also eine sonderliche feine Art gewinnen.

Es ist dies das einzige Stück, in dem Tobias Michael expressis verbis die Mitwirkung von Instrumenten erwähnt. Der Grund für die Aufnahme dieses Konzerts in den ersten Teil seiner Sammlung liegt in der Behandlung des Favoritchores, der immer geschlossen auftritt, ähnlich wie die Capella in den Konzerten des zweiten Teils. Demgegenüber gibt es in den Stücken des zweiten Teils echte konzertierende Elemente, wenn Einzelstimmen oder Stimmenpaare über lange Strecken allein mit der Continuo-Gruppe kombiniert sind. Im ersten – madrigalischen – Teil der *Seelenlust* wird der Favoritchor zwar etwas virtuoser gestaltet, zeigt aber auch streng kontrapunktische Elemente, die in den moderner gestalteten Konzerten des zweiten Teils nicht zu finden sind.

Andererseits ist die Bezeichnung »Concert« für die Nr. 24 des ersten Teils aber doch gerechtfertigt, bedenkt man die vielen anderen Elemente des konzertierenden Stils, die in dieses Stück eingeflossen sind. Vor allem sei hier auf die Sequenzbildung hingewiesen, die Michael im ersten Teil sonst sehr selten einsetzt, ferner auf die Verwendung kleinster Notenwerte und die eben beschriebenen Klangwechsel. Ganz wesentlich für die Bezeichnung als Konzert ist auch die Form. Nicht die Reihung von Textabschnitten ist maßgeblich, sondern Michael setzt gezielt Textwiederholungen ein, die zu einer gegenüber den Madrigalen neuen, für das Konzert typischen architektonische Anlage führen.

72 Als Drucker wird auf dem Titelblatt der Continuo-Stimme aber dennoch Gregor Ritzsch d. A. angegeben.

73 Zu den genauen Fundorten vgl. das Werkverzeichnis (SjB 2017).

74 Zitiert nach Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in AfMw 1 (1918), S. 275–288.



Zählt man die originalen »Takte« (analog zu den Abteilungsstrichen im Basso Continuo-Stimmbuch), so ergibt sich für die Madrigale im ersten Teil der *Seelenlust* eine Länge von 31 bis 78 Takten. Die meisten Stücke sind zwischen 35 und 55 Takten lang. Die beiden längsten Madrigale (Nr. 10 und Nr. 24) können, wie Michael deutlich macht, auch gekürzt werden. Nr. 24 ist »an zweyen Orten also clausuliert, daß man [...] daselbst auffhören kann«<sup>75</sup>, und in Nr. 10 wird durch Doppelstrich und Fermate dieselbe Möglichkeit angedeutet.

### **Musicalischer Seelen-Lust Ander Theil**

Erst 1637 erschienen, hätte der Druck »längst herausen und zu eines oder des andern Diensten« sein sollen<sup>76</sup>, doch ließ sich der vorgesehene Termin wegen der Zerstörung von Papiermühlen durch die Kriegswirren nicht einhalten. Gewidmet wurde das Werk dem Fürstlich sächsischen Rat in Altenburg, Hans Löser von Salitz, Heinichen und Menckersdorf, Assessor des Hofgerichtes in Jena. Hier wird erstmals wieder eine Verbindung nach Jena bezeugt, dem Ort, an dem Michael von 1617 bis 1619 lebte. Auch zum zweiten Teil haben Leipziger Universitätsprofessoren lateinische Widmungsgedichte beigesteuert.

Wie es scheint, wurde der Druck früher aus der musikalischen Praxis verdrängt als der weniger der Mode unterworfenen erste Teil. Sieben vollständige und fünf unvollständige Exemplare des zweiten Teils sind heute nachweisbar. Das Werk wurde nur auf der Leipziger Buchmesse angeboten. In den Katalogen erschien es im Frühjahr und Herbst des Erscheinungsjahres 1637, sodann noch einmal auf der Frühjahrsmesse des folgenden Jahres<sup>77</sup>.

Tobias Michael demonstriert hier seine Kenntnisse des neuen geistlichen Konzertes. Die ganze Palette findet sich: vom einstimmigen bis zum großbesetzten mehrhörigen Konzert mit obligaten Instrumenten. Die besondere Weise der Editionstechnik hatte zur Konsequenz, dass der gattungsgemäße Zusammenhalt der Werkgruppen zugunsten eines übersichtlicheren Gebrauchs aufgegeben wurde.

Der zweite Teil mit seinen fünfzig Kompositionen beginnt geradezu systematisch. Auf zwölf einstimmige Stücke – je drei für jede Stimmlage – folgen zwölf Duette für je zwei Cantus, Altus etc., außerdem zwei weitere Kompositionen für zwei bzw. drei Stimmen<sup>78</sup>. An der Zusammenstellung dieses Repertoires lässt sich deutlich ablesen, dass Michael bereits vorhandene wie auch aus eigens für den Druck entstandene Kompositionen zusammenstellte. Die Besetzungssystematik vor allem der ersten vierundzwanzig Konzerte legt eine Konzeption speziell für den Druck nahe. Klein besetzte Kompositionen waren aus verständlichen Gründen in den Kriegzeiten gefragter als große mehrhörige Stücke. Dagegen lassen die Besetzungen und Texte der vier weiteren Konzerte darauf schließen, dass sie aus den vorhandenen Beständen Michaels in die *Musicalische Seelenlust* Eingang gefunden haben.

Einer weiteren Gruppe lassen sich solche Konzerte zuordnen, die in ihrer Besetzung etwa den Kompositionen aus den ersten beiden Teilen der *Symphoniae sacrae* von Schütz entsprechen. Michael nahm zehn Konzerte für ein bis fünf Solostimmen mit obligaten Instrumenten – Traversflöte, Blockflöten, Violinen und Altposaune – in die *Musicalische Seelenlust* auf.

75 *Musicalische Seelenlust* I, Nr. 24, Basso continuo-Stimmbuch, S. 1.

76 *Musicalische Seelenlust* II, quinta vox, »An den günstigen Leser«, S. 3.

77 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, S. 53.

78 Vierstimmige Kompositionen ohne instrumentale Beteiligung fehlen.

Schließlich lassen sich elf Stücke zusammenfassen, in denen mehrere klanglich kontrastierende Gruppen miteinander konzertieren. Die Besetzungen sind vielfältig, sie reichen von zwei bis zu vier wechselnd besetzten Chören.

Ständig wechselnde Besetzungen und vor allem die sehr groß besetzten Werke brachten Probleme für das Editionsverfahren mit sich. Zum einen sollen alle Stimmen in möglichst wenigen Stimmbüchern untergebracht werden, zum anderen müssen sämtliche Partien aber auch übersichtlich geordnet und schnell auffindbar bleiben. Wie der erste wurde auch der zweite Teil der *Seelenlust* in sechs Stimmbüchern publiziert (prima bis quinta vox und Basso continuo). Gleichwohl hat Michael die Stücke »in mancherley Art/mit 1.2.3.4.5.6. und mehr Stimmen [...] gesetzt«.

Alle Stimmen der ersten zwölf Konzerte, gleich welcher Stimmlage, sind in der prima vox abgedruckt. Sie enthält, abgesehen vom Basso continuo, als einzige Stimme alle fünfzig Konzerte. Die secunda vox wird erst von Nr. 13 an benötigt, wenn die zweistimmigen Konzerte beginnen. Entsprechend ist die quinta vox erst mit der Nr. 33 erforderlich, dem ersten Konzert mit einer Besetzungstärke von fünf Stimmen. Wann immer möglich, werden die Stimmen entsprechend ihrer Lage auf die Stimmbücher verteilt. Hohe Partien (Flöten-, Violin- oder Cantus-Stimmen) sind hauptsächlich in prima und secunda vox zu finden, mittlere und tiefe in den übrigen.

In den mehrchörigen Werken hat Michael die Partien so gestaltet, dass mehrere Stimmen aus demselben Stimmbuch musizieren können. Dies geht verständlicherweise nur, wenn die Stimmen nicht gleichzeitig singen oder spielen bzw. das eingetragene Instrument mit der Singstimme *colla parte* geht, die reale Fünfstimmigkeit also nicht überschritten wird. In den letzten sechs Konzerten ist dies jedoch der Fall, und so werden zwei Partien auf zwei gegenüber liegenden Seiten in einem Stimmbuch präsentiert.

Für jedes Stimmbuch legte Michael ein eigenes Register an, das nur die Stücke anzeigt, die tatsächlich dort abgedruckt sind. Darüber hinaus wird neben der Textstelle die genaue Besetzung mitgeteilt.

Eine solche Art der Edition war bis dato einzigartig. In den zeitgenössischen Drucken ist eine ähnlich logische, übersichtliche und sparsame Methode nicht zu finden. Michaels gut durchdachte Ordnungsmethode scheint aber keine Nachahmer gefunden zu haben.

(Die Fortsetzung samt Werkverzeichnis folgt im SJb 2017.)

# Praetorius, Schütz und die kursächsische Kunstpolitik

Beate Agnes Schmidt

Im September 1614 feierte der kursächsische Hof die Taufe des zweitgeborenen Prinzen August von Sachsen. Während der Feierlichkeiten begegneten sich in Dresden erstmals auch Michael Praetorius und Heinrich Schütz<sup>1</sup>. Die Reputation des einflussreichen Wolfenbütteler Hofkapellmeisters und des weitgehend unbekannteren zweiten Hoforganisten aus Kassel konnte bei ihrem ersten Treffen kaum ungleicher sein. Praetorius hatte bereits ein immenses musikalisches Werk publiziert. Mit dem ersten Band des *Syntagma musicum* mischte er sich 1614 nun auch gezielt in theologisch-aktuelle Debatten ein<sup>2</sup>. Schütz hingegen war 1612 nach einem zweijährigen Studium bei Giovanni Gabrieli aus Italien zurückgekehrt und erst im Herbst 1613 als zweiter Hoforganist bei Landgraf Moritz von Hessen-Kassel angestellt worden. Während Praetorius zu zeitgeschichtlichen Kontexten klar Stellung bezog, sind von Schütz nur wenige Selbstaussagen zu den brennenden konfessionellen und politischen Konflikten seiner Zeit bekannt. Lässt sich daraus jedoch ableiten, dass Schütz – wie Silke Leopold nachdrücklich betont – seine Musik von konfessionellen und politischen Fragen »frei und unverfälscht« sehen wollte<sup>3</sup>? Kann man Schütz ob dieser Überlieferungslücke einfach als »toleranten Lutheraner« bezeichnen, der offen für andere christlichen Konfessionen gewesen sei, solange die Musik »nur dem Lobe Gottes diene«<sup>4</sup>? Rezipiert wurde Schützens Kirchenmusik im 17. Jahrhundert keineswegs »überkonfessionell«, sondern, wie die seines Kollegen Praetorius, fast ausschließlich im evangelisch-lutherischen Raum.

1 Thomas Synofzik, *Michael Praetorius und Heinrich Schütz*, in: SJB 29 (2007), S. 123–135; Gregory S. Johnston, *Michael Praetorius und die Aufführungspraxis von Heinrich Schütz*, in: *Rezeption alter Musik. Kolloquium anlässlich des 325. Todestages von Heinrich Schütz vom 1. bis 3. Oktober 1997*, Bad Köstritz 1999, S. 99–108; Gina Spagnoli, *Dresden at the Time of Heinrich Schütz*: in: Curtis Price (Hrsg.), *Man & Music*, III: *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1660s*, London 1993, S. 164–184, hier S. 165; Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzburgensis). Sein Leben und seine Werke* (1915), hrsg. von Josef Floßdorf und Hans-Jürgen Habelt, Wolfenbüttel 2008; Siegfried Vogel-sänger, *Michael Praetorius – Diener vieler Herren: Daten und Deutungen*, Aachen 1991, besonders S. 38–54; Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Michael Praetorius – Gegensatz und Ergänzung*, in: *MuK* 34 (1964), S. 253–264. Zur sächsischen Kulturpolitik, dem Briefwechsel zwischen Kursachsen und Hessen-Kassel sowie zwischen Kursachsen und Wolfenbüttel siehe Wilhelm Schäfer, *Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart oder Magazin für Ansammlung und Mittheilung der allseitigen Eigenschaften, Schicksale und Verhältnisse der sächsischen Gesammtlande*, 1. Serie, Dresden 1852, S. 500–522 und Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräflich hessischen und dem kursächsisch-sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: *ZfMw* 17 (1935), S. 343–355. Die darin zitierten Quellen werden nach dem Original im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden (= SHStA Dresden) und dem hessischen Staatsarchiv Marburg (= StA Marburg) zitiert. Überblicksartig auch: Claudius Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen: Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600*, Berlin, New York 2010.

2 Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum 1. Band des Syntagma Musicum von Michael Praetorius*, Kassel 1993.

3 Silke Leopold, *Heinrich Schütz und Europa*, in: SJB 33 (2011), S. 7–18, Zitate auf S. 15 f.: »In den gedruckten [erhaltenen Kompositionen] offenbart sich ein planvolles Konzept, der Versuch, so etwas wie ein klassisches, überzeitliches Werk zu schaffen«. Diese Vorstellung bleibt aufgrund fehlender Quellen letztlich spekulativ.

4 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und die Jesuiten*, in: *Beiträge zur Schütz-Forschung*, hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2013 (= Schütz-Dokumente 2), S. 123–130, hier S. 130.

Ein offener künstlerischer Austausch zwischen beiden ist nicht überliefert<sup>5</sup>. Doch Praetorius und Schütz waren an Exerzitien und Disziplinarfragen der Kapellknaben, an der Instrumentenpflege, an auswärtigen Aufträgen wie einer Dommusik in Magdeburg (1618) und einer Orgelprobe in Bayreuth (1619) kollektiv beteiligt, hatten dieselben Vorgesetzten und gestalteten die Musik im Alltag und an Feiertagen am Dresdner Hof über einen längeren Zeitraum maßgeblich mit. In Dresden wirkten sie als Künstler am wichtigsten lutherischen Hof im Reich, dessen Feste dementsprechend längst nicht nur dem Vergnügen und der Kurzweil, sondern gerade auch der Legitimierung von Herrschaftsstrukturen dienten.

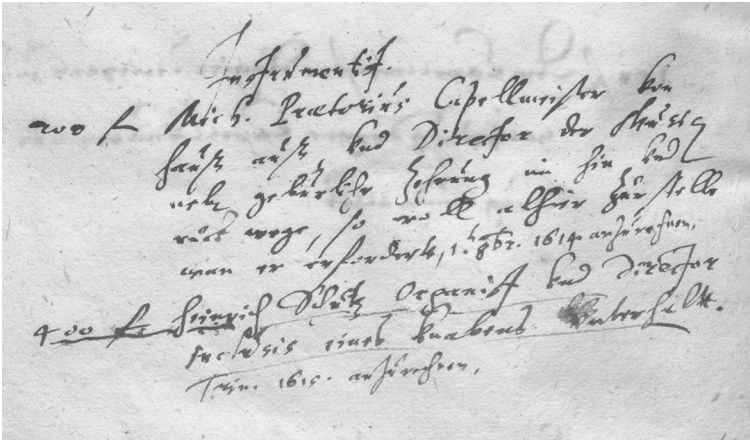


Abbildung 1: Erster Gehaltsnachweis von Schütz neben Praetorius im Hofbuch von 1615, SHStA Dresden, 10036 Finanzarchiv, Loc. 32439 Rep. 28 (14b) (Hofbuch 1615), unfoliiert

Auf der Suche nach gemeinsamen Spuren und Prägungen sollen kulturpolitische Entscheidungen aus der Zeit des Regierungsantrittes von Johann Georg I. von Sachsen in den Focus gerückt werden, die Praetorius und Schütz durch die Umstrukturierung der Hofkapelle unmittelbar betrafen. Als öffentliches Medienereignis stand die Taufe von August von Sachsen für fürstliche Repräsentation, die durch künstlerische, besonders aber lutherisch-konfessionelle und politisch motivierte Überbietungsstrategien gekennzeichnet war. Sie fällt in ein Jahr, das von Johann Georg I. klare politische Signale erforderte. Das kulturpolitische Umfeld und die Tauffeier selbst sollen einen Blick auf Funktionen, Möglichkeiten und Pflichten der beiden Musiker als Teil des höfischen Zahnwerkes lenken: Berufungsverhandlungen, politische Gottesdienste und Festumzüge zeigen nicht nur die persuasive Funktion der Musik innerhalb religiöser und weltlicher Rituale, sondern auch ihre Bedeutung innerhalb der politischen und hochkulturellen Konkurrenz der Höfe im Alten Reich. Die Dresdner Schlossgottesdienste und Hoffeiern blieben auch während des Dreißigjährigen Krieges politisches Aushängeschild Kursachsens. Ihr Programm sollte durch den Druck der Predigten, panegyrischen Festschriften und Musik ausstrahlen.

<sup>5</sup> Schütz bezieht sich auf Praetorius 1616, 1626, 1627 und 1651. Gegenüber seinen Dienstherrn betont er, dass er in Praetorius' Abwesenheit dessen musikalische Leitung übernommen habe. Schütz Dok Nr. 7, S. 47, Nr. 39, S. 121, Nr. 47, S. 133, Nr. 144, S. 332.



## Hinter den Kulissen

Die kulturpolitischen Entwicklungen wurden 1613/14 von Johann Georg I. von Sachsen in eine bestimmte Richtung gelenkt: Zum einen berief der junge Kurfürst im Januar 1613 den streitbaren Prediger Matthias Hoë von Hoënegg zum Hofprediger und Geistlichen Rat des Oberkonsistoriums. Dieser sah sich an der vordersten Front in der Verteidigung des Konkordienluthertums gegen den im Reich aufstrebenden Calvinismus wie auch die Gegenreformation gleichermaßen. Auf ihn gehen vor dem Dreißigjährigen Krieg einige der schärfsten publizistischen Attacken gegen die Calvinisten zurück. Als prokaiserlich eingestellter Ratgeber verschärfte er in den folgenden Jahren die Kluft zwischen den evangelischen Kirchen und zum aktivistischen evangelischen Lager um die calvinistische Kurpfalz<sup>6</sup>. Am Hof war Hoë von Hoënegg zugleich der direkte Vorgesetzte des Kapellmeisters und Musikdirektors, der über die Zensur ihrer Musikdrucke wachte.

Die andere wichtige Weichenstellung ging vom Geheimen Rat Christoph vom Loß aus. Dieser motivierte Johann Georg I. schon im Juli 1612 zu einer Inventur und Neuordnung der Hofkapelle<sup>7</sup>. Mit ihm beschäftigte der Kurfürst einen musikinteressierten Hofbeamten, der die künstlerische Ausstattung der Kantorei schon während der Amtszeit seines verstorbenen Bruders begleitet hatte<sup>8</sup>. Loß war nach der Deutung Wolfram Steudes »die Seele der Kapelle«<sup>9</sup>. Er erkannte, dass die moderne generalbassgestützte und mehrchörige Kirchenmusik nicht nur mehr Organisten erforderte, sondern auch solche, die mit der italienischen Musik vertraut waren. Tatsächlich waren die Organisten überaltert und die Hofkapelle durch Weggang stark reduziert. Neue Organisten waren neben Gehaltserhöhungen Loß' oberstes Ziel für die Aufrechterhaltung einer »rechtschaffene[n] Musica«<sup>10</sup>. Schließlich hatte er mit Hans Leo Hassler schon einmal einen berühmten Organisten und namhaften Instrumentenbauer an den Hof geholt<sup>11</sup>. Im September 1613 nutzte Loß den Regensburger Reichstag als Rekrutierungsort. Dabei ließ er sich vom kaiserlichen Vize-Kapellmeister Alessandro Orologio beraten. Loß' Versuch, Orologio selbst und den ebenfalls am

6 Wolfgang Sommer, *Die lutherischen Hofprediger in Dresden. Grundzüge ihrer Geschichte und Verkündigung im Kurfürstentum Sachsen*, Stuttgart 2006, S. 138–184; zu Hoë von Hoëneggs politischen Predigten: 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; zum konfessionspolitischen Kontext: Axel Gotthard, »*Politice seint wir Bäpstisch*«. Kursachsen und der deutsche Protestantismus im frühen 17. Jahrhundert, in: ZHF 20 (1993), S. 275–319.

7 Zur Kantorei gehörten im Juni 1611 neben Kapellmeister Rogier Michael 14 Sänger, ein Präzeptor, 8 Sängerknaben und 15 Instrumentalisten; außerdem 17 Trompeter sowie ein Heerpauker. SHStA Dresden, Rentkammerrechnung Nr. 186 (1610/11), fol. 197–208. Zur Kontroverse um die Umstrukturierung siehe Wolfram Steude, *Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biographie*, in: Dresdner Hefte 4 (1985), S. 74; ders., *Heinrich Schütz in seiner Welt* (Fragment 1983), in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit*, Altenburg 2009, S. 25–113, hier S. 80; dagegen Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: *Schütz-Konferenz Dresden 1985*, Tl. 1, S. 55–68, besonders S. 55, 66.

8 Martina Schattkowsky, *Zwischen Rittergut, Residenz und Reich. Die Lebenswelt des kursächsischen Landadligen Christoph von Loß auf Schleinitz (1574–1620)*, Leipzig 2007.

9 Steude, Spannungsfeld (wie Anm. 7), S. 81.

10 Zu den Verhandlungen siehe die Briefe von Loß an Johann Georg I. vom 8. und 10. Juli 1612, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 7320/3, Nr. 163, fol. 496<sup>r</sup>–501<sup>r</sup>, Zitat fol. 496<sup>r</sup>. Der erste Hoforganist August Nöringer (auch Nörmiger) war nicht reisefähig und starb 1613; Organist Michael Stader verließ die Kapelle.

11 Hassler verstarb 1612. Zu seinem Exklusivvertrag: Loß an den Kaufmann Thomas Lebzelter am 28. Oktober 1608, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8687/1, fol. 38<sup>r</sup>.

Prager Hof wirkenden Organisten Jacob Hassler abzuwerben, blieben allerdings vergeblich<sup>12</sup>. War Loß für den Kurfürsten der wichtige Ansprechpartner in künstlerisch-praktischen Angelegenheiten, so galt dies für Matthias Hoë von Hoënegg in ideologisch-theologischen Fragen.

### Präludium I: Praetorius aus Wolfenbüttel

Es war Johann Georg I. selbst, der sich des Wolfenbütteler Hofkapellmeister erinnerte. Praetorius war durch den Tod Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel im Juli 1613 und die anschließende Trauerzeit kurzzeitig arbeitslos geworden. Daher ergab sich die günstige Gelegenheit, den Kapellmeister seines Patensohnes, des jungen Herzogs Friedrich Ulrich, für die anstehenden Medienereignisse abzuwerben<sup>13</sup>. Loß erhielt noch im September 1613 den Auftrag, keine Musikerverträge abzuschließen, solange aus Wolfenbüttel keine Nachricht in Dresden eingetroffen sei<sup>14</sup>. Kurz vor Ende des Reichstages erreichte Loß schließlich der Befehl, drei Musiker zur Probe nach Dresden zu bringen. Da Praetorius aus Wolfenbüttel zusätzlich zwei Musiker, »die im singen vnd vf den Instrumenten wol bestehen«, mitbrächte, könne man nach einem Vergleich vor Weihnachten geeignete Musiker bestallen<sup>15</sup>.

Praetorius war kein Unbekannter am Dresdner Hof. Zur Taufe von Johann Georgs I. zweitgeborener Tochter Maria Elisabeth hatte er im November 1610 die *Euphemia Harmonica* komponiert<sup>16</sup>. Zudem hatte er Johann Georg I. auch den neunten Band der *Musae Sioniae* von 1610 gewidmet. Privat pflegte Praetorius durch Torgauer Verwandtschaftsbeziehungen mit dem kursächsischen Kammermeister Balthasar Leicher/Leucherus (1559–1611) einen engen Kontakt<sup>17</sup>.

Als Kapellmeister von Haus aus war Praetorius vor allem musikalischer Leiter besonderer Anlässe. Dazu erhielt er die erste weitreichende Gelegenheit während des Naumburger Fürstenkonvents im April 1614. Für den jungen sächsischen Kurfürsten war der Fürstentag das erste große Forum, an dem er seine Vormachtposition unter den protestantischen Fürstenhäusern demonstrierte. Mit dem tonangebenden Prediger Hoë von Hoënegg und Michael Praetorius hatte Johann Georg I. zwei Mitstreiter an seiner Seite, deren »Propaganda« die Inszenierung seiner Konfessionspolitik entscheidend unterstützte. Die Naumburger Gottesdienste sind unter seiner Herrschaft erste Demonstrationen, auf musikalischer und theologischer Ebene die moralischen und konfessionspolitischen Motive offenzulegen, die auf der diplomatischen unangesprochen blieben<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Loß an Johann Georg I., Regensburg 20.9.1613, SHStA Dresden, 10004 Kopiale 734, fol. 221<sup>r</sup>–222<sup>r</sup>. Alessandro Orologio bezog 1589–1591 und unkontinuierlich bis 1611 als Instrumentalist am sächsischen Hof Gehalt. Zu biographischen Widersprüchen siehe Rudolf Flotzinger, *Alessandro Orologio und seine Intraden (1597)*, in: Dansk Arbog for Musikforskning 17 (1986), S. 53–64.

<sup>13</sup> Ursprünglich hatte Johann Georg I. vor, Praetorius' Aufenthalt auf ein Jahr auszudehnen. Siehe den Entwurf von Johann Georg I. an Friedrich Ulrich am 10. September 1613, SHStA Dresden, 100024 Geheimer Rat, Loc. 7322/1 (Kammersachen 1613/2), Nr. 272, fol. 147<sup>r</sup>.

<sup>14</sup> Johann Georg I. an Loß am 27. September 1613, SHStA Dresden, 10004 Kopiale 734, fol. 220<sup>r</sup>–221<sup>r</sup>.

<sup>15</sup> Johann Georg I. an Loß am 9. Oktober 1613, SHStA Dresden, 10004 Kopiale 734, fol. 230<sup>r</sup>–230<sup>v</sup>.

<sup>16</sup> Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel war als Patin geladen. Häufig dedizierten die mitreisenden Musiker zu diesem Anlass Kompositionen. Das Werk ist das einzige erhaltene Autograph des Praetorius: SHStA Dresden, 10036 Finanzarchiv, Loc. 12050, Nr. 14; Michael Praetorius, *Gesammelte Kleinere Werke*, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1960 (= GA 20), S. 33–39.

<sup>17</sup> Siehe Praetorius' Begräbnisverse in: *Threnodiae Beatissimae Memoriae Viri quondam Praestantis Optimique Dn. Balthasari Leucheri*, Dresden 1611.

## Präludium II: Naumburger Fürstenkonvent

Die Erbvereinigung und -verbrüderung der Fürstenhäuser von Sachsen, Brandenburg und Hessen sollte nicht nur an die Tradition des Zusammenhaltes der protestantischen Länder anknüpfen. Der Konvent appellierte auch an die Stärke des Gastgebers und Vorrangstellung des orthodox-lutherischen Kursachsen. Der Übertritt des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel 1605 zum Calvinismus hatte das Verhältnis der Fürstenhäuser belastet. Im Frühjahr 1614 drohte, wie in Anhalt, auch im lutherischen Kurfürstentum Brandenburg mit dem Übertritt Johann Sigismunds im Dezember 1613 zum Calvinismus eine sogenannte Zweite Reformation.

Kein anderer Bibeltext als Psalm 133, der »Segen brüderlicher Gemeinschaft«, schien für den Anlass geeigneter zu sein: »Siehe, wie fein und lieblich ist's, daß Brüder einträchtig beieinander wohnen«. Er wurde die Grundlage für Hoë von Hoëneggs programmatische Predigt und Praetorius' mehrhöriges Vokalkonzert im Eröffnungsgottesdienst am 30. März 1614. Psalm 133 weckte ein ganzes Kaleidoskop an Bedeutungen auf politischer, konfessioneller und künstlerischer Ebene: Er appellierte zunächst an die Eintracht der »verbrüdeten« Fürstenhäuser. Sie basierte auf der ersten hessisch-wettinischen Erbeinigung von 1442 und ihrer evangelisch-lutherischen Glaubensbrüderschaft, die sich seit 1561 auf die *Confessio Augustana Invariata* von 1530 berief<sup>19</sup>. Daran erinnerte eben jener Psalm, der auf dem Augsburger Reichstag von 1530 bereits als *Ecce quam bonum* von Ludwig Senfl erklingen war.

Hoë von Hoëneggs Appell brachte neben Anspielungen auf gemeinsame Traditionen und aktuelle, konfessionell bedingte Zerwürfnisse zwischen den befreudeten Herrschaftsfamilien noch eine weitere ästhetische Ebene ein: Ein Vergleich der »brüderliche[n] Eintracht« der Fürstenhäuser mit einer wohlklingenden Musik war einerseits und vordergründig ein Lob der modernen Konzertmusik, die an den Höfen in Mitteldeutschland noch Neuigkeitswert besaß. Die zeitgenössischen Berichte schildern den Eindruck der schon allein durch ihre neuartige Klanggewalt ergreifenden Konzerte von Michael Praetorius. Er selbst experimentierte in den mehrhörigen, instrumental vielfältig besetzten Psalmkompositionen erstmals mit expressiveren Elementen des neuen italienischen Konzertstils<sup>20</sup>. Den akustischen Gegebenheiten, der speziellen Aufführungssituation vor Ort wie dem Mangel an Instrumentalisten trug er durch variable Klangkontraste Rechnung. Die hohe Qualität der sächsischen Kapelle und das große Spektrum an Instrumenten sicherten der Aufführung einen Überraschungseffekt, der aufhorchen ließ und die Erwartungshaltung der Anwesenden übertraf. Dabei kam die persuasive Klangvielfalt dem Repräsentationsbedürfnis des einladenden Herrscherhauses sehr entgegen.

Andererseits war der Vergleich einer großen, harmonischen Herrschaftsfamilie mit wohlklingender Musik ein affirmatives Statement für die Kontinuität und Traditionswahrung der mehrstimmigen Kirchenmusik im lutherischen Gottesdienst: Praetorius setzte sich für deren Erhalt nicht nur mit seiner eigenen Musik, sondern auch mit musiktheoretischen Schriften ein. In diese Zeit Mitte 1614 fällt die

<sup>18</sup> Ausführlicher siehe Beate Agnes Schmidt, *Musik im Kontext dynastischer und konfessionspolitischer Entscheidungen: Michael Praetorius und der Naumburger Fürstenkonvent 1614*, in: Axel Schröter (Hrsg.), *Musik und Politik. Festschrift Detlef Altenburg*, Sinzig 2012, S. 656–680.

<sup>19</sup> Matthias Hoë von Hoënegg, *Naumburgische Fried vnd Frewdenportl Das ist: Zwo Christliche Predigtenl derer eine zum Eingangl die andere zum glücklichen Ausgang der hochlöblichen Chur- und Fürstlichen zusammenkunfft zu Naumburgl in vieler Chur- und Fürstlichen Personen gegenwartl auch anderer ansehlicher Volckreicher versammlung gehalten*, Leipzig 1614.

<sup>20</sup> Die Konzerte veröffentlichte Praetorius 1619 in den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*. Michael Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel 1930 (= GA 17/1), Nr. 24, S. 268–292.

Drucklegung des ersten Bandes von Praetorius' *Syntagma musicum*. Unter dem Einfluss der innerevangelischen Kontroversen verschärfte er in der »Epistola dedicatoria« seine Argumentation um die Rettung der gegenwärtigen Kirchenmusik. Sie war durch die Auseinandersetzungen zwischen Lutheranern und Reformierten bedroht, die Bilder und Kirchenmusik zu den weder gebotenen, noch verbotenen Adiaphora im Gottesdienst zählten. Die reformierte Kirche lehnte daher seit Zwingli sämtliche Musikinstrumente, die Orgel, mehrstimmige und lateinische Musik wegen der Unverständlichkeit der Worte und ihrer Sinnenfreudigkeit ab. Der reformierten Schlichtheit standen die vielfältigen Entwicklungen der Musik in Stil, Qualität und Aufführungspraxis gegenüber, die um 1600 die europäische Musik wandelten und prägten. Sicher beeinflusst von Hoë von Hoëneggs aggressiven Predigten, attackiert Praetorius im *Syntagma musicum* I offen die Musikgegner als Ketzer, die Orgeln und Chormusik entweihten. Mit den Musikkritikern waren nach Möller-Weiser die Calvinisten gemeint<sup>21</sup>. Ihnen hält Praetorius im *Syntagma musicum* I eine auf alttestamentarische Quellen gestützte Genealogie der Kirchenmusik entgegen. Zugleich ist seine Schrift ein Aufruf an Kirche und Fürsten, diese Musik zu schützen. Sie richtet sich vor allem an die kirchenpolitischen Verantwortungsträger in Sachsen, Brandenburg, Magdeburg, Halberstadt und Braunschweig sowie die kirchliche Obrigkeit in Ober- und Niedersachsen insgesamt<sup>22</sup>. Unter Berufung auf Luther ist es die lutherische weltliche und geistliche Obrigkeit, die die Kontinuität der bestehenden Musiktraditionen verantworten und vor Musikbarbarei bewahren muss.

Die Musik auf dem Naumburger Fürstentag hatte für Praetorius Vorbildfunktion: Von ihr sollten sowohl die »aufrichtigen Teutschen Musicis« als auch die kritischen »Momis, welche alle meine wolgemeynte Arbeit nur calumnÿren, vernichten/vnd zum ärgsten außdeuten« noch vor dem Druck des *Syntagma musicum* und der *Polyhymnia* »viele nachrichtung« bekommen<sup>23</sup>. Unterstützung im selbstproklamierten Kampf gegen amusische »Momis« bekam er später von höchster theologischer Instanz: »Die Eingeweide sollen den Kritikern zerrissen werden, deine heilige Musik, /Praetorius, wird leben, solange die Elbe Wasser führt«, schrieb Hoë von Hoënegg in einem Widmungsepigramm zu den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*<sup>24</sup>.

21 Möller-Weiser (wie Anm. 2), S. 136.

22 »conjunctas Leiturgias cum Concionis adversus Psallianos, Prodicianos, Messalianos, tum Cantionis adversus inep̄tè murmurantes, vel hypocritico gutture boantes, & contra Organorum & Chororum vastatores & destructores, qua decet, officij fide, strenuè astruatis ([...] so Ihr die Würde der Liturgie verteidigen könnt, energisch den Eifer aufbringen mögt, für die Kirche und eure Pflicht einhalten könnt, sowohl für die Predigt und die Musik gegenüber den Psallianos, Prodicianos, Messalianos beziehungsweise gegen die, die sich einfältig beschwerten oder aus scheinheiligen Kehlen grölen, auch gegen die Entweiher und Vernichter von Orgeln und Chören)«. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* I, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614–15, hrsg. von Arno Forchert, Kassel 2001, S. A 4<sup>v</sup>. Praetorius' Beitrag zur Adiaphora-Debatte wurde von den Theologen des 17. Jahrhunderts nicht aufgegriffen und fand erst spät in der Sekundärliteratur Beachtung: Marion Lars Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, New York u. a. 2005, S. 54–69. Einen allgemeinen Überblick gibt: Joyce Irwin, *Musica and the Doctrine of Adiaphora in Orthodox Lutheran Theology*, in: *The Sixteenth Century Journal* 14, 2 (1983), 157–172; dies., *Neither voice nor heart alone: German Lutheran theology of music in the age of the Baroque*, New York 1993.

23 Michael Praetorius, N.B. zum *Epithalamium* (4. September 1614); vgl. GA 20 (wie Anm. 16), vor S. 40. Als eines seiner modernsten Werke hebt Praetorius das Konzert *Siehe, wie fein und lieblich* auch im *Syntagma musicum* III (S. 195 f.) hervor und erläutert an ihm die italienischen Neuerungen, Besetzungsarten und Manieren.

24 »Ilia rumpantur Momis, tua Musica sancta, /PRAETORI, vivet, dum tenet Albis aquas.« In: Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, GA 17/1 (wie Anm. 20), S. XX. »Rumpantur ut ilia Momi« wurde im 17. Jahrhundert sprichwörtlich und meinte generell Tadler und Spötter.



### Präludium III: Schütz als kursächsisches Landeskind

Es ist kaum vorstellbar, dass dem jungen Heinrich Schütz, als er 1614 das erste Mal nach Dresden kam, diese scharfe Polemik und Politisierung der Kirchenmusik entgangen sein sollte. Wie bereits angedeutet: Sein direkter Vorgesetzter war niemand anderes als der Oberhofprediger Hoë von Hoënegg. Interessanterweise berührten die innerevangelischen Auseinandersetzungen seine Person bereits im unmittelbaren Vorfeld der Taufe von August von Sachsen mehr, als Schütz zu diesem Zeitpunkt selbst ahnte. Nicht erst in dem bekannten Briefwechsel zwischen Johann Georg I. und Moritz von Hessen-Kassel bis 1619 schlug sich die seit dem Naumburger Fürstentag angespannte Kommunikation zwischen den einst befreundeten protestantischen Häusern von Kursachsen und Hessen-Kassel nieder<sup>25</sup>.

Ein bislang unbekanntes Schreiben von Christoph von Loß an Johann Georg I. vom 18. August 1614 belegt, dass landespatriotische und konfessionelle Motive sogar vor dem Beginn der eigentlichen Verhandlungen eine Rolle spielten. Sie wurden neben den künstlerisch-pragmatischen und familiären Motiven erst im Verlauf der Verhandlungen subtil eingesetzt. Gegenüber dem Kurfürsten brachte Christoph vom Loß als sächsischer ›Headhunter‹ hier erstmals den Kasseler Organisten Schütz ins Spiel<sup>26</sup>. Sein Schreiben verweist nicht nur auf die Dringlichkeit fehlender Organisten angesichts der anstehenden Taufe und die beliebtesten Argumente für länger- und kurzfristige Musikerabwerbungen. Das Ausnutzen von Trauerzeiten<sup>27</sup> oder die Bestallung von Haus aus gehörten zu den häufigsten Tricks im Künftleraustausch. Loß' Schreiben zeigt vor allem, wie stark Schützens Weggang von Kassel von seiner Weißenfeller Familie und den kursächsischen Hofbeamten gelenkt wurde.

Nach Schützens eigener Erinnerung setzte 1614 der göttliche Wille dem fehlenden Lebensplan nach der Italienreise ein Ende: »Es schickte es aber Gott der allmechtige | (: der mich sonder zweiffel zu der Profession der Music von Mutterleibe an abgesondert gehabt:)«. Laut seiner Autobiographie von 1651 folgte er dem »unwandelbahren Willen Gottes« – wenn auch in Gestalt des Kurfürsten – und nahm ihn dankbar an. Seiner Familie kam nachträglich der undankbare Part zu, ihn zur Wiederaufnahme des Jura-Studiums genötigt zu haben, »die Music aber als eine nebensache [zu] tractiren«<sup>28</sup>. Das inszenierte Selbstbild, Talent und künstlerische Berufung über familiäre Erwartungen gesetzt zu haben, hat Schützens Ruf als erster deutscher Komponist sicher befördert<sup>29</sup>.

25 Durch den Beitritt der vom reformierten Pfalzgrafen Friedrich V. geführten Union hatte sich Moritz von Hessen-Kassel seit 1610 politisch weiter von Kursachsen entfernt. Dazu im Zusammenhang mit den Verhandlungen um Schütz siehe Steude, Spannungsfeld (wie Anm. 7), S. 72.

26 SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8220/2, fol. 136<sup>r</sup>–137<sup>v</sup>. Transkription des Briefes siehe Anhang. Entgegen anderer Vermutungen war Schütz damit weder auf dem Naumburger Fürstentag im April 1614 noch während des Besuches seines Landesherrn in Dresden im April 1613 dabei. Vgl. etwa Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 19 f.; dagegen zuletzt Gerhard Aumüller, *Einblicke in die Lebenswelt von Henrich Schütz während seiner Jugendjahre in Hessen*, in: SJB 35 (2013), S. 77–152, hier S. 136 f. Demzufolge muss Schütz im Mai im Gefolge des erst nachträglich nach Halle angeforderten Hofpersonals gewesen sein. Landgraf Moritz erwartete zu diesem Zeitpunkt noch, dass Kurfürst Johann Georg I. ihm die Gevatterschaft für den kursächsischen Thronfolger antragen würde.

27 Juliane Ursula von Salm-Neufville, Markgräfin zu Baden-Durlach (1572–1614) war am 30. April in Karlsruhe gestorben und die Mutter von Katharina Ursula (1593–1615). Sie hatte am 24. August 1613 den Erbprinzen Otto von Hessen-Kassel geheiratet und verstarb selbst bald darauf.

28 Schütz Dok Nr. 141 (Schütz' Memorial an Johann Georg I., Dresden 14. 1. 1651), S. 320–327, Zitate: S. 322.

Tatsächlich hatten jedoch sowohl seine Familie als auch der Weißenfelder Stadthauptmann Gottfried von Wolffersdorf einen weitaus bedeutenderen Anteil an der Übersiedelung nach Dresden und seiner Berufsfindung, als Schütz 1651 vorgab – oder vielleicht auch nicht besser wusste<sup>30</sup>. Nach Loß waren es nämlich seine »Eltern vnnd freunde«, die nach einem Ausweg aus Kassel für ihn suchten, »weil er der Religion halben des orts nicht gern lenger bleiben wolte«. Es sei dahingestellt, inwiefern das religiöse Unbehagen auf Wunschenken der Eltern oder Schützens eigenes Empfinden zurückging. Doch Loß nutzte die konfessionelle Diversität, um auf höherer Ebene an Johann Georg I. als Landesvater zu appellieren und »zuuermitteln, das Sie Ihn, als Ihr Landtkindt, daselbst abgefordert hatten«<sup>31</sup>. Geschickt verknüpfte Loß mit dieser Argumentation den Status als Landesvater mit dem des geistlichen Oberhirten, der das lutherische Erbe im Kernland der Reformation hütet. In keinem anderen Schreiben im Ringen um Schütz wird das aktuelle Konfliktpotenzial zwischen dem calvinistischen Hessen-Kassel und dem lutherischen Kursachsen so offen angesprochen.

Ein Blick in den Briefwechsel zwischen beiden Fürstenhäusern zeigt, dass Johann Georg I. dieses Argument später tatsächlich nutzte. Im März 1615 rief er Schütz während eines Urlaubaufenthaltes in Weißenfels an den Hof. Anschließend entschuldigte er sich in einem Schreiben an Moritz von Hessen-Kassel dafür, Schütz »in seinem patria zu Weißenfells und also in der nähe seÿ, anhero« geholt zu haben<sup>32</sup>. Noch einmal wurde Schützens Herkunft als sächsisches Landekind während der endgültigen Verhandlung im Januar 1617 als Argument vorgebracht<sup>33</sup>. Für Moritz von Hessen-Kassel wurde es schließlich Grund zur Kapitulation: Er lenkte ein und akzeptierte, dass Schütz »E.[uer] L.[iebden] angeborner Unterthane vnd daheroh schuldig ist Vor allen andern herschaften E.[uer] L.[iebden] zudienen«<sup>34</sup>. Damit hatte Johann Georg I. die Oberhoheit für sich entschieden und konnte dem musikliebenden Landgrafen von Hessen-Kassel herablassend erwidern, dass »ruhm vnnd ehre« der kursächsischen Kapelle<sup>35</sup> über persönliche Belange wie ursprüngliche Absprachen, Prinzenziehung<sup>36</sup>, die Ausbildungsinvestitionen für Schütz oder die vakante Hofkapellmeisterstelle in Kassel<sup>37</sup> zu stellen seien. Moritz von Hessen-Kassel hatte

29 Steude vermutete gar einen »echte[n] Generationenkonflikt, der in höchst beachtlicher Weise dadurch seine Lösung fand, daß der in Venedig erwachsen gewordene Sohn sich dem väterlichen Willen nicht gefügt hat«. Steude, *Heinrich Schütz in seiner Welt* (wie Anm. 7), S. 66.

30 Schütz kannte sicher nur wenige Details der offiziellen Verhandlungen. Noch im Dezember 1612 glaubte er etwa, nach Kassel zurückzukehren. Schütz Dok Nr. 7 (Schütz an Moritz von Hessen-Kassel, Dresden 16. 12. 1616), S. 47 f.

31 Beide Zitate: SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8220/2, fol. 136<sup>r</sup>.

32 Johann Georg an Moritz von Hessen-Kassel, 20. März 1615, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 7323/2, Nr. 50, fol. 139<sup>r</sup>. Der Brief existiert nur als Entwurf und ist nicht in Marburg erhalten. Siehe Wolfram Steude, *Schütz-Miscellanea*, in: SJb 28 (2006), 124.

33 Der Brief ist nicht erhalten. Moritz verweist darauf in seiner Antwort vom 16. Januar 1617. Dane (wie Anm. 1), S. 353.

34 SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8554/1, fol. 187<sup>r</sup>–187<sup>v</sup>, hier fol. 187<sup>r</sup>. Moritz von Hessen-Kassel hat das Schreiben eigenhändig aufgesetzt, was sicher Ausdruck seiner emotionalen Erregung war.

35 Johann Georg I. an Moritz von Hessen-Kassel, Sitzroda 13. 12. 1616, HStA Marburg, 4 f Staaten S, Kursachsen Nr. 210, fol. 16<sup>r</sup>–17<sup>v</sup>, hier fol. 16<sup>v</sup>.

36 Moritz von Hessen-Kassel an Johann Georg I., 1. 12. 1616, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8554/1, S. 174<sup>r</sup>–174<sup>v</sup> (Original); StA Marburg, 4 f Kursachsen Nr. 210, fol. 14<sup>r</sup>.

37 Moritz von Hessen-Kassel an Johann Georg I., Kassel 20.3.1617 (Entwurf), StA Marburg, 4 f Kursachsen Nr. 210, fol. 31<sup>r</sup>.

am Ende keine andere Wahl, als in das Lob der sächsischen Musiktradition miteinzustimmen. Schließlich hätte auch er mit dem Torgauer Georg Otto von dieser lange profitiert: »es scheint, ob habe unser Music in so geraumer Zeit nuhmehr gleichsam herbracht, daß sie von deren Landtsleuthen regiret und geführet werden müße«<sup>38</sup>.

Die familiäre Bindung nach Kursachsen durch die Hochzeit mit Magdalena Wildeck am 1. Juni 1619 besiegelte schließlich den Triumph der erzwungenen Abwerbung. Laut Konrad Küster war auch Schützens Heirat durch die enge Verquickung mit der Widmungspolitik der *Psalmen Davids* keine private und individuelle Angelegenheit, sondern ließ sich vom sächsischen Hof »innen- und kulturpolitisch instrumentalisieren«<sup>39</sup>. Vor diesem familiären und offiziellen Hintergrund scheint Schütz kaum die Wahl gehabt zu haben, wie vor ihm Michael Praetorius, über Anstellung und »eine angetragene Ehrliche condition« wirklich selbst zu bestimmen<sup>40</sup>.

Für Schütz unterschieden sich die Organistenposten in Dresden und Kassel finanziell und karriere-technisch nur unwesentlich. Sowohl am kunstliebenden Kasseler Hof als auch in Dresden erhielt er höheres Organistengehalt und hätte in die Positionen der kurz vor der Pensionierung stehenden Kapellmeister aufrücken können. Schützens angebliches religiöses Unbehagen und der Einfluss seiner Familie kann also nicht zu gering eingeschätzt werden. Im Mächtkeampf zwischen Kurfürst und Landgraf fungierte die konfessionelle Kluft als Stachel; am sächsischen Hof diente sie der Besinnung auf eigene Werte und lutherische Selbstvergewisserung, die sich 1614 in den Programmen der Tauffeier von August von Sachsen widerspiegelte. Im Unterschied zu Praetorius war Schütz hier noch ein Musiker unter vielen.

## Taufe Augusts von Sachsen

Die fast zweiwöchigen Feierlichkeiten im September 1614 gehören zu den prächtigsten der ersten Regierungsjahre von Johann Georg I. Sie stehen im Kontext der zahlreichen spektakulären Hoffeste zu Beginn des 17. Jahrhunderts, auf denen in prachtvollen Inszenierungen die eigenen Werte in religiösen und höfischen Ritualen, Umzügen, Jagden, Ritterspielen und Theateraufführungen demonstriert wurden<sup>41</sup>.

Die hohe Bedeutung der Musik während der Tauffeier von August von Sachsen unterstreicht die Vielzahl angereicherter Organisten, Kantoren und Musiker: Praetorius wurde von Johann Georg I. persönlich am 16. August 1614 zur musikalischen Leitung der Feierlichkeiten eingeladen<sup>42</sup>. Neben Heinrich Schütz als Organist fanden sich unter den auswärtigen Musikern auch der englische Gambist Thomas Simpson im

38 Moritz von Hessen-Kassel an Johann Georg I., Kassel 11. 1. 1619, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 7423, Nr. 59, fol. 203<sup>v</sup>, hier fol. 203<sup>v</sup>.

39 Die Dedikation seines ersten Werkes als kurfürstlich sächsischer Kapellmeister an Johann Georg I. betont »Schützens Loyalität bzw. seine Einbindung in die Konzepte seines Kurfürsten«. Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51, Zitat S. 42f. In die Heirat hat Schütz sich laut Kurfürsten »vff vnser selbst vielfältiges ermahnen« eingelassen. Johann Georg I. an Moritz von Hessen-Kassel, 25. 1. 1619, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 7423, Nr. 59, fol. 202<sup>v</sup>–202<sup>v</sup>, hier fol. 202<sup>v</sup>.

40 Praetorius lehnte ab und versuchte 1617 in Wolfenbüttel, wo er neben seinen musikleitenden Tätigkeiten auch Gutsbesitzer, Prior, Vertrauter der Herzoginmutter war, eine Hofkapelle nach Dresdener Vorbild aufzubauen.

41 Helen Watanabe-O’Kelly, *Triumphal Shews. Tournaments at German-speaking Courts in their European Context 1560–1730*, Berlin 1992; dies., *The Iconography of German Protestant Tournaments in the Years before the Thirty Years War*, in: *Image et Spectacle. Actes du XXXIIe Colloque d’Etudes Humanistes du Centre d’Etudes Superieures de la Renaissance* (Daphnis: Beihefte zum Daphnis 15), hrsg. von Pierre Béhar, Amsterdam 1993, S. 47–64.

42 SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8220/2, fol. 145<sup>r</sup>.

Gefolge des Grafen Ernst III. von Holstein-Schaumburg<sup>43</sup>, der Organist der Meißner Fürstenschule St. Afra Johann Groh<sup>44</sup> sowie der Stadtkantor Melchior Vulpius<sup>45</sup> und der Organist Johannes Gropengiesser<sup>46</sup> im Gefolge der Fürstinwitwe Dorothea Maria von Sachsen-Weimar und der Weimarer Ritter- und Bürgerschaft. Die Mitglieder der Hofkapelle und die Dresdner Stadtpfeifer waren nicht nur bei der Kirchen- und Tafelmusik, den Intraden und Balletten oder im Schauspiel, sondern auch als Teilnehmer der Ringrennen und des Armbrustschießens eingebunden<sup>47</sup>.

Dokumentiert wird dieser frühbarocke Aufwand am sächsischen Hof in zahlreichen Hofakten, Bildrollen, Huldigungsschreiben, Protokollen und vor allem zwei Festberichten des kurfürstlich sächsischen Pritschenmeisters Wolfgang Ferber (1586–1657) sowie des Theologiestudenten und späteren Pfarrers in Oberschöna Georg Pezold aus Debricen:

Wolfgang Ferber, *RELATION Vnd vmbständigliche Beschreibung eines ansehnlichen vnd fürnehmen Stahlschiessens zum gantzen Standel ec. Welches Der Durchlauchtigste Hochgeborne Fürst vnd Herr/Herr Johan Georg [...] Bey des von Gott bescherten jungen Printzen/Herrn Augustil Hertzogens zu Sachsen/ Gülich/ Cleve vnd Bergk/ ec. gehaltener Fürstlichen Kindstauffl im Monat Septembris Anno 1614. in seiner Churf. Gn. Haupt-Vestung Dreßden angesteller vnd gehalten hat. Nebenst kurtzer Summarischer erzehlung aller Frewden vnd Fürstlichen Ritterspiel: So wol allerhandt kurtzweiligen sachen/ welche in obbemelten Schiessen fürbergangen*, Dresden 1615

2a. Georg Pezold Επισημωσια, sive descriptio sacri actus baptistici 18. Sept. & Ludorum megalensium sequentibus diebus Dresdae ab illustrissimo et serenissimo principe ac domino, domino Ioanne Georgio, Duce Saxonie, Iuliae, Cliviae & Montium, Sacri Romani Imperij Archimarschallo atq[ue]; Electore Landgravio Thuringiae, Marchione Misniae, & Burgravio Magdeburgensi, Comite in Marca & Ravenspurg, Domino in Ravenstein, exhibitorum generosissimo filio dn. Augusto, Duci Saxon. Iul. Cliviae & Montium, &c. 13. Aug. nato Strenae loco Serenissima eius Celsitudini humiliter dedicata à Georgio Pezoldo Drebacensi, S. S. Theol. Stud. Anno 1615, Dresden 1615

2b. Georg Pezold, *Beschreibung Der Churfürstlichen Kindtauffl und Frewdenfests zu Dreßden/den 18. Septemb. des verlauffenen 1614. Jahres/wie auch der Ritterlichen Frewdenspiel/ folgende Tage uber/Von [...] Herrn Johann Georgen/Hertzogen zu Sachsen [...] und Chur-*

43 Praetorius schrieb Thomas Simpson in Dresden am 4. Oktober 1614 ein Widmungsgedicht. Arne Spohr, »How Chances it they travel?« *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630*, Wiesbaden 2009, S. 169.

44 Am 24. September erhielt Groh einen Preis für seine Taufmusik: »Einer von Meissen heist Hans Groh/Des dritten halben wird er froh/Der Organist zu Sanct Affra,/Kan Componirn gut Intrada,/Liebliche Täntz vnd Madrigall,/Zu Instrumenten vnd Regall/Drumb hat er jetzt auch Componirt,/Daß jhm ein schöner Becher wird«. Wolfgang Ferber, *RELATION Vnd vmbständigliche Beschreibung [...]*, Dresden 1615, unpag.

45 Von Melchior Vulpius ist der fünfstimmiger Gratulationschor *Alleluia, omnes gentes, laudate domino* überliefert. SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 8220/2, fol. 209<sup>r</sup>–211<sup>r</sup>.

46 Johannes Gropengiesser dedizierte einen siebenstimmigen Chor *Der Schöne Trost vndt frewdenn reiche Gesang vom heiligen Geist*. Er stellte den Stimmen Gedichte und einen Widmungsbrief vom 11. September 1614 voran. SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8220/2, fol. 217<sup>r</sup>–226<sup>r</sup>.

47 Laut Ferber traten die Musiker neben den Hofbeamten hervor (Stadtpfeifer Nickel, Christian und Christoff Ulich, Andres Saub, Christian Bergkmüller, Andreas Voigt; Kapellisten Wilhelm Günther, Hans Kleh, Nicolaus Hauptvogel, Gregor Hoyer, Augustus Dachs, Johann Köckritz/Göckeritz und Hans Werner).



*fürsten [...] Gehalten: Zu förderst den anwesenden Fürstlichen Personen und ansehnlichen Gesandten / wie auch dem Hochlöblichen Frawenzimmer exhibiret / Auffgnedigstes begehren [...] aus dem Lateinischen vom Autore transferirt, und Ihrer Churfürstl. Gnaden zum [...] Newen Jahr [...] dediciret, Dresden 1615 [Übersetzung von 2a.]*

Ferbers Pritschmeister-Dichtung war Teil der kursächsischen Selbstdarstellungsstrategie, mit gedruckten Schriften ins eigene und benachbarte Land auszustrahlen. Von Johann Georg I. eigens von Zwickau nach Dresden befohlen, moderierte Ferber die Ritterspiele, um anschließend ihren Erfolg nach alter Tradition in Knittelverse zu bringen. Auf diese Tradition berief sich auch Pezold. Eklektisch übernahm er vom bekanntesten Pritschenmeister des 16. Jahrhunderts Nikodemus Frischlin sicher nicht zufällig ganze Passagen aus dessen Epos über eine der wirkungsvollsten Festveranstaltungen dieser Zeit. Der Glanz der württembergisch-badischen Hochzeit von 1575 sollte auch auf den kursächsischen Hof abfärben<sup>48</sup>.

Sonntag, 18. September: Taufe in der Schlosskirche, anschließend Bankett mit Tafelmusik  
 Montag, 19. September: Wasserjagd auf der Elbe und den Alt-Dresdnischen Wiesen  
 Dienstag, 20. September: Ringrennen mit Inventionen (Türkische Invention mit Herzog August von Sachsen – Römische Invention der kursächsischen Kammerjunker)  
 Mittwoch, 21. September: Inventionen (1. Invention mit Joachim von der Schulenburg: Sonne, Mond, Pallas, Juno, Musica, Mercurius, Ritter; 2. Invention mit kursächsischen Truchsessen; 3. Invention mit Hans Plötz zu Thallwitz: Adam, Melchisedech, Justitia, Ehrenkron, Venus, Sonne und Mond, Elias; 4. Invention mit dem kursächsischen Hofmeister Ernst Abraham von Thenn; 5. Invention mit Heinrich von Büнау mit Ritter der Liebe und Ritter der Schmerzen), ›Siegerehrung‹ der Ringrennen und Danksagungen, Bankett mit Tafelmusik  
 Donnerstag bis Samstag 22.–24. September: Armbrustschießen  
 Sonntag, 25. September: Gottesdienst, Quintanrennen, Tafel, Tanz  
 Montag, 26. September: Bärenjagd auf dem Markt, Tafel, Feuerwerk auf dem Wall  
 Dienstag, 27. September: Fechtschule im Schlosshof  
 Mittwoch, 28. September: Comoedia: *Der zweier Mächtigen Städt Rom und Alba* (Anonymer Verfasser)  
 Donnerstag, 29. September: ›Kuriositätenshow‹  
 Freitag, 30. September: Abschied mit Bergheuern

Musik begleitete die Feier im geistlichen wie im weltlichen Bereich von der Fanfare bis zur mehrchörig angelegten Figuralmusik, von der Tafel- und Tanzmusik bis zur Bühnenmusik der angereisten Theatertruppe. Die Orgeleinweihung in der Schlosskirche, prachtvolle Festmusik im Gottesdienst und die Vielfalt der Instrumente während der Inventionen bekräftigten zentrale Positionen lutherischer Musikanschauung:

1. Erst im Sommer 1612 war die neu erbaute Gottfried-Fritzsche-Orgel in die Schlosskapelle eingebaut worden, damit sie für die Tauffeierlichkeiten zur Verfügung stand<sup>49</sup>. Die Anwesenheit derart vieler

<sup>48</sup> Vgl. Nicodemus Frischlin, *De nuptijs illustrissimi Principis, ac Domini, D. Ludovici Ducis Wirtembergici [...] cum Illustrissima Principe ac Domina, D. Dorothea Ursula [...]*, Stuttgart 1575; Nicodemus Frischlin/Carl Christoph Beyer (Übers.), *Sieben Bücher / Von der Fürstlichen Württembergischen Hochzeit / Des Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn Ludwigen / Hertzogen zu Württemberg und Theck [...]*, Tübingen 1578.

<sup>49</sup> Praetorius an Loß, 8. und 12. 7. 1614, SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8555/2, fol. 15'–15". Dazu Aumüller, (wie Anm. 26), S. 148 f.

Organisten ist ein Indiz für die Einweihung der Orgel in der Schlosskapelle. Die Orgel war nach Plänen von Hans Leo Hassler begonnen und im Herbst 1612 im Wesentlichen fertig gestellt worden<sup>50</sup>. Mit dieser modernen Orgel und einer erweiterten Klaviatur nach italienischem Vorbild wurde generalbassgestützte Begleitung harmonisch expressiverer Passagen überhaupt erst möglich. Praetorius korrigierte ihre Disposition noch einmal<sup>51</sup>. Doch wegen des geringen Platzes in der Schlosskapelle nahm er keine gravierenden Änderungen mehr vor. Mit einer Orgelweihe verband sich kursächsisches Prestige zugleich mit lutherischem Bekenntnis. Die Orgel galt als Königin und »Instrument aller Instrumente« und stand symbolisch für lutherische Musikanschauung. Praetorius adelte ihre außerordentlichen Eigenschaften zudem mit einer Tradition, die bis in die Zeit König Davids zurückreichte<sup>52</sup>.

2. Der Taufgottesdienst war der Höhepunkt der Feierlichkeiten, in dessen Zentrum die Predigt des Oberhofpredigers stand. Als zentralen Ort politischer Meinungsbildung nutzte sie Hoë von Hoënegg, um sein Publikum auf lutherische Werte, insbesondere in Abgrenzung zu den Reformierten einzuschwören. Nach einer Kritik am Taufverständnis der »Sacramentierer« Calvin, Zwingli und Beza, die der Taufe heilsrelevante Wirkung abgesprochen hätten, endete Hoë von Hoënegg mit einem Gebet, das den junggeborenen Kurprinzen mit der Taufe »aus dem Sündenschlam mit seiner mächtigen Hand heben« sollte<sup>53</sup>. Welche Musik die Predigt umrahmte, ist nicht überliefert. Nur Praetorius als Komponist ist belegt. Seine Chöre nach der Predigt bzw. zum Ein- und Auszug und ihre klangliche Wirkung dürften der Naumburger Musik geglichen haben<sup>54</sup>. Folgt man Pezolds und Ferbers Berichten, imponierte Praetorius durch sechschörige Konzerte, die gegen- und miteinander, rein instrumental mit einzelner Sänger oder als Vokalensemble musizierten. Beide überliefern auch, dass nach der Taufe Luthers Katechismuslied *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* gesungen wurde.

50 Siehe auch das Amtsbuch der Dresdener Schlosskirche, Landeskirchenarchiv Dresden, Schloss-Kirchenbuch 1612–1692, Best. 92 Nr. 1, fol. 141<sup>v</sup> (165<sup>f</sup> neu).

51 Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle und ihre Rekonstruktion*, in: Matthias Hermann (Hrsg.), *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit*, Altenburg 2009, S. 140 bis 157, besonders S. 143 f. Michael Praetorius befürwortete den Bau der Orgel und beschreibt sie mit der Angabe »An.[no] 1614« in: *Syntagma musicum* II, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. v. Arno Forchert, Kassel 2001, S. 63, 186 f., 190, 202.

52 »Darumb dann auch beyde Könige/David vnd Salomon/als sie den Gottesdienst im Tempel vnd Tabernackel zu Jerusalem auff herrlichste vnd zierlichste anrichten wollen/so viel Musicanten/Singer vnd Instrumentisten/mit grossen fleiß vnd vnkosten darzu bestellet/das Volck desto inbrünstiger vnd eyferiger zumachen. Zu welchem end auch David selbst seine Harpffen gebraucht/vnd ohn zweiffel etliche herrliche Orgelwercke wegen grösse deß Tempels/fertigen vnd setzen lassen«. Ebd., S. 82. Gerade mit dieser Beweisführung wurde Praetorius in den Orgelpredigten des 17. Jahrhunderts gern zitiert.

53 Matthias Hoë von Hoënegg, *Vier Christliche Tauff- vnd GlückwünschungsPredigten/ So gehalten/Als des Durchleuchtigsten/Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn/Herrn Johan[n]s Georgen [...] drey Churfürstliche junge Herrlein/Herrn Johann Georg/Herr Augustus/vnd Herr Christian/Hertzogen zu Sachsen/Gülich/Cleve vnd Berg/ec. Anno 1613. Anno 1614. vnd Anno 1615. glücklich zur Welt geboren/vnd Christlich getauffet worden [...]*, Leipzig 1616, S. 26, Zitat S. H ij (25).

54 Vgl. die ähnliche Metaphorik eines »im Leibe vor Freude lachenden Herzen« nach derart nie gehörter Musik von Gottfried Staffel (*Notabilia. Naumburger Denkwürdigkeiten aus dem 17. Jahrhundert*, übertragen von Siegfried Wagner und Karl-Heinz Wunsch, Naumburg 2005, S. 42) und Ferber: »Das gienge an mit Liebligkeit/Daß ich es auch die ganze zeit/Meins Lebens nie so hab gehört/Mein Hertz im Leibe sich vmbkehrt/In eitel frewden es auffwallt«. Ferber, (wie Anm. 44), unpaginiert.

Denkbar<sup>55</sup> ist die Aufführung des gleichnamigen, festlichen und 16stimmigen Choralkonzertes Nr. 22 aus den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*. Der Cantus firmus konnte im Kopfsatz mit der Gemeinde choraliter und figuraliter im Wechsel in der Kirche aufgeführt werden<sup>56</sup>. Dieser erste Teil enthält im Kern Luthers Lehre der Taufe als Reinigung von Sünde und Tod: Musikalische Echos lassen die Verse des Kirchenliedes widerhallen, wie aus göttlichem Jenseits, hinleitend zu Gottes Weisung im zweiten majestätischen Teil: »Gott spricht und will«. Auch mit diesem Konzert entfaltet Praetorius durch die räumliche Trennung von vokalen und instrumentalen Chören, von Soli- und Tuttipassagen eben jene prächtige Klangentfaltung, die die Kirche »knittern« lassen sollte<sup>57</sup>.

Diese Art der Mehrhörigkeit war mit Praetorius die »rechte Himmlische Art zu musiciren«<sup>58</sup>. Sie spiegelt sich nicht nur in Ferbers und Pezolds Panegyrik, sondern auch als optische Illusion in der Kuppel der Dresdner Schlosskapelle wider. Direkt unter »darein gemahlte[m] Jüngsten gericht« standen die Musiker<sup>59</sup>. Ihre Musik war mit Praetorius Vorgeschmack auf die Ewigkeit. Der antiphonale Wechselgesang der Engel, die in der Jesaja-Vision (Jes 6,2–4) das Sanctus musizieren, galt ihm als Vorbild für irdisches Konzertieren. Die prokursächsische Publizistik griff Praetorius' Gedanken dankbar auf: »Wer die [Musik] zu verunehrn begert/Derselb wird schwerlich haben theil/Am Himmelreich vnd ewign Heil«<sup>60</sup>. Damit waren auch die zahlreichen Herrschenden angesprochen: »Denn im Himmel müssen wir alle/der Herr so wol alß der Knecht/Musiciren, [...] vnd eine stetig jimmerwährende Cantorey halten«<sup>61</sup>.

3. Auch die weltlichen Ereignisse der Tauffeierlichkeiten blieben vom konfessionspolitischen Hintergrund nicht unbeeinflusst<sup>62</sup>. Die Musiker, Trompeter und Heerpauker begleiteten Bankette, Aufzüge und Inventionen, zudem waren sie Teilnehmer der Ringrennen. Besonders die Inventionen vereinten »multimediale Show« mit politischem Programm. Am 20. September standen sich während der ersten Invention ein Türkenaufzug mit Herzog August von Sachsen und ein Mohrenaufzug mit Johann Georg I. gegenüber, sodann auch türkische Pauken den schwarzen Trompetern und Heerpaukern des »Mohrenkönigs«<sup>63</sup>. Am darauf folgenden Tag erlebte man weitere fünf Inventionen.

Die dritte Invention des Kammerjunkers Hans Plötz vom Rittergut Thalwitz († 1629) ist in Versen überliefert<sup>64</sup>. Er erhielt dafür eine Auszeichnung, »weil ehr mit der zierlichsten vnd herrlichsten Inven-

55 Vogelsänger brachte eine mögliche Aufführung von *Gelobet seist du Jesu Christ* oder *Jubilieret fröhlich und mit Schall* ins Spiel. Vogelsänger, (wie Anm. 1), S. 21–23.

56 Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, GA 17/1 (wie Anm. 20), Nr. 22, S. 229–252. Das Choralkonzert wurde als *ConcertGesang* 1617 für den Kasseler Hof gedruckt, bevor Praetorius es 1619 in die Sammlung der *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* aufnahm. Siehe auch Titelblatt und Vorwort des *Concertgesanges*, GA 20 (wie Anm. 16), S. XXIII–IV.

57 Siehe Praetorius' Beschreibung eines Konzertes von Giaches de Wert im *Syntagma musicum* III, S. 168. Nach Grimms Wörterbuch besaß »knittern« ein Bedeutungsspektrum von »knistern«, »knattern« bis hin zu »donnern«.

58 Praetorius, *Urania* (1613), hrsg. v. Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1935 (= GA 16), S. VIII.

59 Oscar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901, S. 210.

60 Ferber (wie Anm. 44), unpaginiert.

61 Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, GA 17/1 (wie Anm. 20), Titelblatt und S. VIII.

62 Überblickartig: Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951, S. 57.

63 SHStA Dresden, 10006 OHMA P, hierüber Nr. 13. Laut den Protokollen sollte der Mohrenaufzug eine Römische Invention sein. SHStA Dresden, 10006 OHMA A Nr. 3, fol. 104<sup>v</sup>–105<sup>r</sup>.

64 SHStA Dresden, 10006 OHMA A, fol. 106<sup>r</sup>–108<sup>r</sup>; die Abbildungen in SHStA Dresden, 10006 OHMA P Hierüber Nr. 13 (siehe Anhang, 3. Invention). Vorweg schritten im ersten Part der kursächsische Oberkammerherr Joachim VII. von



Abbildung 2: Musiker der zweiten Invention am 20. September 1614, SHStA Dresden, 10006 OHMA P Hierüber Nr. 13 (mit 4 Diskantgeigen, Chorlaute und Bassgeige)

tion auf die bahn kommen«<sup>65</sup>. Thematisch kreist Plötzens Festumzug um »Der Weltdt anfangk, vnnnd Leztes Endt«. Die darin auftretenden Allegorien aus dem Alten Testament, der antiken Mythologie und der Himmelskörper greifen signifikant zentrale lutherische Gedanken auf: Sieben Engel der Apokalypse eröffnen den Zug, auf Diskantgeigen, Mandora und Triangel musizierend. Sonne, Mond und Engel ziehen sodann die beiden zentralen Schauwagen, die Paradies und Sündenfall darstellen. Passend zu Hoëneggs Taufpredigt akzentuieren sie die lutherische Vorstellung einer Erbschuld, die durch Adams Sündenfall über die Menschen gekommen ist. Die göttliche Erschaffung der Welt und das im Johannes-Evangelium offenbarte apokalyptische Ende bilden den thematischen Rahmen, innerhalb dessen nach lutherischer Rechtfertigungslehre Heil und Gnade von Christus abhängt. Die griechische Göttin der Weisheit und des Krieges Pallas Athene greift das von Adam aufgebrachte Bild der Schlange Satans<sup>66</sup> auf

der Schulenburg umgeben von als Frauen verkleideten Kriegern. Den zweiten Part eröffneten sechs Musiker in langen gelben Gewändern und runden gelben Hüten mit vier Diskantgeigen, Chorlaute und Bassgeige (Abb. 2), gefolgt von den kursächsischen Edelleuten Heinrich Sebastian Metzsch, Georg von Wallwitz, Heinrich von Starschedel, Hans von Schönberg, Hans von Taube, Georg Wilhelm von Berbisdorf, Jobst von Wüstenhoff. Den vierten Part begleiten »Bauernweiber« mit »Schalmeÿen, Drommel Sack Pfeiffe vnnnd Fiedell« (SHStA Dresden, 10006 OHMA A Nr. 3, fol. 108<sup>v</sup>; Bildrolle: 2 Diskantgeigen, 1 Tenorgerige, 1 »Schaper Pfeiff«/Sackfeife, Soldatentrommel). Der fünfte Part zeigt Heinrich von Büнау mit Rittern der Liebe und Rittern der Schmerzen (SHStA Dresden, 10006 OHMA A Nr. 3, fol. 109<sup>v</sup>).

<sup>65</sup> SHStA Dresden, 10006 OHMA A Nr. 3, fol. 110<sup>r</sup> (der dritte Dank; siehe auch Ferber, (wie Anm. 44), unpaginiert); die Verse zu den Inventionen (fol. 105<sup>r</sup>–110<sup>r</sup>) siehe Anhang.

<sup>66</sup> In der Gratulationsschrift des kursächsischen Hofdruckers Hieronymus Schütz wird die »Schlange« klar benannt: »Das gantze Haus Sachssen gemein Vnd all so dem befreundet sein/Erhalt O Gott/in Ewigkeit/In Fried vnd Ruh zu jederzeit/Vnd schütz dein Wort/die reine Lehr/Zu deines Namens lob vnd Ehr/Damit die Schlang durch schleichen-den Giff/Caluinscher Lehr/die Raut vnt nicht Verwund/vergiftt odr stechen mög«. [Hieronymus Schütz], *GRATV-LATIO, Vber der frölichen Geburtl und Christlich gehaltenenn TauffProces, Des Durchlauchtigsten Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn [...]*, Dresden 1614, SHStA Dresden, 10006 OHMA A Nr. 3, fol. 229<sup>r</sup>–229/3<sup>v</sup>, hier fol. 229/3<sup>r-v</sup>.



und wird zur christlichen Gottesstreiterin umgedeutet. Als Göttin der Geburt und Ehe erscheint Juno auf der Bühne, erklärt hier aber ihre streitschlichtende Funktion. Ihr folgt die von Luther vor allen Künsten ausgezeichnete »Musica«:

Die Music Gott auch haben will,  
Mit harpfen, Paucken, vnd Seitenspiel,  
Erfreuet den Menschen in Traurigkeit,  
Macht herz vnd Muth in Kriegesstreit.

Diese Allegorie der Musik ist ausdrücklich mit Instrumentalmusik erklingendes Gotteslob. Auch ihre Verse erinnern an Psalm 150 als Referenzquelle der Lutheraner in den Adiphoradiskussionen<sup>67</sup>. In ihrer Funktion als Heilmittel vermag sie nach der Heiligen Schrift den Satan, Laster und Untugenden, aber eben auch Traurigkeit zu vertreiben, wie es mit Berufung auf Saul und David bereits Luther betonte. Auch wenn die alttestamentarischen Könige nicht direkt genannt werden, standen David und Saul als Urpatrone der Musikschaffenden vorbildhaft für die christlichen Herrscher und ihr Mäzenatentum.<sup>68</sup>

Mit Melchisedech und Elias erscheinen noch einmal alttestamentarische Gestalten mit klarer Botschaft. Melchisedech assoziiert das lutherische Abendmahlsverständnis, wonach der alttestamentliche Priesterkönig statt Fleisch Brot und Wein opferte (Gen 14,18). Er galt den Lutheranern als Prophet, anders aber als den Katholiken nicht nur als Heiliger, sondern als König des Rechts und Friedens<sup>69</sup>. Auch der alttestamentarische König Elias wurde von den Lutheranern aufgewertet. Er »zeigt den Fromm die Seligkeit/Den Bösn das ewig Hertzeleid«<sup>70</sup> und schlägt mit seinen Worten den Bogen zum Anfang des Umzugs. Denn Sonne und Mond auf einem Pferd ziehen den alttestamentarisch mit Bart und langem Gewand daherkommenden Elias samt Feuer spuckendem Drachen vor seinem Feuerwagen. Mit Elias identifizierten die orthodoxen Lutheraner des 16. Jahrhunderts Luther selbst. Unter Berufung auf eine alttestamentliche Prophezeiung (Mal 3,23) würde Gott vor dem jüngsten Gericht noch einmal den Propheten senden. Dies war nach Ansicht vieler lutherischer Theologen mit Luther als »drittem Elias« geschehen<sup>71</sup>. Er sei es, der den Papst als Antichrist identifiziert und noch einmal an das Jüngste Gericht und die Gnade Gottes erinnert habe, womit gleichsam der Kern lutherischer Sünden- und Rettungslehre angesprochen ist.

Die auffällige Präsenz der Streichinstrumente während der Inventionen<sup>72</sup> setzte sich in der fünfaktigen Comoedia *Der zweier Mächtigen Städt Rom und Alba* am 28. September fort<sup>73</sup>. Saitenspiel und Tanz

67 So in der von der theologischen Fakultät Wittenberg gegebenen Schrift: *Notwendige Antwort/Auff die im Fürstenthumb Anhalt Ohn langsten ausgesprengte hefftige Schrift/Darinnen nicht allein die jetzige vnnötige Newerung/mit Abwerffung der Bilder/Altäre/ auch anderer Ceremonien/ vergeblich beschönet/ sondern auch die in unsern Kirchen gebrauchliche Ceremonien/ von den Anhaltischen [...] als Antichristlich verdammet [...] wird [...]*, Wittenberg 1597.

68 Die für die Entwicklung der Vokal- und Instrumentalmusik notwendige Fürstenpatronage spricht Praetorius mit dem Vorwort an: »Weltliche Regierung vnd Gottes Dienst« in den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (siehe Anm. 60). Sie basiert auf Luthers Forderung: »Könige, Fürsten und Herrn müssen die Musicam erhalten«. Martin Luther, *Tischreden. Erster Band: Tischreden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre* (= Werke. Kritische Gesamtausgabe), Weimar 1912, Nr. 968, S. 490.

69 Mark Somos, *Secularisation and the Ledien Circle*, Leiden 2011, S. 475.

70 Ferber, (wie Anm. 44), unpaginiert.

71 Matthias Pohlig, *Zwischen Gelehrsamkeit und konfessioneller Identitätsstiftung. Lutherische Kirchen- und Universalgeschichtsschreibung 1546–1617*, Tübingen 2007, S. 103.

72 Becker-Glauch (wie Anm. 62), S. 57.

als Teil der Handlung bereicherten das Schauspiel und sind ausführlich als Tanzbeschreibungen in den Dramentext integriert. Der fünfständige Theaterabend um die berühmte Episode aus Titus Livius betonte Werte wie Vaterlandsliebe, Gerechtigkeit und Versöhnung für Beständigkeit und Wachstum – mit hin eine Programmatik, die für die Hoffeste protestantischer Herrscher im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges geradezu typisch ist<sup>74</sup>.

### Ausblick: Politische Kirchenmusik

In dem Jahr, in dem Praetorius und Schütz an den kurfürstlich sächsischen Hof kamen, begann der Oberhofprediger Hoë von Hoënegg in Gottesdiensten die Gemeinde auf die konfessionspolitische Richtung des Kurfürsten, Loyalität zum Reich und Abwehr des calvinistischen Einflusses einzuschwören. Seine programmatischen, durch Drucke weiter verbreiteten Predigten prägten die zahlreichen kursächsischen Hoffeste während diverser Taufen, anlässlich des Kaiserbesuchs und zum Reformationsjubiläum. Sie waren auch später auf Landtagen und Fürstentreffen Gradmesser der kursächsischen Politik und ihrer jeweiligen Richtungswechsel, etwa im Bündnis mit und gegen Schweden. Schütz machte sich schnell für den Hof unverzichtbar, auch wenn Praetorius weiter als Kapellmeister von Haus aus fungierte. Seine Abwerbung vom Kasseler Hof hatten Johann Georg I. und sein Rat Loß mit erheblichem Nachdruck und mit zum Teil zweifelhaften Argumenten verfolgt. Denn das legitimatorische Fundament der kursächsischen Abwerbung basierte letztlich auf einer feudalen, patrimonialen Struktur eines Souveräns, der sein »Landtkind« wie einen verlorenen Sohn heimführt – und damit nicht zuletzt zurück in das Land des wahren, lutherischen Glaubens. Umgekehrt wurde damit selbstverständlich an Loyalität und Treue des Untertanen als zeitgenössische Normen appelliert<sup>75</sup>.

Ein Indikator dafür ist die Widmungspolitik von Praetorius und Schütz, die in beiden Fällen nicht frei von scheinbaren Widersprüchen ist – auch weil sie sich nicht lückenlos rekonstruieren lässt. Sie war allenfalls opportunistisch, kaum jedoch Zeichen einer toleranteren Haltung. Dies belegen die Veröffent-

73 »Auch Seitenspiel vnd Musicantn/Bey dir Comedi warn verhandn«. Pezold, *Beschreibung Der Churfürstlichen Kindtauff*, Dresden 1615, unfoliiert. Das Schauspiel ist als Handschrift überliefert: *Tragedia, Der Zweyer Mächtigen Städt, Rohm, vnd Alba, Wie dieselbigen nach manchem Scharmützel, Vnd Schlachten, Entlichen den Frieden dahin beschloßen, das Jedere Stadt dreÿ Man erwählen, Vnd vor derselben Freÿheit kempfen lassen, Vnder Welchen die Stadt Rohm, Den endtlichen Sigk, mit glück erhaltenn*, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresden M 225. Das Personenverzeichnis verlangt »Dreÿ Römische Trommeter«, »Vier Stadt Pfeiffer« und »Musica Zum triumph«.

74 Siehe die Kapitel zum »klassischen Patriotismus« in: Alexander Schmidt, *Vaterlandsliebe und Religionskonflikt. Politische Diskurse im Alten Reich (1555–1648)*, Leiden 2007.

75 In diesem Kontext erscheint die provokative Frage Silke Leopolds, ob das »cuius regio eius religio« eigentlich für Musik und Musiker der Frühen Neuzeit galt und ihre Konfession überhaupt eine Rolle bei der Ausübung ihres Berufes spielte, anachronistisch. Nach Leopold sei es »nichts Besonderes, dass die Musik selbst jene Konfessionsgrenzen übersprang, die durch die Religionskriege des 16. und 17. Jahrhunderts scheinbar so unüberwindlich geworden waren. In dem Ringen um konfessionelle Identität und Alterität, um klare Grenzen zwischen Katholizismus, lutherischer, calvinistischer und anglikanischer Konfession verhielten sich die Musiker und mit ihnen auch die Musik keineswegs systemkonform – im Gegenteil: Mit ihren fast anarchisch anmutenden Brückenschlägen trug die Musik dazu bei, eben diese Brücken zwischen den Konfessionen nicht gänzlich einreißen zu lassen«. Silke Leopold, *Ein Lutheraner in Rom. Komponieren im Kontext der Konfessionen*, in: Sabine Ehrmann-Herfort (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007*, Kassel. u. a. 2010, S. 9–25, hier S. 13.

lichungsstrategien von Schützens *Psalmen Davids* (1619) oder der *Cantiones Sacrae* (1625)<sup>76</sup> und Praetorius' Zueignungen an überwiegend lutherische, aber auch calvinistische oder katholische Herrscher<sup>77</sup>. Welchen Anteil Hoë von Hoënegg an ihren Widmungsstrategien hatte, bedarf weiterer Klärung. Er pflegte zu beiden Musikern ein gutes Verhältnis<sup>78</sup>, wachte aber auch als oberste kirchliche Instanz und Zensur Kursachsens über die im Land gedruckten Musikwerke, die etwa im Blick auf die Textwahl von der Theologischen Fakultät abgesegnet wurden<sup>79</sup>.

Hoë von Hoëneggs Gottesdienste blieben bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges konfessionspolitisch aufgeladen – wenn sich auch das Feindbild seiner Predigten kriegsbedingt nach 1631 zunehmend von den Reformierten auf die Katholiken verlagerte<sup>80</sup>. Gleich blieb der Kanon wiederkehrender Lutherlieder (*Ein feste Burg, Wir gläuben all an einen Gott* und *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* samt dem *Verleih uns Frieden gnädiglich*), mit denen man sich patriotisch vor und nach den Predigten gemeinsam mit der Gemeinde auf lutherischen Zusammenhalt eingestimmte.

Für die Konzerte neben den Predigten war Heinrich Schütz schon 1617 anlässlich des Kaiserbesuches und des als »Chur Sächsisches Jubelfest« pompös gefeierten Reformationsjubiläums verantwortlich<sup>81</sup>. Noch zum Kurfürstenkollegtag in Mühlhausen am 8. Oktober 1627 komponierte Schütz mit dem doppelchörigen Konzert *Da pacem-Vivat Moguntinus* (SWV 465) eine Staatsmusik, die Fürsten und den Kaiser zur Wiederherstellung des Friedens aufrief. Als Schütz 1629 jedoch von seiner zweiten Italienreise zurückkehrte, hatte sich das Verhältnis zwischen Kursachsen und der kaiserlich-katholischen Partei sichtlich eingetrübt. Mit dem Restitutionsedikt von 1629 veränderte Kaiser Ferdinand die konfessionelle Landkarte und setzte zugleich rigoros die katholische Interpretation des Augsburger Religionsfriedens von 1555 gegen die protestantischen Reichsstände aus einer Position militärischer Stärke durch. Nach dem Scheitern einer bewaffneten Neutralität trat Kursachsen wenige Jahre darauf an der Seite Gustav Adolfs II. von Schweden in den Krieg ein und belebte in seiner Kriegspropaganda das katholische Feindbild neu. Gerade zu den politischen Ereignissen dieser Zeit entstanden von Schütz zwei Werke, die

76 Siehe die unterschiedlichen Hypothesen von Jürgen Heidrich, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen*, in: SJB 18 (1996), S. 53–64 und Heide Volckmar-Wasch, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz. Entstehung – Texte – Analysen*, Kassel u. a. 2001; zu den *Psalmen Davids* Küster, (wie Anm. 39), S. 43.

77 Arno Forchert, *Musik als Auftragskunst. Bemerkungen zum Schaffen des Michael Praetorius*, in: SJB 27 (2005), S. 37 bis 51.

78 Praetorius bezeichnet er 1619 als »Amici sui integerrimi« (seinen unbescholtenen Freund); Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, GA 17/1 (wie Anm. 20). Schütz war ihm schon 1625 ein »Compatri & Amico suo carissimo« (Mitbruder? und sein teurer Freund); vgl. Schütz Quellen Nr. 25, S. 41.

79 Johann Georg I. verlieh Druckprivilegien mit der Auflage, dass Schein »die textus, so Er vnter den Musicalischen Tractaten sezen würde, vorher ehe Sie gedrucket werden, zur censur vnserer Theologischen Facultet vndergeben solle«. Stadtmuseum Leipzig, A/4298/2009 (Erneuertes Druckprivileg an Johann Hermann Schein von 1617/1628).

80 Zu Hoë von Hoëneggs politischen Gottesdiensten: Christoph Wetzel, *Die Schlosskirche zu Dresden als geistlicher Mittelpunkt des Kurfürstentums Sachsen im 17. Jahrhundert*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle zur Schütz-Zeit*, Altenburg 2009, S. 8–23; zu Schütz auch Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und der Dreißigjährige Krieg*, in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hrsg.), *1648: Krieg und Frieden in Europa*, Bd. 2, Münster 1998, S. 423–430.

81 Von Schütz erklangen Werke aus den *Psalmen Davids* (1619), aber auch den *Symphoniae Sacrae* I (1629), von Praetorius solche aus den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619). Zuletzt zum Reformationsjubiläum: Bettina Varwig, *Histories of Heinrich Schütz. Musical Performance and Reception*, Cambridge 2011. Siehe dort auch weiterführende Literatur.

den neuartig expressiven, durch Monteverdi beeinflussten *stile concitato* neben die aggressive Polemik gegen die kaiserlich-katholische Kriegspartei setzten<sup>82</sup>.

Über den sogenannten Leipziger Schluss vom März und April 1631 und die dort getroffene Ablehnung des Restitutionsediktes durch Kursachsen und Brandenburg wurden die kursächsischen Landstände auf dem Landtag vom 18. Juni 1631 informiert. Im dazu abgehaltenen Gottesdienst mahnte Hoë von Hoënegg die versammelten Stände: »Lauffet und haltet zusammen/jhr lieben Patrioten/stehet für einen Mann: helfft mit Rath vnd That/daß das Vaterland nicht ins Verderben gebracht werde«<sup>83</sup>. Neben dem Aufruf zu Gehorsam (Röm 13,1–7), dem Verlangen nach Gnade, Frieden und Gerechtigkeit (Ps 85), wurde mit Glaubens- und Friedensliedern ein Konzert über Psalm 68,2–4 aufgeführt, das schon durch seine Textwahl programmatischen Charakter hatte: »Es steh Gott auf, daß seine Feinde zerstreuet werden und die ihn hassen für ihm fliehen.« Wenn es sich tatsächlich um Schützens SWV 356 aus den *Symphoniae sacrae* II (1647) handelte<sup>84</sup>, dann erklang hier zugleich »ein religiöses Kampfstück wie kaum ein zweites«<sup>85</sup>. In einer auf der Spitze stehenden politischen Situation zielte die Erinnerung an den göttlichen Beistand für die »Gerechten« auf die Stärkung des Widerstandswillens. Dies, gepaart mit einer durch Monteverdi beeinflussten, extrem kontrastreichen Musik, dürfte eine ergreifende Wirkung auf die Versammelten gehabt haben<sup>86</sup>.

Ein weiteres Konzert, in dem Schütz italienische Affekt- und Kontrastwirkungen nutzte, war sein berühmter doppelchöriger Satz *Saul, was verfolgst du mich?* (SWV 415). Im Gegensatz zu SWV 356 ist dieses, eindeutig nachweisbar, im Kontext aggressiver Agitation der sächsischen Hofprediger erklingen. Dies belegt das Amtsbuch der Dresdener Schlosskapelle. Das Konzert wurde erstmals im September 1632 während der Dankfeier anlässlich des einjährigen Jubiläums der Schlacht von Breitenfeld aufgeführt<sup>87</sup>. Kurz zuvor hatte sich auch Schütz persönlich über das Vordringen Gustav Adolfs nach Süddeutschland

**82** Dies belegt das erst 2007 wiederentdeckte Amtsbuch der Dresdner Schlosskapelle, indem eine eigene Rubrik die Liturgie der Festgottesdienste von 1631 bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges überliefert: Amtsbuch (wie Anm. 50), besonders fol. 198<sup>v</sup> (alt)/174<sup>v</sup>–204<sup>v</sup>/180<sup>r</sup>. Die Verzeichnisse hat jüngst auch Derek L. Stauff ausgewertet und in seiner Studie über *Lutheran Music and Politics in Saxony During the Thirty Year's War*, Ph.D., Indiana University 2014, im politischen Kontext diskutiert. Ich danke ihm ganz herzlich für die freundliche Überlassung seines Manuskriptes und angeregte Diskussionen. Vgl. sodann den Beitrag von Christa Maria Richter in diesem Band.

**83** Matthias Hoë von Hoënegg, *Abermahlige Landtagspredigt/Als die Churfürstliche Durchlauchtigkeit zu Sachsen/ ec. einen allgemeinen Landtag [...] angestellt. Den 18. Junij Anno 1631 in der Schloßkirchen zu Dresden gehalten*, Leipzig 1632.

**84** Das Konzert parodiert Monteverdis *Armato il cor* und *Zefiro torna*, die erst in den *Scherzi musicali* von 1632 im Druck erschienen, aber bis zu einem Jahrzehnt früher entstanden sind. Schütz könnte beide auf seiner Italienreise kennengelernt haben. Stauff hält die frühe Datierung auf 1631 von SWV 356 im Anschluss an Massimo Ossi aufgrund nicht nachweisbarer Vorlagen und keinerlei überlieferter handschriftlicher Kopien für zu spekulativ. Stauff (wie Anm. 82), S. 299 f. Deutsche Kompositionen des Psalms sind allerdings um 1631 nur von Johann Vierdanck (1647) oder Sebastian Knüpfer belegt. Zur Kontextualisierung im Dreißigjährigen Krieg und zu ästhetischen Fragen: Gerald Drebes, *Schütz, Monteverdi und die ›Vollkommenheit der Musik‹* – »Es steh Gott auf« aus den »*Symphoniae Sacrae* II« (1647), in: SJB 14 (1992), 25–55.

**85** Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 1954, S. 481.

**86** Denkbar ist auch ein laut Wolfram Steude an SWV 356 erinnerndes(!), gleichnamiges Schütz-Fragment mit »fanfareartige[r] Baßmotivik«. Wolfram Steude, *Ein Schütz-Fragment und Anmerkung zu Kasseler Schütz-Quellen*, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 225.

**87** Amtsbuch (wie Anm. 50), fol. 175<sup>r</sup> (alt)/199<sup>r</sup>. Stauff hat erstmals auf die frühe Verwendung des Konzertes in diesem Kontext hingewiesen. Stauff (wie Anm. 83), Chapter 6. Siehe dazu ders., *Schütz's ›Saul, Saul, was verfolgst du mich?‹ and the Politics of the Thirty Years War*, in: *Journal of the American Musicological Society* 69/2 (2016), S. 355–408.



und die damit einhergehende Wiederherstellung evangelischer Rechte erleichtert gezeigt. In einem Schreiben an den Augsburger Kunstsammler Philipp Hainhofer stimmte er in Hoë von Hoëneggs Jubelpredigt über die befreiten »1000 Ja hunderttausend menschen herzen« in Augsburg ein und dankte Gott für die »wieder erlangte [...] gewissensfreyheit«<sup>88</sup>. Unmittelbar voraus gegangen war die Schlacht bei Rain am Lech am 15. April 1632, die dem protestantischen Lager nach der Schlacht bei Breitenfeld einen weiteren Sieg über die Katholiken beschert und das lutherische Augsburg befreit hatte.

Mit einem mehrtägigen Dankfest wurde die Schlacht bei Breitenfeld am 6./7. September 1632 gefeiert. Der Kaiser hatte mittlerweile Wallenstein wieder in seine militärischen Vollmachten eingesetzt, und dieser rückte nach Sachsen vor. Diese Bedrohung durch die kaiserlich-katholische Seite wird in den Predigten und Schriften der Hofprediger Hoë von Hoënegg und Christopher Laurentius spürbar<sup>89</sup>. Da während des Festgottesdienstes durch das Abendmahl kein Raum für Konzertmusik war, erklang Schützens *Saul, was verfolgst du mich?* in der zweiten Vesper. Das kurze und äußerst expressive Konzert ist auch heute noch von ergreifender Ausstrahlung. In der Forschung wurde immer wieder betont, wie meisterhaft Schütz wörtliche Rede nicht abbildete, sondern als affektive Situation selbst erfasste. Die Stimme Jesu wird zu Sauls eigenem Gewissen. Durch sprunghafte Akkordrückungen und ostinate Tonwiederholungen dramatisch gesteigert, mahnt die Musik Saul mit unvergleichlicher Erregung zur Umkehr. Um wieviel erschütternder muss die innere Stimme des Christenverfolgers Saul auf die Hörer der Schlosskirche im Kontext der lutherischen Bedrohung gewirkt und sich ihnen die Identifikation als selbst religiös Verfolgte unmittelbar aufgedrängt haben?

Auch zu den Landtagen vom 11. Januar 1635 und 31. August 1640 sowie zum großen Friedensdankfest am 22. Juli 1650 krönten Konzerte die Friedensgebete, für die nach dem Tod Hoë von Hoëneggs 1645 der Oberhofprediger Jacob Weller verantwortlich war. Kapellmeister Schütz griff später jedoch eher auf vorhandene Literatur zurück<sup>90</sup>.

Dass die Musik jedoch in Zeiten klarer konfessionspolitischer Bekenntnisse in Dresden mehr als repräsentative Festmusik mit »Trompeten und Heerpauken« war, zeigen besonders die Großereignisse von 1614 und 1632. Unter dem Einfluss politischer Ereignisse schufen Hoë von Hoëneggs Predigten den rhetorisch-intellektuellen Rahmen, der Praetorius' und Schützens musikalisches Schaffen herausforderte. Dieses Zusammenspiel schuf eine einzigartige, das Leid und die Friedenssehnsucht genauso wie die Feindbilder der Zeit widerspiegelnde, dabei doch selbständige Deutung, die die Adressaten persuasiv lenken sollte. Vor dem Dreißigjährigen Krieg wurde die Kirchenmusik durch die Auseinandersetzung mit den Calvinisten als Distinktionsmerkmal deutlich aufgewertet. Praetorius' Musik hatte mit dem

**88** Schütz Dok Nr. 72, S. 173–176, hier S. 174 (Schütz an Hainhofer am 23. April 1632). Dieses Zitat gilt als einziger Beleg für Schützens persönliche Einstellung in Glaubensfragen.

**89** Christoph Laurentius, *Doxologia Davidica, Oder/ Eine Christliche Dancksagungs-Predigt aus dem CXXIV. Psalm [...]* An dem von Churf. Durchl. zu Sachsen gnädigst angeordnetem Christlichem Lob- und Danckfest im Jahr Christi 1632. den 7. Sept. in der Churf. Schloßkirchen zu Dresden, Dresden 1632; u. a. im Kontext Hoë von Hoënegg, *Nochmalige summarische Verantwortung und Vertheidigung [...]* Wider etlicher Pöpstischer Nacht-Raben und Ertzlügner außgesprengte Paßquill und Lesterschriften/sonderlich das genante Recepisse und Anatomiam, Leipzig 1632.

**90** Als Konzerte erklangen 1635 ein anonymes *Salve ô clemens, ô pia, ô dulciss*, 1640 der Psalm 119 *Beati immaculati in via* von Melchior Franck (aus: *Melodiarum sacrarum*, 1606) und sogar inmitten Hoë von Hoëneggs zweigeteilter Predigt ein *Verleih uns Frieden* »à 9 J. H. S.« (von Johann Hermann Schein ist ein nur vierstimmiger Satz im *Cantional* von 1627 überliefert). Als Introitus wurden meist deutsche Psalmkompositionen gesungen, unter anderem 1640 der Psalm 122 *Ich freue mich des* von Daniel Sehlich (*Opus Novum*, 1625), 1635 von Heinrich Schütz (SWV 26, *Psalmen Davids*).

Naumburger Fürstentag nicht nur exegetische Funktion, sondern symbolisierte mit Klanggewalt und Instrumentenvielfalt zugleich lutherische Musikanschauung. Vordergründig dienten mehrchörige Figuralmusik, Orgel- und Instrumentalmusik festlichem Gotteslob und Zeremoniell, standen aber auch apologetisch für die Verteidigung lutherischer Kultur. Im Kontext sächsischer Kriegsbeteiligung vermittelten schließlich Psalmen wie *Es steh Gott auf* und besonders Schützens expressives SWV 415 als Sinnbild religiöser Verfolgung im Kampf gegen »papistischen Aberglauben« lutherischen Zusammenhalt. Im Spannungsgemenge zwischen religiösen und politischen Werten diente Musik als identitätsstiftendes Mittel der Dresdner Gottesdienste und höfischen Feierlichkeiten, an dem – ganz gleich ob aus persönlicher Überzeugung oder Loyalität gegenüber landesherrlicher Obrigkeit – Praetorius und Schütz bereits 1614 entscheidenden Anteil hatten.

## Anhang

### 1. Christoph vom Loß an Johann Georg I. von Sachsen – Schleinitz, 18. August 1614

SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8220/2 (Hertzog Augusti zu Sachssen ec: Geburt, vnd beÿ deßen Geburt Tauff gewesene frembde Herrschafften, ervolgte gratulation schriffthen, auch gehaltene Ritterspil vnd Armbrust schissen belang: ANNO 1614), fol. 136<sup>r</sup>–37<sup>v</sup> (bislang unveröffentlicht)

[136<sup>r</sup>] Durchleuchtigster Hochgeborner Churfürst, E: Churf: G: seindt meine vnterthenigste gehorsambste dienste, bestes trewes vleißes iederzeit zuuor bereit,

Gnedigster Churfürst vnnd herr, E: Churf: G: gnedigstem beuehlich, das Ich mich den 27 dieses zu Dreßden in meinen dienst wieder einstellen solle, hab Ich mit vnderthenigster gebürender Reverenz empfangen, Auch dobeneben mit höchster meiner erfreuung daraus ganz gerne vernemen, Welchergestalt der Barmherzige Gott, die Durchlauchtigste hochgeborne Fürstin vnnd Fraw Fraw Magdalenen Sybillen, Churfürstin vnnd herzogin zu Sachsen, Gülich, Cleve vnnd Bergk, geborne Marggräfin zu Brandenburgk, Landgräfin in Düringen, Marggräfin zu Meissen vnnd Burggräfin zu Magdeburgk, Gräfin zu der Marck vnnd Rauenspurck, Fraw zu Rauenstein E: Churf: G: herzlichste Gemahlin, meine gnedigste Churfürstin vnnd Fraw, dero bißher getragenen bürdenn väterlich entbunden, vnnd E: E: Churf: G: G: beiderseits mit einem wohlgestalten Jungen herrn väterlich erfrewet hatt.

Wie nun S. Göttlichen Allmacht billich, namens andern E: Churf: G: getreuen dieners vnnd vnderthanen, auch Ich hierfür herzlich lob vnnd danck sage, Also wiederhole die deßwegen E: Churf: G: albereit gethane gehorsambste schriftliche glückwünschung Ich hieher vnderthenigst, den frommen Gott bittend, Er wolle gnad verleihen; damit solche E: Churf: G: zu freud vnnd trost, dem Jungen Prinzen zur Wohlfarth, vnnd dem Römischen Reich, so wohl diesen Landenn vnnd Vnderthanen zum besten, zu Ihrem würcklichen effect durchaus kommen vnnd gelangen möge,

[136<sup>r</sup>] Sonsten will Ich höchsterwehnten deroselben gnedigstem Beuehlich zu vnderthenigster folge, vf die mir genandte Zeit|: dofern mich Gottes gewalt nicht verhindert :| gewiß zu Dreßden sein,

Darbey kann E: Churf: G: Ich vnderthenigst hiererinnert nicht laßen, Es ist Ihr auch ohne dies gnedigst selbst wißendt, Was maßen inn der Music es ann einem guetem Organisten mangelt, Nun habenn dieselben hiebeuor eines, Heinrich Schüz genandt, der vom Weißenfels bürtig ist, vnnd sich izo in Herrn Landtgraff Morizen zu Heßen, meines gnedigen Fürsten vnnd Herrn diensten vfheld, gegen mir ein gnadenn erwehnet, Es haben auch seit deßen seine Eltern vnnd freunde beÿ mir vnderschiedlich ahnregung thun laßen, weil er der Religion halben des orts [Kassel] nicht gern lenger bleiben wolte, ob br.; E: Churf: G: er dahin vnderthenigst zuermitteln, das Sie Ihn, als Ihr Landtkindt, daselbst abgefordert hatten. Vnnd wiewohl Ich sehe das sich solches alß vf ein will füglich nicht thun laßet, So ruhet doch beÿ E: Churf: G: gnedigsten Wohl gefallen, ob Sie Ihn Schützen, durch ein handtbrieflein beÿ hocherwehntem Herrn Landtgraffen, gegen, Gott gebe glücklich, beuorstehenden Fürst-

lichen Kindttauffe, vff ein bahr Monath los mach vnnd gleichsamb entlohnem wolten, Were auch meines theils der hoffnung, weil gleich izo wegen der Marggräfin zu Baden tödtlichem abgang, das trawren am Caßelischen hoff vorhanden, es soltten Seine des herrn Landtgraffen F: G: solches zube-  
[137<sup>r</sup>] willigen nicht schwer sein: Wenn mann nun dieses vor das mahl erhielte, könnte mann alßdann ferner stehen, wie seiner Person halbenn den sachenn etwa zurathen. Jedoch ruhet solches alles bey E: Churf: G: gnedigsten Wohlgefallen, Deren Ich vnderthenigste gehorsamste getreue dienste Zeit meines lebens zuleisten mir schuldig so willigk bin, Datum Schleiniz den 18 Augusti Anno 1614

E: Churf: G:  
Vnderthänigster  
Gehorsamster  
Getreuer  
Diener,  
Chrvom Loß  
m[anu]p[ro]p[ri]a

## 2. Georg Pezold (1615)

Georg Pezold, *Επισημασία sive descriptio sacri actus baptistici 18. Sept. & Lvdorum megalensium sequentibus diebus Dresdae ab illustrissimo et serenissimo principe ac domino, domino Ioanne Georgio [...]*, Dresden 1615 (Signatur: SHStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8220/2, Nr. 228)

Georg Pezold, *Beschreibung Der Churfürstlichen Kindtauff/und Frewdenfests zu Dreßden/den 18. Septemb. des verlauffenen 1614. Jahres [...]*, Dresden 1615

### Gottesdienst am 18. September 1614

#### Musik zum Einzug

[B2<sup>r</sup>] Ecce autem magno resonant impulsa fragore/  
Tympana: & ingenti complentur tecta tumultu/  
Clangentis passim litui, sonituruq tubarum. [...]  
Velleribus Tyrijs & rubro murice cultum: /  
Intus vocali exultat sacra Musica cantu

Heerpauckn/vnd Trommten höret man/  
In lüfftn biß an den Himl hinan. [...]  
Darinne man schön musicirt /  
Vnd GOTTES Ehr gefördert wird.

#### Musik und Predigt

[B3<sup>r</sup>] Ordine iamq[ue] omnes sacræ in penetralibus ædis  
Constiterant marres, simul innuptæ aq pullæ,  
Illustrésq viri, pretiosa veste decori.  
Interea harmoniæ addicti sua iusta ferebant,  
Pars Cytharæ docto tangebant pollice nervos,  
Dulcia pars editoq hilari modulamina voce,  
[B3<sup>v</sup>] Et levibus digitis testudo intercinit icta.  
Audiui tenues puerili è gutture voces.  
Pandoræ aptatas, audiui ut & inde subaltum  
Ille canens scansim vocem exitat, assonat illi  
Tibia, concentumq animat, medio iste tenore  
Dat per coll modos, tuba cui se ductilis addit.  
Sunt qui demissis superant pulmonibus ursos,  
Murmuraq ingeminant è gutture ducta profundo.  
Vocibus his cunctis animam vocalia subdunt  
Organa, pneumatico foris insufflata sussro,  
Et digito motata levi, quasi vincula totum  
Harmoniæ servant corpus vegetantq[ue] decorè.  
Ora modósq[ue] regit Prætorius arte peritus,

Vnd nun thun in der Ordnung stehn /  
All, die in die Kirch theten gehn.  
Die abr der Music zugethan /  
Mit frewden sich da hören lan /  
Artig der meiste theil tut singn /  
Die Seitenspiel lieblich drein klingen:  
Der *Discantisten* Stimlein zart  
Man höret nach Englischer art:  
*Colloraturen* in dem Alt  
Werden gemachet mannigfalt /  
Anmutig da auch der Tenor  
Den andern Stimmen gehet vor /  
der Bas des Gesangs *Fundament*,  
Bald auff / bald sich wiedr nieder wend /  
Kein Beer so tieff mit seinem Brummn /  
Diesen Bassisten gleich kan klymmn /  
In diese Stimmen die Orgel geht /  
Auff Sechs Choren man alda steht /  
Vnd gegn einander Musicirt /

Egregijōq author cantus vocūmoq Magister.  
 Iām q ubi facta quies & amica silentia templo,  
 Sanctiloquus vates Suggestum ascendit, & alto  
 Ore preces fundit, taciti quem turba sequuntur  
 Cætera, nunc Evangelium de more legebat  
 Explicat, illius verum demonstrat & usum.  
 Iām q ubi finies erat tensis ad sidera palmis,  
 Vota subinde facit, selso & de sanguine natum  
 Prosperat Illustrem ore pio, sohóq recedit.  
 Tunc aulæ rursum festiva per atria clangunt  
 Æra tubæ, resonant litui, dant tympana murmur,  
 Et facibus rursum succensis atria fumant.

Ein Chor vmb's andr gehöret wird.  
 Instrumentisten itzt allein  
 Sich hören lassn fein vberlein /  
 Darbey ein guter *Vocalist*,  
 Die wort zu singn gestellet ist.  
 Da höret man schöne *Concert*  
 Die man nur haben kan auff Erd:  
 Harffen/Lauten/Geign/vnd Viol/  
 Klingen da vbr die massen wol.  
 Prætorius der Componist  
 Von Braunnschweig her gefordert ist/  
 Vnd mus regiern mit ganzem fleis  
 Den Chor auff's Churfürsten geheis.  
 Als aber Musiciret war /  
 Den Glauben singt die Christenschar:  
 Da nun dieser Gsang hat sein endt /  
 Auffm Predigstuel steiget behendt /  
 Doctor Hoë der glehrte Man /  
 Vnd thut GOTT ruffn vmb segen an  
 Zur Predigt wie gebreuchlich ist /  
 Das *Euangelium* drauff list /  
 Vnd erklet es mit GOTTES Wort /  
 Mit allem Vleiß man ihm Zuhort /  
 Den rechten nutz desselbn er weist /  
 Wie solchs die heilige Schrift heist.  
 Alß nun die Predigt war verricht /  
 Viel gutes wuntzschs von ihm geschicht /  
 Mit bitt er GOTT den Herren thet  
 Anruffen an der heilign städt /  
 Daß er das Junge Herrlein klein /  
 Welchs itzt solt werdn gewaschen rein  
 Von Sünden/durch die heilig Tauff /  
 Ins buch des Lebns wolt zeichnen auff /  
 Vnd den löblichem Hauße Sachßn /  
 Zum Regenten lassen auffwachßn /  
 Deß sich das gantze Vaterlandt  
 Köndte getröstn/auch allerhandt  
 Schutz haben/vnd bey reiner Lehr  
 Erhalten werdn zu GOTTES Ehr.  
 Nach diesen hört man abermahl  
 Die *Musicanten* mit fröhlichem schall /  
 Im gantzen Schloß die Trommeten  
 Sampt den Heer Paucken schalleten. [...]

---

#### Taufe

Tunc iterum harmonicæ tolluntur in aera voces,  
 Et tuba dae sonitum stridentum ex ære recurvo,  
 Verberaq ingeminat comiti pulsator aheni.

---

Das Teutzsche Lied da singet man /  
 Wie Christus kommen zum Jordan / [...]  
 Als nun die Tauffe war verricht /  
 Viel Musicirens widr geschicht /  
 Die Trommeten vnd Heerpaucken gut /  
 Mit fröhlichem schall man hören thut.

---



**Bankett**

[C] Tunc etiam veniunt vocum cantusq Magistri  
 Qui ingemant plausus: numerosq per alta volutant  
 Atria, dulcisonus ferit aurea sidera clamor,  
 Magnificæ varia hîc edit discrimina vocum  
 Cantus, & inflato madulatur tibia cornu:  
 Buccinaò immugit pulsos? ad carmina nervi,  
 Suavisonis implent totam concentibus aulam.

Auch Musiciren man da thut/  
 Auff allerley Seitenspiel gut:  
 Etliche theten lieblich singn/  
 Heerpackn vnd Tromten im Schloß klingn/  
 [...]  
 Von der Tafel/bald daher gehn  
 Die Fürstlichen Personen all/  
 Geführet auff den Riesensaal/  
 Fürstliche Tantz allda zu haltn/  
 Paucken vnd Pfeiffen alda schaltn:  
 Zweene Hof junckern gehn voran/  
 Fackeln sie tragen sihet man.

**3. Wolfgang Ferber (1615)**

Wolfgang Ferber, *RELATION Vnd vmbständigliche Beschreibung eines ansehnlichen vnd fürnehmen Stahlschiessens zum gantzen Stande*, Dresden 1615, unpaginiert (Ausschnitte)

Wieviel mehr wird billich höchlich gerühmet/auffgezeichnet vnd zu einem Exempel künfftiger nachfolge den Posteris hinterlassen/wenn von Christlichen Potentaten/Fürsten vnd Herren/vff Löbliche Rittermessige exercitia, die in fürfallenden nöthen gemeinem Vaterlandt zum besten gebraucht werden können/darneben auch zu erhaltung/zu erneuerung vnd fortpflanzung guter freundschaftt/Nachbarlicher correspondenz vnd vertrawligkeit zwischen benachbarten Fürsten vnd Potentanten vnd deroselben Vnterthanen/nützlich vnd dienstlich sein/jchtwas auffgewendet/zu ehren angestellet/vnd in löblicher Vbung erhalten wird.

**[Taufgottesdienst]**

Daß Volck im Schloßhoff heuffig stundt/  
 Wer in die Schloßkirch kommen kundt/  
 Der gieng hinein/da anzusehn/  
 Welcher gestalt solchs würd geschehn/[...]  
 Zu der Predigt vnd heilign Ampt/  
 Bald war allda ein Jubilirn/  
 Versteh dadurch daß Musicirn,  
 Das gienge an mit Liebligheit/  
 Daß ich es auch die gantze zeit  
 Meins Lebens nie so hab gehört/  
 Mein Hertz im Leibe sich vmbkehrt/  
 In eitel frewden es auffwallt/  
 Daß die Music so lieblich schallt/  
 Ich hörte zu mit Maul vnd Nasn/  
 Auff Seyten/schlagen/Wort vnd blasn.  
 Da war Michæl Prætorius,  
 Gewiß ein guter Musicus,  
 Vnd außbüндiger Componist,  
 Derselbe wendet sich zur frist/  
 Von einem zu dem andern Chor/  
 Vnd schlug den Tact eim jeden vor/  
 Die gantz Capell regieret er/  
 Ich dacht bey mir/wenn gleich hieher/  
 Kemen der Heyden Musicantn,

Die besten so jemals verhandn/  
 Orpheus der gute Lautenist/  
 Von dem viel schryns vnd rühmens ist/  
 Die Musæ g'nant Pierides,  
 Hettn sich nicht dürffen schemen des/  
 Wenn sie gleich allzusammen spielt/  
 Doch diesen kaum die Wage hieltn/  
 So wol (nach meinm bedunckn) es klang/  
 Also daß ich mich weiter schwang/  
 Mit mein gedanken in die höh/  
 Dacht wie mus es sein jimmermeh?  
 Wenn die Cœlestis Musica,  
 Anstimmen thut jhr Gloria?  
 Vnd Sanctus, Sanctus intonirt?  
 Weil hie solch frewde wird gespürt/  
 Von der erdachten Musica,  
 Die doch vergeht/vnd bleibt nicht da/  
 Jedennoch sie bey Tag vnd Nacht/  
 Götter vnd Menschen frölich macht/  
 Darumb die Music lobens werth.  
 Wer die zu verunehrn begert/  
 Derselb wird schwerlich haben theil/  
 Am Himmelreich vnd ewign Heil.  
 Nun von der Music gnug also/

Vnd wieder zum proposito.  
 Der Herr Doctor Hoye genandt/  
 Oberster Hoffpredigr im Landt/  
 Ein herrlich schöne Predigt thet  
 [Täufling mit Pauken und Trompeten]  
 Fing man zu singen an behend:  
 Christ vnser HERR zum Jordan kam

## [Bankett]

In einem schönen lustign Saal/  
 Die Musica, so war dabey/  
 Hastu mit Worten mancherley/  
 Von mir selbst (angezeiget obn)  
 Etlicher massen hören lobn.  
 Jetzt es auch nicht anbrennen lies/  
 Das magstu glauben gar gewiß.

[Armbrustschießen: 5 Stadtpfeifer mit Posaunen und Zinken: Nickel Ulich, 4 Gesellen: Andres Saub, Christian Bergkmüller, Christian Ulich, Christoff Vlich]

Da warn die Herren Musicantn,  
 Meistentheils meine gut bekandt/  
 Vnd Herr Thomas Dachs dazumahl/  
 Wie ich glaub vntr jhn Principal,  
 Andreas Voigt/Wilhelm Günther/  
 Hans Kleh kompt nicht zu weit hinder/  
 Vnd Nicolaus Hauptvogel traun/  
 Gregr Hoyer mit der Quart Posaun/  
 Augustus Dachs/Johan Köckritz/  
 Hans Werner auch dabey war jetzt.  
 [...]

Von den Ritterschüssen/wer dieselben hat.

## [3. Becher]

Einer von Meissen heist Hans Groh/  
 Des dritten halben wird er froh/  
 Der Organist zu Sanct Affra,  
 Kan Componirn gut Intrada,  
 Liebliche Täntz vnd Madrigall,  
 Zu Instrumenten vnd Regall/  
 Drumb hat er jetzt auch Componirt,

Nach seines Vaters willen/  
 Von Sanct Johans die Tauffe nam/  
 Sein Werck vnd Ampt zuerfüllen/ec.  
 Vnd als frölich mit Menschen Zungn/  
 Dieser Gesang war ausgesungn  
 [Taufe]

Diese Neun gut Instrumentistn,  
 Hattn sich auff's beste thun austrüstn/  
 Mit Posaunen vnd auch mit Zinckn/  
 Es durfft keiner dem andern winckn/  
 Sie wusten zuor allermassn/  
 Was vor ein Stück sie solten blassn/  
 Daß da möcht recht vnd wol passiern.  
 Sie kunten lieblich Musicirn,  
 Daß jederman het gefallen dran/  
 Giengn neben einander voran.

Daß jhm ein schöner Becher wird.

[...]

Von andern Hauptgewinsten wer dieselben gewonnen.

[...]

20 [Schuß] Andreæ Voigt dem Musico  
 Instrumentali, der/also  
 Die Zweckschüß auch halff Präsentirn,  
 Wir diesn Gwinn attributirn.

[Gottesdienst am 25. September mit der Predigt von Hoë von Hoënegg]

Die warheit aber zu bezeign/  
 Wurdn durch die Predigt angeregt/  
 Viel hertzen zur andacht bewegt/  
 Denn ich bin vnterm Volck gestandn/  
 (welchs da in grosser meng verhandn)  
 Hab oft gehört/daß mit eim blaßn/  
 Sie jhre seufftzt zu GOtt gelaßn/  
 Vnd mit tröstlicher zuuersicht/  
 Sich wiederumb han auffgericht/

Nicht wol het können besser sein/  
 Denn Instrumenta Musica,  
 Die waren da tam Varia,  
 Daß ichts nicht alle mercken kund/  
 Mit Singern sie auch wol bestund/  
 Noch eins nam mich am meisten wundr/  
 Die Kesselpaucken klungen drundr/  
 Die Trommeter auch drein geblaßn/  
 Anmutig vber alle maßn/

Vnd gleichsamb froh drob worden sind/  
 Ja wem die Predigt nicht entzündt/  
 Hett nach derselben müssen ja  
 Bewegn die schöne Musica,  
 Die damals nach der rechnung mein /

Mit schönen vnd lieblichen thon.  
 Was sag ich viel? Ich lall dauon /  
 Wenn ich manchmal gedencke des /  
 Daß Maul noch drüber offn vergeß.

#### 4. Hofakten: 10006 OHMA A Nr. 3 (Herzog Augusts und Herzog Christians Taufe 1614/15)

4.1. *Ungefährlich Memoriall, Deßen So die Fourierer beÿ izo angestellten Churf. S. Kindtauffen zu erinnern notigk (Auszüge)*

[35<sup>v</sup>] 21. Dem Churfürstlichen Sächsischen Oberhofprädig. herrn D. Matthie Hohen, uns auch bei Zeitten [36<sup>r</sup>] angesagt werden das er sich darnach achtte, damit er die prädigt vnd Tauffe, in der Kirche alhier zu Dreßden, den Sontag, alls den 18. Septembris früe vmb 8. Vhr, verrichte, sich auch mit seinen Collegen vergleiche, wie sie vnter ein ander das Gebeth wenn mann offene taffel helt thun wolle,

22. Den Capelmeister mus angezeigt werden, das er beneben seiner zu geordneten Musica, zu rechter Zeitt als den Sontag frue vmb 6. vhr, solle aufwarten, vnnd so balde als mann in Proces in die Kirche kommet, vnd die Trommeter mit den Plasen aufhören, das sie zu Musiciren anfangen, wird auch nach beschehener, prädigt vnnd Tauffe, ihrenn dinst verrichten, Dieweiln man auch befundenn, das sie bei der Chur: vnnd Fürstlichen Taffel nicht vleißig auff: sondern bisweilenn, mehr des Trunks, denn deßen, darauff sie [36<sup>v</sup>] bestellet wartten, Alls mus Ihnen gleichfalls, angesagt, vnnd mit vleis eingebundenn werdenn, das sie das vbrige trincken, einstellen, nüchtern, vnnd in gutter bescheidenheit sich halten, die besten Stimmen auslesen, und musiciren sollen,

23. Sonderlich aber solle der Forierer, den Musicanten, Trompetern vnnd heerpauckern mit besondere Ernst vntersagen, das sie nüchtern vnnd bescheiden sein, auch ein ieder darauf er bescheiden wartte, vnnd in denselben beÿ leibes straffe nichts verseumenn, Es sollen auch die Trompter, in der Statt frue vmb 9. vhr, vnnd vfn Abendt vmb 4 Vhr desgleichen beÿ hof, frue vnnd vfn Abendt zu gewöhnlicher stunde, zu tische blasen, vnd daran ingleichen nicht verlaßen, wir Ihn in dem der Forierer solches mit ernst einzubinden wißen wirdt [...].

4.2. »Vorzeichnüs der Inventiones«, fol. 104<sup>r</sup>–110<sup>r</sup>

[fol. 105<sup>r</sup>: Mittwoch, 21. September: 1. Invention mit Joachim von der Schulenburg; fol. 105<sup>v</sup>: 2. Invention der kurfürstlichen Truchsesse; fol. 106<sup>r</sup>: 3. Invention von Hans Plötz zu Thallwitz; fol. 108<sup>v</sup>: 4. Invention; fol. 109<sup>r</sup>: 5. Invention des Heinrich von Büнау]

#### 3. Invention von Hans Plötz zu Thallwitz: *Der Weldt anfangk, vnnd Leztes Endt*

Die Verse sind in SHStA Dresden, 10006 OHMA A, fol. 106<sup>r</sup>–108<sup>v</sup> und die Abbildungen in SHStA Dresden, 10006 OHMA P. Hierüber Nr. 13, überliefert. Die Reihenfolge der Personen auf der Bildrolle weicht leicht vom Text ab und ist, was auch für einige Allegorien gilt, nicht immer eindeutig zuweisbar.

Invention /

Der Engel so vorher gestalt,  
 zeigt vns den Anfang der Welt,  
 Gott schaft Himmel Erdt, vnd das Meer,  
 Aus Erden formirdt den Menschen ehr,

Die Sieben Engel mit den Sternn,  
 thun vns zeigen Christum, den Herrn  
 Wie solches Johannes zeuget ahn,  
 vnnd klar in seinem Buch thut stan,

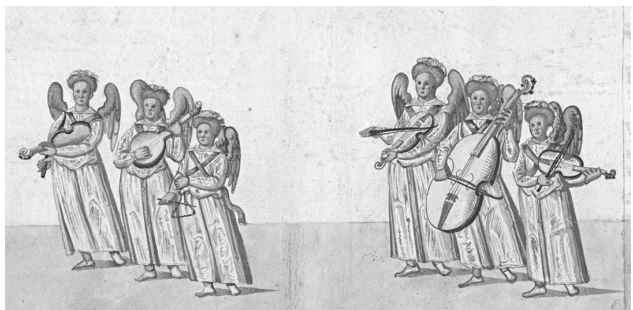


Abb. 3: Engel mit Diskantgeigen, Mandora, Bassgeige und Triangel

Adam /

Durch Sathans Gifft vnd Schlangen List,  
der Mensch in Sünden gefallen ist,  
denn er veracht Gottes Geboth,  
dardurch er kam in noth vnd Thott.

[106<sup>v</sup>] Sonn /

Die Sonn ist hell, warm, vnd auch Clar  
den Erdtkreis sie erwermet gar'  
das sie herfür bringt aller welt,  
dauon sich Mensch vnnd vieh erhelt.

Mond

Der Mondt giebt vnns durch seinen schein /  
bey nacht das Clare Licht allein,  
der Engel auf Gottes geheis,  
den Menschen trieb außn Paradeis.

Adam sein Liebe Euam schonn,  
Erkandt Gott ihm bescheret ein Sohnn,  
Caÿnn ward genandt der Menschens Herrn,  
Welchen sie mit freuden thäten begehren,

Eua gebahr (noch) einen Sohnn,  
Abel genandt from vnd auch schön,  
Cain denselben schlug zu Thott  
darumb er kam in forcht angst vnd noth,

Pallas

Pallas die streitbar Heldin fein,  
Mit Schlangen vberwind ihren feindt allein  
Also der Mensch durch Gottes wortt,  
Vberwind dein feind an allen orth,

[107<sup>v</sup>] Wer dasselbe helt von herzen rein,  
Kein Golt kan ihm so herrlich sein,  
Die Kirche der ehren, derselbe sol han,  
wer sich Ritterlich helt auf den Plan,

Juno

Juno, Regirt in ihrem standt,  
das Regimend in ganzen Landt,  
Erhelt das Landt vnd ligt in Streit,  
wieder gewalt vnd wiederwertigkeit,

Musica

Die Music Gott auch haben will,  
Mit harpfen, Paucken, vnd Seitenspiel,  
Erfreuet den Menschen in Traurigkeit,  
Macht herz vnd Muth in Kriegesstreit,

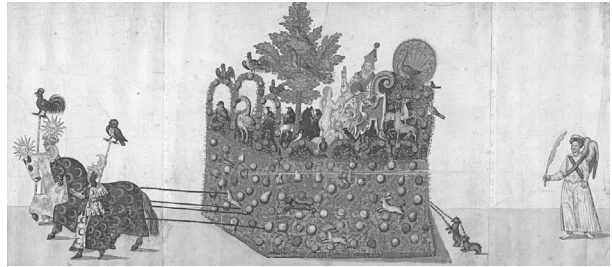


Abb. 4: Sonne und Mond ziehen Paradies-Wagen mit Adam, Eva und Gott, Engel

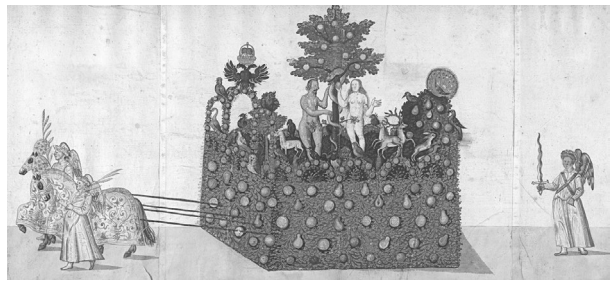


Abb. 5: Engel ziehen den ›Sündenfall-Wagen‹ mit Adam und Eva, Erzengel Michael



Abb. 6: Juno, Pallas(?), Musica(?)

## Mercurius

Mercurius der Kühne helte,  
wie sein gestalt vnd Flugl vermelt,  
Ist auch zu alten Künsten geschickt,  
Allein das es ihm selten glückt.



Abb. 7: Mercurius

Hans Plötz zu Thallwitz

## Ritter

Zu diesen standt bin ich geborenn,  
Alhier zum Ritter außerkohrn  
Mein Regiemendt nehm ich zu der handt,  
Regier vorsichtiglich im Landt,

[107<sup>v</sup>] Melchisedech

Melchisedech der König fein,  
von Salem bringet Brot vnd wein,  
Dem Abram welcher kommen war  
vnd hatt die feind veriaget gar,



Abb. 8: Zwei Jägergehilfen

## Justi[t]ia

Justitia zum weltlichen Recht,  
von Potentaten vnd Herrn geschlecht,  
Ist sie erkorn in dieser welt,  
das böse sie straft das recht sie helte,

## Ehrenkron

Die Krohn der Ehren bringt dauon,  
der auf Got hofte ins himmels thron  
vnd sein leben darnach anstelt,  
Erhelte den Sieg in Jamerwelt,

## Venus

Venus ist schön vnd wohlgezirt,  
In Hofarth sie den menschen führt,  
vnd mit sünden hat vergifft,  
Mußerwartten Gottes gericht,



Abb. 9: Justitia(?), Ehrenkron(?), Venus





Abb. 10: Musiker mit Zinken und Posaunen

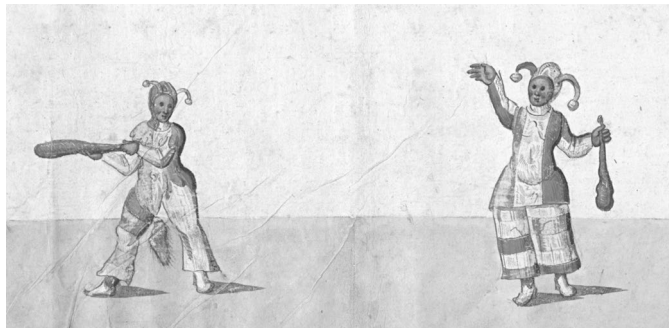


Abb. 11: Zwei Gaukler

Sonn, vnd mondt  
 Des Himmels lauff den wagen fürth,  
 die Son vnd Mondt den Himmel zirt,  
 der Tag ist hell lieblich vnnnd Clar,  
 die nacht beteubt den menschen gar,

[108<sup>r</sup>] Elias  
 Eliæ Roß vnnnd feuriger wagnn,  
 thut des herrn Zukunft ansagenn,  
 den fromen der Ewig Seligkeitt  
 den bösen das Ewige Herzeleitt,  
 Der Engel mit der Posaunen schall,

wird den menschen schrecken zu mahl,  
 das er vor Gott soll antwort geben,  
 wie ehr gefurt hatt sein Lebenn,

Der welt ehr, vnd ihr großes gutt,  
 hoffarth gewalt vnd vbermuth  
 entlich vergehet alles zugleich,  
 Allein besteth das Ewigreich,  
 das wöl Got aus gnaden geben,  
 vnd hierein fuhren nach diesen Leben.

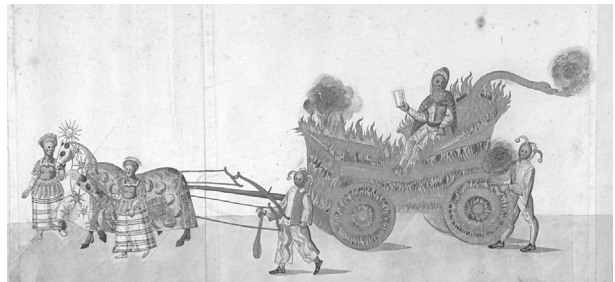


Abb. 12: Sonne, Mond ziehen den Feuerwagen mit dem Propheten Elias

## Die Verfasser der Beiträge

**Matthias Herrmann** Geboren 1955 in Mildenaу / Erzgebirge. Mitglied im Dresdner Kreuzchor, Studium der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, 1987 Promotion, 1992 Habilitation. Mitarbeiter an der Sächsischen Landesbibliothek (Musikabteilung), am Sächsischen Tageblatt Dresden (Kulturredaktion). Seit 1986 an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden tätig, zunächst am Heinrich-Schütz-Archiv, ab 1993 als Professor für Musikgeschichte am Institut für Musikwissenschaft. Herausgeber der *Sächsischen Studien zur älteren Musikgeschichte*, der *Dresdner Studien zur Musik* und der *Schriften des Dresdner Kreuzchores*.

**Arno Paduch** Studierte Musikwissenschaft in Frankfurt am Main sowie Zink und Historische Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. 1992 Berufung zum Dozenten für Zink und Ensemblemusik an die Abteilung für Alte Musik der Musikhochschule in Leipzig. 1995 Gründung des Johann Rosenmüller Ensembles, das mittlerweile den Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit bildet. Neben der praktisch-musikalischen Tätigkeit Veröffentlichung von Aufsätzen zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Maßgebliche Beteiligung als einer der beiden Intendanten an der Realisierung des 43. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes 2011. Seit Frühjahr 2015 Intendant des Festivals Dalheimer Sommer im ehemaligen Kloster Dalheim in Lichtenau / Westfalen.

**Christa Maria Richter** Geboren 1973 in Dresden. Abitur an der Kreuzschule Dresden. Studium der Musikgeschichte, Alten Geschichte und Neueren / Neuesten Geschichte in Freiburg im Breisgau. Magisterarbeit über die Mehrfachvertonungen von Schütz bei Prof. Dr. Konrad Küster. Mehrjährige Tätigkeit als Lektorin / Layouterin am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg / Br. Seit 2008 freiberufliche Musikhistorikerin, Archivforscherin und Redakteurin in Dresden. Eigene Publikationen über Johann Walter, die albertinische Hofkapelle im 16. Jahrhundert sowie zur Musikgeschichte des Sekundogeniturfürstentums Sachsen-Merseburg.

**Thorsten Schleppehorst** Geboren 1963 in Hannover. Studium der Kirchenmusik in Bremen, anschließend der Musikwissenschaft und Geschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Magisterabschluss mit einer Arbeit über die Musizierpraxis am Steinfurter Hof um 1800. Seit 1988 Kirchenmusiker in Nordwalde.

**Beate Agnes Schmidt** Geboren 1976 in Weimar, Studium der Germanistik, Schulmusik und Erziehungswissenschaften in Weimar und Jena. 2004 Promotion (*Musik in Goethes »Faust«. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*). Von 2001–2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 482 *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2012–13 im DFG-Projekt *Theater und Musik 1774–1969* an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar. Seit 2013 DFG-Projekt (Eigene Stelle) *Musik und Konfessionskonflikt. Die geistlichen Kompositionen von Michael Praetorius*

(1571/72–1621) an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Forschungsschwerpunkte: Musiktheater des 18./19. Jahrhunderts, Schauspielmusik, lutherische Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

**Johann Anselm Steiger** Geboren 1967, Dr. theol., Universitäts-Professor für Kirchen- und Dogmengeschichte (Reformation und Neuzeit) am Fachbereich Evangelische Theologie der Universität Hamburg. Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs 2008 *Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit* der Fakultät für Geisteswissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Reformation, lutherische Theologie und Frömmigkeit der Barockzeit, Aufklärung, Auslegungs- und Mediengeschichte der Bibel, Grenzgebiete zwischen Historischer Theologie, Literatur- und Kunstgeschichte, Editorik.

**Bettina Varwig** Geboren 1978 in Frankfurt am Main, Studium der Musik am King's College London und der Royal Academy of Music. Promotion 2006 an der Harvard University. Postdoctoral Fellowships am Magdalen College Oxford und der University of Cambridge. Seit 2009 Lehrtätigkeit am King's College London. Zahlreiche Artikel zu Schütz und Johann Sebastian Bach sowie zur Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Monographie *Histories of Heinrich Schütz* erschien 2011 bei Cambridge University Press. 2016 Auszeichnung mit dem William H. Scheide-Preis der American Bach Society.



## Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ist die Adresse für alle Liebhaber 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 und Berufsmusiker, Musikforscher und Kirchenmusiker, Studierende, Bibliotheken und Institutionen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Tagen, die regelmäßig in Deutschland wie im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt »Acta Sagittariana« und das »Schütz-Jahrbuch« als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

Im Auftrag der ISG erscheint die »Neue Schütz-Ausgabe« als wissenschaftliche Ausgabe der Werke von Heinrich Schütz. Bereits erschienen sind die ebenfalls im Auftrag der Gesellschaft publizierten wissenschaftlichen Gesamtausgaben der Werke von Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus allen 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 0561-31645-0 · Telefax 0561-316450-1  
[info@schuetzgesellschaft.de](mailto:info@schuetzgesellschaft.de) · [www.schuetzgesellschaft.de](http://www.schuetzgesellschaft.de)