

SCHÜTZ JAHRBUCH 2019

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

herausgegeben von
Jürgen Heidrich

in Verbindung mit
Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck

41. Jahrgang 2020



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

Auch als eBook erhältlich
epdf ISBN 978-3-7618-7233-8

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten/ Printed in Germany
Layout: Dorothea Willerding
Satz: textformat, Daniela Weiland, Göttingen
ISBN 978-3-7618-1697-4
ISSN 0174-2345

Inhalt

- 4 Abkürzungen
- 5 Vorwort
- 7 Vivat, Adventus und Krönungszeremonie:
Heinrich Schützens »Da pacem, Domine« SWV 465 als symbolische
Kommunikation
Joachim Kremer
- 21 Von der »Sterbens-Erinnerung« zur »Teutschen Missa«
und vom »Wercklein« zum Werk:
Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schütz'
»Musikalischen Exequien«
Werner Breig
- 36 The Composer's Influence on the Renarration of History:
Heinrich Schütz's »Nun danket alle Gott« (SWV 418)
Barbara Dietlinger
- 51 Italienischer Stil in den lateinischen Kompositionen von Augustin Pflieger
Olga Gero
- 66 »Auf Madrigal Manier«:
Thomas Selles Monteverdi-Rezeption
Juliane Pöche
- 93 Geistliche Musik für Solostimmen zwischen Italien und Deutschland:
»Salve mi Jesu, adoro te« von Johann Rosenmüller oder Christoph
Bernhard?
Korbinian Slavik
- 116 Stockholm – Venedig – Hannover:
Gottorfer Opernquellen in der Musiksammlung Georg Österreichs
und ihre Voraussetzungen
Konrad Küster
- 140 Anmerkungen
- 164 Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge

Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikforschung</i>
Bok	Zählung nach: Harald Kümmerling, <i>Katalog der Sammlung Bokemeyer</i> (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JSCM	<i>Journal of Seventeenth-Century Music</i>
LAS	Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein
MD	<i>Musica Disciplina</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfGKK	<i>Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
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.
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 Fehner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
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 WdF	Walter Blankenburg (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> (= Wege der Forschung 614), Darmstadt 1985
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche 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
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.

Vorwort

Verantwortet von Werner Breig als Herausgeber, erschien im Jahre 1979 der erste Band des Schütz-Jahrbuchs. Was seinerzeit als ambitioniertes Experiment und keineswegs selbstverständlich erscheinen mochte, nämlich, wie das Geleitwort darlegt, ein Periodikum zu begründen, das nicht nur der »Schützforschung im speziellen Sinn« gewidmet sein sollte, sondern auch »die gesamte musikgeschichtliche Umgebung von Schütz«, zudem die »Voraussetzungen von Schütz' Werk in der deutschen und italienischen Musik des 16. Jahrhunderts« in den Blick zu nehmen sich zum Ziel machte, hat sich als tragfähiges, erfolgreiches und wissenschaftlich ausgesprochen fruchtbringendes Vorhaben erwiesen: Ohne Zweifel zählt das Schütz-Jahrbuch hinsichtlich der akzentuierten Forschungsfelder heute zu den wichtigsten Periodika weltweit.

Mit dem aktuellen Band erscheint das Schütz-Jahrbuch in veränderter Form: Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft hat sich entschieden, das Erscheinungsbild des Jahrbuchs, nach nunmehr vier Jahrzehnten, einer Revision zu unterziehen. Diese betrifft einerseits das Layout der Texte, andererseits die äußere Gestaltung als Hardcover. Damit verbunden ist die Hoffnung, dass das aufgefrischte, moderne Gewand mehr noch als das vorherige die Zustimmung der Leserinnen und Leser findet und dazu beiträgt, ihnen die Lektüre noch angenehmer und ertragreicher zu machen.

Großer Dank für die Unterstützung bei der Planung und Umsetzung der gestalterischen Modifikationen gebührt dem Bärenreiter-Verlag Kassel, seit Jahrzehnten ein wichtiger, den Belangen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft stets aufgeschlossener und verlässlicher Kooperationspartner und Förderer.

Münster, im September 2020

Jürgen Heidrich

Vivat, Adventus und Krönungszeremoniell

Heinrich Schützens »Da pacem, Domine« SWV 465
als symbolische Kommunikation

Joachim Kremer

Da pacem, Domine (SWV 465 aus dem Jahre 1627) gehört mit *Syncharma Musicum* (SWV 49 von 1621) und *Teutonium dudum belli* (SWV 338 aus dem gleichen Jahre) zu den Kompositionen von Heinrich Schütz, die auf die Zeitumstände des Dreißigjährigen Krieges Bezug nehmen. Und als solche, zudem dem Dresdner Kapellmeister obliegende Werke fanden sie in der Forschung regelmäßig Erwähnung. Auch Schütz selbst weist in seinem Memorial von 1651 darauf hin, dass solche Kompositionen zu seinen amtlichen Aufgaben zählten, dass er bei »Chur- und fürstlichen Zusammenkünfften [...] auffgewartet« habe.¹ Den Anlass zu *Da pacem, Domine* gab der im Oktober 1627 in Mühlhausen stattfindende Kurfürstentag, der auch über die Rückgabe der von den Protestanten eingezogenen Kirchengüter beriet, also über ein hinsichtlich des interkonfessionellen Miteinanders heikles Thema.²

Auf diesen politischen Kontext nehmen die Texte des Werkes aber eher indirekt Bezug, die dabei zu findende Simultaneität zweier Texte findet sich in den Kompositionen von Schütz selten. Der Verweis in der Königsberger Quelle auf »nostrae germaniae« und den in Kriegszeiten geöffneten Janustempel belegen ebenfalls die Kontextualität und benennen den Krieg deutlicher.³ Allerdings kommt dem Werk im musikhistorischen Bild, das vom Komponisten Schütz gezeichnet wird, keine größere Bedeutung zu. Es wird – oft unter Bezugnahme auf die detaillierte Besprechung Werner Breigs von 1982⁴ – als das »politischste« Werk des Komponisten gesehen und als eindringliche, durch die Vivatrufe intensivierete Friedensbitte verstanden. Solche Verortungen gehen vom Text und der musikalischen Faktur des Werkes aus, wie sie Breig ausführlich beschrieben hat.

Sicher muss man die beiden in *Da pacem, Domine* sukzessiv und auch simultan musizierenden Ensembles aufeinander beziehen, und Werner Breig gab mit der Feststellung einer theologischen Relativierung der Rolle der Kurfürsten bereits eine Interpretation vor: Die sich wiederholende Frage des ersten Chores »quia non est alius qui pugnet pro nobis« bleibt nämlich trotz der simultanen Anrufung aller Kurfürsten im Grunde offen und betont damit höchstens die Notwendigkeit göttlicher Hilfestellung.⁵ Mit solchen Textbezügen sind indes noch nicht alle Interpretationsansätze verfolgt, die die Komposition bietet. Der *Chorus secundus* besteht ausschließlich aus Vivatrufen (im Singular und Plural »vivat«), die an die versammelten Kurfürsten und den Kaiser gerichtet sind. Das ist in der hier zu findenden Häufung außergewöhnlich.⁶ 98 Vivats werden auf diese Weise komponiert und wenn man Parallelführungen als intensivierete Formen wertet, dann sind es immer noch 52 einzelne Vivatakklationen:

- | | |
|-------------------|--|
| I. (T. 24–48): | 7 Vivatrufe auf Moguntinus, Trevirensis, Coloniensis,
4 weitere Vivats,
4 Vivats auf Ferdinand |
| II. (T. 65–86): | 12 Vivats auf Saxo, Bavarus, Brandenburgensis,
5 Vivats auf Ferdinand |
| III. (T. 95–119): | 6 Vivats auf die Kurfürsten,
4 Vivats auf Ferdinand |
| IV. (T. 121–139): | 12 Vivats auf die Kurfürsten,
Vivat auf Ferdinand (als Noëma mit Bass II als
Konfliktstimme) |

Linearität oder signalhafte Intervallstrukturen prägen diese Vivatrufe, die sich wegen ihrer Kürze und der beschränkten Diastematik kaum zu weiter tragenden musikalischen Entwicklungen eignen. Dabei ist jeder von ihnen in musikalischer Hinsicht weder singulär noch kompliziert, und sie verweisen damit eher auf usuelle, nicht-verschriftlichte Praktiken. Diese Verweisfunktion soll im weiteren Verlauf der Ausführungen weiter verfolgt werden.

Funktionalität vs. Autonomie

»Da pacem, Domine« als Gelegenheitskomposition

Da pacem, Domine ist eine Gelegenheitsmusik, die mit Blick auf ihre konkrete Funktionalität hin entstanden ist. Das Werk ist damit musikalisch-ästhetisch nicht autonom. Mit dieser Feststellung stehen latent Einwände im Raum, die zuweilen allen Gelegenheitsmusiken und in pauschaler Weise entgegengebracht werden.⁷ Indes scheint es aber keine ausgemachte Sache zu sein, dass sich seit der Renaissance (wann auch immer ihr Beginn anzusetzen ist) die Autonomie als das vorrangige Wesensmerkmal der Musik ausgeprägt hat. Und der ästhetischen Autonomie eine solche Nobilität zuzuschreiben, dass sie nicht nur als die höherwertige ästhetische Konzeption, sondern als die entscheidende verstanden wird, käme der Verabsolutierung einer bestimmten Konzeption von Musik gleich, wenn auch zugegebenermaßen einer bedeutenden und wirkungsmächtigen Idee. Dass das zuweilen in der Musikgeschichtsschreibung geschehen ist, zeigt sich im Umgang mit aller Musik, der ein funktionales Moment innewohnt.⁸ Der emphatische und sich vorwiegend auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts stützende Werkbegriff erhielt nämlich seine ideale Überhöhung durch die Kategorie der Autonomie, war damit aber – latent oder offen ausgesprochen – auf den Gegenbegriff der ästhetisch niedriger stehenden Gelegenheitsmusik angewiesen.⁹ Er vermochte die Überhöhung präzisierend zuzuspitzen, zumal er durch Eduard Hanslick auf politische Musik bezogen und damit konkret lebensweltlich verstanden wurde.¹⁰ Aber noch im 18. Jahrhundert hatten viele Gelegenheitsmusiken An-

lassgebundenheit und ästhetischen Anspruch miteinander verbunden, was zumindest für Zeitgenossen durchaus als reibungsfrei verstanden wurde. Dass also Funktionalität und innermusikalische Autonomie unbedingte Ausschlusskriterien sein sollen, dass man mit Fug und Recht die eine Kategorie gegen die andere ausspielen können soll, hat eine eigenartige Bedeutung für ästhetische Überhöhungen und nachfolgend für die Ausbildung musikalischer Kanons wie auch der darauf sich berufenden musikhistorischen Narrative erlangt.¹¹ Aber wenn Autonomie als Prämisse gesetzt wird, dann ist es – und daran zeigt sich das Wesen der Autonomie als Gegenbegriff im Sinne Kosellecks¹² – geradezu unvermeidlich, dass Außermusikalisches als sekundär oder sogar irrelevant betrachtet wird. Friedhelm Krummacher geht im Blick auf die Krisenhaftigkeit des 17. Jahrhunderts davon aus, dass »Musik weniger als andere Lebensbereiche externe Momente reflektiert«, was »in der Sache selbst« begründet sei.¹³ Die damit treffend benannte Problematik des Verhältnisses von Inner- und Außermusikalischem scheint zuweilen für die Musik nach 1800 als gelöst, wenn Laurenz Lütteken konstatiert, dass an die Stelle des Sinnzusammenhangs zwischen Inner- und Außermusikalischem die Autonomieästhetik getreten sei, die Autonomie geradezu als Kompensation dieser Verlusterfahrung zu verstehen sei und dass danach »nur gelegentlich« eine Erinnerung von Kunstwerk und ritueller Daseinsform nachzuweisen sei.¹⁴

Da aber mitnichten aller Musik nach 1800 funktionsfreie Autonomie attestiert werden kann, könnte man statt eines Ausschlussmodells eine andere Perspektive einnehmen, nämlich in Paraphrasierung Barbara Stollberg-Rilingers das Denkmodell, dass »nicht alles nur autonom, aber eben auch [als] autonom«¹⁵ verstanden werden kann. Das öffnet den Fragehorizont, und diesem Modell folgend läge dann die Aufgabe der Musikwissenschaft – trotz des bisherigen großen Erfolgs dualistischer Konzeptionen der Geschichtsschreibung – auch darin, nicht das Eine gegen das Andere auszuspielen, sondern das diffizile und vielgestaltige Ineinanderwirken Beider zu erfassen.

Symbolische Kommunikation und Musikwissenschaft

Der Autonomieästhetik grundsätzlich entgegen steht das Konzept der symbolischen Kommunikation, weil es kulturelle Phänomene als empirische Wahrnehmung der sozialen Welt versteht, strukturiert durch Symbolisierungen.¹⁶ Performative Akte bilden diesem Ansatz zufolge soziale Realität nicht nur ab, sondern schaffen diese in Form einer symbolischen Kommunikation stets aufs Neue und versehen sie somit mit Sinn, durchaus in veränderbarer Art und Weise. Wertesysteme und Ordnungen werden so »manifestiert, visualisiert, auf Dauer gestellt, aber auch angegriffen und verändert«.¹⁷ Nicht also das künstlerische Produkt allein mit seiner musikalisch-textlichen Struktur bestimmt die Deutung, sondern auch der im funktionalen Kontext zu verstehende Akt des Vollzugs und seiner Darbietung.

Schon in diesen wenigen Setzungen liegen ernstzunehmende und folgenreiche Anregungen, weil die Phänomene selbst – und damit auch die Musik – in einem Kontext

der sozialen Welt gesehen werden, und zwar auch in ihrer Rückwirkung auf die Neukonstruktion der (auch außermusikalischen) Welt. Eine solche Wirkung ist an eine gewisse Öffentlichkeit gebunden, an das Wissen von dieser Kommunikation, die als ein Akt des Vollzugs ihre Wirkung nicht ohne Sichtbarmachung und Hörbarwerdung entfalten kann. Barbara Stollberg-Rilinger gesteht diesem Konzept einige Offenheit und damit auch Indeterminiertheit zu, sieht aber die Chance darin, Momente der nach außen gerichteten und im Akt der Performanz zu fassenden Außenwirkung zu erkennen. Als eine Zeitkunst ist die Musik damit prädestiniert, mit diesem methodischen Instrumentarium betrachtet zu werden, weil so auch prozessuale Inszenierungen erfasst werden können. Während Jürgen Heidrich und Katelijne Schiltz am Beispiel musikalischer Rätsel und dem Themenfeld »Musik und Bild« die Grenzen der symbolischen Kommunikation aufgezeigt haben, anhand gut gewählter Musikbespiele auf die begrenzte Wirkung musikalischer Rätsel hinweisen, scheint doch überprüfenswert, ob symbolische Kommunikation mit »Verweis«, »Zeichenhaftigkeit«, »Symbol«, »Ritual« oder »interaktiver Kommunikation« gleichgesetzt werden kann¹⁸ oder ob nicht erst deren performative Inszenierung (ob im Ganzen oder in Teilen) einen kommunikativen Anspruch einlösen kann. Fraglich ist somit, ob die Idee des selbstreferentiellen Kunstanspruchs, wie er am Beispiel von Beethovens Chorfantasie dargestellt wird,¹⁹ nicht ein wesentliches Moment der symbolischen Kommunikation vermissen lässt, nämlich das der Außenwirkung. Der von Jürgen Heidrich benannte Aspekt, dass sich das Werk einer Erwartungshaltung verweigert und bis dahin unbekannte hermeneutische und ästhetische Probleme schafft, was »den Beteiligten neue Kategorien des Verstehens abverlangt«, kann doch gerade im Umgang mit dieser Irritation und »Ratlosigkeit« erkennbar werden.²⁰ Sicher ist Musik ein Zeichensystem, sie ist auf Kommunikation angelegt und ihr wohnt eine VerweisFunction inne; aber symbolische Kommunikation ist nicht nur Abbild, ästhetisch überhöhtes Absetzen von der Welt oder gar Rückbezüglichkeit auf sich selbst, sondern sie setzt Wirklichkeiten, die über die Musik hinaus auf die soziale Wirklichkeit einwirken. Wenn beispielsweise in Jacob Obrechts *Missa de tous bien playne* der Tenor die Reihenfolge der notierten Stimme verändern muss, um eine »non-lineare, sprunghafte Lektüre des Notierten« zu verklänglichlichen,²¹ und dabei die Notenwerte in hierarchischer Folge singt (also erst die Longae, dann die Breves und so weiter), dann ist das wohl eine Kommunikation mit den Sängern, aber gerade im Moment der Performanz geht das weitgehend verloren, weil die Hörer den Unterschied zwischen Notat und klingender Musik nicht wahrnehmen, möglicherweise gar nicht kennen.²² Aber um das Erreichen möglichst vieler Rezipienten geht es bei der symbolischen Kommunikation, die in ihrer Performanz eine möglichst breite Folie des Sich-Wiederfindens anstrebt. Das gilt sogar, wenn es sich um Konsensfassaden handelt, weil das situative Setting (Feier, Gottesdienst, Festrede etc.) die Darstellung von Individualpositionen dort nicht gestattet.

Stärker akzentuiert Björn Tammen das Moment der Wirklichkeitsgenerierung, wenn er ein Kölner Chorgestühl des frühen 14. Jahrhunderts als »institutionelle Repräsentation des im Chorgestühl vereinten Domkapitels« versteht, und auch Sebastian Werr, der höfische Operaufführungen als Inszenierung der höfischen Ordnung versteht, die

vor allem durch die physische Anwesenheit des Herrschers ihre sinnfällige, weil augenscheinliche Bedeutung erlangt.²³ Aber die genannten Studien lassen erkennen, dass der musikwissenschaftliche Gebrauch des Begriffes der symbolischen Kommunikation eher uneinheitlich zu sein scheint; er wird zuweilen gleichgesetzt mit »Verweis« und »Symbol«, auch mit »Kontextualität« oder er wird auf das Werk gelenkt, im Sinne einer Selbstreferentialität.²⁴ Wenn aber die Frage nach der symbolischen Kommunikation nicht grundsätzlich falsch gestellt sein soll, muss sie notwendigerweise ein Stück vom Werk wegführen, hin zur Konstruktion sozialer Wirklichkeiten. Und hier wird Schützens *Da pacem, Domine* in hohem Maße interessant, weil die Vivatrufe einer sozialen (und weniger einer kompositionsgeschichtlichen) Praxis entstammen, die seit Jahrhunderten auch über nationale und kulturelle Grenzen hinweg soziales Miteinander mitbestimmt hat.

Vivat als Akklamation: Grundmomente der Vivat-Rufe

Vivat-Rufe sind im Gegensatz zu Werner Bittingsers Einschätzung alles Andere als »lapidar«,²⁵ sondern sie sind als Teil einer komplexen sozialen und akustischen Praxis zu verstehen, wenn man Funktionszusammenhang, Ablauf, die Rolle der Ausführenden und die Lautstärke der Rufe bedenkt. Sie sind als eine Form der seit der Antike nachweisbaren Akklamationen verschiedener Kulturen (Perser, Syrer, Ägypter, Griechen und Römer) auch in der christlichen Welt bekannt. Typologisch sind sie dem Amen verwandt,²⁶ so dass es mehr als erstaunt, dass sie – im Gegensatz zum Amen – bislang kaum Gegenstand der Forschung gewesen sind, allemal nicht der musikwissenschaftlichen Forschung. Die folgenden Ausführungen stellen also nur den Versuch einer Annäherung an eine soziale Praxis dar, die im Gegensatz zu ihrer sozialen Omnipräsenz selten genug mehrstimmig vertont bzw. kompositorisch gestaltet wurde. Freilich gälte es dabei, die schier unüberschaubare Menge der Huldigungsmusiken der Frühen Neuzeit zu sichten, die oft genug Anlass für Jubelrufe boten. So endet beispielsweise das zur Hochzeit des württembergischen Erbprinzenpaares Wilhelm Ludwig von Württemberg und Magdalena Sibylla von Hessen-Darmstadt 1675 aufgeführte mythologische Singspiel *Lavinia* mit der Aria eines Redners, der gemeinsam mit dem Chor in einen Vivatruf eintritt:

VIVAT der Württemberg-Hessische Namen!

VIVAT! Gekrönt in Ewigkeit / Amen!

[dritte und letzte Strophe:]

Lebet o Württemberg-Hessische Namen!

Lebet beglückt in Ewigkeit / AMEN!²⁷

Fast schon willkürlich aus der Menge frühneuzeitlicher Vivatrufe herausgegriffen, zeigt sich hier doch Grundsätzliches einer solchen Akklamation.

Akklamation der Autorität

Wie mit anderen Akklamationen so werden auch mit den Vivatrufen Autoritäten geehrt, also Herrscher, deren Familien oder Entscheidungsträger des politischen und militärischen Lebens. Der Vivatruf ist aber entgegen der oben wiedergegebenen Ansicht Sebastian Werrs nicht ausschließlich an die physische Präsenz dieser Personen gebunden, wenn es sich um Memorialakte handelt. Die Faktizität wird bei Gedenkveranstaltungen über die Performanz erreicht, bei der der Name eine Verweisfunktion übernimmt, unter Umständen ist die betreffende Person auch visuell präsent, etwa als Bestandteil eines *Castrum doloris*. Die intensivierende Wiederholung eines Vivat-Rufes ist durch viele Quellen belegt; sie unterstreicht die performative Qualität dieser Akklamation.

Anlässe

Zwar können auch *Abstracta* bejubelt werden, wie etwa im Rahmen eines Feuerwerks anlässlich der Friedensfeiern 1649, wo die Worte »Vivat Pax« zu sehen waren.²⁸ Aus der Eigenschaft der Widmungsträger folgert aber, dass oft personenbezogene Anlässe den Rahmen abgeben; zwei von ihnen waren über Jahrhunderte hinweg etabliert: die Krönungszeremonie und der Adventus. Beide bildeten – vielleicht mit Abstufungen – mittels symbolhafter Gesten, Sprechformeln sowie vorbestimmter Handlungsabläufe eine »ästhetische Inszenierung mit einer komplexen Dramaturgie« aus. Beispielhaft formuliert dies Therese Bruggisser-Lanker für die Krönungsriten.²⁹

Paraliturgie

Das Vivat markiert eine besondere, aus der Alltagswelt herausgehobene Kommunikationssituation. Es wird nicht jedem entgegengebracht, sondern ertönt in einem bestimmten Moment als eine fast schon weihetvoll und paraliturgisch inszenierte sprachliche Floskel, wie es Jürgen Heidrich am Beispiel der *Missa Hercules Dux Ferrariae* gezeigt hat.³⁰ Die Platzierung des Vivat im Stuttgarter Singspiel *Lavinia* als Abschluss belegt ebenfalls diese Überhöhung.

Kasualien

Wahl- und Krönungszeremonie

Vivats erschallen – dem biblischen Buch der Könige 1 Vers 39 folgend (»Vivat rex in aeternum«) – unmittelbar nach der Salbung eines Königs, zuweilen auch nach erfolgter Wahl. In Verbindung mit einer Antiphon gehört der Ruf zu den liturgischen Gesängen der angelsächsischen Krönungsmesse, und schließt die Antiphon *Unxerunt Salomonem*, die auch während der Salbung der französischen Könige gesungen wird, ab.³¹ Ähnlich wird

auch die Wahl des Kaisers in Frankfurt durch eine Proklamation und das bestätigende Vivat bekräftigt und damit anerkannt:

Nach also berichtiger solennen Kaiserwahl [...] pflegt ermeldte Wahl sofort in besagter Bartholomäuskirche dem daselbst versammelten Volke öffentlich bekannt gemacht, auch der neuerwählte römische teutsche Kaiser [...] von den Churfürsten und Wahlgesandten aus sothaner Capelle heraus, in das Chor geführt, daselbst auf den Altar gehoben und somit in Person dem Volke dargestellt zu werden, das [...] den neuen Reichsbeherrscher mit einem gleich beyfälligen und frohen Vivat beehret und dadurch seine Zufriedenheit über dessen Wahl zu offenem Tage legt.³²

Sollte der Neuerwählte in Absenz gewählt worden sein, wird ein ähnliches Verfahren praktiziert. Einer der Kurfürsten »kündigt darauf dem Volke die beschehene Wahl mit den Worten an: »Annuncio vobis, quod N. N. [nomen nominandum; d. Verf.] electus sit in Imperatorem« worauf das in der Kirche befindliche Volk dem neuerwählten Kaiser ein gleichmäßiges frohes Vivat erschallen läßt.«³³

Adventus

Der feierliche Adventus erfolgte im Rahmen eines Herrschereinzuges oder er diente der Übernahme der Herrschaft, die mit einem Einzug vollzogen werden konnte. Er demonstrierte deshalb Eintracht und Stabilität und bildete dazu eine »komplexe Kette verschiedener Zeremonien« wie einen überregional verständlichen Zeichencode aus.³⁴ Seit der Antike bis in die Neuzeit ist er nachweisbar und er kann idealtypisch in sechs Phasen unterteilt werden:

- Phase 1: Vorbereitung
- Phase 2: Occursio: Die Einholung des Herrschers (Entgegenziehen, Begrüßung, Geleit)
- Phase 3: Ingressus: Eintritt und Empfang
- Phase 4: Processio und festlicher Umzug
- Phase 5: Offertorium: Besuch der Hauptkirche
- Phase 6: Einherbergung und Aufenthalt³⁵

Der Adventus ist ein vorwiegend städtisches Phänomen, und er ist ohne eine akustische Folie, d. h. ohne Glockengeläut, Salutschüsse, Spielleute und Akklamationen nicht denkbar.³⁶ Dass etwas ertönt, ist fast eine *conditio sine qua non*, ein Herrscherempfang ohne Vivat würde abweisend und respektverweigernd wirken.³⁷ Offenbar ist aber nicht genormt, in welcher oder in welchen Phasen das Vivat ausgerufen wurde. Es kann an unterschiedlichen Stationen dieses Ablaufs eingebracht werden, immer aber unterstreicht es das öffentlich sichtbare Auftreten.

Ablauf und Vivatrufe

Zahlreiche Beschreibungen von Adventus und Huldigungen erwecken den Eindruck spontaner Vivatrufe. In bestimmten Kontexten war das Vivat aber geregelt, wie die Ordines zu Königskrönungen zeigen. Die Abfolge der Teilmomente einer Krönungszeremonie scheinen sogar stärker formalisiert gewesen zu sein als bei einem Adventus. Das geht aus der Beschreibung der französischen Königskrönung hervor, speziell aus der Inthronisation und dem dabei verwendeten Wort »ensuite«, das eine feste Abfolge suggeriert. Der Erzbischof von Reims »quitte sa Mitre, fait une profonde révérence au Roy, assis dans son Trône, le baise, & dit tout haut trois fois: Vivat Rex in aeternum, & pendat tous les Pairs, les Ecclesiastiques les premiers, & et les Laïcs ensuite font la même chose, avec pareille acclamation, chacun à leur tour«.³⁸

Die Beschreibung des französischen Krönungszeremoniells zeigt, dass ein Vivatrufer beginnt und weitere entweder einfallen oder nachfolgen. Das scheint ein allgemein übliches Ablaufmodell zu repräsentieren. Dieses Idealbild findet sich auch in zahlreichen Beschreibungen nicht-liturgischer Vivats. Wohl schon bald nach Einführung dürften solche Äußerungen nicht mehr spontan gewesen sein, aber es ist meist ein einzelner der anstimmt, und das Volk (oder die versammelte Menge) übernimmt in Form einer kollektiven Akklamation.³⁹ Ein Misslingen dieses Prozesses ist für die Kaiserwahl 1712 überliefert, als die Initialzündung für das Vivat nicht wirkte:

Als er mit dem Lesen fertig und die Worte: Vivat rex in einem Thon weglaße / da er doch hätte sollen recht laut ruffen: Vivat Rex Carolus, so wollte ihm niemand von den Anwesenden nachfolgen und nachruffen: Vivat Rex Carolus, / [...] (das Wort Carolus ließ der Dom-Dechand auch aus) darauff die Anwesenden mit hellen ruffen: Vivat Rex (aber nicht Carolus dazu sagten) schrien, indem die wenigsten von denen Anwesenden das Wort Carolus von Chur-Mayntz hatten ruffen hören.⁴⁰

Lautstärke und Kollektivität

Die Beschreibung des französischen Krönungszeremoniells unterstreicht den Vivatruf, der erstmals vom Erzbischof »tout haut« ausgesprochen wurde, also für alle Anwesenden akustisch deutlich wahrnehmbar. Auch bei der Frankfurter Kaiserwahl 1712 hätte der Kurfürst »sollen recht laut ruffen«. Auf die Bedeutung von »clamor« und »schall« bei der Selbstdarstellung der Autoritäten wies bereits Sabine Žak grundlegend hin.⁴¹ Als Teilmoment des Rechtslebens hat aber der kollektiv erzeugte Lärm und Schall, und dazu gehört auch das Vivat, eine elementare soziale Funktion: Es erzeugt – wie auch das gemeinschaftliche Singen (z. B. von Hymnen oder Kampfliedern⁴²) oder die etablierten Formen des Applauses – soziale Einigkeit, es schafft Öffentlichkeit und verkörpert die Sichtbarmachung für alle auf akustische Weise. Über die Lautstärke und Kollektivität demonstriert das Vivat auch die Gemeinsamkeit des Handelns, die bestätigende Ein-

stimmigkeit Aller, so etwa nach der Wahl eines Königs oder eines Kaisers.⁴³ Seine größte Wirkung entfaltet es also nicht als individueller Ruf eines Einzelnen. Als eine kollektive Akklamation und Form der Zustimmung schafft das *una voce* vorgetragene Vivat einen hohen Grad an Faktizität, damit auch Legitimation und Persuasivität und galt damit oft als Ausdruck einer göttlichen Inspiration. Er ist angesiedelt in der Nähe zu den Bedeutungen »Recht und Öffentlichkeit, Geltung und Anerkennung, Herrschaft und Macht, Pracht und Ruhm, Anspruch und Anmaßung«,⁴⁴ und zwar mit fließenden Übergängen, wobei die Grenze zwischen Musikalischem und Außermusikalischem, zwischen Musik und Geräusch, zwischen intonierter Akklamation, Gesang und Ruf nicht scharf definiert ist.

Auch Johann Heinrich Zedler bespricht in seinem *Universal-Lexicon* das Vivat und gibt einen Hinweis auf die Rollenverteilung: »Bey löblichen Regenten gehet es ohnstreitig, und das mit allem Rechte, den Unterthanen von Hertzen.«⁴⁵ Es ist also eine Form des kollektiven Handelns der im weiteren Verlauf nicht näher spezifizierten »Leute«, des oft so bezeichneten »Volkes«,⁴⁶ also derer, die nicht Herrscher sind und die einer anderen sozialen Gruppe als derjenigen des (oder der) Bejubelten angehören. Der Akt der Beglückwünschung durch das Vivat ist eine Form der kollektiven Kommunikation. Aber Zedler kennt auch das, was Stollberg-Rilinger als Konsensfassade bezeichnet hat: »wenn aber die Leute bey der Ankunfft eines tyrannischen Ueberwinders, mit vollem Halse, Vivat schreyen, und alle Freuden-Zeichen hervor suchen, ist zu vermuthen, daß es nur aus Furcht des gar schlechten Lohnes, den sie wiedrigen Falls zu gewarten hätten, geschehe«. Die Generierung einer *fait social* erfolgt also nicht allein durch den Vivatruf selbst, sondern auch durch das kontextuelle Umfeld und ein – man möchte fast sagen – aufführungspraktisches Moment. Das aufrichtige Vivat wird mit dem Verb »zurufen« bezeichnet, das fassadenartige aber mit dem Verb »schreyen«. Wenn also ein Musikensemble, so professionell es auch sein mag, Vivatrufe aufführt, dann ist Musik als »Vehikel zur Selbstdarstellung, [und] zur Bekräftigung«⁴⁷ in einem weit umfassenderen Maße und für alle Anwesenden nachvollziehbar als im Beispiel der musikalischen Rätsel: Denn nicht nur die kleine Gruppe der intellektuell Eingeweihten (also der Sänger), die die Notation der klingend wahrgenommenen Musik kennt, ist die Zielgruppe, sondern gleichermaßen alle anwesenden Hörer, und zwar über alle sozialen Schranken hinweg: die fürstlichen Protagonisten, die anonymen »Leute« und alle anwesenden Hörer.

Schützens »Da pacem, Domine« als symbolische Kommunikation

Eine performative Inszenierung, die in Bewegung und Ablauf soziale Wirklichkeit spiegelt und sogar generiert, ist im Falle von Schützens *Da pacem, Domine* nicht überliefert. Nüchtern muss man feststellen, dass mehr über die Verpflegung der Kurfürsten und die Anzahl der verzehrten Ochsen⁴⁸ bekannt ist als über die musikalische Inszenierung dieser Komposition. Wolfram Steude schließt eine gottesdienstliche Verwendung sogar ausdrücklich aus, weil die Katholiken nicht daran teilgenommen hätten.⁴⁹ Indes gibt es

aber die entgegengesetzte Praxis, dass bei der Kaiserwahl in Frankfurt die Lutheraner der katholischen Messe nicht etwa fernblieben, sondern stehend beiwohnten. Othmar Wessely vermutet zu Beginn der Sitzungen in Mühlhausen die folgende Aufführungssituation: »Das Kirchenvolk singt die Antiphona pro pace ›Da pacem Domine, in diesbus nostris‹ und wird darin von den Fürstenakklamationen des vor dem Gotteshaus stehenden Volkes abgelöst. Dieses bewillkommnet die [...] Kurfürsten«. ⁵⁰ Diese bestechend schöne Vorstellung einer prozessualen Inszenierung der Musik mit ihrem heterogenen Text und seiner musikalischen Faktur sowie der damit repräsentierten unterschiedlichen sozialen Schichten, die den Einzug der Kurfürsten und die Friedensbitte dann auch mittels unterschiedlicher Klangeindrücke und deren Überlagerungen verlebendigt hätte, ist aber nicht zu belegen. Die Anweisung des Komponisten zur Platzierung des zweiten Chors belegt nur eine räumliche Verteilung wie sie bei einer doppelchörigen Komposition kaum überrascht und ist laut der Anweisung nur eine mögliche, nicht aber zwingend notwendige Platzierung. ⁵¹ Markus Rathay verstand in Nachfolge zu Otto Brodde, der die »musikalische Vergegenwärtigung der lutherischen Lehre von Amt und Obrigkeit« sah, ⁵² die beiden Chöre als Abbild der geistlichen und der weltlichen, der religiösen und der politischen Sphäre, also als einen Hinweis auf die zu erhoffende göttliche und weltliche Hilfe. ⁵³ Das mag nicht grundsätzlich falsch sein, die in der Doppeltextigkeit liegende »Wechselwirkung zwischen Text und Kontext« wird aber mehr behauptet ⁵⁴ als nachgezeichnet.

Solche Interpretationen (re-)konstruieren vom Text ausgehend einen Sinnzusammenhang, sie berücksichtigen die Doppelchörigkeit als solche, aber weniger die Tatsache, dass die Vivatrufe einer zeremoniellen Praxis entstammen und dass hier musikalisch, textlich und in performativer Hinsicht äußerst Heterogenes verbunden wird. Jedem damals in zeremoniellen Angelegenheiten einigermaßen Erfahrenen waren Vivatrufe aber bekannt, als allgemeine Huldigung, im Besonderen aus den politisch, sozial und rechtlich so bedeutsamen Kontexten des Krönungszeremoniells und des Adventus. Und beim Adventus-Zeremoniell setzt Schütz offensichtlich an, da er der Mühlhausener Zusammenkunft der Kurfürsten näher steht als eine Krönung. Die Musik des Adventus ist zwar im Vergleich zum weiteren zeremoniellen Formenschatz kaum die wichtigste Komponente, wenn man sie etwa mit der Begrüßung durch Reliquien, der Mitführung des Schwertes oder der Überreichung der Stadtschlüssel vergleicht. Aber akustische Attribute waren immer dabei, im Falle des Vivat variabel, mehrfach einsetzbar, und vor allem waren sie unüberhörbar. Und weiter muss festgestellt werden, dass das Vivat für kompositionsgeschichtlich interessierte Forscher gewiss wegen seiner Kürze und Signalhaftigkeit nicht das interessanteste musikalische Moment darstellt, aber es ist das Element, das in höchstem Maße in affirmativer Weise Kollektivität stiftet und aufgrund seiner inhaltlichen Offenheit emotional besetzbar ist. Schütz setzt nicht etwa einen abschließenden Vivatruf, sondern die abundante Verwendung verwirklicht das, was zahlreiche literarische Quellen vermerken, dass nämlich eine ganze Stadt wiedergehallt habe. Einige Quellenzitate sollen das in Erinnerung rufen:

- »mit [...] allgemeinem Vivat-Schall.«⁵⁵
- »kein Vive le Roi der Franzosen konnte ie rauschender und feuriger seyn, als das: Vivat Leopold, Vivat Maximilian, Vivat Oesterreich!«⁵⁶
- »Drum singt mit schall / ihr Hertzen all: Vivat, vivat, vivat, vivat, Gustavus, Gustavus.«⁵⁷

Bei dem letztgenannten, von Erasmus Widmann in Rothenburg ob der Tauber vertonten Text sind im Notentext jene Merkmale zu erkennen, die der Schütz-Herausgeber Werner Bittinger als »lapidar« bezeichnete: Repetition, signalhafte Melodik, Wechselnoten oder Bassfloskel und zweisilbige Wiederholungen deuten hier den Wechsel in das Idiom des Rufes an.

Indem Erasmus Widmann jede der insgesamt 16 Strophen auf diese Weise beendet, zeigt sich auch hier – wie schon bei Schusters *Lavinia* von 1675 bemerkt – eine intensivierende finale Überhöhung durch die Vivat-Rufe (Abb. 2).

Die Doppeltextigkeit schafft bei Schützens *Da pacem, Domine* aber komplexere Strukturen: Indem Schütz eine Antiphon und das usuelle Vivat ineinander verschränkt, ist letzteres mehr als nur Wiederhall der Zeitumstände oder des zeittypischen Hoffens und Bangens. Die abundante Verwendung basiert auf Wiederholung und Häufung, akzentuiert damit die Tatsache, dass der Schall alles übertönen kann. Es übernimmt damit den Gestus des Willkommenheißens, einer bekräftigen Akklamation,⁵⁸ stellt gewissermaßen eine Form der inszenierten (hier aber wegen der Verschriftlichung in noch höherem Maße wohl kalkulierten) Spontaneität dar. Mangelnde Lateinkenntnisse könnten zwar den Zugang zur Antiphon behindern oder sogar verschließen, das Vivat ist aber wegen seiner Kürze allgemeinverständlich, auch wegen seiner Signalhaftigkeit und der damals lebendigen Praxis.

Vergleicht man diese aus der lebensweltlichen Praxis stammenden Vivatrufe mit anderen mehrstimmig vertonten Vivatrufen, etwa Johann Walthers *Vivat Carolus Quintus*, Cyprian de Rores *Missa Vivat felix Hercules* oder Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum Romanus Quintus*,⁵⁹ dann ist eine der bemerkenswertesten Tatsachen, dass sich die Vivatrufe in Schützens Komposition auf ein Collegium beziehen, nicht auf einen einzigen Herrscher auch nicht auf ein fürstliches Ehepaar, das gemeinsam zum Fortbestand einer Dynastie und eines Territoriums beitragen muss. Das damit gewürdigte Collegium zeichnet sich indes durch ein hohes Maß an Heterogenität aus: Es besteht sowohl aus geistlichen wie weltlichen Herrschern, die in den Verhandlungen unterschiedliche Positionen vertraten und die in Mühlhausen entweder *in corpore* präsent waren oder durch Abgesandte vertreten wurden. Alle Kurfürsten werden – mit einer Ausnahme im letzten Teil – in Schützens Komposition einzeln genannt, entsprechend der Beratung beim Kurfürstentag, wo die Meinungen und Standpunkte sukzessive abgefragt wurden. Dennoch schafft die Komposition etwas, was es in der Realität nicht gegeben hat: Allein dass die Titel der Kurfürsten, nicht aber ihre Namen genannt werden, ist als Verweisfunktion zu werten. Die Heterogenität der Vivat-Empfänger, in denen der Kaiser nicht nur *primus inter pares*, sondern der im vierstimmigen Satz genannte Übergeordnete ist, bildet aber alles andere als eine damals akzeptierte Realität ab: Die Tagesordnung des Kurfürsten-

Ihrer Excell. Herrn Feldmarschallen
CANTUS.

à 4.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/Macht
sich befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe
mit schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, ij, Gustavus, ij,

à 4.
TENOR.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/Macht
sich befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe
mit schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, Gustavus, Gustavus.

Gustavo Horn / etc. zu Ehren.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/Macht
sich befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe
mit schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, ij, Gustavus, vivat Gustavus,

à 4.
BASIS.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/macht sich
befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe mit
schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, ij, Gustavus, Gustavus.
D 3

Abbildung 1: Vivat-Rufe in *Ihrer Excell. Herrn Feldmarschallen Gustavo Horn / etc. zu Ehren*, in: Erasmus Widmann: *Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten / Großmächtigsten und Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn GUSTAVO ADOLPHO [...] Glorwürdigster Gedächtnuß [...]*, [Rothenburg ob der Tauber] 1633, ohne Pag., Cantus / Tenor und [Altus]/Basis [Bassus], jeweils letzte Zeile der Stimmdrucke; BSB, Signatur: 4 P.o.germ. 59 m#Beibd. 5

14.
Gustavus Horn hält/ was Er geschworn
In heilger Lauffe Bunde:
Die reine Lehr Seins Glaubens Er
Befennet mit Herz vnd Munde.
Drumb singe mit schall/ihre Herren all:
Vivat, vivat, vivat, vivat Gustavus, Gustavus.

15.
Gustavus Horn die Spanisch Mohren/
Vnd andere Tyrannen
Durch Gottes Krafft/ mit Lob sieghafft
Treib von vns weit von dannen.
Drumb singe mit schall/ihre Herren all:
Vivat, vivat, vivat, vivat Gustavus, Gustavus.

16.
Gustavus Horn der Held erkohren/
Mit gesund vnd langem Leben
Begabet werd von Gott: Auff Erd
Vnd dort in Ehren zu schweben.
Drumb singe mit schall/ihre Herren all:
Vivat, vivat, vivat, vivat Gustavus, Gustavus.

☞ (*) ☞

Abbildung 2: *Ihrer Excell. Herrn Feldmarschallen Gustavo Horn / etc. zu Ehren*, in: Erasmus Widmann: *Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten / Großmächtigsten und Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn GUSTAVO ADOLPHO [...] Glorwürdigster Gedächtnuß [...]*, [Rothenburg ob der Tauber] 1633, ohne Pag., Textdruck, Strophe 14–16; BSB, Signatur: 4 P.o.germ. 59 m#Beibd. 5

tages war nämlich unabhängig vom Kaiser festgelegt und er war zuvor noch nicht einmal um Erlaubnis gebeten worden.⁶⁰ Die musikalisch-textliche Einmütigkeit, die musikalische Gestaltung des namentlich genannten Kaisers »Ferdinandus« im Dreiermetrum, seine Platzierung als krönender Abschluss der Kurfürstenakklamationen und seine Bezeichnung als »Caesar invictissimus«: Dies alles erweckt den Eindruck, dass alle unter dem Dach des unumstrittenen *primus inter pares* dem gleichen Ziel verpflichtet seien. Aber dieser schöne Schein kann als Fassade entlarvt werden, denn in Form eines Gegengewichts zum Reich zielten die Kurfürsten auf eine »Profilierung in Konkurrenz zum Kaisertum« ab, wie sie Axel Gotthard in seiner Studie über die Kurfürsten vor allem für die 1620er-Jahre beschrieben hat.⁶¹ Gleichwohl zwang die politische Lage zu dieser Fassade: Hier die wichtigen Lenker der Geschicke direkt anzusprechen, auch wenn sie kaum Entscheidungsbefugnis hatten, ist mehr als ein Ineinandergehen geistlicher und weltlicher Ansprüche, es ist mehr als eine Unterwürfigkeitsgeste des Kapellmeisters. Es ist vielmehr in höchstem Maße angeraten, weil »der Kongreß [...] Erwartungen geweckt [hatte], wie bis dahin kein neuzeitlicher Kurfürstentag«. Die Anzahl der avisierten Teilnehmer und die anspruchsvolle Themenliste belegen das eindrücklich.⁶² Die Tatsache aber, dass die Mehrzahl der Teilnehmer am Ende nicht einmal die persönliche Teilnahme riskierte,⁶³ spricht Bände. Und wenn man weiß, dass nach Abschluss des Kurfürstentages der katholische Maximilian von Bayern seinen Standesgenossen in den Rücken fiel, indem er durch einen Gesandten an den katholischen Kaiser die Beschlüsse auf der Basis eines geheimen katholischen Sondergutachtens herunterspielte, dann wird die Fassadenhaftigkeit des klanglich in *Da pacem, Domine* vergegenwärtigten Konsenses offenkundig.⁶⁴ Sie wird noch dadurch verstärkt, dass schon die im Vorfeld von den Parteien formulierten Instruktionen so gegensätzlich waren, dass ohnehin kaum Aussicht auf Einigung bestand.⁶⁵

Da aber bei Akten der symbolischen Kommunikation »schon die bloße Teilnahme [...] als stillschweigender Konsens« gilt,⁶⁶ ist der Aufführung einer Komposition selbstredend eine gewisse soziale Dimension zuzugestehen. Denn es ist – selbst in Ermangelung konkreter Informationen zur Aufführung – kaum vorstellbar, dass sich einer der kurfürstlichen Vertreter gegen dieses als Gemeinsamkeit komponierte Konzertieren gewendet oder dagegen protestiert hätte. Obwohl es im Moment der Aufführung für alle Anwesenden (Musiker, Zuhörer, politische und zeremonielle Akteure) nicht wahrnehmbar ist, ob »der Konsens, den sie gemeinsam symbolisch aufführen, eine bloße Konsensfassade ist oder nicht«,⁶⁷ ist durch den Komponisten und die Ausführenden diese Einmütigkeit gesetzt, indem die Komposition musikalisch Divergentes zu einem homogenen Ganzen verbindet. Eine gewisse Verfügungsgewalt über die Rezipienten, die oft in einem Staunen sichtbar wurde,⁶⁸ vermögen vielleicht die Vivatrufe zu demonstrieren; sie stehen – scheinbar spontan und der Aufführungssituation geschuldet – ebenfalls unwidersprochen im Raum und werden von allen wahrgenommen.

Wenn es aber nur einmal im Rahmen des Mühlhausener Fürstentages 1627 zu einer Aufführung von *Da pacem, Domine* gekommen ist, dann ist diese Komposition im strengen Sinn eher als Versuch einer symbolischen Kommunikation zu verstehen denn als gelungene symbolträchtige Inszenierung. Die herzustellende und zu vergewissernde

soziale Realität ist die Idee einer von allen Kurfürsten und dem Kaiser herbeigeführten und getragenen Friedenszeit, einer *unitas fratrum*; damit wird ein Idealzustand zwar imaginiert, aber noch nicht einmal ansatzweise geschaffen. In einem weiten Sinn aber übernimmt Schütz in seiner Komposition den Gestus der im Adventus bekannten Huldigung. Der Gestus der ständeübergreifenden Kommunikation wirkt auch hier, selbst wenn die sächsische Kapelle diese unterschiedlichen Schichten nicht realiter verkörpert. Die Häufigkeit, die Sukzessivität, bzw. die Nachgeordnetheit der Vivatrufe nach der Antiphon, sodann auch die akustische Überlagerung unterschiedlicher musikalischer Schichten: Alle diese Momente sind direkt aus der Aufführungssituation des Vivat übernommen. Mit einer kompositorisch anspruchsvollen Gestaltung der Vivat-Rufe wäre ein solcher Verweis auf die lebensweltliche Herkunft aber niemals in solch einer sinnfälligen Weise zu leisten.

Von der »Sterbens-Erinnerung« zur »Teutschen Missa« und vom »Wercklein« zum Werk

Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schütz'
»Musikalischen Exequien«*

Werner Breig

Die Dokumente

Im 12. Band von Heinrich Schütz' *Sämtlichen Werken* legte Philipp Spitta 1892 die erste Neuausgabe der 1636 entstandenen *Musikalischen Exequien* vor,¹ jenes Druckwerkes, in dem Schütz drei Kompositionen für das Leichenbegängnis des in Gera residierenden »Herrn« (dies war sein Adelstitel) Heinrich Posthumus Reuß zusammengefasst hatte. Im Vorwort teilte Spitta einige biographische Daten über den Verstorbenen mit und beschränkte sich im Übrigen auf den Hinweis:

Alles weitere, was zum Verständnis der »Musikalischen Exequien« notwendig ist, ergibt sich aus den originalgetreu wiedergegebenen Titel, Zueignung, Trauergedicht und Ausführungs-Anweisungen.²

Was den I. Teil des Opus betrifft – und vor allem um ihn soll es in der folgenden Darstellung gehen –, so erfährt man aus diesen verbalen Begleittexten, dass die Textgrundlage in den Bibelversen und Kirchenliedstrophen bestand, die der Verstorbene ausgewählt und auf seinem Sarg hatte anbringen lassen, dass er selbst angeordnet hatte, dass sie »in ein *Concert* gefasset« und bei seiner Beerdigung musiziert werden sollten, und dass die Komposition die »Form einer *Teutschen Missa*, nach art der *Lateinischen Kyrie, Christe, Kyrie Eleyson, Gloria in excelsis. Et in terra pax &c.*« habe.

Die Erläuterungen und Vorschriften, mit denen Schütz den Notentext begleitete, erwecken zunächst den Eindruck, man würde von ihnen zuverlässig über die Vorgeschichte der Komposition und Schütz' Intentionen unterrichtet. Wie wir inzwischen wissen, ist das jedoch nur mit Einschränkungen der Fall. Erstens wurde Schütz die Folge der Sargtexte nicht korrekt übermittelt – was übrigens auch die Geraer Auftraggeber nicht wissen konnten.³ Zweitens aber lag es nicht in Schütz' Absicht, detailgenaue Mitteilungen über die Hintergründe seines Opus zu liefern, so wie sie Historiker späterer Jahrhunderte gern gehabt hätten. Worauf es ihm ankam, war einmal, dass die Besteller (also die Hinterbliebenen von Heinrich Posthumus) versichert wurden, dass der Komponist seinem Auftrag entsprechend gearbeitet hatte, d. h. dass er seiner Komposition die auf dem Sarg verzeichneten Texte zugrundegelegt hatte;⁴ dem dient die Angabe im Titel, derzufolge mit der Aufführung dieser Musik dem »bey [...] lebzeiten wiederholten begeren«⁵

des Verstorbenen Rechnung getragen wird. Schütz hat zwar sämtliche Sarg-Sprüche komponiert, aber dieses Text-Ensemble durch Zusätze verändert.⁶ Schließlich sollte nach Schütz' Absicht das Werk, das durch seinen Text eng an seinen Anlaß gebunden war, auch für weitere Aufführungen verwendbar sein, ein Ziel, das er durch die nachträgliche Umdeutung zu einer »Missa« d. h. einer Kyrie-Gloria-Messe, zu erreichen hoffte.

Erst seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts kamen Dokumente ans Licht, die es erlaubten, die Entstehungsgeschichte des vierteiligen Textes einigermaßen detailliert nachzuzeichnen.

Das erste dieser Dokumente ist ein Heft von sechs Blättern in Quartformat, das an die Leichenpredigt für Heinrich Posthumus von Christoph Richter angehängt ist. Es trägt den Titel »Abdruck / Derer Sprüche Göttlicher Schrifft vnd Christlicher Kirchen Gesänge / Welche [...] H. Heinrich [...] Reuß [...] auff dero in Bereitschaft gehaltenen Sarcck verzeichnen lassen [...]«⁷ und enthält die Texte der Figuralkompositionen und Gemeindelieder, die für die Bestattungsfeier vorgesehen waren. Ein Exemplar⁸ wies 1973 erstmals der Stuttgarter Bibliothekar Rudolf Henning nach und veröffentlichte es auszugsweise;⁹ gleichzeitig wurde der *Abdruck* vollständig als Faksimile in Band 7 der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* vorgelegt.¹⁰

Der zweite Dokumenten-Zuwachs ergab sich daraus, dass in den 1990er-Jahren der noch existierende, aber jahrzehntelang unzugängliche und inzwischen stark beschädigte Sarg aus der Gruft der Salvator-Kirche in Gera geborgen und anschließend restauriert wurde.¹¹ So eindrucksvoll es war, den legendären Posthumus-Sarg zu sehen,¹² so erwies sich doch – da der *Abdruck* bereits ein zuverlässiges Bild vom Sarg gegeben hatte – ein anderes Dokument, das im Zusammenhang mit der Geraer Aktion ans Licht kam, als wichtiger für die Kenntnis der Textentwicklung. Es ist dies der erste Entwurf für die Sargbeschriftung von der Hand des Heinrich Posthumus,¹³ der bei Archiv-Studien im Staatsarchiv Zeitz in einer Akte mit dem Titel *Sterbens-Erinnerung* aufgefunden und in der Übertragung von Heike Karg ediert wurde.¹⁴

Dank der Kenntnis der seit 1973 erschlossenen Dokumente lässt sich die mehrstufige Entstehungsgeschichte des 25teiligen Textes beschreiben, der dem »Concert in Form einer Teutschen Missa« zugrundeliegt. Es wird sich dabei zeigen, dass der Text nicht, wie man lange glauben konnte, eine einheitliche Größe ist, sondern das Ergebnis einer Entwicklung, die innerhalb eines Jahres durch vier Stadien hindurchging. Drei Urheber waren an ihr beteiligt, die keineswegs in gleichem Sinne gearbeitet haben. Der erste war Heinrich Posthumus; er legte in zwei Arbeitsgängen die Beschriftung des Sarges fest. Der zweite war der Redaktor des *Abdrucks*, man kann in ihm den Geraer Hofprediger Bartholomäus Schwartz vermuten. Der dritte schließlich war Heinrich Schütz, der von der Textfassung des *Abdrucks* ausging, diese aber nicht unbeträchtlich umformte, um aus ihr eine geeignete Kompositionsvorlage zu gewinnen.

Als Basis der folgenden Darstellung sei zunächst eine Übersicht über die Textteile in der Reihenfolge gegeben, in der sie in Schütz' Komposition auftreten.

		Nr.			
		A	B	Textanfang	
»PRO INTROITU«			1	Nacket bin ich von Mutterleibe kommen Hiob 1,21	
			2	[Herr Gott, Vater]	
SARG-AUFCHRIFTEN	SARGDECKEL				»KYRIE«-TEIL
	Aufsicht	2	3	Christus ist mein Leben (Phil 1,21)	
		3	4	Siehe, das ist Gottes Lamm (Joh 1,29b)	
			5	[Jesus Christus, Gottes Sohn]	
	Hauptende	1	6	Herr, dir lebe ich / Leben wir, so leben (Röm 14,8)	
			7	[Herr Gott, Heiliger Geist]	
			8	Also hat Gott die Welt geliebt (Joh 3,16)	
	Rechte Seite (Haupt)	–	9	Er sprach zu seinem lieben Sohn	»GLORIA«-TEIL
	Rechte Seite (FüÙe)	4	10	Das Blut Jesu Christi (1. Joh 1,7b)	
			11	Durch ihn ist uns vergeben	
	Linke Seite (Haupt)	–	12	Unser Wandel ist im Himmel (Phil 3,20–21a)	
			13	Es ist allhier ein Jammertal	
	Linke Seite (FüÙe)	4	14	Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre (Jes 1,18b)	
			15	Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl	
	FuÙende	6	16	Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer (Jes 26,20)	
	Umlaufender Mittelstreifen	–	17	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand (Weish 3,1–3)	
	SARGTROG				
	Rechte Seite (Haupt)	7	18	Herr, wenn ich nur dich habe (Ps 73,25–26)	
			19	Er ist das Heil und selig Licht	
	Rechte Seite (FüÙe)	8	20	Unser Leben wáhrtet siebenzig Jahr (Ps 90,10a)	
		21	Ach, wie elend ist unser Zeit		
Linke Seite (Haupt)	10	22	Ich weiß, dass mein Erlóser lebt (Hiob 19,25–26)		
		23	Weil du vom Tod erstanden bist		
Linke Seite (FüÙe)	9	24	Herr, ich lasse dich nicht (1. Mose 32,27b)		
		25	Er sprach zu mir: Halt dich an mich		

Anmerkungen zur Tabelle:

Die Zahlen in Spalte A sind die des ersten Entwurfs von Heinrich Posthumus; die kursiv gedruckten in Spalte B stellen eine (nicht originale) Zählung der von Schütz komponierten Texte dar. Im folgenden Text werden die Nummern mit dem Zusatz A bzw. B zitiert. – Die in [] stehenden Textteile sind erst bei der Komposition hinzugefügt worden; die fett gedruckten Textteile sind mit Verstärkung durch eine Capella zu singen. – Statt des Spruches »Leben wir [...]« am Hauptende steht im ersten Entwurf der Text »Herr, dir lebe ich &c.«.

Textquellen der Choralstrophen (bezogen auf die Nummerierung in Spalte B):

Nr. 9: *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (Martin Luther), Str. 5

Nr. 11: *Nun lasst uns Gott, dem Herren* (Ludwig Helmbold), Str. 6

Nr. 13: *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (Johann Leon), Str. 3

Nr. 15: wie Nr. 1, Str. 5

Nr. 19: *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (Martin Luther), Str. 4

Nr. 21: *Ach, wie elend ist unser Zeit* (Johannes Gigas), Str. 1

Nr. 23: *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (Nikolaus Herman), Str. 4

Nr. 25: wie Nr. 9, Vs. 1–4 von Str. 7 und Vs. 5–7 von Str. 8

Die »Sterbens-Erinnerung«

Die älteste bekannte Textfassung ist ein Entwurf für die Sargbeschriftung von der Hand des Heinrich Posthumus.¹⁵ Die Aufzeichnung ist nicht datiert. Sie muss aber der Herstellung des Sarges vorausgegangen sein, denn der Schreiber wusste noch nicht, wie viele Texte sich auf dem Sarg würden anbringen lassen. Superintendent Christoph Richter teilt in seiner Leichenpredigt vom 4. Februar 1636 mit, dass der Verstorbene »schon vorm Jahr den Kűpffern Sarg fertigen / vnnd diese zeit hero mahlen und zieren lassen«;¹⁶ demnach wäre der Entwurf in den ersten Monaten des Jahres 1635 entstanden.

Was die Auswahl der Texte betrifft, so steht das Beschriftungsprogramm in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tradition der *Ars moriendi*; Renate Steiger konnte wahrscheinlich machen, dass Heinrich Posthumus vor allem Martin Mollers Schrift *Manuale de praeparatione ad mortem*¹⁷ als Quelle herangezogen hat.¹⁸ Denkbar wäre auch, dass er sich von seinen Hofgeistlichen beraten ließ.

Die Texte sind für zehn genau bezeichnete Sargpositionen bestimmt und von 1 bis 10 durchnummeriert. Unter den Nummern 4, 5 und 7–10 sind jeweils ein Textpaar aus Bibelspruch und Liedstrophe zusammengefasst, so dass das Beschriftungsprogramm insgesamt aus 16 Einzeltexten besteht. Ich gebe im Folgenden eine Übertragung:¹⁹

1

oben an der Decken [von] dem Sargk
Herr Dir lebe ich &c.

2

uber das Creutz
Christus ist mein Leben &c.

3

unter das Creutz
Sihe das ist Gottes Lamb &c.

4

uff der Rechten Seiten uff der Decke
Das Blut Jesu Christi &c.
unter dieses
Durch ihn ist uns vergeb[en] &c.

5

uff der Link[en] Seiten
Wann Eure Sunde gleich Blut Rott ist
unten
Sein Wortt sein taufff &c.

6

untten zufussen an der decken
Gehe hin in dein Schlawffcamerlein

7

uff der Rechten Seiten
Herr wenn ich nur dich habe
unten
Er ist das heil und selich licht &c.

8

In dem and[ern] felde
Unser leben werde 70 Jhar &c.
unten
Ach wie elend ist unser Zeitt

vff das letzt hin

9

Herr ich lasse dich nicht &c.
unten
Er sprach zu mir halt dich an mich

10

In dem andern felde
Ich weis das mein Erloser lebet
Unten
Weil du vom tode Erstanden bist

Die Sprüche und Liedstrophen dieses ersten Entwurfes (sie werden später um fünf vermehrt werden) entsprechen zum größeren Teil den endgültigen. Zwei Sprüche erfordern jedoch einen Kommentar.

Der am Anfang stehende Spruch, der am Kopfbende angebracht werden soll, lautet »Herr, dir lebe ich &c.«; dabei verweist das Zeichen »&c.« auf die Ergänzung »Herr, dir sterbe ich; dein bin ich, tot oder lebendig«. Für diese Fassung des Textes gibt es eine breite Überlieferung, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Die früheste bekannte Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1557 und findet sich in einem Gebetbuch für Herzog Johann Friedrich von Sachsen.²⁰ Der Text kann, wenn auch in indirekter Überlieferung, bis auf Martin Luther zurückgeführt werden. In einer 1565 erschienenen Sammlung von Luther-Gebeten ist Luthers tägliche Beichte mitgeteilt; dabei steht am Ende folgender Zusatz: »Danach hat der Doctor gemeiniglich diese kurtze Wort gesprochen: | Roma[ni] XIII: O Jesu Christe, | dir leb ich, | dir sterb ich, | dein bin ich, | tod oder lebendig.«²¹ Dieser Satz entspricht zwar inhaltlich dem Vers aus dem Römerbrief, der dann auf dem Sarg tatsächlich an dieser Stelle stehen wird; aber es ist kein Bibelwort, sondern eine Sentenz, die in der Schütz-Zeit vielfach als Grabspruch, persönliches Motto oder Stammbucheintrag begegnet; er gehört auch zu den Stoßgebeten, die man in Todesgefahr sprechen kann.²² Das »Ich« dieses Spruches ist ein anderes als das aus der Bibel oder dem Gesangbuch zitierte. Zwar ist es auch Teil einer vorgeprägten Aussage; doch der, der den Satz spricht,

bezieht ihn in dieser Situation unmittelbar auf sich selbst. Wenn Heinrich Posthumus dieses Gebet den anderen Beschriftungselementen voranstellte, die ausschließlich Zitate aus gleichsam kanonisierten lutherischen Texten sind (Lutherbibel, Kirchenlied), dann muss man daraus schließen, dass er seine Textfolge bewusst mit dem persönlichen Bekenntnis beginnen wollte.

Eine zweite Differenz gegenüber den Sargtexten findet sich in dem Spruch, der mit den Worten »Gehe hin« beginnt (Nr. 6). Der zitierte Vers lautet im Original (Jesaja 26,20), ebenso wie später auf dem Sarg):

Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer, und schließ die Tür nach dir zu; verbirge dich ein klein Augenblick, bis der Zorn vorübergehe.

Als Heinrich Posthumus diesen Vers, offenbar aus dem Gedächtnis, zitierte, ließ er die Anrede an das Volk weg und ersetzte das Wort »Kammer« durch »Schlafkammerlein«: Dass ihm dieses Wort gleichsam in die Feder floss, beruht vermutlich auf einer Assoziation an Martin Schallings Lied *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, dessen dritte Strophe beginnt:

Ach Herr, lass dein lieb Englein / am letzten End die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen, / den Leib in seinm Schlafkammerlein / gar sanft ohn einig Qual und Pein / ruhn bis an jüngsten Tage.

Dass Heinrich Posthumus den Jesaja-Vers ungenau zitierte, zeigt, dass er nicht an den ursprünglichen Sinn der Stelle dachte, in dem das Volk Israel der Adressat ist und die Weisung bekommt, sich vor Gottes Zorn zu verbergen,²³ sondern dass er die Kammer als Gleichnis für den Sarg betrachtete. Erst in dieser Umdeutung, für die übrigens bereits eine Tradition existierte,²⁴ passt sich der Text in das Programm der Sarginschriften ein.

In der mit eigener Hand geschriebenen ersten Fassung der Sarginschriften haben wir eine zwar in der traditionellen Theologie verwurzelte, aber dennoch persönlich durchgeformte Aussage Heinrichs zum Tod – seinem Tod – vor uns. Am Eingang der Textfolge steht das eigene »Ich«, das in der Folge von dem der Bibel und des Gesangbuchs abgelöst wird; am anderen Ende der Hauptachse Kopf-Füße wird der Sarg als »Schlafkammerlein« benannt. An prominentester Stelle, nämlich über und unter dem Kreuzifix – vom Toten aus gesehen über seinem Herzen – stehen die Sätze, die Christus als persönlichen Erlöser und als Erlöser der Welt bezeichnen.

Diese vier alleinstehenden Sprüche werden ergänzt durch sechs Textpaare aus je einem Bibelwort und einer inhaltlich verwandten Kirchenliedstrophe. Die beiden Textpaare auf den Seiten des Sargdeckels, durch ihre räumlich höhere Position ausgezeichnet, handeln von der Sündenvergebung durch Christi Blut (4 und 5); die vier Textpaare an den Seiten des Sargtroges sprechen zunächst von Heilsgewissheit angesichts der Beschwerlichkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins (7–9) und schließlich – als Zukunftsausblick bedeutungsvoll ans Ende gestellt (10) – von Auferstehung und ewigem Leben.

Der Sarg

Als die Texte der *Sterbens-Erinnerung* auf den Sarg übertragen werden sollten, stellte sich offenbar heraus, dass auf dem Sargdeckel mehr Platz zur Verfügung stand als ursprünglich angenommen. So konnten insgesamt fünf Texte zusätzlich angebracht werden: auf jeder Seite ein weiterer Spruch mit anschließender Kirchenliedstrophe (Nr. B 8–9 und B 12–13) und auf dem umlaufenden Mittelstreifen der besonders umfangreiche Spruch »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand [...]« (Nr. B 17; sicherlich ausgesucht im Blick auf den verfügbaren Raum).²⁵

Gleichzeitig mit diesen Erweiterungen wurde die Eingangs-Devise durch das Bibelwort ersetzt, von dem sie abgeleitet ist (Röm 14,8), so dass die Beschriftung nun einheitlich aus Bibel- und Kirchenliedtexten bestand. Der Vers »Gehe hin [...]« aus Jesaja 26 erhielt den Wortlaut der Luther-Bibel, ohne dass er dadurch für Heinrich Posthumus seinen übertragenen Sinn verlieren musste.

Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, dass die im Entwurf unter Nr. 9 nur mit ihrem Anfang zitierte Strophe 7 von *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (»Er sprach zu mir: Halt dich an mich«) auf dem Sarg als Kombination der Strophen 7 (Stollenpaar) und 8 (Abgesang) erscheint.

In dieser zweiten Fassung – der letzten, die Heinrich Posthumus noch selbst festgelegt hat – wurde das Textkorpus von nunmehr 21 Einzelementen auf dem Sarg angebracht,²⁶ die Herstellung des Sarges einschließlich Verzierung durch Texte und Ornamente war im September 1635 abgeschlossen.²⁷ Danach wurde der Sarg offenbar wieder an verborgenem Ort deponiert, denn Heinrich hatte seine Existenz vor seiner Frau geheimgehalten, um sie nicht dadurch zu betrüben, dass er mit seinem baldigen Tod rechnete. Erst drei Tage vor seinem Tod lüftete er das Geheimnis, als ob er »gewust vnd befunden / das es nunmehr vmb die Zeit were / do es lenger nicht sollte noch könnte verschwiegen bleiben.«²⁸

Vielleicht war es die Wiederbegegnung mit dem beschrifteten Sarg, die Heinrich die Idee eingab, dass diese Textkompilation auch in Musik gefasst werden sollte, sei es um sie für die Trauergäste wahrnehmbar zu machen, sei es dass er, der die Musik liebte und selbst ausübte,²⁹ darin eine besonders würdige Einkleidung der Texte sah. Anscheinend nahm dieser Wunsch so sehr von ihm Besitz, dass er ihn mehrmals wiederholte, wie im *Abdruck* und im Titel des Originaldrucks zu lesen ist. Dass Heinrich Posthumus sich Schütz als Komponisten wünschte, erfahren wir aus den Quellen nicht, obwohl es aufgrund der persönlichen Verbindungen zwischen beiden nicht unwahrscheinlich ist.

Jedenfalls stehen wir hier am Ursprung eines Opus, das wir zu den bedeutendsten Hervorbringungen von Schütz zählen, an dessen Entstehung aber auch Heinrich Posthumus als Textkompilator entscheidenden Anteil hat. Keiner der beiden Urheber hätte den Part des anderen übernehmen können. Heinrich Posthumus war musikverständlich genug, um sich die Vertonung dieses Textes im Stil des geistlichen Konzerts vorstellen zu können, und er äußerte zu wiederholten Malen den Wunsch, dass dies geschehen möge. Er konnte aber nicht erkennen, dass der Text in der Fassung der Sarginschriften der Ver-

tonung beträchtlichen Widerstand entgegensetzen würde. Schütz auf der anderen Seite hätte wohl aus eigener Initiative niemals eine Textkompilation von solcher Länge und aus so vielen Bestandteilen als Vorlage für eine Komposition gewählt. Die »Zuständigkeit des Dilettanten«,³⁰ der eine Fülle von musikaffinen Texten sah, musste mit der Professionalität des Komponisten zusammenkommen, der wusste, was nötig war, um daraus ein Ganzes zu machen, und der sich deshalb auch nicht vor Eingriffen in den Text scheute. Dass die Doppelfunktion von Sargbeschriftung und Vertonung eine schwer auszugleichende Spannung mit sich brachte, sollte sich zeigen.

Der »Abdruck«

Am 3. Dezember 1635 starb Heinrich Posthumus. Im Zuge der Vorbereitung der Bestattung, die am 4. Februar des folgenden Jahres stattfinden sollte, wurde ein Heft in Quartformat mit 6 Blättern gedruckt. Es trägt den Titel »Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd Christlicher Kirchen Gesänge / Welche [...] H. Heinrich [...] Reuß [...] auff dero in Bereitschafft gehabten Sarck verzeichnen lassen [...]« und enthält die Texte der für die Bestattungsfeier vorgesehenen Figuralcompositionen und Gemeindelieder. In der Folge der Textfassungen steht der *Abdruck* zwischen dem Sarg und der Komposition: Er enthält bereits alle Änderungen des Sarges gegenüber der *Sterbens-Erinnerung*, berücksichtigt aber noch nicht die Textzusätze der Komposition. Wir haben also in dem *Abdruck* die Textvorlage für Schütz zu sehen, sei es dass er den Text handschrieben erhielt oder schon in der gedruckten Fassung, die der Geraer Drucker Mamitzsch sicherlich in kürzester Zeit herstellen konnte. Wie die *Sterbens-Erinnerung* bietet der *Abdruck* die Sarg-Texte mit Angabe ihrer Positionen auf dem Sarg, aber ohne Nummerierung.

Derjenige, der die Texte vom Sarg übertragen hat, musste eine Regel festsetzen, nach der die an den Außenflächen des Sarges angebrachten Texte in eine lineare Reihenfolge zu bringen waren. Offensichtlich kannte er die *Sterbens-Erinnerung* nicht. Denn hätte er sie zu Rate ziehen können, so hätte er mit dem Spruch »Leben wir, so leben wir dem Herren« (A 1) begonnen und das Textpaar »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« / »Weil du vom Tod erstanden bist« (A 10) ans Ende gestellt. De facto aber bestand seine Leseregulierung im Fortschreiten (in dieser Rangfolge) von oben nach unten, vom Haupt zu den Füßen und von rechts nach links. Nach dieser Regel begann er mit den Sprüchen über und unter dem Kreuzifix auf dem Deckel und gelangte erst dann zu den senkrechten Flächen des Deckels. Und am Ende (linke Seite des Sargtroges) las er vom Haupt zu den Füßen, was zu einer gravierenden Textverfälschung führte, denn damit wurde das Thema »Auferstehung und ewiges Leben« von der letzten Stelle an die vorletzte gerückt: Wir können dadurch mit Sicherheit ausschließen, dass Heinrich Posthumus vor seinem Tode selbst seine Begräbnismusik bei Schütz bestellt hat. Denn in diesem Falle hätte er dem Komponisten zweifellos einen korrekten, von ihm gebilligten Text übergeben.

Ein Verantwortlicher für den Text des Abdrucks ist nicht genannt. Da das Heft auch die ganze Gottesdienstordnung enthält, wird man an einen der Hofgeistlichen denken, speziell an Bartholomäus Schwartz, in dessen Predigt vom 2. Februar³¹ ein großer Teil der Aufschriften zitiert wird.³²

Der *Abdruck* ist das erste Dokument, in dem die Textfolge sowohl als Sargbeschriftung als auch (auf der Titelseite) als Kompositionsgrundlage genannt wird. Die Angabe, dass die Komposition auf einem wiederholt geäußerten Wunsch des Verstorbenen folgt, hat Schütz dann in den Titel seines Originaldruckes übernommen.

Die Komposition³³

Die Vertonung dieser Kompilation stellte eine Herausforderung an Schütz' musikalische Erfindungskraft dar. Denn die auf dem Sarg angebrachten Schriftworte und Liedstrophen bilden zwar ein sinnreiches theologisches Ensemble zum Lesen und Meditieren; für eine musikalische Behandlung aber beschwor die Aufeinanderfolge von nicht weniger als 21 Textbestandteilen die Gefahr eines Vielerlei von aneinandergereihten Partikeln herauf. So musste für die Komposition die dringlichste Frage sein, wie aus der Vielzahl der Einzelteile eine übersichtliche Disposition des Ganzen zu gewinnen war.

Dabei konnte Schütz sich darauf stützen, daß ein großer Teil des Textes in regelmäßigem Wechsel zwischen Bibelsprüchen und Liedstrophen verläuft. Beginnend mit *Also hat Gott die Welt geliebt* geht fast stets einer Kirchenliedstrophe ein Bibelwort voran. Diese Textstruktur setzte Schütz in musikalische Struktur um, indem er die beiden Textsorten in verschiedenen musikalischen Stilen vertonte. Als Stil für die Vertonung der Bibeltexte wählte Schütz das generalbassbegleitete Konzert, also die Schreibart, in der er zu dieser Zeit eine umfangreiche Werksammlung, die *Kleinen geistlichen Konzerte*, zur Veröffentlichung vorbereitete.³⁴ Die acht Kirchenliedstrophen dagegen wurden unter Verwendung der dazugehörigen Chormelodien für das ganze sechsstimmige Ensemble bearbeitet, teils im Note-gegen-Note-Satz (Nr. 11, 15, 17, 23), teils in motettischer Schreibweise (Nr. 9, 13, 19, 25). Um den Unterschied noch sinnfälliger zu machen, empfahl Schütz, in den Chorälen das Ensemble durch einen Zusatzchor (*Capella*) zu verstärken.³⁵ Die Choräle wurden damit zu Stützpfählern der musikalischen Architektur. Der Geschlossenheit der Form kam es zugute, dass den beiden äußeren Choralstrophen (Nr. 9 und 25) die gleiche Liedmelodie zugrunde liegt (obwohl das, wie gezeigt, nicht in der Absicht von Heinrich Posthumus gelegen hatte). Den damit gegebenen Rahmen verstärkte Schütz dadurch, dass er für die jeweils vorangehenden biblischen Texte (»auf dass alle [...]« bzw. »Herr, ich lasse dich nicht [...]«) das gesamte sechsstimmige Ensemble einsetzte.

In der Regel alternieren Bibelspruch und Choralstrophe. Nur an zwei Stellen folgen mehrere Bibelsprüche unmittelbar aufeinander, nämlich vier vor der ersten Choralstrophe, »Er sprach zu seinem lieben Sohn [...]« (Nr. 3, 4, 6 und 8), und drei vor der fünften, »Er ist das Heil und selig Licht [...]« (Nr. 16–18). Die Aufeinanderfolge von drei Spruch-

texten an der zweiten Stelle hielt Schütz offenbar für unbedenklich; jedenfalls ließ er die Vorlage unangetastet und gestaltete mit musikalischen Mitteln (Besetzung, Harmonik, Deklamationsstil) die Folge der vier Abschnitte Nr. 16–19 zu einem zusammenhängenden und zugleich differenzierten Gesamtkomplex.

Schwieriger zu behandeln war die Anfangsgruppe der Sarginschriften, beginnend mit »Christus ist mein Leben«. Hier hätte Schütz, wenn er sich an die Textvorlage gehalten hätte, vier Bibeltexte in direkter Folge vertonen müssen, ehe das Alternieren von Spruch und Liedstrophe überhaupt in Gang gekommen wäre. Um auch am Anfang schon zwischen kleinbesetzten Concerto-Abschnitten und sechsstimmigen Capella-Blöcken wechseln zu können, griff Schütz hier in die Textvorlage ein. Dabei vermied er es, andere Choraltexte aus dem lutherischen Kirchenlied-Repertoire einzuführen, was zu deutlich als fremder Zusatz zu dem Text des *Abdrucks* bemerkt worden wäre. Stattdessen fügte er in die Vorlage die drei Teile eines deutschen trinitarischen Kyrie ein, die nun ebenso wie die Choräle eine Art Refrain-Funktion erhielten und musikalisch im sechsstimmigen Tutti ausgeführt wurden. Die drei Kyrie-Teile ließen sich freilich nicht schematisch den ersten drei Sarginschriften zuordnen, da bereits der erste Spruch den Namen Christi enthält, der im Kyrie-Text dem zweiten Abschnitt vorbehalten ist. So zog der erste Eingriff in den gegebenen Text einen zweiten nach sich: Schütz bezog den im *Abdruck* als Introitus fungierenden Spruch »Nacket bin ich von Mutterleibe kommen« in den Zusammenhang der Sargtexte ein. Auf ihn konnte zwanglos »Herr, Gott Vater [...]« folgen. Die ersten beiden, auf Christus bezogenen Sprüche auf der Oberseite des Sargdeckels wurden gemeinsam dem zweiten »Kyrie«-Anruf (B 5) vorangestellt. Und die Beziehung des dritten, den Heiligen Geist anrufenden »Kyrie« zum Text aus dem Römerbrief ist zwar nicht zwingend, aber widerspruchsfrei. Damit war der zu vertonende Text über die 21 Sarginschriften hinaus auf 25 Abschnitte vermehrt worden, hatte aber nun eine deutliche Struktur.

Durch die Zerteilung der »Capella«-Abschnitte (dreiteiliges deutsches Kyrie und eine Gruppe von acht Kirchenliedstrophen) hatte das Ganze eine zweiteilige Form bekommen, die in der Struktur der Sargbeschriftung nicht vorgezeichnet ist, ja ihr sogar widerspricht. Schütz verdeutlichte diese zweiteilige Form dadurch, dass er die Anfangsabschnitte beider Teile (Nr. 1 bzw. 8) mit einstimmigen Intonationen beginnen ließ. Es war wohl die exzeptionelle Dichte der Textfolge, die dem I. Teil der *Musikalischen Exequien* eine Sonderstellung innerhalb des Schütz'schen Œuvres verlieh und dazu anregen konnte, in dem Opus insgesamt ein Stück »Bekenntnismusik« zu sehen.³⁶

Der Originaldruck

Die Umdeutung zur »Teutschen Begräbnis-Missa«

Da die Geraer Erstaufführungs-Fassung nicht erhalten ist, bleibt, wie schon gesagt, ungewiss, ob sie mit der Fassung des Originaldrucks identisch war. Es ist denkbar, dass sich Schütz zunächst einmal darauf beschränkte, seinen Auftrag zu erfüllen, also die im

Abdruck vorgegebenen Texte zu komponieren. Aber auch wenn Schütz schon in der Aufführungsfassung das tropierte dreifache *Kyrie* eingefügt hätte, hätte er wohl nicht von einer *Missa* gesprochen, denn die Hinterbliebenen hatten sicherlich keine *Missa* bestellt, sondern, entsprechend dem Wunsch des Verstorbenen, eine Komposition der Sarg-Texte.

Anders im Originaldruck. Im »Verzeichnüs deren in diesem Wercklein befindlichen Musicalischen Sachen« teilt Schütz mit, er habe die Sarginschriften »in ein *Concert* gefasset / vnd auffgesetzt / in Form einer Teutschen *Missa*, nach art der Lateinischen *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie Eleyson*. *Gloria in excelsis*. *Et in terra pax* &c.«.

Begründen lässt sich das nur für den ersten Abschnitt, den Schütz – wie von mir vermutet, aus musikalischen Gründen – um drei Tutti-Blöcke auf den Text eines trinitarischen *Kyrie* erweitert hatte. Der zweite Abschnitt dagegen, den Schütz mit einem *Gloria* analogisiert (»nach art [...]«), enthält keine Elemente des liturgischen *Gloria*-Textes. Um Schütz' Aussage zu bestätigen, d. h. in den Sprüchen und Liedstrophen *Gloria*-Analogien nachzuweisen, bedarf es erheblicher Interpretationsanstrengungen, an denen es denn in der Schütz-Literatur auch nicht fehlte.³⁷ Schon Friedrich Schöneich versuchte, den Argumentationszwang etwas zu lockern, indem er konzedierte:

Es ist nicht nötig, nach wörtlichen Anklängen im »Gloria« zu suchen: wo christlich von Tod und Ewigkeit geredet wird, stellen sich »dogmatische« Aussagen, wie sie das Gloria und Credo zu diesem Punkt bieten, von selbst ein.³⁸

Dem muss nicht widersprochen werden. Aber gerät man da nicht in die Nähe der – ebenfalls zustimmungsfähigen, aber in unserem Falle doch etwas zu allgemeinen – Aussage, dass die christliche Lehre ein System darstellt, in dem alles mit allem zusammenhängt?

Als einziger der Kommentatoren hat der Theologe Eberhard Schmidt an Schütz' Bezeichnung *Missa* grundsätzliche Kritik geübt:

Schütz hat es [...] für möglich und für ratsam gehalten, den aus der Tradition überkommenen Text der *Missa brevis* durch eine de-tempore-gebundene Interpretation dieses Textes in Gestalt von Bibelversen und Liedstrophen zu ersetzen. Das heißt aber: nach Schütz' liturgischem Urteil kann das ökumenische gottesdienstliche Bekenntnis der Gemeinde, das im consensus patrum et fratrum bekannt wird, ersetzt werden durch ein Bekenntnis persönlicher Glaubensgewißheit.³⁹

Sowohl die zustimmenden Kommentare als auch die Kritik sind davon ausgegangen, dass Schütz in der Beerdigungsmusik den Text der Messe als Assoziation vergegenwärtigen wollte. Doch in Wirklichkeit stand für Schütz wohl ein anderes, praktisches Ziel im Vordergrund. Es ging ihm darum, für eine Gelegenheitskomposition, die er sicherlich für besonders gelungen hielt, den Kantoren Möglichkeiten zu weiterer gottesdienstlicher Verwendung anzubieten. Für die Teile 2 und 3 des *Exequien*-Druckes stellte sich das Problem nicht, denn sowohl die Predigtmotette über zwei Psalmverse (Ps 73, 25–26; SWV 280) als auch das deutsche *Nunc dimittis* (SWV 281) haben Texte, die sich für verschiedene Anlässe eignen. Da das beim ersten Teil nicht der Fall ist, behalf sich Schütz

hier mit einer Umdeutung zur *Missa*, also zur zweiteiligen, aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden Kurzmesse, die im lutherischen Gottesdienst in der Schütz-Zeit verwendet werden konnte. In diesem Sinne empfahl er:

Weme nun diese meine Arbeit gefallen möchte / könnte deroselbigen sich bißweilen wie obgemeldet an statt einer Teutschen *Missa* und vielleicht in *Festo Purificationis* oder *Dominica XVI post Trinitatis*, auch nicht übel gebrauchen.⁴⁰

Dieser Vorschlag fand bei Schütz' Zeitgenossen – nach der offensichtlich extrem geringen Verbreitung des Druckes zu urteilen – kaum ein positives Echo, sei es aus sachlichen Bedenken gegen eine derartige Umwidmung, sei es aus dem praktischen Grund, dass Schütz' *Ordinantz* nur diejenigen erreichte, die schon ein Exemplar des Druckes erworben hatten. So blieb die Verwendung des erste Teils anstelle einer *Missa* eine kaum jemals verwirklichte Wunschvorstellung des Komponisten – so wie es offenbar auch für die anderen beiden Stücke des *Exequien*-Druckes zwischen der ersten Veröffentlichung 1636 und dem Neudruck von 1892 in der Schütz-Gesamtausgabe kaum eine nennenswerte Rezeption gab.⁴¹

»Wercklein« und mehrsätziges Werk, oder: Die Wiedergeburt der »Musikalischen Exequien« aus dem Geiste von Brahms' »Deutschem Requiem«

Auch mit der Edition von Philipp Spitta in Bd. 12 der Schütz-Gesamtausgabe (1892) trat das Opus 7 nicht sofort aus der Vergessenheit heraus. Das geschah erst einige Jahre später durch die Straßburger Aufführungen von Friedrich Spitta, Philipps jüngeren Bruder.⁴² Das damit einsetzende Nachleben, das Schütz' *Exequien* einen prominenten Platz innerhalb seines Œuvres einbrachte, war freilich nur durch eine weitere Umdeutung möglich. Die *Musikalischen Exequien* galten nämlich jetzt als »Werk« im modernen Sinne. Was bedeutet das?

Schütz' Inhaltsbeschreibung des Originaldrucks (»Absonderlich Verzeichnis« in der Continuo-Stimme) beginnt mit dem Satz: »In diesem Musicalischen Wercklein seynd nur dreyerley Stücke oder *Concert* zu befinden«. Die »Stücke oder *Concert*« – Werner Bittinger hat sie in seinem Schütz-Werke-Verzeichnis von 1960, durchaus im Sinne des Komponisten, mit einzelnen Nummern (279–281) versehen – sind, jedes für sich, Aufführungseinheiten und haben dementsprechend jeweils einheitliche Tonart und Besetzung.⁴³ Das Wort »Wercklein« dagegen bezeichnet in Schütz' Sprachgebrauch keine Aufführungs-, sondern eine Veröffentlichungseinheit. Es ist das deutsche Äquivalent für »Opus«. Ein Schützsches »Wercklein« schließt im Allgemeinen eine Reihe einzelner Kompositionen gleicher Gattung ein. Die Diminutivform soll nicht auf geringeren Umfang oder geringeres inneres Gewicht hindeuten, sondern wird von Schütz deshalb verwendet, weil die Grundform »Werk« für ihn die (auch heute noch gebräuchliche) Bedeutung von »Wirken« oder »Ergebnis eines Wirkens« hatte. Auch sehr umfangreiche

Opera (wie etwa die *Psalmen Davids* oder Teil III der *Symphoniae sacrae*) nannte Schütz »Wercklein«.⁴⁴

Den Typus des mehrsätzigen Vokalwerks kennt Schütz nicht. Wenn es innerhalb eines Werkes vollständige Schlüsse gibt, dann werden die Zäsuren von einem gemeinsamen Text überbrückt (das gilt für die »Partes« von umfangreicheren Psalmen, Madrigalen oder Motetten und für die Erzähl- und Redeeinheiten von Historien und Passionen); oder es wird der primäre Text von einleitenden oder schließenden Ergänzungstexten begleitet (z. B. dem *Gloria patri* in Psalmkompositionen).

Schütz wünschte sich weitere Aufführungen der *Musikalischen Exequien*, konnte sie sich aber nur für jeden Teil einzeln vorstellen, wie die *Ordinantz* eindeutig zeigt: Nur für Teil I mit seinem besonderen Text war über das Problem einer passenden Aufführungsgelegenheit zu sprechen, wobei der Gedanke, ihn mit den beiden folgenden Teilen zu kombinieren, gar nicht zur Rede stand; diese ihrerseits bedurften keiner Ratschläge über ihre Verwendung.

Allerdings hat das »Wercklein«, das Schütz unter dem Titel »Musikalische Exequien« veröffentlichte und später mit der Opusnummer 7 versah, die Besonderheit, dass es aus wenigen (»nur dreierley«) Einzelstücken besteht, die zum gleichen Anlass komponiert sind und einen gemeinsamen Titel tragen. So konnte es in einer späteren Zeit naheliegen, das gesamte Opus als »Werk« im modernen Sinne zu verstehen (bzw. nach den Maßstäben des Autors: misszuverstehen)⁴⁵ und es als Ganzes aufzuführen.

Der erste, der eine solche Aufführung veranstaltete, war Friedrich Spitta, unter dessen Leitung die *Musikalischen Exequien* am letzten Sonntag nach Trinitatis (dem damals so genannten »Totenfest«) des Jahres 1898 in der Neuen Kirche in Straßburg erklangen.⁴⁶

Damit bekam zum dritten Mal ein bereits fertiger Text eine neue Funktion. Erstens hatte Heinrich Posthumus gewünscht, dass die Sargbeschriftung auch komponiert werden sollte, so dass aus dem »sprechenden« ein »tönender Sarg« wurde.⁴⁷ Zweitens gab Schütz seiner fertigen Komposition – wenn auch nur für die von ihm erhofften Wiederaufführungen – die neue Funktion einer zweisätzigen Kyrie-Gloria-Messe. Und schließlich behandelte Friedrich Spitta diese Quasi-Missa als ersten Satz eines mehrsätzigen Werkes und konstituierte damit die *Musikalischen Exequien* als das Werk, als das sie in der heutigen Musikpraxis gelten.

Die Idee, die Bestandteile des Druckes zu einer Art von Zyklus zu vereinigen, konnte erst in einer Zeit aufkommen, die den Typus des zyklischen Vokalwerkes kannte. Dabei wurden Schütz' *Exequien* seit Friedrich Spittas Aufsatz von 1898 regelmäßig mit dem Epitheton »deutsches Requiem« versehen – eine unausgesprochene, aber unmißverständliche Anspielung auf Brahms' *Ein deutsches Requiem* (Entstehungszeit 1861–1868). Und seit Mosers Schütz-Monographie rangierte Schütz' Opus mit großer Selbstverständlichkeit als »erstes deutsches Requiem«.⁴⁸

Der Werk-Charakter war für Spitta eindeutig; er stellte lapidar fest: »Das für das Leichenbegängnis des Fürsten von Reuß [...] komponierte Werk besteht aus drei Sätzen«.⁴⁹ Daraus leitete er aber nicht die Verpflichtung ab, das Ganze en bloc aufzuführen. Er empfand vielmehr, »dass eine Konzertaufführung des Werkes, bei der die

drei Hauptteile unmittelbar hinter einander gesungen werden, die Wirkung schlechterdings nicht ausüben kann, die Schütz beabsichtigte«. ⁵⁰ Er stellte es vielmehr bei seiner Straßburger Aufführung in einen gottesdienstlichen Rahmen und fand »die beiden Gebilde ›Liturgische Andacht‹ und ›Musikalische Exequien‹ derart aufeinander angelegt, dass jedes der beiden durch das andere erst zur schönsten Vollendung kommt«. ⁵¹ Daraus ergab sich für Spitta die Form, in der Schütz' *Musikalische Exequien* 1898 in Straßburg zu hören waren. ⁵²

Gemeinde:	Eingangslied („Mitten wir im Leben sind“, „Ich bin ein Gast auf Erden“, „Mein Leben ist ein Pilgrimstand“, „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ u. dergl.)
Pfarrer:	Eingang. Gebet aus Psalm 39 oder 90.
Chor:	Kyrie und Gloria der deutschen Begräbnismesse.
Pfarrer:	Bibellektion aus 1. Kor. 15 oder 2. Kor. 5 oder 1. Petrus 1 oder Offenbarung Johannis 7.
Gemeinde:	Hauptlied („Jesus, meine Zuversicht“, „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ u. dergl.)
Pfarrer:	Kurze liturgische Rede über Psalm 73, 25. 26.
Chor:	Motette „Herr, wenn ich nur dich habe.“
Gemeinde:	Eine oder zwei Strophen aus der Stimmung des vorangehenden Chores („Freu dich sehr, o meine Seele“, „Ich bin ein Glied an deinem Leib“, „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ u. dergl.)
Pfarrer:	Dank und Fürbittengebet.
Chor:	Gesang Simeons.
Pfarrer:	Unser Vater.
Gemeinde:	Schlussstrophe („Gloria sei dir gesungen“, „Du aber, meine Freude“, „O Jesu, meine Wonne“).
Pfarrer:	Segen.

Spittas Empfinden, dass die *Musikalischen Exequien* einen liturgischen Rahmen benötigen, führte dazu, dass sich der Rahmen seiner Aufführung im allgemeinen Zuschnitt äußerlich nur wenig von dem der Geraer Aufführung von 1636 unterschied, der in dem *Abdruck* (den Spitta natürlich nicht kannte) vorgegeben war. Verschieden ist aber die innere Struktur. Bei der Geraer Beerdigung waren drei einzelne Kompositionen in einen gottesdienstlichen Ablauf eingefügt; bei der Straßburger Aufführung ist das musikalische Werk das Vorgegebene, das, um seine Wirkung zu steigern, mit einem quasi-gottesdienstlichen Kontext umbaut wird.

Für die damit eröffnete Aufführungsgeschichte blieb die Auffassung als ein Werk entscheidend. Für die einzelnen Aufführung waren verschiedene Lösungen zu finden. Da die *Musikalischen Exequien* nicht abendfüllend sind, müssen sie für eine Aufführung durch andere Inhalte ergänzt werden (Liturgie, andere musikalische Werke, heutzutage auch in »Gesprächskonzerten« theologische oder musikwissenschaftliche Kommentierung).

Dass die *Musikalischen Exequien* ein zusammengehöriges Werk bilden, ist heute so selbstverständlich, dass einzelne in einer Konzertveranstaltung dargebotene Teile als

Fragmente betrachtet würden. Zur Respektierung des Werk-Charakters gehört auch, dass die Reihenfolge der Teile in Aufführungen gewahrt bleibt.

Dagegen ist man heute bereit, die Schütz'sche Komposition Nachbarschaften auszusetzen, die den Charakter von Konfrontationen oder Experimenten haben können. Ein Beispiel dafür war ein Konzert des Norddeutschen Figuralchors unter Leitung von Jörg Straube auf dem Internationalen Schütz-Fest in Hannover 2011. Dort wurden Schütz' *Musikalische Exequien* mit der 1927 entstandenen Markuspassion von Kurt Thomas in der Weise kombiniert, dass die in einzelne Abschnitte aufgeteilte Passion als Klammer für die drei Teile der *Exequien* fungierte⁵³ – eine Aufführungspraxis, die sich gegenüber dem Gewohnten irregulär ausnimmt. Doch wenn man weiß, dass sich das Gewohnte selbst im Urteil des Komponisten als irregulär darstellen würde, liegt die Frage nahe, ob in solchen exzentrisch wirkenden Aufführungen sich nicht ein vergessener Zug des Originals in den Vordergrund drängt, dass nämlich seine Teile wesentlich lockerer miteinander verknüpft sind, als es die Deutung des Notentextes als »Werk« nahelegt.

The Composer's Influence on the Renarration of History

Heinrich Schütz's »Nun danket alle Gott« (SWV 418)*

Barbara Dietlinger

In 1648, the Treaty of Westphalia officially ended the Thirty Years' War and pronounced the long-awaited peace. Messengers brought the news to the inhabitants of Europe, who had suffered from famine, sickness, and raids during the protracted war. Catholics, Calvinists, and Lutherans all welcomed the peace with celebrations, although it was no victory for the Habsburgs – or for anyone.¹ The celebrations differed in size and opulence and depended on the cultural life of the cities. They included church services, theatrical performances, military processions, and thematic music that was composed or revived for these festivities. On their surface, the official celebrations sought to observe the new peace (and the »victories« of those in power) but they can also be interpreted as tools to »overwrite« and forget the cruelties of the war and to legitimize the new borders of Europe. In the words of Ross Poole, the sovereigns aimed to enact oblivion² and shape the perception of the peace.

In the case of bi-confessional (Lutheran and Catholic) Osnabrück, one of the two cities in which peace negotiations had gone on for three years, the announcement of the peace had an official character, but Osnabrück's Lutheran inhabitants shaped the celebration in an unplanned way. The peace treaty signed on October 24, 1648, was officially recognized the following day with a procession, including trumpets, military kettle drums, cannon fire, and fireworks.³ It was followed by a wind ensemble playing from the decorated tower of the Marienkirche, which was immediately echoed by communal singing at the city center of the hymn *Nun Lob mein Seel den Herren*⁴ (*Now praise, my soul, the Lord*). By striking up one of the most popular Lutheran hymns of the day, the Protestant burghers of Osnabrück thanked God for peace, which indeed mirrored the ideology of Lutheran imagination. We may presume that the city's Catholic population also was present in the city center. Hence, the communal singing of the Protestants was not only an outburst of gratitude for peace but also a blunt statement of their Lutheran belief at the end of the Wars of Religion. Needless to say, the *casus belli* changed during the course of the wars as the development of transconfessional alliances showed. In other towns, thematic music was composed or revived for these festivities of peace.

Dresden, the city on which this article focusses, also held an official peace celebration. The music that was allegedly composed for Dresden's festivity represents one example of how music-making influenced the perception of belligerent war agents and thus the historiography of the Thirty Years' War. Other forms of media, such as broadsheets, also impacted this process and led to a »canonical memory«.⁵ Historian

David van der Linden uses the term canonical memory to describe a set of memories that underwent a process of filtering in which certain memories are forgotten, certain are archived, and others are functional. For instance, music and visual culture formulated canonical narratives about the past, they emphasized certain stories and erased others. Through such practices, media helped to shape the identity of rulers caught up in the war, such as John George I (r. 1611–1656), the Elector of Saxony. John George I held the unofficial title of »foremost Lutheran prince of Germany«. ⁶ I propose that in Saxony, he was also known as the »peaceful prince«. As elsewhere in Europe, he welcomed the end of the war with music performed at the peace celebrations in Dresden. Many scholars, including Werner Breig believe that Heinrich Schütz composed his *Geistliches Konzert Nun danket alle Gott* (SWV 418) from the collection *Symphoniae sacrae* III (1650) in honor of the Treaty of Westphalia. ⁸ Still, the Dresden Hofmarschall records offer no ready evidence of a performance. ⁹ Yet the collection, with its dedication to the elector, shaped the narrative of the peace process in Saxony. More precisely, the celebration and the accompanying media influenced the public perception of John George I; they present a re-shaped image of the Saxon elector and his agency over the course of the Thirty Years' War, especially pertaining to its conclusion.

This article is divided into four parts. In the first part, I explore theories of cultural and body memory and enacted oblivion which affects the narration of history. Next, I outline the political and religio-social situation in 1650 Dresden, before offering an interpretation of Schütz's *Nun danket alle Gott*. I focus on his setting of the word »Friede« (peace) in particular, and how this concerto in the context of the *Symphoniae sacrae* III might have changed the image Saxons had of John George I. Finally, I widen the scope of the article to look at some aspects of contemporary visual culture that serve to further support my reading of Schütz's 1650 concerto and media's influence on historiography in general.

Forgetting and Remembering

Since sovereigns arranged the official peace celebrations, they were the central authority¹⁰ or the active agents¹¹ in commemorating the peace. As active agents, they used celebrations like political instruments,¹² and thereby wanted to influence the cultural memory for their purposes. Jan Assmann defines cultural memory as a set of memories that is decided to be worthy of safekeeping by a specific collective.¹³ Cultural memory excludes those memories which were deemed unworthy and then forgotten. In 1648, sovereigns wanted to extinguish their subjects' negative memories through peace celebrations – memories of war that were the logical consequence of the ferocity and inhumanity that accompanied this thirty-years-long battle.¹⁴ For instance, the 1648 peace treaty pronounced oblivion and amnesty for crimes committed during the war years.¹⁵ In so doing, the rulers hoped to legitimize the newly segmented Europe and to invoke an acceptance of the challenging post-war situation with thousands of soldiers still roaming through Europe and with

famines and illnesses terrorizing entire regions.¹⁶ In the case of Saxony, the elector also appeared to brush up his own image by aggrandizing his role in the peace process, so as to perhaps compensate for him not having a say in the peace negotiations that led to the Peace of Westphalia.

Paul Connerton has argued that cultural memory is connected to performative memory inscribed in the body; we remember better, when our body is involved, e.g., one can think of music-making and dancing. Active music-making was part of many peace celebrations.¹⁷ As part of these festivities, music's bodily experience created long-lasting memories which took effect as »measure of insurance against the process of cumulative questioning«. ¹⁸ In order to quell such a process of cumulative questioning, the Saxons were dissuaded from challenging the tentative peace; they should not insist on the absence thereof with the consequences of the Swedish occupation still lingering. In short, it was the peace that should be remembered, not the inhumanity of the war; the historical narrative should be re-written, and music helped to do so.

The Peace Celebration in Dresden in 1650

At the end of the war, Dresden stood as a Lutheran court city with close ties to the Holy Roman Empire. Dresden's belated observance (July 22, 1650, almost two years after the official announcement¹⁹) can be explained twofold. First, most celebrations in the German lands took place after the Nuremberg *Friedensexekutionskongress* (Peace Congress of Nuremberg) in 1650.²⁰ More to the point, though, the Swedish army continued to occupy Saxony until that year.

Schütz, the court's Kapellmeister since the 1610s published the celebratory concerto in his *Symphoniae sacrae* III on September 29, 1650 – after the festivities in Dresden. Modern scholars, including Clytus Gottwald have argued that Schütz composed *Nun danket alle Gott* by early 1650 at the latest,²¹ meaning that the concerto could have been performed at the peace celebration.²² Schütz attended to the topic of peace before 1650. For instance, during the Thirty Years' War, Schütz set the topic of war and peace to music multiple times: his compositions either were political homages in the early years of the war or later pleas for peace.²³

The 1650 *Friedensfest*²⁴ started off with a military procession into Dresden's New Market, followed by a morning Mass and, at noon, around 265 cannons and volleys of gunfire were fired. The morning festivities were followed by a Vesper Mass.²⁵ The Masses were most likely either held at the court chapel or the Kreuzkirche. A printed announcement for the celebration and the report of the *Hofmarschallamt* indicate that the population of Dresden was encouraged to sing along during the church service.²⁶ The active participation of the Dresden population, when interpreted in recourse to Connerton's understanding of body memory, helped to conciliate with the new situation of peace without questioning the war or its consequences. Although congregational singing was encouraged, the *Hofmarschallamt* report indicates that various pieces were performed

instrumentaliter and *vocaliter* by the congregation, *Discantisten*, *Tenoristen*, and a trumpet choir. Thus, it is conceivable that pieces of larger scale were part of the Holy Mass and Vesper of July 22, 1650.

Heinrich Schütz's »Nun danket alle Gott« (SWV 418)

Regardless of whether Schütz's *Geistliches Konzert* was performed during the official peace celebration, the text and its setting to music support the assumption that Schütz composed *Nun danket alle Gott* for the achieved peace. The text was well-known to its listeners and gave clear reasons to thank God for the peace. Schütz took the text from the apocryphal *Wisdom of Sirah* (50:24–6²⁷) – a book often used in Lutheran sermons throughout the sixteenth and seventeenth centuries.²⁸ Parodies of the verses were already well-established Lutheran prayer texts, especially since Martin Rinckart (1586–1649) had published a version of *Nun danket alle Gott* in his 1636 *Jesu Hertz-Büchlein*.²⁹ Rinckart's text has three stanzas; the first and second stanza are based on *Wisdom of Sirah* 50:24–26 while the last stanza paraphrases the *Gloria Patri* doxology (Lukas 2:14). Around 1647, the composer-editor Johann Crüger (1598–1662) set Rinckart's parody to music and published the hymn in the second edition of his popular collection *Praxis pietatis melica*.³⁰ A year later, the chorale was published in the influential *Neues vollkommliches Gesangsbuch Augspurgischer Confession*.³¹ Rinckart and Crüger's *Nun danket alle Gott* quickly gained currency all over the German lands including Saxony.³²

Though both contain three stanzas, Schütz's *Nun danket alle Gott* differs from Rinckart's text in that it does not follow the tripartite accentuation of thanksgiving, plea, and praise.³³ Rather, in Schütz's version (see text below), thanksgiving and praise are omnipresent throughout, as each stanza starts with an invitation to give thanks and praise (see line 1 and 2 of each stanza). Moreover, the concerto as a whole begins and ends with a repetition of line 1 and 2 and, thus, with thanksgiving and praise. Line 3 and 4 of the second and third stanza can be read as a plea. The plea is directed to conserve the current situation of peace for the future (esp. »Und verleihe immerdar Friede«, stanza 2, line 4). Thus, it is not farfetched that Schütz's *Symphoniae sacrae* III and its climactic *Nun danket alle Gott*³⁴ might have encouraged Saxons to thank God for the peace. It is remarkable, though, that the concerto contains a plea for the *conservation* of peace since the peace in Saxony was not actually in effect until after the Swedish army withdrew in 1650. Thus, the concerto pled for a conservation of a peace that might not have been established at the time of its composition.

Heinrich Schütz, *Nun danket alle Gott* (SWV 418) – Text:

Nun danket alle Gott,
Der große Dinge tut an allen Enden;
Der uns von Mutterleibe an
Lebendig erhält und tut uns alles Guts.
Nun danket alle Gott,
Der große Dinge tut an allen Enden;
Er gebe uns ein fröhliches Herz,
Und verleihe immerdar *Friede*
zu unsrer Zeit in Israel.
Nun danket alle Gott,
Der große Dinge tut an allen Enden;
Und daß seine Gnade stets bei uns
bleibe, Und erlöse uns, so lang wir leben.
Nun danket alle Gott,
Der große Dinge tut an allen Enden;
Alleluia.

Now let everyone thank God,
Who does great things to all ends;
Who for us, from our mother's wombs,
Sustains us in life and does good for us.
Now let everyone thank God,
Who does great things to all ends;
May He give us a joyful heart,³⁵
And continually grant *Peace*
in our time in Israel.
Now let everyone thank God,
Who does great things to all ends;
So that His grace may always be with us,
And redeem us, as long as we live.
Now let everyone thank God,
Who does great things to all ends;
Alleluia.

In Schütz's *Geistliches Konzert* – scored for two violins, six voices, four voices or instruments *ad libitum* (Complementum), and continuo – »Friede« has great significance not only through its literal textual meaning and its central position in the text, but also for its musical setting. The word »Friede« is highlighted as if printed on a *Spruchband* (bänderole or word balloon) that is hovering calmly over bubbling eighth-note passages.³⁶

Schütz varied the musical styles and instrumentation in his concerto greatly. The concerto can be divided into different passages. We find passages in the style of chorale harmonizations that serve as »ritornello« or »refrain« and include all parts – and more polyphonic passages that function as »verse« and in which the *ad libitum* parts rest.

The chorale passages function as ritornelli, and always recur in an F-tonality and in $\frac{3}{2}$ time. These chorale passages invite listeners to thank God and give the reasons as to why to thank God. They make use of all the instruments and voices at hand: the six vocal parts, the *ad libitum* parts, violins, and basso continuo. The more imitative passages function as verses. They differ from each other, leave the F-tonality in favor of C, G, and, B-flat and feature paired or alternating voices, they use the violins sparsely, and the *ad libitum* parts pause. The verses contain the pleas to God. Put differently: The chorale sets the act of thanksgiving and benediction to music; the polyphonic passages follow with pleas.

Reading this text closely, the second stanza is central, especially the verse »Und verleihe immerdar Friede« that includes the keyword »Friede«. This fourth line of the second stanza is the middle of the entire text (line 8 of 15), and it is also the verse that Schütz focused on in his concerto. The word »Friede« is only mentioned once in the text; however, in the concerto, it is repeated over a length of 22 measures (out of 179). The »Friede« section« (mm. 87–110) is the core of the concerto; its onset coincides with a change in meter from $\frac{3}{2}$ to $\frac{1}{4}$ after the line »Er gebe uns ein fröhliches Herz«. As seen

prelude		symphonia	mm. 1–20
1 st stanza	Nun danket alle Gott, Der große Dinge tut an allen Enden; Der uns von Mutterleibe an Lebendig erhält und tut uns alles Guts.	refrain or ritornello, chorale harmonization	A, mm. 21–30
2 nd stanza	Nun danket alle Gott, [...] Er gebe uns ein fröhliches Herz, Und verleihe immerdar <i>Friede</i> zu unsrer Zeit in Israel.	refrain or ritornello, chorale harmonization	A, mm. 55–64
3 rd stanza	Nun danket alle Gott, [...] Und daß seine Gnade stets bei uns bleibe, Und erlöse uns, so lang wir leben.	refrain or ritornello, chorale harmonization	A, mm. 114–123
4 th stanza / epilogue	Nun danket alle Gott, [...] Alleluia.	refrain or ritornello, chorale harmonization	A, mm. 153–162
		verse, polyphonic passage	E, mm. 163–179

Heinrich Schütz, *Nun danket alle Gott* – form diagram

in Example 1, the line is set polyphonically; however, this passage is confined to Tenor primus and secundus and almost recalls a bicinium as the two voices take turns singing melodic phases in relatively large note values:

Example 1: Heinrich Schütz, *Nun danket alle Gott* (SWV 418), mm. 65–71

This stark shift in textural density and metric pulse, following the line »Er gebe uns ein fröhliches Herz«, not only emphasizes the ever-repeated half-verse (»Und verleihe immerdar Friede«) but also highlights the beginning of a new section, shown in Example 2.

85

Violinum primum

Violinum secundum

Altus

Tenor primus

Tenor secundus
fröh - li - ches Herz,

Bassus
und ver - lei - he im - mer - dar Frie - de, Frie - de,

Organum Violon

90

und ver - lei - he im - mer - dar Frie - de, Frie - de, Frie - de,

und ver - lei - he im - mer - dar Frie - de, Frie - de,

und ver - lei - he im - mer - dar Frie - de, Frie - de,

und ver - lei - he im - mer - dar Frie - de,

Example 2: Heinrich Schütz, *Nun danket alle Gott* (SWV 418), mm. 85–94

The Bassus presents the text for the first time (mm. 87–89), which then is imitated in the four lower voices (Tenor secundus, Tenor primus, and Altus enter) until, finally, Cantus primus and secundus enter and the line is brought to an end with all voices active. The musical settings of this verse follow a similar pattern. All reiterations of the verse start off with ascending stepwise motion setting the words »und verleihe immerdar« syllabically in six eighth notes and one quarter note. The word »Friede« is emphasized with two half notes. In each reiteration of the line, the melodic phrase cadences on »Friede« which accents the word even more. Schütz strings together different cadences at the word »Friede«. Often, two consecutive cadences can be read as plea and sanction, especially since the first cadence creates tension that is resolved with the second cadence, often in the form of a fifth descent.

These ever-repeating half-note cadences as well as the basso continuo that mostly accompanies in half notes establish a notion of *alla breve*. The eighth-note patterns in the vocal parts are imitated by the violins and function as an embellishment. This all helps to foreground the word »Friede«. Hans Joachim Moser used the term *Spruchband* to describe single words that stand out of a polyphonic fabric.³⁷ In the case of Schütz's *Nun danket alle Gott*, Moser's banderole fittingly describes the setting of the word »Friede«. For long stretches of the concerto, »Friede« is the only word that is easily understandable – as if printed on a banderole. In music and print culture, a banderole helped to orient the listener and the reader. In Schütz's composition, as in Johann Rist's title page to his play *Das Friedewünschende Teütschland* (Illustration 1) the peace banderole functions as a stabilizing anchor.³⁸ The visual banderole frames the outcry of personified Peace. Schütz's *Spruchband* stands in contrast to its sonic environment. Neither Schütz's nor Rist's exclamation blurs into the cacophony of war that surrounds each one. In both Rist's title page and Schütz's concerto the word »Friede« shines forth.

The »Friede-section« climaxes in a last half-note cadence that is not accompanied by sixteenth notes in any other voice (Example 3, mm. 109–110). After this section, a chorale-like ritornello with the text »Nun danket alle Gott, Der große Dinge tut an allen Enden« (Now let everyone thank God, Who does great things to all ends) represents another shift (Example 3, m. 114). The solemn homophony without any embellishments and the $\frac{3}{2}$ meter of the refrain stand in stark contrast to the polyphonic, ornamented and celebratory section in $\frac{4}{4}$ meter. Encircled by the homophony of the refrain, the lively »Friede-section« seems like a slowly rising outburst of joy, ease, and certitude (Example 3).

How did Schütz's *Geistliches Konzert* change the historiography of the Peace of Westphalia for seventeenth-century Saxons? The collection *Symphoniae sacrae* III can be interpreted as Schütz's ingratiating with John George I. This is also indicated in the collection's dedication and an accompanying letter – all this Schütz handed over to John George I on January 14, 1651.³⁹ In the dedication, Schütz thanked the elector extensively for his support throughout Schütz's life and the war years.⁴⁰ The reality differed from the dedication. As shown by Gregory Johnston and Mary Frandsen through their analysis of documents and extant letters from Schütz to John George I, the elector was by no means a constant supporter of the arts.⁴¹ Schütz used the dedication to »reach« the ruler through musical



Illustration 1: Title page, Johann Rist, *Das Friedewünschende Teutschland*, Hamburg 1649 (Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. P.o.germ. 1169 m)

publication. He had heightened interest to be in John George's special favor for at least two reasons. Professionally speaking, Schütz hoped to retire as court composer; personally, he wanted to ensure that the musical ensembles he had struggled to keep together during the war years would not fall apart during the upcoming transition in sovereigns.⁴²

The image of the elector that Schütz painted in the publicly accessible dedication, intentionally or not, is a different one: Schütz emphasized the story of John George I as the sovereign who led Dresden into peace and who believed in the arts and supported them. The very last concerto of the *Symphoniae sacrae* III *Nun danket alle Gott* can be understood as double syntax, which means that the reader or listener cannot be sure of how to interpret the sentence structure when it flows over a line ending, as in the case of »Und verleihe immerdar Friede«. ⁴³ The elector is not named here, but the phrase »continually grant peace« does not necessarily stress God as the agent of the Treaty of Westphalia, either. More than

107 111 114

Violinum primum

Violinum secundum

Cantus primus
im-mer-dar Frie - de, Frie - de, Frie-de zu uns - rer Zeit in Is - ra - el. Nun dan - ket al

Cantus secundus
im-mer-dar Frie - de, Frie - de, Frie-de zu uns - rer Zeit in Is - ra - el. Nun dan - ket al

Altus
Nun dan - ket

Tenor primus
Frie - de, Frie - de. Nun dan - ket al

Tenor secundus
Frie - de, Frie - de. Nun dan - ket al

Bassus
de, Frie - de. Nun dan - ket al

[Capella omitted.]

Organum Violon

6 2 4 4 4 3

Example 3: Heinrich Schütz, *Nun danket alle Gott* (SWV 418), mm. 107–114

twenty years before his *Symphoniae sacrae* III, Schütz already composed a concerto that emphasized both God and the sovereignty as entities in power regarding war and peace: Schütz's double choir concerto *Da pacem Domine*, (SWV 465) for the Electoral Assembly, or *Kollegtag* in Mühlhausen in 1627 – of course, this was during a time in which Saxony was still neutral and pacifist.⁴⁴ In this concerto, one choir pleads God for peace and the second choir addressees the electors as »bringers and guardians of peace«.⁴⁵

Some seven years after the *Kollegtag* in Mühlhausen, in 1635, the elector made his mark, from the Saxon perspective, as a peaceful prince by signing the Peace of Prague. It was he who concluded peace with the Holy Roman Emperor Ferdinand II (in absentia; r. 1619–1637).⁴⁶ Although the Peace of Prague did not end the Thirty Years' War, it did conclude the civil war among the imperial estates.⁴⁷ Like music, print culture shaped the image of sovereigns and influenced the canonical narration of history. In the case of John George I, his image as a peaceful prince started to evolve before the Peace of Westphalia.

History Narrated by Print Culture

In the earlier 1640s, a broadsheet from Leipzig depicted peace negotiations as a ballet, a dance genre reserved for the court.⁴⁸ The broadsheet conflates constellations of political power with dance, the latter was an elementary part of early modern court ceremonials



Groß Europisch Kriegs-Balet / getantzet durch die Könige vnd Potentaten / Fürsten vnd Republicken /

Einführung.

Bey der heil. Dreifaltigkeit /
 Schaut an / was ich euch bringe /
 In einem Hertz den Vollerz /
 Welche des Weltbeyn setzen /
 Seht / wie Christen Potentaten /
 Einander hassen / verhassten /
 Land vnd Land alles drauff gesch /
 Verbütungen biß Väter.

Der Dämon in Franckreich / oder junge
 König der Dämon im Däni.

Der 1. Sang.

In dieß gleich noch fünf von Jahren
 Spanien wird mein Reich ersuchen
 Mein Fuß / ich will kein Hertz /
 Zu tanzen in dieß im Däni.

2. St.

Dem Cronen vnd Dämonen
 deren ein jeder sich recht reren.
 Nach der Pfaffen einuochem Tact
 Da der Tanz außsicher straf.

3.

Kommt / Dämonen auch ans tanzen
 Ich seß schon der Sieger Cronen
 Auf ein jedes Haupt / getret
 Durch Göttern dieß Väter.

4.

Ich seß die Ehrung ang nehmen
 Dänisch die weislichste Sinnen /
 Schwedens Fürst der heil Guffas
 Sprang sein Scherzen praß.

5.

Zeit esohr der solgerischen reider
 Vnd sit / in die dem Tanz sein Pflider
 Springt noch wol den Dämonisch Tanz
 Vnd ein grünen beider Krantz.

6.

Don laß sich auch ein Tanz kommen
 Hat mich der Hand genommen
 Ihm her / ich weislich beyhand
 Ihm raus erim Däni zuhand.

7. Den Eschieren vnd L. v. Hoffm.
 Leben vnd mein mit Eschieren /
 Mit mir zum Tanz fertig werden /
 Dieß biß Däni wird geübt
 Der sich in Ruhe wend.
 8. Schilt vnd sine Vndgenossen.
 Nicht auß / ich will es noch wegen /
 Solt / Ich nach Monsieur was fragen?
 Ich folger der Viretur Maß / Es ist
 Vnd solst stellen mit mein Kron.

9. Die Königin des Schweden.
 Ich will dich Monieur herren
 Ich will ihn wol tanzen sehen /
 Dann man Fuß ist leicht genug
 Mit Dämonen wol geschicht.

10. Königin v. Ruß.
 So lang ich kan / in dem Hertz rühen /
 Vnd ich werden Tanz außführen /
 Ich hab Caplin an Hand
 Der sich mit / rechtlich Däni ist.

11. Herzog von Dänem.
 Däni kan mich nicht / gegen /
 König / ich will mich recht / durch schweigen /
 Der mich ist / da er nicht /
 Ich mach nur mein Däni / fast.

12. Schweden v. Dän.
 Hier legten der linge Springer
 Der beidten Däni / Zwinger
 Der noch in seinem leuten Tanz
 Er vonein grünen feiges Krantz.

13. König von Schweden.
 Ich war wol der erst von allen
 Der früh ebel ist gefallen /
 Auf mange guten Däni stand
 Es seß mit mein Däni vnd dand.

14. Dän. Däni.
 Dieß Spiel / ihr müß schon vertrießen
 Ich mücht gen was Däni gewisßen /
 Euch in reuten auß dem Tanz
 Däni / ich seß dau / sein Schantz.

15. Dän. Däni.
 Ich seß frey einander bequemen
 Sit mich seß / in Schantz ang reutten /
 Wird den Tanz an / fast /
 Vnd ich frey darauß getret.

16. König von Dänemarc.
 Ich bin auch zum Tanz gekommen /
 Das hat mein Tact mit vernommen /
 Schweden hat mich darauß bracht /
 Ich / ich hier auff was beacht.

17. Schweden.
 Wie auch der von der Schweden
 Krätz / sich in heil erim vnd springen /
 Doch der Däni der / ist / was hoch /
 Ein / ich nicht wol im Däni.

18. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

19. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

20. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

21. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

22. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

23. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

24. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

25. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

26. König in England.
 Ich bin auch zum Tanz gekommen /
 Das hat mein Schatz wol vernommen /
 Mein Däni / ist mir auch nicht /
 Her mit Flex nicht verriet.

27. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

28. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

29. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

30. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

31. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

32. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

33. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

34. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

35. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

36. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

37. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

38. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

39. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

40. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

41. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

42. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

43. Die Königin des Schweden.
 Wie dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /
 Vnd dänken an / bey dem Eschier /

Illustration 2: Groß Europisch Kriegs-Balet / getantzet durch die Könige und Potentaten / Fürsten und Republicken / auff dem Saal der betrübten Christenheit, [s.l.] 1643–1644, Kuperstich, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt

and often included the demonstration of power. On the broadsheet, spectators sit and stand around two rows of four dancers who perform *ballonnés*.⁴⁹ The right row is comprised of sovereigns and military personnel: Louis XIV of France (A), John IV of Portugal (B), Frederick Henry, Prince of Orange (C), and the Swedish Generalissimo Torstenson (D). The deceased Gustav Adolf of Sweden lies rolled-up in a carpet at their feet. The left row of dancers is composed of sovereigns Philip IV of Spain (E), the Holy Roman Emperor Ferdinand III (F), Maximilian I, Elector of Bavaria (H), and Christian IV of Denmark (G). While the emperor, kings, princes, electors, and the general are partaking in a merry dance, personified Envy (AA) is throwing down apples of discord. In Greek mythology, it is Eris, the Goddess of Discord, who angrily tossed a golden apple into a wedding party to which she was not invited. The apple bore the inscription »Kallisti« (For the most beautiful / fairest) and, as a consequence, the guests argued over its possession. In the broadsheet, this can be interpreted in two ways. Either, John George I (L) is the one not invited to join the ballet (or for that matter the peace negotiations) and this is why he gravitates toward the apples of discord as a means of fighting for his rights. As the fairest, he should receive the apples as recognition for his appearance; figuratively, he should receive praise for his politics. Or, it is John George I who is trying to fix the peace by picking up the apples of discord. In the latter interpretation, John George I does not join the merry-making of the dancers but listens to the warning and the call for peace that the angel with sword (Z) is giving in the last stanza of the text below the image.

Of course, long before the negotiations in Münster and Osnabrück started, peace treaties were negotiated. For instance, print culture captured the above-mentioned Peace of Prague of 1635. An anonymous broadsheet (Illustration 3) celebrating this peace treaty offers a view of the Holy Roman Emperor Ferdinand II and John George I as coequal.

On this broadsheet titled *Deß H. Römischen Reichs von Gott eingesegete Friedens=Copulation*,⁵⁰ the personification of the Holy Roman Empire – *Res publica Roma* – occupies the central and highest throne while Peace rests at her feet with an olive branch, Ferdinand II and John George I join hands while Rome blesses the »Copulation« via her right hand. The word »Copulation« was synonymous with the act of marriage in early modern times. With her left hand, Rome points toward heaven where we see God consecrating the peace treaty. God is thus included in the broadsheet but plays a secondary role to the emperor and the elector who made the peace manifest.⁵¹ The text below the image explains the broadsheet and its Latin script.⁵²

Most striking is the fact that Emperor Ferdinand II and Elector John George I are depicted symmetrically and in the same size. This hints towards the importance of Saxony for the Habsburg monarchy. This equal depiction was not the norm, because size and positioning were tantamount to power. Inside the Holy Roman Empire, Saxony was second only to the Habsburg lands in territorial importance.⁵³ It was more common to depict the emperor as an enlarged, elevated and centered figure relative to the electors.⁵⁴ Even in comparison with other European sovereigns, the emperor's proportions are often larger and his location higher and more central. For instance, *Danck=Gebet*⁵⁵ (Illustration 4), a broadsheet for the Peace of Westphalia from about 1648, shows the more usual

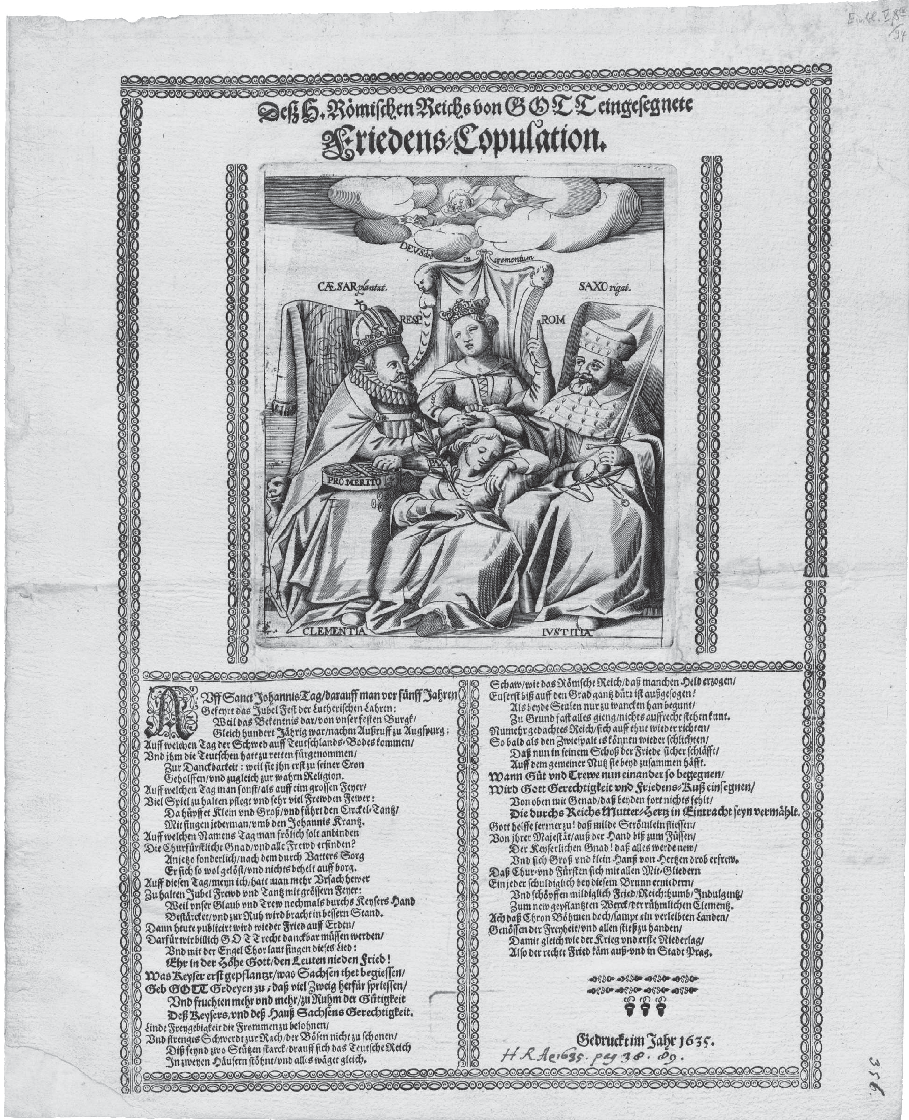


Illustration 3: Deß H. Römischen Reichs von Gott eingesegete Friedens=Copulation, [S. 1.] 1635 (Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. Einbl. V, 8 a-94)

political power structures. The oversized Holy Roman Emperor Ferdinand III (r. 1637–1657) is placed front and center, with Christina of Sweden and Louis XIV in his right and left, respectively.

Judging by the typographic decorative edging and the entire structure, the print comes from the same workshop as the broadsheet for the Peace of Prague (*Friedens=Copulation*, Illustration 3). Hence, the symmetrical depiction of the Emperor Ferdinand II and John George I is indeed a peculiarity. The 1648 broadsheet's full title is *Danck=Gebet für*

den so langgewünschten und durch Gottes Gnad nunmehr geschlossenen Frieden which translates to »Prayer of Thanksgiving for the Long Desired and Through God's Mercy Attained Peace«. The title itself is reminiscent of *Nun danket alle Gott*, but the broadsheet turns up still more clues in its textual exhortations to singing⁵⁶ and graphical references to Biblical concordances. The incipits, intentionally or not, moreover recall Rinckart's and Schütz's hymn texts as well as the *Gloria Patri* doxology (Luk 2:14), whose performance is chronicled in the *Hofmarschallamt* report.

Thus, the broadsheet serves as indicator that Schütz indeed composed his *Nun danket alle Gott* for the Peace of Westphalia. Moreover, the broadsheet might have functioned as a reminder of Schütz's concerto, Rinckart's hymn text, or the official peace celebration and, hence, is an example of intermediality; this means that one medium could evoke memories of the other medium and vice versa.

Schütz's concerto and the broadsheets encountered in this article emphasize a historical narrative of the peace that followed the Thirty Years' War from a Saxon perspective. In examining Schütz's *Nun danket alle Gott* as well as its dedication, and by looking at depictions of the Saxon elector and his relationship to the House of Habsburg during the Thirty Years' War, we can come to see an alternative historical narrative. Schütz's concerto, with its words, and the telling way the composer set it to music, can be read as Connerton's »insurance of cumulative questioning«; in visual arts, John George I was depicted as active apple-picking and peace-enforcing elector. With all that, John George I's identity shifts from the not too influential elector of Saxony to the peaceful prince of Europe.

Italienischer Stil in den lateinischen Kompositionen von Augustin Pflieger

Olga Gero

Bekannt wurde das Vokalœuvre Augustin Pfliegers in den Jahren 1961 und 1964 durch die Publikation jener 23 Kantaten aus dem Evangelien-Jahrgang – einer gewaltigen Sammlung von insgesamt 72 Werken –, denen deutsche kompilierte¹ Texte zu Grunde liegen und die als sein Spätwerk betrachtet werden.² Stilistisch vom Evangelien-Jahrgang zu unterscheiden sind die Vokalkompositionen über lateinische Texte, die die Mehrheit im Schaffen Pfliegers bilden. 18 lateinische Werke sind im Opus 1 *Psalmi, Dialogi et Motettae* erhalten, das 1661 in Hamburg veröffentlicht wurde.³ Unter den 28 Stücken sodann, die heute in der Dübensammlung in Uppsala aufbewahrt werden, beruhen 26 Kompositionen auf lateinischen, sowohl der Bibel als auch der Devotionsliteratur entlehnten Texten. Darüber hinaus ist noch eine erhebliche Anzahl lateinischer Werke (89) im autographen »Catalogus sacrorum concertuum« aus dem Jahr 1664 aufgelistet, die gegenwärtig als verschollen gelten.⁴ Mithilfe der Besetzungsangaben ist allerdings wahrscheinlich zu machen, dass sich fünf Stücke daraus im Opus 1 sowie der Dübensammlung als Konkordanz erhalten haben:

Titel und Katalognummer	Besetzung	Mögliche konkordante Quelle
8. <i>Veni sancte spiritus</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:023
18. <i>Veni sancte spiritus</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:023
52. <i>O Divini Amor</i>	Canto solo	Vok. mus. i hs. 031:019 Vok. mus. i hs. 085:023a
61. <i>Confitebor</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:003 Vok. mus. i hs. 085:040
86. <i>Lauda Jerusalem</i>	C, A, T, B	Vok. mus. i hs. 031:013 Vok. mus. i hs. 085:037
54. <i>Ecce Domini</i>	Canto solo	(Alto, Opus 1)

Tabelle 1: »Catalogus sacrorum concertuum, quos A° 1664 Gystrowy composuit«

Der letzte Titel in der Tabelle – *Ecce Domini* – könnte auf eine transponierte Version des Konzerts hindeuten, die als eine Komposition für Altus im Opus 1 publiziert wurde. Bei den Werken *Confitebor* und *Lauda Jerusalem* könnte eine Verbindung mit den Handschriften der Dübensammlung bestehen. Eine eindeutige Identifizierung allerdings erschwert die Tatsache, dass solche Parallelversionen in Einzeldrucken und Anthologien mehr-

fach vorkommen können. Allein bei Augustin Pflieger gibt es jeweils zwei Werke mit dem Titel *Confitebor* (Opus 1 und Vok. mus. i hs. 031:003, 085:040) und *Laudate Dominum omnes gentes* (Vok. mus. i hs. 031:014, 085:038 und 031:015, 085:022).⁵

Veni sancte Spiritus gehört ebenfalls zu den mehrfach vertonten Kompositionen. Das im handschriftlichen Katalog angegebene Werk mit der gekürzten Version eines mehrhörigen Stückes zu identifizieren, das für die Einweihung der Universität Kiel komponiert und aufgeführt werden sollte, ist unwahrscheinlich. Laut Bruno Grusnick stammt die Quelle des Konzerts mit der reduzierten Besetzung aus dem Jahr 1675.⁶ Maria Schildt weist darauf hin, dass die Kürzung von Werken höchstwahrscheinlich für Aufführungen in der Deutschen Kirche in Stockholm in den 1690er-Jahren erfolgt ist, was die gekürzten Versionen der früher kopierten Kompositionen belegen. Unter diesen Beispielen findet sich auch die Pfliegersche Komposition.⁷

Pfliegers Werke wurden über einen großen Zeitraum hinweg kopiert; insofern erscheint es heikel, eine stilistische Entwicklung nachzuvollziehen bzw. eine gesicherte Chronologie festzulegen.

Über die Ausbildung Pfliegers besitzen wir nur einige spärliche Hinweise. Vor dem Hintergrund des seinerzeit verbreiteten Bildungsmodells der »imitatio auctorum«, der im weitesten Sinne künstlerischen Orientierung an (prominenten) Autoritäten also, liegt indes die Vermutung nahe, dass auch Augustin Pflieger durch die Nachahmung als vorbildhaft verstandener italienischer Werke seine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen trachtete.

In ihrer Studie zu Leben und Werk Augustin Pfliegers nahm Annemarie Nausch an, dass Pflieger derjenige war, der von Herzog Julius Heinrich im Jahre 1652 zum Studium nach Nürnberg geschickt wurde.⁸ Grundlage für diese Vermutung ist ein Archiveintrag auf Schloss Theusing in der Nähe von Schlackenwerth. Wie auch immer: Zu dieser Zeit war Johann Erasmus Kindermann in Nürnberg tätig, so dass Pfliegers Unterweisung durch ihn naheliegt. Dies würde jedenfalls den erkennbaren Einfluss italienischer Musik vor allem auf Pfliegers ersten Druck – sein bereits erwähntes Opus 1 *Psalmi, Dialogi et Motettæ* – erklären, der auf dem italienischen Modell solistischer bzw. kleinbesetzter Kompositionen mit Begleitung fast ausschließlich des Basso continuo beruht. Auf den italienischen Einfluss weist auch Nausch hin, geht jedoch nicht näher darauf ein.⁹ Ihre These, dass in der zeitgenössischen Musik die lateinische Sprache zunehmend durch die deutsche ersetzt wird, führt jedenfalls dazu, den (deutschen) Evangelienjahrgang als Spätwerk zu beurteilen.¹⁰ Auf dem ersten Blick ist diese Tendenz für die geistliche Vokalmusik des späten 17. Jahrhunderts tatsächlich kennzeichnend. Dennoch erweisen sich die Vertonungen lateinischer Devotionstexte aus den 1670er und 1680er-Jahren etwa durch Dietrich Buxtehude, Christian Geist und David Pohle als besonders ausgearbeitete, individualisierte und kunstvolle Kompositionen. Ob dies auch auf die späteren lateinischen Werke Pfliegers zutrifft, inwieweit sich sodann die italienorientierte Praxis der »imitatio auctorum« bei ihm feststellen lässt, wird im Folgenden mit Blick auf Textvorlagen, Schreibweise und stilistische Merkmale beleuchtet.

Nausch listete alle Kompositionen Pflegers auf und versah sie mit Kommentaren bezüglich der Besetzung und Textquellen. Leider sind einige Angaben nicht korrekt oder enthalten nur einen allgemeinen Hinweis auf eine unbekannt Textquelle. Im Laufe der Untersuchung ist es gelungen, einige Textvorlagen zu identifizieren und zu präzisieren:

<i>Domine rex omnipotens</i> [Opus 1]	Est 13,9–11
<i>Sit nomen Domini benedictum</i>	Ps 112,2
<i>Nulla scienta melior est</i>	Pseudo-Augustinus <i>Liber de Spiritu et anima</i>
<i>Ecce Domini</i>	Ps 38,6–7; Eccl 5,9,14–15; Mt 16,26a; Ps 38,8a,13; Ps 6,3b,3a, 5
<i>Eheu! Mortalis quod pro te malis</i>	Hymnus <i>Eheu mortalis</i> 1. Str.; Hymnus <i>Ave Jesu summe bonus</i> (einzelne Zeilen); Jes 5,4; <i>Eheu mortalis</i> 2. Str.; Jes 5,4a,5a; <i>Eheu mortalis</i> 3. Str.; Jes 5,5b–6; <i>Eheu mortalis</i> 4. Str.; <i>Ave Jesu</i> (einige Zeilen); <i>Feria VI in</i> <i>Passione et Morte Domini Improperia</i> 6. Str.
<i>Fratres ego enim accepi</i>	1. Kor 11,23–24a,25a; Mt 26,27–28; Antiphon (zum Magnificat der 1. Vesper an Fronleichnam); Ps 80,17
<i>In tribulatione invocavimus</i>	Ps 17,7a; Ps 47,10–11b (umformuliert)
<i>O altitudo divitiarum sapientiam</i>	Röm 11,33–36
<i>O divini amor numinis patris</i>	Pseudo-Augustinus <i>Meditationes</i> , Kap. 9 (kompiliert)

In den meisten Fällen liegen dem Text Bibelverse bzw. Hymnen wie in *Eheu! Mortalis quod pro te malis* zu Grunde, oder es wurde dem kompilierten biblischen Text im Konzert *Fratres, ego enim accepi* eine Antiphon zum Magnificat der 1. Vesper am Fronleichnamfest *O quam suavis est* hinzugefügt:

1 Kor 11,23	Fratres, ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis, quoniam Dominus Jesus in qua nocte tradebatur, accepit panem,
1 Kor 11,24a	et gratias agens fregit, et dixit: Accipite, et manducate: hoc est corpus meum, quod pro vobis tradetur.
Unbekannter Text	O signum pietatis, o pignus charitatis.
Antiphon	O quam suavis est Domine spiritus tuus, qui ut dulcedinem tuam demonstrares pane suavissimo de coelo praestito. Esutientes reple bonis et divites dimittens inanes.
1 Kor 11,25a	Similiter accepit calicem
Mt 26,27	dicens: Bibite ex hoc omnes.
Mt 26,28	Hic est enim
1 Kor 11,25a	calix novum testamentum,

Mt 26,28	qui pro nobis [multis] ¹¹ effundetur in remissionem peccatorum.
Unbekannter Text	O praetiosissime sanguis lava me ab iniquitate mea. O signum pietatis, o pignus charitatis.
Ps 80,17	Et cibavit wnos [eos] ex adipe frumenti, et de petra melle saturavit nos [eos].

Folge der Kombination von Bibelversen mit einem Hymnus oder einer Antiphon ist in diesen beiden Werken ein stilistischer Wandel auch im Musikalischen: Es handelt sich um eine strukturierte Form, die einer Concerto-Aria-Kantate ähnelt. In anderen Kompositionen wurden die Textvorlagen allein aus biblischen Versen zusammengestellt, die ursprünglich nicht zwingend Bezug aufeinander nehmen. Mit Ausnahme der beiden Konzerte *Dominus virtutum nobiscum susceptor* und *Exurge Domine*, die ebenfalls wie eine Concerto-Aria-Kantate angelegt wurden, weisen die übrigen Konzerte mit solchen kompilierten Textvorlagen in der Vertonung keine bemerkbaren stilistischen Unterschiede auf.

Wie oben bereits angemerkt, ist es gelungen, zwei weitere Textquellen zu identifizieren. Es hat sich herausgestellt, dass zwei Konzerten die Schriften des Pseudo-Augustinus zu Grunde liegen. Den ersten Text vertonte Pflieger im Konzert *Nulla scientia melior est* aus dem Opus 1. Er ist dem *Liber de Spiritu et anima* entnommen, der seit langem dem Kirchenvater Augustinus zugeschrieben wurde, der aber vermutlich aus der Feder eines Acher von Clairvaux, einem Zisterzienser-Mönch des späten 12. Jahrhunderts, stammt. Das andere Konzert *O divini amor numinis patris* basiert auf den (ebenfalls) pseudo-augustinischen *Meditationes*:

O divini amor numinis, patris omnipotentis, prolisque beatissimae sancta communicatio. Tange saucia, perfode cor meum. Amoris tui jaculo. Torpentes medulas flammam tuam salutari penetra succende. Intima cordis mei, sancto fervoris tui igne accende. O alme spiritus praeclare artifex. Veni, veni dolentis animae consolator. Veni, veni ergo mundator scelerum. Veni fortitudo, fortitudo fragilium. Veni portus naufragorum. Veni fidus navigantium, spes pauperum, morientium unica salus, penetra viscera sana animam meam per Jesum Christum Dominum salvatorem nostrum.

Beinahe der komplette Text des Konzerts von Pflieger liegt in dem Devotionsbuch *Precautiones christiana devotione* (Köln 1562 und Dillingen 1579) des katholischen Theologen und Dompredigers zu Augsburg Johannes Faber (oder Fabri, 1504–1558) vor.

Die Textgestalt dieses Konzerts, in der lediglich einige Wörter und Phrasen aus der möglichen Quelle – dem Devotionsbuch Fabers – fehlen, sodann auch der Charakter der Melodik, der den italienischen Solomotetten jener Zeit nahesteht, legen den Rekurs auf eine potenzielle modellhafte Vorlage im Sinne der »imitatio« nahe.

Vor diesem Hintergrund soll nun eine analoge Situation, wie sie sich im Konzert *Ad te clamat cor meum* darstellt, in den Blick genommen werden; der Text lautet:

Ad te clamat cor meum, ad te vigilat, ad te suspirat, te desiderat, te semper quaerit. Ah mi Jesu, te anelat, ecce ad te venio, ad te confugio miser turbatus et afflictus. Peccantem respice, dolentem respice, languentem aspice. Ecce ad te venio, ad te confugio miser cadentem erige, errantem dirige, sordentem purifica. Extende manus tuas et erige me, expande alas tuas et protege me, audi me ad te clamantem, dilate aures tuas et audi me ad te clamantem.¹²

Wortauswahl und sprachliche Ausdrücke wie zum Beispiel »Ah mi Jesu«, »purifica« oder »expande alas tuas et protege me« (was sich als eine Psalmaphrase erweist), zudem eine der am meisten verbreiteten rhetorischen Figuren, nämlich das Trikolon, ähneln einerseits den lateinischen Devotionstexten der zeitgenössischen italienischen Motette (wie etwa bei Bonifazio Graziani), andererseits der jesuitischen Gebetspraxis. Diese Indizien legen die Vermutung nahe, dass sich Pflieger bei der Komposition dieses Konzerts auf ein italienisches Modell stützte. Leider konnte weder die Textquelle, noch das mögliche italienische Vorbild identifiziert werden.

Unter den Zeitgenossen Augustin Pfligers haben etliche Komponisten nach italienischen Vorbildern komponiert. Nachgeahmt und übernommen wurden oft der Aufbau des Werkes, melodische Phrasen, Besetzung und Tonart. Lars Berglund konnte Prototypen zu zwei Kompositionen von Christian Geist (*Alleluia. De funere ad vitam* und *Surge dilecte mi*) identifizieren.¹³ Peter Wollny beschrieb mehrere Fälle der »imitatio auctorum« bei Komponisten wie Dietrich Buxtehude, Kaspar Förster und Johann Philipp Krieger:¹⁴ Ihre Kompositionen basieren auf Werken von Gasparo Casati und Bonifazio Graziani. Die Untersuchung der nicht identifizierten Devotionstexte in den geistlichen Vokalkompositionen Augustin Pfligers ergab fünf Fälle einer möglichen Nachahmung:

Titel	Textquelle / Vorbild
Psalmi, Dialogi et Motettae 2, 3, 4, et 5 vocum. Opus 1:	
<i>Jesu amor dulcissime</i>	Gasparo Casati, <i>Il primo libro de motetti concertati</i> , Venedig 1643, 1651
<i>Nulla scientia melior est</i>	Giovanni Rovetta, <i>Motetti Concertati a Due, Tre, Quattro, & Cinque Voci con le Litanie della Madonna, et Vna Messa Concertata... Opera Terza</i> , Venedig 1635
<i>O anima mea</i>	Orazio Tarditi, <i>Motetti a voce sola, il quarto libro</i> , Venedig 1648 Orazio Tarditi, <i>Concerto il decimo ottavo</i> , Venedig 1641 Maurizio Cazzati, <i>Motetti a due voci [...] opera decima</i> , Venedig 1648
<i>O pulcherrima mulier</i>	Nicola Gibellini, <i>Motetti a 2. 3. e 4 voci [...] libro primo</i> , Venedig 1655

Quelle aus der Dübensammlung:

Si quis est cupiens dapes mellifluas Gasparo Casati, *Scielta d'Ariosis Salmi*, Venedig, 1645

Tabelle 2: »imitatio auctorum« bei Augustin Pflieger

Bereits Annemarie Nausch hat auf die Übereinstimmung zwischen dem Dialog Pflegers *O pulcherrima mulier* und der Komposition von Nicola Gibellini hingewiesen, die in seiner 1655 in Venedig publizierten Motettensammlung erschienen ist.¹⁵ Aufgrund des seinerzeit unzugänglichen Druckes konnte sie lediglich die Ähnlichkeiten zwischen den letzten Tutti-Abschnitten im Dreiertakt feststellen. Einer der pseudo-augustinischen Texte – »Nulla scientia melior est« liegt der Motette von Giovanni Rovetta zu Grunde. Eine ähnliche, dennoch nicht die gleiche Textvorlage enthalten die Kompositionen mit dem Titel *O anima mea* von Augustin Pfleger, Maurizio Cazzati sowie Orazio Tarditi (2). In seinem *Concerto il decimo ottavo* (1641) verteilt Tarditi den Text zwischen Cantus und Altus, in seiner späteren Sammlung *Motetti a voce sola* von 1648 verwendete er eine verkürzte Textvorlage in der Motette für den Cantus allein. Der Name Gasparo Casatis taucht in Verbindung mit möglichen Modellen für Pflegersche Werke zweimal auf: Infrage kommen die Kompositionen *Si quis est cupiens dapes mellifluas* und *Jesu amor dulcissime*. Trotz der Ähnlichkeit zwischen der ersten Textzeile des Konzerts und dem Anfang einer Strophe aus dem damals sehr oft vertonten Hymnus *Jesu dulcis memoria* weisen die beiden Texte – *Jesu amor dulcissime* und der Hymnus – keine weiteren Berührungspunkte auf. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sämtliche italienischen Motetten, die als Vorbild für Pfleger in Betracht kommen, in Venedig gedruckt wurden. Darüber, wie Augustin Pfleger mit diesen Werken in Berührung gekommen ist, kann nur spekuliert werden. Die Frage, ob sie sich im Besitz Herzog Julius Heinrichs oder Johann Erasmus Kindermanns befanden, bei dem Pfleger zur Ausbildung weilte, muss bis auf weiteres noch ungeklärt bleiben. Die populären Anthologien des 17. Jahrhunderts – etwa die vier Teile der *Geistliche[n] Concerten und Harmonien* von Ambrosius Profe (1641, 1641, 1642 und 1646) oder die Sammlung *Erster Theil geistlicher Concerten* von Johann Havemann (Berlin / Jena 1659) –, aus denen Pfleger die Vorbilder für seine Werke hätte schöpfen können, enthalten die erwähnten Kompositionen von Rovetta, Tarditi, Cazzati oder Casati nicht. Die stilistische Orientierung Pflegers auf die in Venedig erschienen Motetten hängt offenbar damit zusammen, dass er einer älteren Komponistengeneration angehörte, anders etwa als Christian Geist oder Dietrich Buxtehude, die sich an den Solomotetten Bonifazio Grazianis – einem Vertreter explizit der Römischen Schule – orientierten. Es scheint, als werde hiermit ein stilistischer Paradigmenwechsel deutlich, der nicht nur am Beispiel einzelner Komponisten, sondern auch im Repertoire der Dübensammlung insgesamt sichtbar wird: Im Vergleich mit den Kompositionen Pflegers aus der Dübensammlung basieren mehrere Werke aus seinem Opus 1 auf italienischen Modellen. Einen regelrechten italienischen Prototyp hat indes nur das einzelne Konzert *Si quis est cupiens dapes mellifluas*. Eine weitere Eigenschaft, nämlich der beinahe komplette Verzicht auf obligate instrumentale Stimmen, charakterisiert überdies die kleinbesetzten Werke aus Opus 1. Lediglich drei Kompositionen werden durch zwei Violinen oder zwei Violen da braccio unterstützt, was ebenfalls auf einen starken Einfluss italienischer geistlicher Musik hinweist:

<i>Vanitas, vanitatum</i>	A, 2 Viol, bc
<i>Beati omnes qui timent Dominum</i>	A, T, 2 Viol, bc
<i>Missus est Angelus Gabriel</i>	C, A, B, 2 Bracc, bc

Der Grad der Ähnlichkeiten zwischen den Vorbildern und Pflegers Werken ist äußerst unterschiedlich:

Titel	Textquelle / Vorbild		Pfleger
<i>Jesu amor dulcissime</i>	Gasparo Casati	C, B, Bc d-Moll Dreiertakt – gerader Takt	C, B, Bc F-Dur Dreiertakt – gerader Takt
<i>Nulla scientia melior est</i>	Giovanni Rovetta	C, T, Bc e-Moll gerader Takt	2 T oder 2 C, Bc g-Moll gerader Takt
<i>O anima mea</i>	Orazio Tarditi (1641)	C, A, Bc a-Moll C – ½ – C – ½	2 C, B, Bc G-Dur gerader Takt
	Orazio Tarditi (1648)	S, Bc g-Moll C – ½ – C – ½	
	Maurizio Cazzati	C, A, Bc G-Dur abwechselndes Metrum	
<i>O pulcherrima mulier</i>	Nicola Gibellini	C, T, B, Bc »con il choro à 4« G-Dur abwechselndes Metrum (C, ½)	2 C, A, T, B, Bc (A and T in »choro infine«) B-Dur abwechselndes Metrum (C, ½)
<i>Si quis est cupiens dapes mellifluas</i>	Gasparo Casati	A, T, B, Bc c-Moll ½ – C – ½ – C – ½	S, 2 V-ni, 3 V-le da G, Bc F-Dur C – ½ – C – ½ [C]

Tabelle 3: Vergleich des Aufbaus in italienischen Motetten mit Pflegers Kompositionen

Zuerst seien die Werke über den pseudo-augustinischen Text »Nulla scientia melior est« von Rovetta und Pfleger untersucht: Es handelt sich um das Beispiel einer bemerkenswerten und auffälligen Ähnlichkeit. Pfleger benutzt den vollständigen Text ohne jegliche Änderungen, er übernahm zudem den Modus, die Anzahl der Stimmen und die dreiteilige Form aus der Komposition Rovettas. Allerdings dehnte er sein Konzert durch die beinahe wörtliche Wiederholung einzelner textlicher Phrasen in allen drei Abschnitten:

Rovetta

C, T, Bc; e-Moll

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Pfleger

2 T oder 2 C, Bc; g-Moll

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, nulla melior est, nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus. Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo. Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum.

Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum.

Scito te ipsum unde venisti quo vadis quomodo vivis quantum prosicis quantum deficis quam prope quam longe sis à Deo.

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, nulla melior est, nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum. Qua homo cognoscit semet ipsum. Nulla melior est, qua homo cognoscit semet ipsum.

Discutiamus ergo cogitationes locationes atque opera nostra praeterita et futura vitam nostram ad iudicium revocemus.

Tabelle 4: Vergleich zwischen Rovetta und Pflieger



Abb 1: Links: Rovetta (RISM A/I: R 2964, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna [I-Bc] BB.263); rechts: Pflieger (RISM A/I: P 1759; PP 1759, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique [F-Pn] VM1-992)

Hinsichtlich der melodischen Struktur und Kompositionsweise können eindeutige Übereinstimmungen beobachtet werden: Dies betrifft einzelne Motive – vor allem das Kopfmotiv – und die Imitationen. Das Intervall der Imitationen hat Pflieger gleichwohl verändert: Statt einer Quinte hat er eine Terz verwendet.

Interessanterweise hat sich in der Dübensammlung noch ein Werk mit demselben Titel von Georg Arnold (Vok. mus. i hs. 002:011 und 077:012) erhalten, das auf demselben Text basiert und dessen Incipit dem Kopfmotiv sowohl bei Rovetta als auch bei Pflieger gleicht (Abb. 2).

Unter Pfliegers Kompositionen aus Opus 1 ragt eine Werkgruppe heraus, die aus drei Dialogen besteht. Der erste Dialog *Jesu amor dulcissime* erweist sich als ein äußerst

Cantus 1. a. 7. 5 voc: c. 2. Joy violini

Nulla scientia melior est illa qua homo cognoscat semet ipsum,
 nulla scientia melior est illa qua homo cognoscat semet ipsum =
 ipsum qua homo cognoscat semet ipsum qua homo cognoscat semet ipsum
 discutiamus ergo cogitationes discutiamus ergo
 cogitationes discutiamus locuti ones discutiamus et
 opera nostra praeterita et futura praeterita et futura nitamur
 nostra ad gl' dicitum ad gl' dicitum revocemus Scito Scito y
 Scito y te ipsum unde venisti Scito Scito Scito te ipsum
 ipsum Scito te ipsum quam prope y et quam longe
 Scis a deo Scito Scito te ipsum unde unde venisti

Abb. 2: Georg Arnold, *Nulla scientia*, Cantus I, Vok. mus. i hs. 002:011

emotionales Gespräch zwischen Christus und der Seele (Anima). Die anderen dialogischen Kompositionen beruhen auf Texten der Heiligen Schrift und betreffen die Verkündigung Mariä und den Sündenfall. Bei der Komposition des ersten Werkes orientierte sich Pflieger an der Motette Gasparo Casatis, deren Textvorlage er komplett übernahm. Die Verkündigungsthematik kommt in den gedruckten Sammlungen italienischer Musik aus dem mittleren 17. Jahrhundert häufig vor, Übereinstimmungen mit dem Dialog Pfligers lassen sich nicht nachweisen. Die Geschichte des Sündenfalls wird hingegen mit Hilfe der gleichen Textvorlage in den Dialogen von Nicola Gibellini und Augustin Pflieger erzählt. Wie in den anderen Dialogen Pfligers werden auch hier die handelnden Personen benannt: Serpens, Adam und Eva. Die Stimmenverteilung allerdings unterscheidet sich vom Vorbild: Die Stimme der Schlange (Serpens) ist im Dialog Pfligers – genauso wie bei Gibellini – dem Bass zugewiesen, die Partie des Adam dagegen dem zweiten Cantus II.

Nicola Gibellini

½ Serpente: O pulcherrima mulier quid agies in deliciarum Paradiso
 Eva: Custodes nos Deus constituit et distruti prohibens ne de lingo vitae comedamus
 S: nolite credere iste Deus invidiae telo confixus ne dij appareatis hoc fecit hoc precepit extende manum vide pulchrum fructum
 ¾ comede o quam dulcis o quam suavis
 E: video
 S: comede festina comede
 E: comedo ecce comedo
 S: o quam hilaris felicitas, o quam felix iubilatio
 ½ E: Dilecte mi, quam suavis est fructus in medio Paradisi consistens.
 ¾ Comede festina comede
 ½ Adam: Quid dilecta mea ne contristeris cordis
 ¾ mei deliciae comedo
 E: Comede festina comede
 A: Comedo dilecta mea
 ½ S: Victoria o demones
 ¾ E, A: o nos miseros o nos infelices
 S: Gaudete demones
 ½ E, A: Serpens nos decepit
 ¾ S: laetamini exultate o demones
 ½ E, A: heu nos desolatos
 ¾ S: o nos felices
 ½ E, A: in miseriis persistimus
 ¾ S: in gaudio laetamur
 ½ E, A: o infelix perditio o dolor implacabilis
 ¾ S: Victoria
 ¾ Tutti: O pravum pomi gustum, o dulcedo nimis amara quae dirae mortis nuncia nobis est amarissima.

Augustin Pflieger

½ Bass: O pulcherrima mulier quid agies in deliciarum Paradiso
 Cantus I: Custodes nos Deus constituit et distruti prohibens ne de lingo vitae comedamus
 B: nolite credere iste Deus invidiae telo confixus ne dij appareatis hoc fecit hoc precepit extende manum vide pulchrum fructum:
 ¾ comede o quam dulcis o quam suavis est, comede
 C I: video
 B: comede festina comede
 C I: comedo, comedo
 B: o quam hilaris felicitas, o quam felix iubilatio
 ½ C I: Dilecte mi, quam suavis est fructus in medio Paradisi consistens.
 ¾ Comede festina comede
 ½ Cantus II: Quid dilecta mea quid contristeris cordis mei deliciae
 ¾ comedo dilecta mea
 ½ B: Victoria o demones
 C I, II: o nos miseros o nos infelices
 B: Gaudete demones
 C I, II: Serpens nos decepit,
 heu nos derelictos, nos desolatos,
 in miseriis persistimus
 B: in gaudiis laetamur
 C I, II: o infelix perditio o dolor implacabilis
 Bass: Victoria o demones
 C I, II, A, T, B: O pravum pomi gustum, o dulcedo nimis amara quae dirae mortis nuncia nobis est amarissima.

Tabelle 5: Vergleich zwischen den Dialogen von Gibellini und Pflieger

Aus diesem Vergleich wird anschaulich, dass Pflieger mit Ausnahme einiger kurzer Phrasen den Text komplett aus der Motette von Gibellini übernommen hat. Er folgt nicht nur der Textverteilung zwischen allen Stimmen, er behält auch das musikalische Metrum bei. Auf gleiche Weise wurden die abschließenden Tutti-Abschnitte bei Gibellini und Pflieger angelegt, in der Pfliegerschen Motette wurden dazu noch zwei zusätzliche Stimmen – Altus und Tenor – hinzugefügt. Im Gegensatz zu dem zuvor behandelten Beispiel der »imitatio auctorum« im Konzert *Nulla scientia*, in dem die motivische Affinität offensichtlich ist, entfernt sich Pflieger in diesem Dialog musikalisch verhältnismäßig weit vom Modell. Lediglich weist der Schlussabschnitt dieselben Kompositionsverfahren auf, nämlich homophone und homorhythmische Bewegung aller Stimmen im Dreiertakt. Obwohl solche Verfahren der Schlussbildung in den Vokalkompositionen jener Zeit häufiger zur Anwendung kommen, dürfte in diesem Werkpaar doch eine unmittelbare Abhängigkeit dank der Textvorlage und Stimmenverteilung vorliegen.

Anders sieht es in einem letzten aus Opus 1 zu untersuchenden Fall aus: Mit seiner Komposition *O anima mea* weicht er deutlich vom Original ab, wobei zunächst einmal die Frage aufzuwerfen ist, welche Komposition ihm als Vorlage diente. Wie bereits erwähnt, sind drei Werke in Betracht zu ziehen: zwei Kompositionen von Orazio Tarditi und eine Motette von Maurizio Cazzati, die in seinen *Motetti a due voci [...] opera decima* von 1648 erschienen ist.

Die Komposition Pfliegers weist mehr Ähnlichkeiten in Bezug auf musikalische Motive mit der Motette von Cazzati auf, als mit den beiden Werken von Tarditi, obwohl der Text Cazzatis mit demjenigen der zweistimmigen Motette Tarditis fast komplett übereinstimmt.

Trotz einiger textlicher Unterschiede entschieden sich die drei Komponisten sämtlich für eine Refrainstruktur. Diese wird von Tarditi und Cazzati mit dem Metrumwechsel vom geraden zum ungeraden Takt überdies akzentuiert, bei Pflieger zeichnet sie sich durch die textliche wie musikalische Wiederholung aus. Abweichungen von der Textvorlage, wie sie bei Pflieger zu beobachten sind, gibt es öfter. Ein ähnliches Verfahren kommt zum Beispiel auch im Konzert *Canite Jesu nostro* (BuxWV 11) von Dietrich Buxtehude vor, das auf Bonifazio Grazianis Motette *Canite filiae Sion* (Opus 10) rekurriert.¹⁶ Der Motette von Graziani hat Buxtehude lediglich einen kleinen Textabschnitt entnommen. Den zuvor behandelten Text *O anima mea* hat Graziani übrigens in derselben Sammlung *Il Quarto Libro de Motetti a Voce Sola [...] Opera Decima* (Rom, 1665) vertont. Diese erschien vier Jahre später als der Druck Pfliegers. Es ist unwahrscheinlich, dass Pflieger eine handschriftliche Kopie besaß, da alle bekannten Abschriften dieses Werkes von Graziani nach dem Erstdruck entstanden sind.¹⁷

Doch möglicherweise konnte sich Graziani selbst auf die Motetten von Cazzati und Tarditi (aus dem Jahr 1641) stützen, was der Textvergleich im Blick auf *O anima mea* von Pflieger, Tarditi, Cazzati und Graziani nahelegt (vgl. Tabelle 6 im Anhang).

Noch weiter vom Vorbild entfernt ist das Konzert *Si quis est cupiens dapes mellifluas* – das einzige auf einem italienischen Modell basierende Werk Pfliegers in der Dübensammlung. In dieser Komposition bezieht sich Pflieger auf das gleichnamige Stück von Gasparo

Casati aus seinen 1645 veröffentlichten *Scielta d'Ariosi Salmi*. Die Unterschiede zwischen den beiden Werken sind gravierend. Etwa änderte Pflieger den Modus: Statt c-Moll, wie bei Casati, wählte er F-Dur. In der Besetzung reduzierte er die Vokalstimmen von drei (Altus, Tenor, Bassus) auf einen Canto solo, stattdessen fügte er fünf obligate Instrumente hinzu – zwei Violinen und drei Gamben. Durch die Mitwirkung der Instrumente (besonders wirksam in der einleitenden Symphonia) sowie die Ausdehnung der Vokalpartien, die zahlreiche Wiederholungen aufweisen, hat das Konzert Pfligers fast den doppelten Umfang wie die Motette von Casati. Hinsichtlich der Textvorlage ließ Pflieger die Textphrase *O Jesu, tua charitas, tua bonitas, tua benignitas!*, die Casati durch den Metrumwechsel sogar eigens markiert hat, aus.

An ihrer Stelle vertonte Pflieger die nächste Phrase »Ah Jesu, tu nos reficis, ah Jesu, tu nos liberas, ah Jesu, tu nos recreas« in einem kontrastierenden geraden Takt und im deklamatorischen Stil. Dieser und der letzte Abschnitt haben die gleichen Merkmale wie die entsprechenden Sektionen bei Casati: ähnliche melodische Motive mit der Figur *Suspiratio* im Deklamationsabschnitt und abgerundete absteigende musikalische Phrasen im Dreiertakt des Schlussabschnitts.

Abb. 3: Augustin Pflieger, *Si quis est cupiens dapes mellifluas* (Vok. mus. i hs. 031:021)

Trotz einem sehr freien Umgang mit dem Vorbild kann auch in diesem Konzert Pfligers die Praxis der »imitatio auctorum« beobachtet werden. Dank dem offensichtlichen Einfluss italienischer Musik auf dieses Werk sowie auf zwei andere erwähnte Kompositionen über die Devotionstexte *Ad te clamat cor meum* und *O divini amor numinis patris* liegt die Vermutung nahe, dass diese drei Werke unmittelbar nach dem Opus 1 entstanden sind. Die Datierung der handschriftlichen Quellen in der Dübensammlung kann lei-

der kaum zur Bestimmung einer Chronologie von Pflegers Vokalœuvre beitragen. Laut den Studien von Bruno Grusnick und Jan Olof Rudén¹⁸ wurden die Manuskripte zwischen 1663 und 1684 mehrheitlich von Gustav Düben kopiert. Das Datum der frühesten Abschrift des Konzerts *Super flumina Babylonis* (Vok. mus. i hs. 046:004) wurde in der Handschrift angegeben, das Wasserzeichen der spätesten Abschrift des Konzerts *Confitebor tibi Domine* (Vok. mus. i hs. 031:003) war im Zeitraum von 1676/1681 bis 1684 verbreitet. Die stilistischen Unterschiede, die Textauswahl sowie das erweiterte Instrumentalensemble im Vergleich mit den früheren Werken verweisen auf Pflegers veränderte ästhetische Prämissen. Im Kontrast zu Opus 1 folgt Pflieger kaum mehr den italienischen Vorbildern; mehr als die Hälfte seiner Werke in der Dübensammlung basieren auf biblischen oder liturgischen Texten; lediglich vier Kompositionen sind für eine Solostimme (ausschließlich Cantus) bestimmt, und nur diese Werke enthalten Spuren italienischen Einflusses. Obwohl Pflieger bereits in seinem frühen Druck neben den durchkomponierten Formen mit sich abwechselnden Soggetti auch Refrainstrukturen verwendete, kristallisierte sich die einer Concerto-Aria-Kantate ähnliche Form erst in seinen späten lateinischen Werken heraus. Ein spektakuläres Beispiel dafür liefert das Konzert *Dominus virtutum nobiscum susceptor*. Die Tabulatur (Vok. mus. i hs. 085:023) wurde von Gustav Düben zwischen 1668 und 1672 niedergeschrieben; dem Konzert liegen sechs Verse aus dem Ps 45 zugrunde:

Besetzung Psalmvers

[Symphonia]

Tutti	8	Dominus virtutum nobiscum; susceptor noster Deus Jacob.
CI	9	Venite, et videte opera Domini, quæ posuit prodigia super terram,
	10	auferens bella usque ad finem terræ.
Tutti		Arcum conteret, et confringet arma, et scuta comburet igni.
B	11	Vacate, et videte quoniam ego sum Deus; exaltabor in gentibus, et exaltabor in terra.
TI, II	7b	dedit vocem suam [Dominus et]
	7a	conturbatæ sunt gentes
	7d	mota est terra
	7c	et inclinata sunt regna

[Symphonia]

Tutti	12	Dominus virtutum nobiscum; susceptor noster Deus Jacob.
-------	----	---

Die Psalmverse 8 und 12 sind identisch, was Pflieger dazu veranlasste, eine da-Capo-Form zu bilden. Im mittleren Abschnitt wechseln sich die Solostimmen mit einem Tenorduo ab. Die Textphrase »Vacate, et videte quoniam ego sum Deus; exaltabor in gentibus, et exaltabor in terra« wird vom Bass vorgetragen, der hier als Vox Dei auftritt, unterstützt von den Instrumentalstimmen. Dieser Abschnitt ist besonders aussagekräftig, nicht zuletzt dank des deklamatorischen Stils zu Beginn:

111 graviter.

Violino. 1mo:

V: 2.

Viol: 3.

Viol: gamb:

Basso

Bassus Continuus

Va - ca - te et vi - de - te quo - ni - am e - go De - us sum,

piano

Notenbeispiel 1: Augustin Pfleger, *Dominus virtutum nobiscum*, T. 111–115

Eine solche Art der deklamatorischen Einschübe wie die Form einer Concerto-Aria-Kantate überhaupt sind im Vokalschaffen Dietrich Buxtehudes der 1680er-Jahren öfter anzutreffen. Ähnliche Strukturen lassen sich auch in den lateinischen Kompositionen von Augustin Pfleger nachweisen: Sie dokumentieren die stilistische Entwicklung in seinen späteren Werken, insbesondere die Abkehr vom italienischen Stil, dessen Einfluss in seine m Opus 1, den *Psalmi, Dialogi et Motettae* am deutlichsten nachvollziehbar ist.

Pfleger	Tarditi (1641)	Tarditi (1648)	Cazzati	Graziani
O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera & crucifixa desiderantis brachia. Te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum, non ardes, non amas, non suspiras, non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, crucifixa desiderantis brachia. Te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah cor meum durum, cor meum faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris, ah cor meum faxeum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, crucifixa desiderantis brachia. Te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah cor meum durum, cor faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras. Ecce brachia Salvatoris, ecce vulnera Redemptoris, ah cor meum durum, ah cor meum faxeum.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, saucia suspirantis viscera, crucifixa desiderantis brachia, te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah meum cor, cor durum, cor faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras.	O anima mea, suspire, arde, desiderata, arde ardentem, suspire suspirantem, desiderantem desiderata. Ecce apperta amantis vulnera, saucia suspirantis viscera, crucifixa desiderantis brachia, te ardent, te quaerunt, te suspirant, te desiderant. Ah meum cor, cor durum, cor faxeum, non ardes, non amas, non suspiras, non non desideras.
Prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo, stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo.	Surge, surge anima mea, surge, curre festina, festina ad vulnera, apprehende viscera, constringe brachia, beata ubera beabunt te. Stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Surge, surge anima mea, surge, curre festina, festina ad vulnera, apprehende viscera, constringe brachia beata ubera beabunt te. Stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Eia propera, curre festina, festina ad vulnera. Apprehende viscera, constringe brachia, beata viscera, beata brachia, beata vulnera beabunt te. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Eia propera, curre festina, festina ad vulnera. Apprehende viscera, constringe brachia, beata viscera, beata brachia, beata vulnera beabunt te. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.
Eia propera, eia curre, festina ad vulnera, apprehende viscera, constringe brachia, beata ubera beabunt te. Stringe latus redemptoris, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo. Ah cor meum faxeum, ah cor meum durum, prende manus salvatoris, vulneratum in patibulo.	Eia eia propera, eia eia surge, eia eia propera, eia anima festina, eia surge, eia anima festina. Stringe Crucem, stringe arborem, stringe Iesum in patibulo.	Eia surge, eia propera, eia anima festina. Stringe Crucem, stringe arborem, stringe Iesum in patibulo.	Eia curre, eia propera, eia anima festina, festina. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.	Eia curre, eia propera, eia anima festina, festina. Stringe latus redemptoris, vide manus salvatoris, gusta gusta cor amoris, vulneratum in patibulo.
Dic amanti, suspiranti, te amabo suspirabo amor meus & Iesus meus.	Dic amanti, suspiranti, te amabo, suspirabo, amor meus, amor meus & Iesus meus.	Dic amanti, suspiranti, te amabo suspirabo, amor meus & Iesus meus.	Dic amanti, suspiranti, te amabo meus, suspirabo Deus meus. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori.	Dic amanti, suspiranti, te amabo meus, suspirabo Deus meus. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori. Inter brachia Salvatoris, inter vulnera Redemptoris volo vivere, volo amore mori.

Tabelle 6: Textvergleich *O anima mea* in den Vertonungen Pflegers, Tarditis, Cazzatis und Graziani

»Auf Madrigal Manier«

Thomas Selles Monteverdi-Rezeption

Juliane Pöche

Schon bevor Thomas Selle 1641 das bedeutende Amt des Johanneumskantors in Hamburg antrat, hatte er sich als Norddeutschlands Neuerer einen Namen gemacht. In seinen frühen Drucken, die er während seiner Amtszeit in Schleswig-Holstein publizierte, präsentierte er sich als ein auf der Höhe der Zeit stehender Komponist.¹ Dies bedeutete vor allem eine Anlehnung an die aktuellen kompositorischen Strömungen aus Italien: Zu einem zentralen Vorbild wurden für ihn dabei die Madrigale Claudio Monteverdis. Ziel der folgenden Ausführungen ist es daher, Selles Monteverdi-Rezeption zu skizzieren. Nach einer Einführung in die italienaffine Haltung der Hamburger Kultur und Selles Interesse an der »Newen Manier« stehen verschiedene Aspekte dieser Rezeption im Zentrum der Betrachtung.

»Italienische Invention«

Gleich mit seinem ersten größeren Druck präsentierte sich Selle als ein Komponist, der mit den aktuellen Strömungen vertraut war. In der Vorrede der 1624 erschienenen Sammlung *Concertatio castalidum* schrieb Selle, die enthaltenen Werke seien »Nach jetziger Newen Manier Componiret«,² was in diesem Fall die Gestaltung nach Art italienischer Villanellen meinte. Als neue Manier galt letztlich aber vor allem der aus Italien kommende konzertierende Stil mitsamt Sologesang, Generalbass und Instrumentalbeteiligung. Eine solche Ausrichtung seiner Kompositionen benannte Selle ebenfalls konkret: Im Vorwort des Drucks *Hagiodecamelydrion* (1627), in dem bei Selle erstmals explizit ein Generalbass gesetzt ist, schreibt er, die Stimmen der Konzerte seien »zusamt dem Basso Continuo Auff ietzo hin und wieder gebräuchliche Italienische Invention in ein Corpus, als / Orgel / Regahl / Clavicymbel / Lauten / Theorben / etc. So wol mit Lebendiger Stim artig zusingen / als auff allerhandt Musicalischen besaiteten und blasenden Instrumenten in Kirchen und sonsten lieblich zuspieren.«³

Die arkadischen Inhalte der weltlichen Drucke Selles erinnern an jene italienischer Madrigale.⁴ Die auch in Hamburg verbreitete Pastoral-Mode greift Selle in seinen vertonten Texten, die möglicherweise aus eigener Feder stammen, auf. In *Concertatio castalidum* häufen sich Themen der Liebesjagd samt Nennung von Amors Pfeilen; und in *Deliciae pastorum Arcadiae* (1624; Abbildung 1) steht die pastorale Idylle im Mittelpunkt.⁵ Selle nennt diesen populären Themenkreis im Vorwort direkt beim Namen. Er habe »die

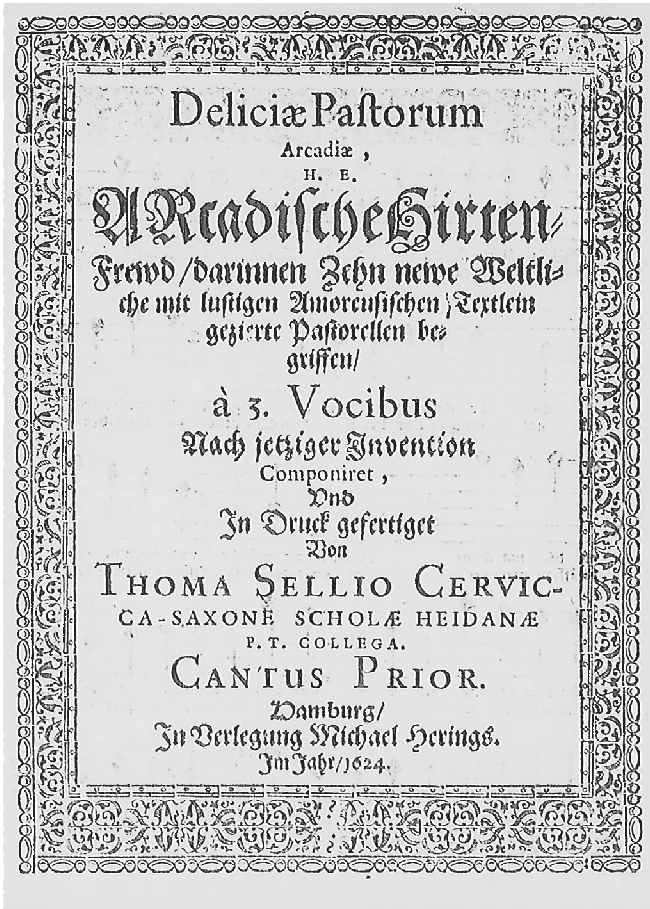


Abb. 1: Thomas Selle, *Deliciae pastorum Arcadiae* (1624), Cantus Prior, Titelblatt⁶

Textlein gleichsam als eine imitation auß den SchäfReyen / welche die Schäffer / so in den Wildtnüssen Arcadiae (wie die Poeten dichten) gewohnt und Ihre Schaffe gehütet / gehalten haben sollen / nach ihren Nahmen Arcadische HirtenFrewd zu intituliren publici juris werden zulassen keine schew getragen.⁷

Alle Drucke Selles sowie ein Großteil der Gelegenheitswerke aus seiner vorhamburgerischen Zeit wurden in Hamburg verlegt, was ihm und seinen zeitgemäßen Kompositionen vor Ort direkt zu Bekanntheit verhalf. Geradezu planvoll wirkt die Widmung einiger dieser geringstimmigen Werksammlungen an Hamburger Handelsleute. Der Druck *Deliciae pastorum Arcadiae* beispielsweise ist dem Hamburger Kaufmann Gregorio Schwirsen dediziert,⁸ *Amorum musicalium* hat Selle den Hamburger »Kauff-Gesellen« Thomas Jungen und Christiano Carstens zugeeignet.⁹ Die Annahme einer gezielten Vermarktung in Hamburg erscheint vor allem dann plausibel, wenn man sich die Tatsache vor Augen führt, dass weite Kreise der Hamburger Bevölkerung großes Interesse an aktueller Musik



Abb. 2: Johann Rist, *Neuer teutscher Parnass*, Titelkupfer¹⁰

hatten. So wird in zahlreichen Äußerungen der in dieser Zeit aktiven Dichter und Theologen Hamburgs, wie etwa durch Johann Rist die »sonderbahre und hertzbewegliche Art / derer sich die heutigen Musici auf unterschiedlichen ihren Instrumenten gebrauchen«, gelobt und vielfach in die theologische Musikvorstellung eingebunden.¹¹ Der hochgelobten italienischen Musik wollte man in Hamburg entsprechend nacheifern.¹² Rist stellte zum Beispiel im *Neuen teutschen Parnass* eine kleine Gruppe von Musizierenden auf einem Hügel an der Elbe – den mythologischen Musensitz Parnass nachbildend – in pastoraler Szene dar (Abbildung 2).¹³ Die Schäferthematik war demzufolge in Hamburg seit den 1640er-Jahren äußerst beliebt und gehörte zu den favorisierten poetologischen Bereichen.¹⁴ Abgebildet sind in dem hanseatisch-bukolischen Kupferstich, ganz in italienischer Manier, Ausführende einstimmigen Gesangs mit Instrumentalbegleitung.

Das Bestreben der begüterten Hamburger Schicht, sich musikalisch an den Italienern zu orientieren,¹⁵ kommt schließlich – kurz nach Selles Tod – in Rists Worten explizit zum Ausdruck: »Die Italiäner zwar halten sich dieser Zeit für die allerfürtrefflichste Meister in der Musick / da wir doch auch in Teutschland / solche herrliche und begabte Männer haben / daß sie den Welschen im geringsten nicht dörffen weichen.«¹⁶ Aus dieser Perspektive dürfte sich Selle durch seine frühen Drucke für eine Position im weltoffenen Hamburg optimal qualifiziert haben. Und tatsächlich wurde er nach eigener Angabe 1641 einstimmig und ohne vorangegangene Bewerbung als Kantor an das Johanneum berufen.

Auch für die dortige Figuralmusik fühlte er sich folglich einer aktuellen Kompositionsweise verpflichtet. Selle selbst sah sich als Komponist des modernen Stils. Über seine Werke, die er in den *Opera omnia* zusammengetragen hat, schrieb er entsprechend im Vorwort: »Nicht vor Capellen besondern vor Stad-Kirchen, da man die Concertat-Music neben den Moteten varietatis & delectationis gratia vor allen hier in Hamburg auch gerne hören mag, hat der Autor diese Sachen componieret u. zwar auf die art, als man sie treffen u. zuwege bringen kann.«¹⁷

Die Hamburger Kirchengemeinden waren offensichtlich sehr daran interessiert, die neue »Concertat-Music« zu hören.¹⁸ Deshalb mache diese den Großteil von Selles Werken aus. »Klassische« Motetten hingegen seien in der Minderheit: »weil doch von andern Vortrefflichen Meistern derer gedrückt gnug vorhanden sein.«¹⁹ Und in der *Nachricht von den Singestunden* bekundet Selle sein Interesse am »modernum Styllum«: »Weil aber heutiges Tages der Styl[us] modulandi varius ist, also wird er [der Kantor] auch verursacht den modernum Styllum modulandi zu adhibiren, daran dann die Meisten ein gefallen haben, darum daz alte so wol als das Neue gehöret wird, denn eine zu diesem der ander zu Jenem Stylo möchte geneigt sein. Zu dem wird der Text als anima Harmoniae von männlichen zur erbawung in Concerten beßer vernommen als in Moteten.«²⁰

Die Tatsache, dass Selle den »kleinen Concerten mit wenig stimmen, die in etlicher Ohren in grossen Kirchen allzu bloß klingen wollen«,²¹ verstärkende Capellae hinzufügte, fußt weniger auf einer Ablehnung geringstimmiger Kompositionen als vielmehr auf einer Affinität zu üppigem Klang bei weiten Kreisen der Hamburger Bevölkerung. Gleichwohl bereitete ihm 1648 Sorge, dass die Einstudierung moderner Musik oftmals schwierig vonstattenging:

Und hat daz mit dem Moderno Stylo große Mühe, nicht allein wegen Comparirung solcher Stücke umb nit ein geringes Geld, besondern auch daz sie müssen zu unserm Choro aptiret sein, allein durch tägliche Mühe und arbeit vom Cantore durch absetzen, abschreiben &c: welches unsern Musicanten sampt und sonders, wenn sie ohne affecten urtheilen wollen, mehr als zu viel bekannt ist. Solte aber dieser Method[us] (welches er gleichwol nit hoffen will) nicht wol erwogen, approbiret und vom Cantore getroffen sein, besondern ein ander Ihm aufgedrungen werden, so muß Er als ein diener sich darein schicken, geredt es wol ist es Ihm desto lieber, geredt es aber übel, so lest ers die Jenigen verantwortten, die es anbefohlen haben.²²

Selle lag offensichtlich viel daran, zu vermeiden, dass der »Moderno Stylo« aufgrund äußerer Bedingungen in ein schlechtes Licht geriet. Da er um das Interesse der Hamburger Kirchgänger an dieser neuartigen Musik wusste, nutzte er die Sorge um ihr Gelingen für seine Argumentation zugunsten besserer Musizierbedingungen.

Die Auseinandersetzung mit Werken italienischer Komponisten hatte Selle schon sehr früh begonnen. Weit vor seiner Hamburger Zeit legte er den Grundstock für eine umfangreiche private Bibliothek,²³ unter der sich auch mehrere aktuelle italienische Drucke befinden. Selle selbst fasste die entsprechenden Bände im Zuge der Ordnung seines Nach-

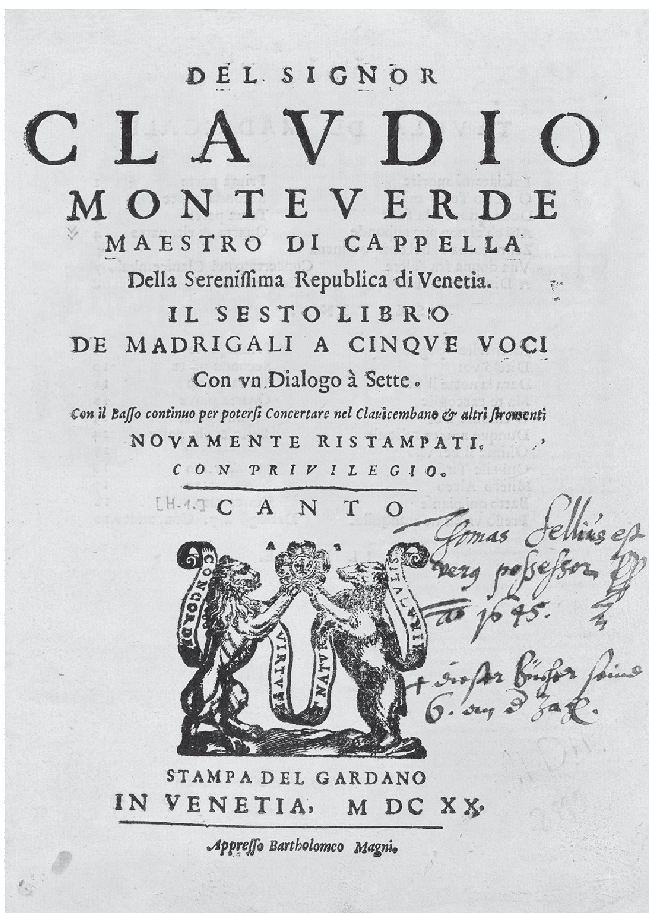


Abb. 3: Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*, Canto, Titelblatt mit Besitzvermerk von Selles Hand²⁴

lasses unter der Aufschrift »Madrigalia etc. Itolorum« zusammen.²⁵ Bei diesen italienischen Beständen handelt es sich um Drucke mit neuartiger italienischer einstimmiger Kammermusik von Carlo Milanuzzi, Giovanni Stefani und Giovanni Pietro Berti aus den 1620er-Jahren. Hinzu kommt eine Reihe von Madrigaldrucken mit Werken von Giacomo Arrigoni (1635), Horatio Tarditi (1633), Innocentio Vivarino (1624), Bizzarro Accademico Capriccioso (1621), Alessandro Grandi (1622/23), Bernardo Colombo (1621) und Gabriel Usper (1623). Am prominentesten vertreten ist aber Claudio Monteverdi mit gleich fünf seiner Madrigalbücher. Das dritte und fünfte Madrigalbuch besaß Selle in Nachdrucken aus den Jahren 1620 (fünftes Buch) und 1621 (drittes Buch) – beide ohne die berühmten Vorworte. Mit dem 1638 erschienenen achten Madrigalbuch von Monteverdi besaß Selle zudem eines der avanciertesten kompositorischen Erzeugnisse seiner Zeit. Das sechste und siebte Madrigalbuch erhielt Selle schließlich noch 1645 dazu, was ein Besitzvermerk von Selles Hand beweist (Abbildung 3).²⁶ Dass diese italienischen Bestände nicht nur einer

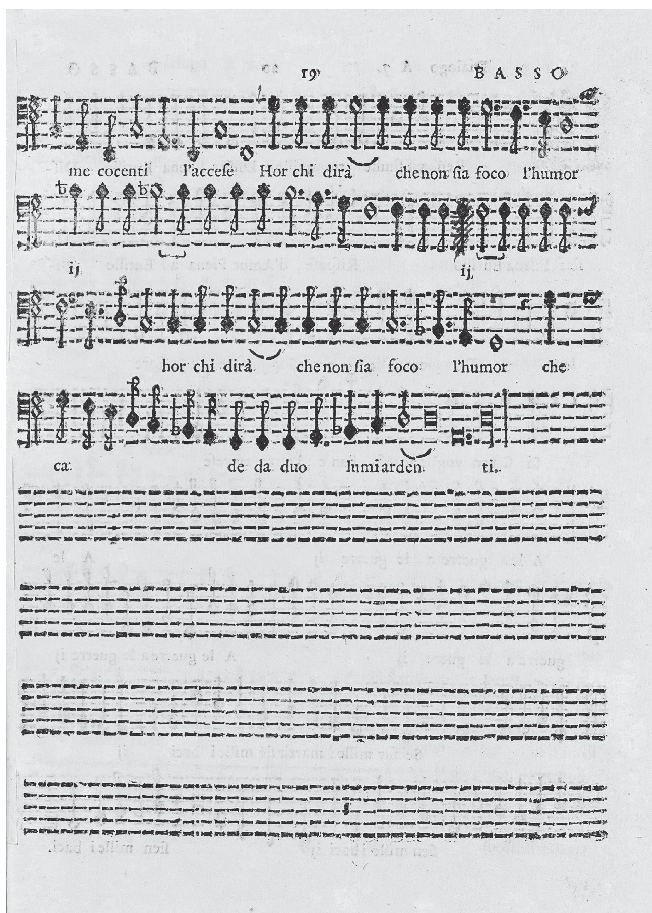


Abb. 4: Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*, Basso, Korrektur von Selles Hand²⁷

Sammelfreude geschuldet sind, sondern dass sich Selle durchaus auch mit dem Notentext beschäftigte, beweist eine Korrektur im Basso-Stimmbuch des sechsten Madrigalbuches. Im zweiten System auf Seite 19 findet sich die Durchstreichung einer überzähligen Note (Abbildung 4).

Dafür, dass ihn Monteverdis Kompositionen tief beeindruckten, lassen sich in Selles Werk gleich mehrere Belege finden, die von der Gestalt polyphoner Madrigale und dem Aufgreifen neuer harmonischer Konzepte bis hin zum »Genere guerriero« und zur Gestaltung seiner Dialoge nach dem Vorbild von Monteverdis szenischen Madrigalen reichen.

Das polyphone Madrigal

In der autographen Zusammenstellung seines geistlichen Gesamtwerks, den *Opera omnia*, reiht Selle die von ihm selbst als Madrigale bezeichneten Werke – vermutlich allesamt frühe Hamburger Schöpfungen – direkt nacheinander an (Tabulaturen D1.12–16). Diese fünf Kompositionen sind ganz am frühen (mehr oder weniger) polyphonen Madrigal ohne Generalbass orientiert – ein Typus, der zum Beispiel noch in Monteverdis drittem und auch zum Großteil noch im fünften Madrigalbuch vorherrscht – und ähneln in ihrer Machart auch den Madrigalen von Selles Lehrer Johann Hermann Schein im *Israelisbrunnlein*.²⁸ Das dort vorherrschende traditionelle Madrigal ist üblicherweise in durchkomponierter Reihungsform konzipiert.²⁹ Typisch ist die Besetzung mit fünf Vokalstimmen und Generalbass, wobei dieser sich auf eine seguernte-Begleitung in enger Anlehnung an die jeweils tiefste Gesangsstimme beschränkt. Dass Selle gerade diese repräsentative Madrigalkonzeption mit ihrer Standardbesetzung durchaus bekannt war, beweist ein Besetzungsvermerk von Selles Hand auf dem Titelblatt des Basso continuo des fünften Madrigalbuchs Monteverdis (Abbildung 5). Da dieser am unteren Rand abgeschnitten ist und daher nur noch schwer zu lesen, dient als Vergleich die Titelseite des Madrigaldrucks von Alessandro Grandi aus dem Jahr 1622 (Abbildung 6). Hier notiert Selle »NB. seind 5. Parteyen mit dem BCont:« Dank dieser Parallele kann der Vermerk auf dem Titelblatt des Monteverdi-Drucks als »seind 5. Parteyen mit dem BCont« entziffert werden.

Es liegt nahe, dass sich Selle bei seiner eigenen Konzeption von explizit so bezeichneten Madrigalen an diesem Typus orientierte. Die fünf Madrigale Selles sind analog dazu ebenfalls fünfstimmig und weisen eben jene typische durchkomponierte Reihungsform auf. Auch sie sind über einem Generalbass gesetzt, der als seguernte-Begleitung gestaltet ist. Darauf, dass Selle mit seinen Madrigalen an diejenigen seines Lehrers Johann Hermann Schein im *Israelisbrunnlein* bis hin zu zitathaften Bezügen anknüpft, hat etwa bereits Werner Braun hingewiesen.³⁰ Sowohl bei Monteverdi (etwa in *Troppa ben può* im fünften Madrigalbuch), sodann bei Schein, der sich ebenfalls an Monteverdi orientiert, als auch bei Selle sind eine Auflockerung des Satzes, die sich in kleineren rhythmischen Werten zeigt,³¹ zu erkennen. Auch ein zunehmend homophoner Zugschnitt,³² die Verbindung von Poly- und Homophonie und Chorteilungen lassen sich in den Madrigalen aller drei Komponisten finden. Selles *Aus der Tiefe* (D1.14), das 1649 als Begräbnismusik separat gedruckt wurde,³³ weist von Anfang an eine Teilung des Chors auf und beginnt, wie vom Text vorgegeben, in der Tiefe – mit den tieferen Vokalstimmen. Auch hier ist die Tendenz zur Homophonie ausgeprägt: Die Wiederholung des Soggettos in den beiden Oberstimmen stellt eine konzertierende, angedeutet doppelchörige Anlage dar. Die typisch madrigalische Textausdeutung findet sich an der Stelle »meines Flehens« (Notenbeispiel 1), die durch synkopische Vorhaltsbildungen einen ähnlich schmerzvollen Charakter ausbildet, wie er für viele Madrigale Monteverdis charakteristisch ist. Beachtenswert ist bei Selle an dieser Stelle der Wechsel in größere Notenwerte (Grundwert Halbe), die absteigende Linie in der Oberstimme und der Quartvorhalt in einer Mittelstimme.

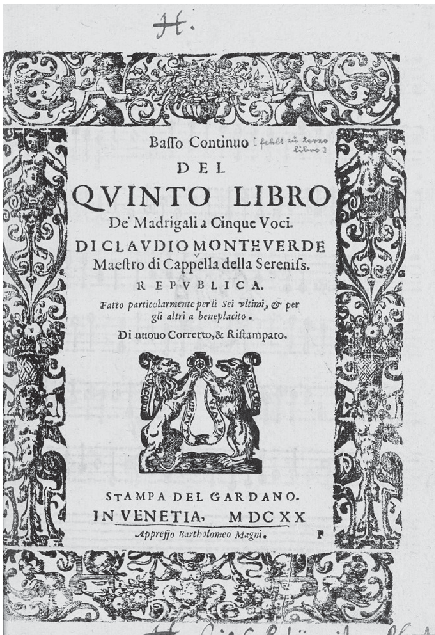


Abb. 5: Claudio Monteverdi, *Quinto libro de madrigali a cinque voci*, Basso continuo, Titelblatt mit Besetzungsvermerk von Selles Hand³⁴



Abb. 6: Alessandro Grandi, *Madrigali concertati*, Basso principale, Titelblatt mit Besetzungsvermerk von Selles Hand³⁵

Auffällig ähnlich ist die Klage über das unglückliche Liebesschicksal und die empfundene Grausamkeit in *O Mirtillo* aus dem fünften Madrigalbuch Monteverdis gestaltet (Notenbeispiel 2): Auch hier finden sich Halbe als Grundwert, nicht nur die Oberstimme weist absteigende Linien auf, und auch die affektiv einsetzbaren Quartvorhalte sind vorhanden (T. 15–29).

Während diese Anlehnungen an das polyphone Madrigal eher allgemeinerer Natur sind und zum Teil wohl auch über den Lehrer Schein vermittelt wurden, lassen sich konkretere Bezüge im Falle eines anderen Madrigals aus der Feder Selles finden. In der spätestens 1639 entstandenen Komposition *Was betrübst du dich* (D2.12) zeigt sich die mit dem Generalbass zusammenhängende, immer stärkere akkordische Ausrichtung des Satzes, womit zwangsläufig eine nachhaltigere Berücksichtigung des Akkordklangs einhergehen musste. Bei der Komposition handelt sich um ein Trostlied für den verbannten Pastor Johann Jacob Crusius, das separat gedruckt wurde und das Selle später in seine *Opera omnia* aufnahm. Schon der Titel des Drucks verrät, es sei »[a]uf Madrigal Manier«³⁶ komponiert. Das Madrigal ist mit zwei Tenören und einem Bass dreistimmig gesetzt. Homophonie herrscht, bis auf eine konzertierend aufgelockerte Stelle, vor. Schon diese generelle Faktur lenkt die Aufmerksamkeit vermehrt auf den vertikalen Zusammenklang und dessen Fortschreitung. Dabei wird die anfängliche Frage »Was betrübst du dich, meine Seele?« nicht nur durch reguläre Synkopen- und Dissonanzen affektiv aufgeladen (Notenbeispiel 3).

15

que - sta che chia - mi cru - de - lis - si -
 que - sta che

(h)

que - sta che chia - mi cru - de - lis - si - maA -
 che chia - mi cru - de - lis - si -

(h)

20

- maA - ma - ril - li, che chia -
 chia - mi cru - de - lis - si - maA - ma -
 - ma - ril - li, che chia - mi cru - de -
 che chia - mi cru - de -
 - maA - ma - ril - li, che chia -

25 (h)

- mi cru - de - lis - si - maA - ma - ril -
 - ril - li, A - ma - ril -
 - lis - si - maA - ma - ril -
 - lis - si - maA - ma - ril -
 - mi cru - de - lis - si - maA - ma - ril

(h)

(h)

Notenbeispiel 2: Claudio Monteverdi, *O Mirtillo*, T. 14–28³⁸

Lento

Tenor 1
Was be - trübst du dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du

Tenor 2
Was be - trübst du dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du

Bassus
Was be - trübst du dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du

BC
6 # 6 7 6 $\frac{5}{4}$ # # # # 6

9
dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du dich, mei - ne

9
dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du dich, mei - ne

9
dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du dich, mei - ne

9
6 7 6 $\frac{5}{4}$ # 5# 5# 5# 6 5# 6

Presto

17
See - le und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig in mir, *tr*

17
See - le und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig in mir, *trem.*

17
See - le und bist so un - ru - hig in mir, *trem.*

17 7 6 $\frac{5}{4}$ # # # # # *tre*

Notenbeispiel 3: Thomas Selle, *Was betrübst du dich* (D2.12), T. 1–22

Monteverdis und auch in Scheins *Israelisbrunnlein* die mi-Kadenz bevorzugt eingesetzt, um eine affektive Aufladung zu erzeugen. In Monteverdis *Cor mio mentre vi miro* aus dem vierten Madrigalbuch beispielsweise wird der Liebesschmerz eindrucksvoll mit einer solchen mi-Kadenz versehen, die ihre Spannung aus der in der Kadenz enthaltenen übermäßigen Sekunde *b-cis* gewinnt (Notenbeispiel 4).

Irmgard Hammerstein, die auf den besonderen affektiven Wert dieser Stelle bereits hingewiesen hat, zeigt überdies ein ähnliches Beispiel aus der Nummer sechs des *Israelisbrunnleins*.³⁹ Während eine solche mi-Kadenz und auch die Verwendung des B im Bass ganz im Rahmen der kontrapunktischen Regeln bleiben, ist der weitere Umgang mit der harmonischen Konstellation in Selles Madrigal ungewöhnlich und hebt sich

II. Cor mio, mentre vi miro

CANTO: Cor mio, men - tre vi mi - ro, ⁵
 ALTO: Cor mio, men - tre vi mi - ro,
 QUINTO: - - - - -
 TENORE: - - - - - Vi - si - bil -
 BASSO: Cor mio, men - tre vi mi - ro,
 B. C.: f b \#

Notenbeispiel 4: Claudio Monteverdi, *Cor mio mentre vi miro*, T. 1–5⁴⁰

damit gegenüber den Vertonungen desselben Textes von Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz ab. Selles Komposition lehnt sich anscheinend an die Nummer 21 aus Scheins *Israelisbrunnlein* an (Notenbeispiel 5). Auch dort ist bereits der Sekundschritt von A zu B im Bass angelegt, wenn auch nicht als mi-Kadenz. Diese findet sich stattdessen in Schützens Vertonung aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II von 1639. Das erste Erklingen der Frage kleidet Schütz in eine mi-Kadenz zwischen dem solistisch einsetzenden ersten Sopran und dem Generalbass (Notenbeispiel 6). Im Gegensatz zu Schützens Konzert, in dem ebendies nicht geschieht, wird die als mi-Kadenz gestaltete Frage bei Selle zweimal auf andere Tonstufen versetzt – in identischer Klangfolge, die nur durch Stimmtausch variiert wird. Eine solche Wiederholung bei der Versetzung auf die Tonstufen e und H re

Cantus 1: Was be-trübst du dich, mei-ne See - le, was be-trübst du dich, mei-ne See - le
 Cantus 2: Was be-trübst du dich, mei-ne See - le, was be-trübst du dich, mei-ne See - le
 Altus: Was be-trübst du dich, mei-ne See - le, was be-trübst du dich, mei-ne See - le
 Tenor: Was be-trübst du dich, mei-ne See - le, was be-trübst du dich, mei-ne See - le
 Bassus: Was be-trübst du dich, mei-ne See - le, was be-trübst du dich, mei-ne See - le
 Bassus continuus (Orgel od. Cembalo): \# 6 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ \# \# 6 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ \#

Notenbeispiel 5: Johann Hermann Schein, *Was betrübst du dich*, T. 1–3⁴¹

5

Soprano I
Was be-trübst du dich, mei-ne See = le, was be-

Soprano II
Was be-

Alto

Tenore

Basso
Was be-trübst du dich, mei-ne See =

Basso continuo

10 15

trübst du dich, was be-trübst du dich, mei-ne See = le,

trübst du dich, was be-trübst du dich, mei-ne See = le,

Was be-trübst du dich, mei-ne

le, was be-trübst du dich, mei-ne See = le,

10 15

(#)6 b # b # (#)6

Notenbeispiel 6: Heinrich Schütz, *Was betrübst du dich*, T. 1-15⁴²

produziert die affektiv aufgeladene mi-Kadenz und hebt damit die spezifische Folge von Klängen hervor, die sich als geeignet für die Vertonung des Textes erwies – ein ähnliches Verfahren wie die akkordische Transposition zu Beginn von Monteverdis Madrigal *O Mirtillo*, auf die Carl Dahlhaus explizit als nicht modal hinweist:⁴³

CANTO
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

QUINTO
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

ALTO
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

TENORE
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

BASSO
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

B.S.
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

5
- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a,

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

Notenbeispiel 7: Claudio Monteverdi, *O Mirtillo*, T. 1–8⁴⁴

Genere guerriero

Neben den Verfahren und Neuerungen des Madrigals, die Selle in seinen Werken aufgreift und zu denen auch der Sologesang und konzertierende Instrumentalstimmen gehören, ist für ihn ein weiteres gestalterisches Mittel von großem Interesse: Monteverdis »Genere guerriero« aus dem achten Madrigalbuch. Dieser »kriegerische« Stil, auf den Monteverdi in seinem Vorwort ausdrücklich hinweist,⁴⁵ ist eines der zentralen Elemente des Buchs und zeichnet sich durch die Stilmittel der Battaglia aus, zu denen Borduntechniken, Trommelrhythmen und Trompetenfanfaren oder deren Nachahmung sowie Kriegslärm

mit Geschrei und Waffengeräuschen gehören. Die Battaglia-Stilmittel sollen dabei Vitalität ausstrahlen und vielfach auch der Repräsentation dienen.⁴⁶ Auch Selle macht sich diese in dieser Zeit allgemein verbreiteten Stilmittel zu eigen. Konkrete Bezüge zeigen, wie entscheidend dabei für ihn das Vorbild Monteverdi wurde.

In Selles Konzert *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (D3.14; Notenbeispiel 8) wird der Schutz vor kriegerischen Angriffen bei Gott gesucht. Hier findet der textliche Vorwurf, der Papst wolle Jesus Christus »stürzen«, seine musikalische Entsprechung in fallenden Skalenläufen in allen Stimmen und über mehrere Takte hinweg. Die Analogie dieser Stelle zu Monteverdis Madrigal *Altri canti d'Amor*, das die kriegerische Tapferkeit lobt, ist deutlich zu erkennen. Hier wird das Niederstürzen der Feuerschosse (»bombeggiar le spade«) ebenfalls durch auf- und abwärts verlaufende Sechzehntelketten vertont (Notenbeispiel 9).

In Selles *Herr, wer ist dir gleich* (D1.22) ist die Orientierung an Monteverdi noch deutlicher zu erkennen. Die Textgrundlage für diese Komposition bildet das zweite Buch Mose mit den Versen 11, 13, 3 und 2 aus dem 15. Kapitel. Selle hat offensichtlich bewusst die Reihenfolge der Verse umgestellt und eine eigenständige Auswahl getroffen. Dies ermöglichte ihm die Nennung Gottes als »Kriegesmann« (Vers 3). Die Repräsentation und Verherrlichung der Macht dient dem Lob Gottes, der in den verwendeten Versen als unvergleichlich mächtig charakterisiert wird. Die musikalische Umsetzung dieser Machtdemonstration erfolgt bei Selle zunächst durch ein instrumentales Zwischenspiel, das als »Trombeter Sonada« mit repräsentativen Blechbläsern ausgeführt wird und in der Oberstimme nicht nur eine aufsteigende Dreiklangsbrechung fordert, sondern auch insgesamt ein feierlich-bewegtes Dreiermetrum. Entsprechend der im höfischen und militärischen Zeremoniell üblichen »Sonada« findet sich eine klare Taktordnung mit wiederholten Kurzmotiven.⁴⁷ Die Stelle, an der dann explizit Gott als »Kriegesmann« bezeichnet wird, bildet den »Genere guerriero« offenkundig aus: In der Verwendung der »Tromba allerm«,⁴⁸ in den beiden Oberstimmen und eines Trombone erklingt über acht Takte eine »stehende Harmonie« – in diesem Fall C-Dur. Die »stehende Harmonie« stellt ein typisches Stilmittel der Battaglia dar – ein über einen längeren Zeitraum gleichbleibender Akkord, der gewissermaßen einen permanenten Klangteppich erzeugt. Der so gestaltete Akkord in Selles Komposition erhält seine innere Bewegung durch einen Wechsel der Akkordtöne zwischen den Stimmen und durch die bordunartige Wiederholung des Grundtons im Bass. Die für Trompetengruppen typischen Töne *c* und *g* sind prominent vertreten. Zusätzlich wird der Text auf einer Tonwiederholung im Dreiermetrum über sechs Minuten rezitiert (in der Tabulatur zu diesem Werk sind die Grundwerte des Dreiermetrums halbiert, die Tonwiederholung erfolgt so über Semiminimen [Viertel]), die ebenfalls zwischen den Stimmen wechselt. Durch diese Mittel kommt ein durchgehender, gleichmäßig repetierender Klangteppich zustande (Notenbeispiel 10). In der Bearbeitung der Komposition für eine noch größere Besetzung (D2.58) wird dieser Effekt zusätzlich verstärkt, indem an dieser Stelle eine höhere Anzahl an Blechbläsern eingesetzt wird: Zwei Cornette, zwei Trombetti, ein Trombone und zwei zusätzliche Trombetti oder Cornette sind beteiligt. In der Tabulatur heißt es an dieser Stelle sogar »Trombetti et Musquetti«.⁴⁹ Es sollten wohl auch Schüsse zu Gehör gebracht werden.

C. e bom - beg -

Q. e bom - beg -

A. e bom - beg - giar

T. I. stri - der le spa - de e bom - beg - giar

T. II. stri - der le spa - - - de e bom - beg -

B. can - to

VL. I

VL. II

VLA. C.TO

I VLA. TEN.

II VLA. TEN.

VLA. CB.

B. C. Con un dito solo con armonia

Notenbeispiel 9: Claudio Monteverdi, *Altri canti d'Amor*, T. 136–141⁵⁰

C. *giar e bom - beg - giar*

Q. *giar e bom - beg - giar*

A. *e bom - beg - giar e bom - beg - giar*

T. I *e bom - beg - giar e bom - beg - giar*

T. II *giar e bom - beg - giar*

B. *e bom - beg - giar e bom - beg - giar*

VL. I

VL. II

VLA
C. TO

I VLA
TEN.

II VLA
TEN.

VLA
CB.

B. C.

25

C.
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

Q.
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

A. I.
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

A. II.
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

T. I.
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

T. II.
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

B. I.
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

B. II.
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

VL. I.

VL. II.

B. C.

Notenbeispiel 11: Claudio Monteverdi, *Ardo avvampo*, T. 24 f.⁵¹

Dialoge

»Die Evangelia sind meistentheils in Dialogo [...] gesetzt«⁵² – so konkretisiert Selle im Vorwort seiner *Opera omnia* seine kompositorische Herangehensweise. Bei den in dieser Art vertonten Texten handelt es sich um Evangelienberichte, die dialogische Strukturen enthalten. Bei der Vertonung dieser Texte nimmt Selle eine Rollenverteilung vor, in der die verschiedenen Personen ihren jeweiligen Part im rezitativischen Stil vortragen. Immer beteiligt ist dabei der Evangelist als biblischer Erzähler. In den Dialogkompositionen folgen die Gesprächsanteile der einzelnen Rollen, gemäß einer realistischen Gesprächssituation, unmittelbar aufeinander.

Zwar kannte Selle aus seiner Bibliothek auch das Werk, das gemeinhin als erster geistlicher Dialog gilt, nämlich *Fili quid fecisti* in Ludovico Viadanas epochemachender Konzert-Sammlung aus dem Jahr 1602, doch lagen ihm dialogische Kompositionen augenscheinlich vor allem in italienischen Madrigaldrucken vor. Bereits in Grandis Madrigaldrucken sind etwa drei zweistimmige Dialoge enthalten. In Form von größeren Szenen ist diese Art der Gestaltung schließlich in Monteverdis achtem Madrigalbuch ausgeprägt. Darin finden sich gleich mehrere dialogische Werke. Das wohl wichtigste ist das berühmte *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Die Handlung wird in diesem Fall mit einem Erzähler und verschiedenen Personenrollen präsentiert. Der Erzähler, hier »Testo«, stellt die Situation berichtend dar und kündigt die Gesprächsanteile der beteiligten Personen an, die dann abwechselnd aufeinanderfolgen:

40

CLOR. por - te, cor-ren - do si?"

TANCR. "E guer-ra e mor - te."

TESTO Ri - spo - se:

B. C.

Notenbeispiel 12: Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, T. 39–42⁵³

Genau diese Anlage nutzt Selle für seine Vertonung der Evangelienberichte, denn trotz der inhaltlich geradezu diametral entgegengesetzten Textvorlagen müssen für ihn die Ähnlichkeiten auf der Hand gelegen haben. Nicht nur das Epos *La Gerusalemme liberata* von Torquato Tasso, aus dem Monteverdi seine Szene wählte, sondern auch die Evangelien bieten einen großen narrativen Anteil sowie einzelne Passagen wörtlicher Rede. Für Selles Vorhaben, diese dramatisch zu vertonen, dürfte die Kenntnis von Monteverdis Werk eine entscheidende Rolle gespielt haben. Denn auch bei Selle finden sich die spezi-

fische dialogische Gestaltung abwechselnden Sprechens im Zuge der Rollenaufteilung und die erzählende Instanz des Evangelisten (Notenbeispiel 13). Die melodische Gestaltung der Gesangspartien ist zunächst eng am Sprachrhythmus orientiert und nimmt sich somit vor allem rezitierend aus:

VI
VII
A
T
B
BC

167
167
167
167
167
167

dan-nen zu uns he-rü-ber fah-ren. Da sprach er: So bit-te ich dich,

6 6 5 2 5 5 6#

Notenbeispiel 13: Thomas Selle, *Es war aber ein reicher Mann* (D1.06), T. 167–173

Auch in Selles Dialogen werden verschiedene Textstellen affektausdeutend vertont, was in einer solchen kompositorischen Konzeption besonders die wörtliche Rede charakteristisch hervortreten lässt. So wird zum Beispiel die Aufgebrachtheit von Jesus im Zuge der hinterlistigen Frage der Pharisäer, ob es recht sei, dem Kaiser die Zinsmünze zu zahlen, von Selle in seiner Vertonung von Matthäus 22,15–22 durch bewegte Melismen realisiert (D1.03). In der Vertonung von Markus 8,1–9 (D1.04) wiederum setzt Selle die Klage Jesu über das hungernde Volk mithilfe schmerzenvoll wirkender chromatischer Gänge um.

Allerdings liefert in den Dialogen nicht nur die Textausdeutung im Sologesang eine eindrückliche Darstellung des Geschehens, sondern auch die instrumentale Begleitung ist daran beteiligt, wie es Monteverdi im Vorwort zu *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* dezidiert fordert. Entsprechend spielt bei Selle die instrumentale Begleitung ebenfalls eine entscheidende Rolle für die affektive Umsetzung des Textes. Instrumentale Einschübe – ähnlich wie bei Monteverdi – übernehmen in Selles Dialogen dramaturgische Funktionen. In *Es begab sich aber zu der Zeit* (D1.43), einer Weihnachtshistorie, sind diese besonders sinnfällig gestaltet. Hier erscheint nach den Worten »sie wickelten ihn in Windeln und legten ihn in eine Krippe, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge«, ein in den Quellen als »Sinfonia lachrymosa« bezeichnetes »tränenreiches« Instrumentalstück, das entsprechend von absteigenden Linien in den Violinen geprägt ist. Eine andere Sinfonia erklingt, nachdem von den Hirten auf dem Feld berichtet wird. In diesem instrumentalen Abschnitt werden Flöten und Cornette eingesetzt, die an das Musizieren der Hirten mit Pfeifen oder Signalhörnern denken lassen.⁵⁴ Ihnen sind kurze signalhafte

Motive zugeordnet, die in doppelchörigem Wechsel eine Echowirkung ausbilden. Auf diese Weise schafft Selle nicht nur eine eindrucksvolle Textvertonung, sondern bereits so etwas wie eine Schauplatzgestaltung mit musikalischen Mitteln.

Im Gegensatz zu Selles Dialogen wurde Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* für eine tatsächliche szenische Umsetzung konzipiert. Die elaborierte Instrumentalbegleitung ist eng mit den Gebärden, Schritten und Gesten der Darsteller verbunden, wie Monteverdi dies im zugehörigen Vorwort fordert. Er beschreibt, Regieanweisungen gleich, die genauen szenischen Vorgaben des Stücks samt Kostümierung und Auftrittswegen. Noch deutlicher kommt das Szenische jedoch in einem anderen Werk aus dem achten Madrigalbuch zum Tragen: dem *Ballo delle ingrato*. Für die Bühnengestaltung ist dort die Darstellung eines Höllenschlunds samt Feuereffekten gefordert. Das Vorwort beschreibt nicht nur Szenenanweisungen, sondern es verlangt für die Umsetzung zugleich eine reiche Ausstattung, Kostümierung und ein besonders spektakuläres Bühnenbild. Solange Selle jedoch nur die Noten und das Vorwort von Monteverdis Werk vorliegen hatte, war dies seiner Imagination überlassen. Zweifellos aber konnte er sich all dies lebhaft vorstellen, schließlich war ihm ein richtiges Schauspiel keineswegs fremd. In Hamburg waren in den 1640er-Jahren durchaus Theateraufführungen – etwa mit Schauspielen von Johann Rist – zu erleben.⁵⁵ In Rists Theaterstücken ist vielfach eine drastische Kostümierung und Ausstattung vorgeschrieben, die oftmals – wie zum Beispiel im Falle des »Gerüchtes« – eine illusorische Darstellung verfolgte:

HANS kompt auffgetreten mit einer Trummel am Halse / gar Närrisch bekleidet / dazu 5. oder 6. Degen behenget / schlegt frisch auff der Trummel vnd schreiet alßdann sehr laut.⁵⁶

Perseus, Lurco der Auffschneider / mit einem grewlichen grossen Messer.⁵⁷

Mars gehet gantz prächtig auff / Ihme folgen seine beide Schwestern Hunger und Pest / der Hunger ist mit einem langen schwartzen / die Pest aber mit einem biß auff die Füße hängendem weissen Tuche bedekket / hinter diesen dreien gehet der Tod mit seiner Sensen.⁵⁸

DAS GERÜCHTE hat ein Frauen-kleid an / welches voller Zungen gemahlet / es ist auch beflügelt / hält in der einen Hand eine Trompete / kompt gar schnell und gleichsam fliegend auff den Schauplatz / stosset etliche / und zwar zum wenigsten dreymal in die Trompete / so oft es nun geblasen / ruffet es folgende Reimen mit lauter Stimme auß.⁵⁹

Eine besonders wichtige Rolle aber spielten die im 17. Jahrhundert über die Maßen beliebten Bühneneffekte.⁶⁰ Rist forderte für seine Schauspiele oftmals nicht nur Geräusche, sondern auch das plötzliche Erscheinen von Gespenstern. Eine besondere Herausforderung für das Bühnenbild stellte die Darstellung von Himmelsszenen dar, bei der häufig eine spezielle Beleuchtung vonnöten war.⁶¹ Und auch Wolken sollten auf der Bühne realisiert werden:

Der Himmel öffnet sich / in demselben sitzt GOtt in seiner Herrlichkeit und klarem Lichte / so schön und prächtig man solches mit Faklen und Feurspiegeln zwischen denen Wolken immer kan abbilden / die heilige Engel stehen üm Jhn her / mancherlei Musikalische Instrumenten und Bücher in den Händen haltende.⁶²

Nun konnte Selle weder mit solchen Bühneneffekten, noch mit Kostümierung oder mit szenischer Aktion aufwarten – seine Kompositionen standen schließlich allesamt im liturgischen Rahmen des Gottesdienstes, in dem eine szenische Präsentation nicht vorgesehen war, diese aber immerhin durch die Beteiligung verschiedener Sänger angedeutet werden konnte. Jede szenische Bildlichkeit, jegliche Dramatik konnte einzig musikalisch umgesetzt werden. In Selles Kompositionen wird dies an einzelnen Stellen auf außergewöhnliche Art bewerkstelligt, die geradezu als genuin musikalische Inszenierung bezeichnet werden könnte. Während Rist in seinen Schauspielen zum Beispiel das Zittern als szenische Anweisung vorschreibt, findet Selle für diese schauspielerische Gebärde der Angst in der kleinen Weihnachtshistorie *Es begab sich aber zu der Zeit* ein besonderes Äquivalent. Die Sänger berichten dort mit den Worten »und sie fürchteten sich sehr« von der Angst der Hirten beim Erscheinen der Engel. Ihnen wird an dieser Stelle nicht nur ein Wort durch eine Pause unterbrochen, die ein Stocken des Atems impliziert, sondern auf der gehaltenen Endnote der Phrase außerdem ein Triller vorgeschrieben, der die körperliche Reaktion des Zitterns unmittelbar zur Schau stellt:

Ch V 1
leuch-tet um sie und sie fürch-ten sich sehr, und sie fürch-ten sich sehr,

Ch V 4
leuch-tet um sie und sie fürch-ten sich sehr, und sie fürch-ten sich sehr,

BC 1
5# 2 6 4 3 6 9 8 2

BC d
5# 2 6 4 3 6 9 8 2

Notenbeispiel 14: Thomas Selle, *Es begab sich aber zu der Zeit* (D1.43), T. 173–179

Während Selle also szenische Gebärden mithilfe von Mitteln affekthafter Vertonung ersetzen konnte, trugen bereits die Sinfonien zur Schauplatzgestaltung bei, und die instrumentale Begleitung bot Möglichkeiten zur Personencharakterisierung. Bühnenbildliche Ausstattung im Sinne von Beleuchtung, Kulisse oder Maschinerie aber hatte er selbstverständlich nicht zur Verfügung. So konnte Selle die Darstellung höllischer Qualen weder durch ein packendes Bühnenbild mit Höllenschlund wie bei Monteverdi noch mit Peitschenhieben, wie Rist sie in seinen Schauspielen fordert, verstärken. Er musste in *Es war aber ein reicher Mann* (D1.06), der dialogischen Vertonung des Gleichnisses vom reichen Mann und Lazarus, ein rein musikalisches Pendant finden. Nach seinem Tod er-

wartet den reichen Mann die Hölle, während Lazarus in den freudenreichen Himmel eingehen darf. Die Hölle wird als Ort der Qual, der Pein, der Flammen und des Leidens beschrieben. Mit den Worten Abrahams »und du wirst gepeinigt« führt Selle die Stimme in die Tiefe. Zu dem ausgehaltenen *e* des Sängers erklingt im Generalbass ein chromatischer Abstieg. Und dieser ist nicht etwa in langen Notenwerten Teil eines polyphonen Satzes – wie es aus Motetten- oder Madrigalsätzen bekannt war.⁶³ In Achteln eilt der Generalbass solistisch abwärts, keine abweichenden Instrumentalstimmen sind an dieser Stelle beteiligt. Auch eine Bezifferung ist nicht vorgesehen. Erst das abschließende, ausgehaltene *E* erhält ein Kreuz zur Erhöhung der Terz. Der tonale Rahmen ist an dieser außergewöhnlichen Stelle gesprengt – nur die Tatsache, dass sich die avancierte Passage auf der fünften Stufe (E-Dur) positioniert, lässt den Hörer nicht komplett orientierungslos:

The image shows a musical score for voice and basso continuo. The voice part (T) is in treble clef with a common time signature. The basso continuo part (BC) is in bass clef with a common time signature. The lyrics are: "und du wirst ge - pei - ni - get. Und ü - ber das". The BC part features a chromatic descent in eighth notes, starting on G4 and ending on E4, with a sharp sign above the final E4. Fingerings 9, 8, 7, 6, 6, 5, 4, 3 are indicated above the BC staff.

Notenbeispiel 15: Thomas Selle, *Es war aber ein reicher Mann* (D1.06), T. 153–158

Der Teufel und seine höllische Lebenswelt werden auch in den Schauspielen musikalisch durch eine Pervertierung des Schönen dargestellt. Dies zeigte sich zum Beispiel in Form von Missklang, Geräusch, Gepolter und ungehemmtem Toben – oft auch verbunden mit Geräusche erzeugenden Gegenständen wie zum Beispiel Ketten.⁶⁴ Es ist wahrscheinlich, dass sich die besonders progressive musikalische Stelle aus der Feder Selles bei der Nennung der höllischen Qualen – die ebenfalls disharmonisch polternd und beinahe grotesk daherkommt – der Anregung durch das Theater verdankt, das an gleichsam überspitzter und spektakulärer Darstellung interessiert war. Indem Selle dies mithilfe einer Sprengung des bekannten Tonraums in die Musik – vor allem in deren instrumentalen Anteil – überführt, geht er über das hinaus, was er von Monteverdi kannte, aber auch über seinen Zeitgenossen Schütz, der bei der Vertonung desselben Textes (*Vater Abraham* SWV 477) eine andere Vorgehensweise wählte. So verzichtet Schütz auf die Evangelistenpartie, um nur das Zwiegespräch zwischen dem reichen Mann und Abraham zu vertonen. Indem sich sein Vorgehen mehr auf affektive Einzelsätze der Personen konzentriert, die eher in Richtung Oper deuten, liegt sein Augenmerk gerade nicht auf der direkten Vertonung der Peinigung mithilfe von »höllischen« Klängen. So beschränkt sich der Verweis auf die Qualen Abrahams auf eine kurz anklingende verminderte Quarte. Die instrumentale Umsetzung des Geschehens bei Selle entspricht wiederum Monteverdis Idee der Darstellung von Handlungsmomenten durch Instrumente. Selles Werk muss entsprechend Aufsehen erregt haben, wurde es doch in Joseph Pippings stark musikbezogener Predigt explizit gelobt:

Wenn ich bedencke / wie beweglich der kunstreiche Sellius das Evangelium von dem reichen Manne gesetzt habe / so dünckt mich / es klingt nicht anders / als wenn einer den reichen Mann gegen dem Vater Abraham hörte jammern / winseln und weheklagen.⁶⁵

Selle ging schließlich so weit, dass er sogar die Abendmahleinsetzungsworte in dialogischer Form gestaltete (*Unser Herr Jesus Christus* [D2.02]) – eine theologisch besonders sensible Textvorlage, bei der es etwa Schütz vorzog, die traditionelle motettische Form zu verwenden (SWV 423 und 495). Und auch Selles Passionen basieren dezidiert auf dieser dialogischen Konzeption, während Schütz noch in den 1650er- und 1660er-Jahren seine Passionen responsorial gestaltete. Die Neuerungen, die Schütz in seiner Auferstehungshistorie von 1623 erkennen lässt, werden in Selles Auferstehungshistorie (ca. 1645) auf diese Weise ebenfalls insofern weiterentwickelt, als eine vollständige Lösung vom Lektionston stattfindet. Es ist bezeichnend, dass gerade das Innovative der Passionen Selles eng mit dem dialogischen Ansatz zusammenhängt: der Einbezug des Generalbasses mit den daraus resultierenden Rezitativen und der Gebrauch gezielt komponierter instrumentaler Begleitung, die eine Personencharakterisierung ermöglicht. Auf diese Weise ergibt sich innerhalb von Selles *Opera omnia* eine dialogische Vertonung weiter Teile des Evangeliums von der Geburt Christi über Stationen in seinem Leben – Gleichnisse und Wundertaten –, den Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl bis hin zur Passion und Auferstehung. Die Idee einer theatralen Evangelienerzählung spielte für Selle offenkundig eine zentrale Rolle, womit er sowohl an Monteverdis szenische Madrigale als auch an die Theaterpraxis anknüpfte.

Während sich die Kenntnis von Monteverdis Madrigalen anhand von Selles Bibliothek und der autographen Eintragungen eindeutig belegen lässt, ist ein Bezug zu den Werken von Heinrich Schütz schwerer zu begründen. In Selles Bibliothek findet sich nicht ein einziger Druck mit Werken des sächsischen Hofkapellmeisters. Möglich ist eine Kenntnis seiner Kompositionen dennoch, schließlich befand sich Selle bis 1624 in Leipzig, wo man sicherlich etwas vom Dresdener Musikleben mitbekam. Allerdings veröffentlichte Schütz seine erste Sammlung geistlicher Madrigale erst 1625, als Selle bereits nach Norddeutschland gegangen war. Dass ihm Schütz in der Tat nicht unbekannt war, belegt etwa das oben genannte Beispiel sowie eine von Jürgen Neubacher aufgedeckte Anlehnung im Falle der Komposition *Ach Herr, straf mich nicht*.⁶⁶ Vielleicht besaß Selle durchaus Schütz-Drucke und entfernte sie lediglich vor der Übergabe seiner Bibliothek an die Öffentlichkeit aus seinen Beständen, um sich bewusst von ihm abzugrenzen? Es liegt im Bereich des Möglichen, dass Selle eine Rezeption des Konkurrenten verschleiern wollte, zumal diese auch in umgekehrter Richtung stattfand. Beim Vergleich von Selles einstimmigem Konzert *Ich schlafe* von 1632 und Schützens *Ich liege und schlafe* aus dem zweiten Band der *Kleinen Geistlichen Konzerte* von 1639, liegt aufgrund der offenkundigen Parallelen die Vermutung nahe, Schütz habe auf Selles Komposition Bezug genommen.⁶⁷ Angesichts dieser Anlehnung ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich Selle und Schütz in Norddeutschland während Schützens Dänemarkreise 1633/34 begegnet sind.⁶⁸ Es wäre

ein Beispiel dafür, dass die Italienorientierung den Austausch zwischen den ansässigen Komponisten keinesfalls obsolet machte.

Im Gegensatz dazu ermöglichte jedoch der bekundete Bezug zu einer »italienischen Manier« und zu Monteverdi als Galionsfigur modernen Komponierens in dieser Zeit die nachdrückliche Etablierung der eigenen Modernität. Indem Selle dezidiert Aspekte der neusten italienischen Strömungen aufgriff, präsentierte er sich als Norddeutschlands »Neuerer«, was ihm vermutlich auch in das Amt des Johanneumskantors bei den italien-affinen Hamburgern verhalf.

Geistliche Musik für Solostimmen zwischen Italien und Deutschland

»Salve mi Jesu, adoro te« von Johann Rosenmüller oder Christoph Bernhard?*

Korbinian Slavik

Einleitung

Johann Rosenmüller alias *Zusanne Rossemiller* alias *Giovanni Rosenmiller* (1619–1684) war um die Mitte des 17. Jahrhunderts einer der bekanntesten Musiker Europas, was am heutigen Kanon der Musik dieser Zeit kaum mehr abzulesen ist.¹ Seine Kompositionen waren so beliebt, dass sie, selbst nach den Vorwürfen der Päderastie² und der darauffolgenden Flucht Rosenmüllers von Leipzig nach Venedig, aus dem mitteldeutschen Raum nie ganz verschwanden. Auch nach seiner Flucht komponierte er von etwa 1655 bis 1682 in Italien unter dem Einfluss seiner venezianischen Kollegen zahlreiche Stücke, die trotz seines geschädigten Rufes weiterhin den Weg nach Deutschland fanden. Rosenmüller wurde so zu einem einzigartigen »Agent[en] beim Im- und Export kulturgeschichtlicher Impulse zwischen verschiedenen Regionen und Nationen«. ³ Seine Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit, die sich besonders an seinem Kompositionsstil erkennen lässt, machten ihn so erfolgreich und brachten ihm in Venedig vermutlich die Stellen als Posaunist an San Marco und als *maestro di choro* am Ospedale della Pietà ein.⁴ Seine Kompositionen dieser Zeit sind damit sowohl das Ergebnis seiner deutschen Prägung als auch des neuen katholischen – aber auch protestantischen – Umfelds⁵ und der Oper in Venedig.⁶

Im Kern geht es in der Folge um Rosenmüllers Komposition *Salve mi Jesu, adoro te* nach einer Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer und deren Vergleich mit einer Teil-Abschrift bzw. Teil-Vorlage des Komponisten und Musiktheoretikers Christoph Bernhard (1628–1692). Bisher galt die Handschrift in der Sammlung Bokemeyer als Unikat.⁷

Untersucht und beschrieben wird *Salve mi Jesu, adoro te* bisher nur in den einschlägigen Katalogen, dazu in einigen kleineren Beiträgen der Sekundärliteratur. Neben diesen ersten Anhaltspunkten liefert Kerala Snyder mit ihrer Dissertation⁸ wesentliche Ideen und Erklärungen zu Rosenmüllers Stilmerkmalen und den verwendeten Texten in seinen Kompositionen für Solostimme. Weiterhin stützt sich diese Untersuchung hauptsächlich auf Schriften und Ausführungen von Holger Eichhorn, Lorenz Welker, Saskia Woyke und einen von Uwe Israel und Michael Matheus herausgegebenen Sammelband zu Protestanten in der frühen Neuzeit.

Diskutiert werden sodann auch Narrative, wie Rosenmüllers *Italianità* und Fragen nach konfessioneller Gebundenheit.⁹ Dies geschieht unter Berücksichtigung der vermuteten Entstehung des Werks im heutigen Italien. Abschließend werden die beiden

Fassungen von *Salve mi Jesu, adoro te* miteinander verglichen, um wesentliche Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten der beiden Versionen von Rosenmüller und Bernhard aufzuzeigen.

Quellenbeschreibung und -bewertung

Untersuchungsgegenstand ist eine handschriftliche Quelle aus der Sammlung Bokemeyer mit der Signatur Mus. ms. 18882 (10), die sich in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet¹⁰ und in einem Band mit einigen anderen Musikalien von Rosenmüller auf den paginierten Seiten 209 bis 218 (von insgesamt 296 Seiten)¹¹ zu finden ist. Überschriften ist das Werk mit »Rosenmüller«,¹² und es sind alte Signaturen »N. 421« und »45« in Röteln zu erkennen. Einige Blätter sind stärker an den Rändern ausgefranst. Besonders auf den Seiten 209 und 210 verschwinden dadurch einige Schlüssel, Akzidenzien, Taktstriche und Custoden.

Der heterogene Sammelband trägt den Titel »19 Geistliche Gesänge«¹³ von Johann Rosenmüller. Als Entstehungsjahr gibt die Staatsbibliothek zu Berlin das Jahr 1700 an. Dies dürfte sich jedoch auf die Entstehungszeit des Bandes insgesamt beziehen und nicht auf die genaue Entstehungszeit der jeweiligen Abschriften.¹⁴ Auf dem Titelblatt, das von späterer Hand verfasst wurde, wird das hier interessierende Stück neben den anderen Titeln aufgeführt als »[...] Salve mi Jesu, adoro te 2 voc. c. Instr.«.¹⁵

Die Abschrift konnte während der Anfertigung dieses Artikels nicht im Original gesichtet werden, wird aber von der Staatsbibliothek zu Berlin als Digitalisat zur Verfügung gestellt,¹⁶ ist in RISM erfasst¹⁷ und wird in mehreren Abhandlungen als Quelle beschrieben.¹⁸ Als besonders wertvoll erwies sich der Katalog zur Sammlung Bokemeyer von Harald Kümmerling. Dieser beschreibt systematisch die Sammlung, in der das Stück enthalten ist, was etwa weitergehende Rückschlüsse, beispielsweise auf eine ungefähre Datierung oder auf die Kopisten¹⁹ zulässt.

Signaturen und Entstehungszeit der Abschrift

Die Signatur »N. 421« auf der ersten Seite der zu untersuchenden Handschrift verweist nach Schloss Gottorf und stammt von Georg Österreichs Hand.²⁰ Ab Nummer 900 dieses Signaturensystems ist es möglich, die hinzukommenden nummerierten Werke als später entstandene bzw. abgeschriebene Stücke zu identifizieren, da etliche Stücke datiert werden können.²¹ Kümmerling notiert, dass die Nummern vor 900 sehr unterschiedliche Papiere aufweisen und von Kopisten geschrieben wurden, die »ausdrücklich erst nach 1692 nachweisbar sind«. ²² Er ist der Meinung, dass diese Stücke in Gottorf schon vorhanden waren, aber »erst nach 1692 in Partitur gebracht worden«²³ sind. Die Entstehungszeit unserer Abschrift ist somit in dem Zeitraum von 1692 bis 1700 anzusetzen.²⁴

Die Rötelsignatur »45« ist systematischer Natur und kann »nur von Bokemeyer, Winter oder Forkel gegeben worden sein«. ²⁵ Da die Rötelsignaturen ohne Lücken erhalten sind und die Gottorfer Signaturen nicht, ist davon auszugehen, dass die Bibliothek zu

irgendeinem Zeitpunkt geteilt wurde und durch die Lücken in der Signatur ein neues Verzeichnis nötig wurde. Kümmerling vermerkt zu dieser Signatur den Namen »Fedeli«. ²⁶ Für die weitere Untersuchung dieses Stückes ist diese Nummer aber nicht bedeutsam.

Kopisten

Der Schriftduktus der Quelle wurde von Kümmerling dem Schreiber »2a« einerseits, sowie Georg Österreich andererseits zugewiesen. ²⁷ Schreiber »2« ist ein Kopist, der leider nicht näher identifiziert werden konnte, dem aber in der Sammlung Bokemeyer noch weitere Stücke zuzuordnen sind; »a« ist die Variante, in der er unser Stück kopiert. Österreich hat vermutlich nur ein paar Anmerkungen und eventuell Korrekturen vorgenommen, während »2a« den größeren Teil kopiert und womöglich auch spartiert hat. ²⁸ Hinter dem stilistisch oft abweichenden Text der Basstimme dürfte eine nicht sonderlich sorgfältige und später geschriebene Form von »2« zu vermuten sein.

Text

Der Text von *Salve mi Jesu adoro te* ist eine Zusammenstellung bekannter Devotionaltexte, die über einen großen Zeitraum hinweg, vom 9. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, entstanden sind. Er wird im Folgenden unter mehreren Aspekten untersucht, um daraus Schlüsse zu seiner Herkunft und Verwendung ziehen zu können.

Feststellung von Eigenarten und Normalisierung

Beim Prozess der Normalisierung fallen einige Diakritika ins Auge, die an manchen Stellen unsystematisch verwendet werden und schwer nachvollziehbar sind. Das ist beispielsweise der Fall, wenn exemplarisch die unterschiedlich geschriebenen Wörter »vulneratúm« oder »ergò« betrachtet werden. Bei »ó«, »ò« oder »ô« ist aber eine Systematik erkennbar. So gibt es kein alleinstehendes »O« oder »o«, ohne einen Akut, Gravis oder Circumflex.

Diakritika sind nicht Bestandteil der lateinischen Sprache. Sinnvoll sind sie bei gesprochener und gesungener Sprache, um bei Betonungen oder bei der Aussprache zu helfen. Ein deutscher Sänger, beispielsweise aus der Gottorfer Hofkapelle, ²⁹ war sicherlich in der Lage, den phonologischen /o/-Laut auf seine Weise auszusprechen, und hätte ein weiteres Zeichen nicht benötigt. Sinn ergibt diese Markierung, wenn die Sänger daran erinnert werden sollten, das /o/ nicht als [o], sondern eher als [ɔ] auszusprechen. Es ist daher davon auszugehen, dass diese Ergänzungen nicht vom Komponisten stammen, sondern von ausführenden (deutschen) Musikern ergänzt wurden. Daraus lässt sich schließen, dass es zwischen der Abschrift in der Sammlung Bokemeyer und dem Autograph mindestens eine weitere Abschrift (in Stimmen) gegeben hat. Die hier untersuchte Abschrift war, wie oben erwähnt, vermutlich als Studienpartitur angelegt. ³⁰

Zum anderen fällt auf, dass einige Wörter anders dargestellt sind als im »klassischen« Latein. So wurde aus »me« → »mi« und aus »care« → »chare«. ³¹ Hinter diesen

Varianten sind diachrone Lautwandelprozesse zu vermuten, wie sie für bestimmte Regionen oder soziale Gruppen typisch sind. Dies könnte demnach ein Indikator dafür sein, woher der Text bzw. Teile des Textes stammen. So könnte das »mi« auf den italienischen Sprachraum verweisen.³² Allerdings stehen hier nur wenige Wörter als Untersuchungsgegenstand zur Verfügung, was einem klaren Nachweis im Wege steht.

Auch wenn es zu den Thesen in dieser selektiven Untersuchung keine Beweise gibt, besteht die Möglichkeit, Evidenz durch die Überprüfung größerer Korpora³³ zu erlangen, bei denen diese Informationen nicht ohne kritische Hinterfragung wegnormalisiert wurden. Ohne Frage ist eine Textnormalisierung ein wichtiger Bestandteil einer Edition, da auch mit vielen »Fehlern« und Ungereimtheiten gerechnet werden muss. Damit soll angedeutet werden, dass eine blinde Normalisierung Aspekte verdecken kann, die von Bedeutung sein können.

Im Folgenden wird in Tabelle 1 der Text auf der linken Seite in eine einheitliche Form gebracht. Interpunktion, Kommata sowie Groß- und Kleinschreibung wurden ergänzt. Zusammengeschriebene Wörter, die nicht zueinander gehörten, wie getrennt (z. B. wurde »cöegittam«³⁴ zu »coegit tam«). Es wird darauf geachtet, möglichst nahe an der Textquelle zu bleiben:

Normalisierter lateinischer Text

Salve mi Jesu, adoro te,
in cruce pendentem, vulneratum,
et languentem. Obsecro Domine
quis te coegit tam impia pati, o piissime Jesu?
mea vita, mea spes, dulcis amor, mea vita,
meus amor, mea spes, dulcedo.

O grandis amor, [o fortis spes,
o grandis amor,] o fortis amor, tibi dirus,
mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis.

Ita, itane ergo percuti,
coronari, crucifigi dignatus es,
o splendor gloriae, o majestas infinita,
ita triumphat amor.

Ego sum tui causa doloris,
tui causa amaritudinis, quia peccavi
nimis [quia peccavi tibi] in vita mea,
ignosce domine et misere.

Eja ergo, [o] bone Jesu, vulnera me,
chare Jesu, dulcis Jesu, laetifica me.

Quia tu solus es salus mea,
quia tu solus gaudium meum,
tu solus meum solamen. Amen.

Übersetzung

Sei begrüßt, mein Jesus, ich bete dich an,
der du am Kreuz hängst, verletzt wurdest
und matt wirst. Ich flehe dich an, Herr, wer zwang
dich so Frevelhaftes zu ertragen, oh frommster Jesus?
Mein Leben, meine Hoffnung, süße Liebe,
mein Leben, meine Liebe, meine Hoffnung, Wonne.

O große Liebe, o starke Hoffnung, o große Liebe,
o starke Liebe, für dich schrecklich, für mich gütig,
für dich grausam, für mich lebensspendend.

So hast du dich also wirklich entschlossen
durchstoßen, bekränzt und gekreuzigt zu werden,
o Glanz des Ruhms, o unermessliche Erhabenheit,
so triumphiert die Liebe.

Ich bin der Grund deines Schmerzes,
ich bin der Grund deiner Bitterkeit, weil ich in
meinem Leben [an dir] allzu sehr gesündigt habe.
Habe Nachsicht, Herr, und Mitleid.

Also los, guter Jesus, verwunde mich,
teurer Jesus, liebevoller Jesus, erfreue mich.

Weil du allein meine Rettung bist,
weil du allein meine Freude bist,
bist du allein mein Trost. Amen.

Inhalt und konfessionelle Gebundenheit

Der Text des *Salve mi Jesu, adoro te* ist ein devotionaler Gebetstext. Er ist durch eine spezifische Dialektik geprägt. Auf der einen Seite werden das Leiden und baldige Sterben Jesu am Kreuz dargestellt. Auf der anderen Seite stehen Hoffnung und Liebe. Bindeglied zwischen den beiden Themen ist das Angebot des Mitleidens aus Liebe; dieses Angebot kommt von einem Christen, der sich im Gebet an den Sohn Gottes wendet. Durch die direkte Ansprache wird der Text emotional geladen und eignet sich dadurch gut für die Vermittlung von Affekten. Der betende Christ beteuert, dass er bereit ist, selbst verwundet zu werden, da er durch sein sündiges Handeln das Leiden von Gottes Sohn erst verursacht hat. Er ist sich aber auch der »Liebe«, »Süße« und damit auch der Güte des Erlösers bewusst und bittet deshalb um Erbarmen. Der immer wiederkehrende Vers »O grandis amor, o fortis amor, tibi dirus, mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis« formuliert dabei aus christlicher Sicht die Kernaussage des Stückes: Der Kreuzestod ist einerseits grausam für Jesus, andererseits lebenspendend und -erhaltend für den gläubigen Christen.

Entstehung der unterschiedlichen »Salve mi«-Texte

Der Text von *Salve mi Jesu, adoro te* ist nicht an eine bestimmte Konfession gebunden. Vielmehr kann dieser freie Gebetstext sowohl in der evangelischen als auch in der katholischen Kirche verwendet werden.³⁵ Das Leiden und Sterben am Kreuz und die Liebe Jesu sind die zentralen Themen des Christentums. Die unmittelbare Adaption eines katholisch-marianischen Texts, wie bei anderen Vertonungen von »Salve mi Jesu« bei Rosenmüller, ist deshalb nicht unbedingt naheliegend. Wie der folgenden Tabelle zu entnehmen ist, gibt es aber dennoch Elemente, die sich offensichtlich auf eine Kontrafaktur der marianischen Antiphon *Salve regina* beziehen.

Salve regina, mater misericordiae, **vita dulcedo** et **spes** nostra, salve.

Ad te clamamus, exules filii Evæ, ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eja ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.

Salve mi Jesu, Pater misericordiae, **vita dulcedo** et **spes** nostra, salve.

Ad te clamamus, exules filii Evæ, ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eja ergo advocate noster, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui (sic!), nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pie, o dulcis Jesu, Salvator.

Salve mi Jesu, [...] mea **vita**, mea **spes**, dulcis amor, mea **vita**, meus amor, mea **spes dulcedo**.

[...]

Eja ergo, bone Jesu, vulnera me, chare Jesu, dulcis Jesu, laetifica me. Quia tu solus es salus mea, quia tu solus gaudium meum, tu solus meum solamen. Amen.

Tabelle 2: Gegenüberstellung von Texten, die als Ursprung für das *Salve mi Jesu, adoro te* in Betracht kommen. Die fettgedruckten Wörter zeigen die Gemeinsamkeiten der Texte *Salve regina*, mater misericordiae (links), *Salve mi Jesu*, Pater misericordiae (Mitte) und *Salve mi Jesu, adoro te* (rechts) auf

Aus dieser Gegenüberstellung lässt sich schließen, dass es sich um eine erweiterte Adaption des an die marianische Antiphon angepassten Textes »Salve mi Jesu, Pater misericordiae« handelt. Da es bei diesem Text keine Anzeichen einer nachträglichen Kontrafaktur gibt, ist es wahrscheinlich, dass Rosenmüller bereits mit dieser Umtextierung vertraut war und dass er die textlich adaptierten Stücke³⁶ von vornherein für beide Varianten konzipiert hat. Dies ist als möglicher Beleg für den Vermerk Snyders zu werten: »It is also possible, although not as likely in view of the mistake,³⁷ that Rosenmüller composed the pieces for use in Italy and then changed the texts himself for later use in Wolfenbüttel.«³⁸ Dem hinzuzufügen ist, dass Rosenmüller auch für die zu dieser Zeit schon existente evangelische Gemeinde in Venedig komponiert haben könnte, die durch einflussreiche Kaufleute getragen wurde.³⁹ Rosenmüller scheint dem evangelischen Glauben trotz seiner Dienste in katholischen Institutionen sehr verbunden gewesen zu sein, da er seiner Konfession – möglicher Nachteile zum Trotz – treu blieb.⁴⁰ Dagegenzuhalten ist aber auch, dass ein Wechsel der Konfession besonders in Venedig zu dieser Zeit nicht sehr üblich war.⁴¹ Es ist davon auszugehen, dass sich sein musikalisches Talent unter den evangelischen Gläubigen⁴² herumsprach. Außerdem könnte er so mit verhältnismäßig geringem Aufwand gewiss willkommene Zusatzeinkünfte generiert haben.⁴³ Den Nachweis hierfür könnte die Sichtung der Unterlagen evangelischer Gebetsräume, auch der Nachlässe evangelischer Kaufleute in Venedig erbringen,⁴⁴ die in diesem Rahmen aber nicht zu leisten ist.

Herkunft des »Salve mi Jesu, adoro te«-Textes

Eine Provenienz für den kompletten Text konnte trotz einer ausführlichen Recherche nicht ermittelt werden. Verwendet wurden für die Nachforschungen vor allem Snyders Anmerkungen zu möglichen Textquellen, die sie oft als (pseudo-)augustinische bezeichnet,⁴⁵ zudem Datenbanken mit lateinischen Texten, wie das *Corpus Corporum* der Universität Zürich. Es wird deutlich, dass es sich bei *Salve mi Jesu, adoro te* um einen Komposittext aus vielen mehr oder weniger bekannten Schriften handelt, der, wie oben gezeigt, eine erweiternde Paraphrase der marianischen Antiphon darstellt. Gleichwohl sind noch andere Kompositionen mit Teilvertونungen dieses Textes identifizierbar: Laut Kommentar zur Edition im »Erbe deutscher Musik« ist hinter dem Text »ein barockes Leselied (mit Anklängen an das *Stabat mater*)« zu vermuten.⁴⁶ Die Thematik des Leidens und der Liebe stellt zwar eine Verbindung zwischen dem *Stabat mater* und dem *Salve mi Jesu* her. Jedoch sind wörtliche Zusammenhänge im Text nach einem ersten Abgleich nicht zu erkennen. Mary Frandsen⁴⁷ sieht hingegen ein Gebet des Heiligen Gregor als Ursprung des Textes an, das nach der einleitenden Anrufung von Jesus zitiert wird.

Titles such as *Salve Rex Christe, pater misericordiae* easily betray their Marian origins. Others, such as *Salve mi Jesu*, are not quite as unambiguous, but given that a number of the surviving works open with this same text, many of these lost works were likely also originally settings of the *Salve Regina*. Some were

not, however; sacred concertos attributed to Christoph Bernhard and Johann Rosenmüller, for example, open with the phrase ›Salve mi Jesu‹, but then continue with a text borrowed from the Prayer of St. Gregory, ›adoro te in cruce pendentem‹.

Das hier zitierte »adoro te in cruce pendentem« ist, wie Gunhild Roth herausgefunden hat, der offensichtlichste Teil des Textes, der mit dem »klassischen« Gregoriusgebet⁴⁸ in Verbindung steht. »O grandis amor, o fortis amor« im *Salve mi Jesu* Rosenmüllers kehrt zwar ähnlich dem »Amen pater noster ave maria« im Gregoriusgebet als Kehrvers immer wieder, doch hat der Gregoriotext in seinen zahlreichen Bittversen darüber hinaus nur wenige Gemeinsamkeiten mit der mystischen Beschwörung der hingebungsvollen Liebe zu Jesu Christi aufzuweisen. In einer schriftlichen Stellungnahme vom 11. Mai 2016 erläuterte Gunhild Roth, dass es einige Texte gibt, die mit einem Zitat aus dem Gregoriusgebet beginnen, dann aber anders fortfahren. Weitere Übereinstimmungen konnten bisher nicht gefunden werden.

Viele weitere Textstellen lassen sich in unterschiedlichen Bibelversionen und anderen Heiligentexten vermuten. »Obsecro Domine« findet sich beispielsweise in manchen lateinischen Versionen von Ps 117, 25, wie er beispielsweise von Martin Luther zitiert wird.⁴⁹ Wesentlich ergiebiger sind in diesem Zusammenhang zahlreiche mystisch geprägte Texte des Mittelalters; protestantische Autoren haben nicht selten an diese altkatholischen Texte angeknüpft. Das ist beispielhaft an einer mittelalterlichen Oratio zu erkennen, die hier in ihren relevanten inhaltlichen Ausschnitten wiedergegeben sei:

Salve crux sancta, salus et vita mea. [...] Tu es enim spes mea, tu refugium meum, tu misericordia mea. Miserere igitur, miserere mei, et doce me quomodo adorare te debeam, et quomodo te diligere valeam. [...] Obsecro te, vere piis exaudibilis Iesu, per omnem dilectionem quam habes in homine, dum pendes in ligno, ut hoc bonum specialiter facias cum servo tuo, ne stare in conspectu tuo et ante crucem tuam me aliquando taedeat aut pigeat, sed potius delectet et placeat. [...] Delectet animam meam in conspectu tuo fideliter assistere; et placeat oculis Divinitatis tuae misericorditer in me respicere. [...] Sed quid bone Iesu, quid, dulcissime Domine, respondisti latroni te oranti in cruce?⁵⁰

Weitere relevante Textquellen finden sich im Kontext italienischen Lauda sowie bei evangelischen Dichtern und Theologen wie Andreas Musculus. Von einigen italienischen Komponisten dieser Zeit existieren Vertonungen eines (»O) Bone Jesu«-Textes, der Überschneidungen in Text und Melodie aufweist.⁵¹ Der Text, in seiner Provenienz unbekannt, ist hier allerdings sehr kurz und hilft deshalb nicht weiter. Einige Übereinstimmungen sind auch in einem Stück von Dieterich Buxtehude, *Salve Jesu Patris gnate*, BuxWV 94,⁵² zu finden, beispielsweise die markante Wendung »o grandis amor, o fortis amor«. Weitere Vergleiche mit Stücken von Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679)⁵³ könnten lohnenswert sein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Quellen für diese Textsorte zahlreich sind. Eine systematische Untersuchung ist in den letzten Jahren leichter geworden, da deutlich mehr Texte erschlossen und mitunter in Datenbanken bequem zugänglich sind, als es beispielsweise noch zu Zeiten von Snyders Dissertation der Fall war.

Kontext

Kontextuelle Einflüsse auf mehreren Ebenen geben Aufschluss über Entstehungszeit, Entstehungsort und Aufführungspraxis des *Salve mi Jesu, adoro te*.

Entstehungszeiträume und Aufführungsort

Für eine Entstehung der Komposition in Italien spricht hauptsächlich der Satzmodus mit vielen affektbetonten Stellen und harmoniefremden Tönen,⁵⁴ die dort zu dieser Zeit gebräuchlich wurden. Weitere Indizien kann der Text aus der oben besprochenen orthographisch-phonetischer Sicht liefern, denn bei der Sichtung der Texte finden sich viele Ähnlichkeiten auch mit »italienischen« Textquellen.⁵⁵ Aufgrund der Indizien- und Quellenlage ist die Entstehung des Stückes ab etwa 1658 (oder etwas früher) in Italien zu vermuten.⁵⁶ Überdies ist davon auszugehen, dass das Stück aufgrund von Christoph Bernhards frei interpretierter Abschrift⁵⁷ vor 1671⁵⁸ entstanden sein muss.

Zwischen dem ehemaligen Aufbewahrungsort der Abschrift Bernhards, der Abschrift in der Sammlung Bokemeyer und dem postulierten »Original« in Venedig liegen mehrere hundert Kilometer. Doch dieser Weg kann hypothetisch nachgezeichnet werden. So weilte Bernhard 1656 und 1657 selbst ein Dreivierteljahr in Rom und Venedig.⁵⁹ Interessanterweise fällt dieser Aufenthalt auch in den Zeitraum, in dem einige seiner musiktheoretischen Schriften entstanden sein dürften.⁶⁰ Diese Traktate für eine Analyse der Abschrift Bernhards mit zu Rate zu ziehen, könnte sich als sinnvoll und aufschlussreich herausstellen. Angenommen, Bernhard brachte von dieser Reise eine Abschrift von Rosenmüllers Stück mit, so würde diese Komposition in jene Jahre Rosenmüllers fallen, für die Aufenthaltsort und Tätigkeit unbekannt sind.⁶¹ Dies würde die These Lehmanns stützen, der bemerkt: »Wenn Rosenmüller ca. 30 Jahre lang die Italiener studiert hat, muss er bereits 1654/55, kurz nach seiner Flucht aus Leipzig, nach Italien gereist sein [...]«. ⁶²

Da Rosenmüller seinerzeit in ganz Norddeutschland sehr bekannt war, sind indes auch andere Wege denkbar. Für Fürsten und vermögende Musikinteressente war angesichts des regen Austauschs mit Italien eine Beschaffung von Musikalien ohne Probleme möglich.⁶³ Johann Phillip Krieger hingegen, ein Schüler Rosenmüllers und Überlieferer zahlreicher Werke, bekam erst ab 1673 Unterricht in Venedig⁶⁴ und kommt daher nur als sekundärer Überlieferer einer Abschrift in Frage. Möglich wäre aber beispielsweise eine Überlieferung des Stückes im Jahr 1660 durch einen »Emissär des Weimarer Hofes«. ⁶⁵

Besetzung und Aufführungspraxis

Rosenmüller vertonte *Salve mi Jesu* für zwei Instrumente, vermutlich Violinen, notiert jeweils im Violinschlüssel, sowie für ein Instrument im Bassschlüssel, das an die beiden hohen Instrumente im Satz gekoppelt ist. Hamel vermutet hinter dem tiefen Streichinstrument einen Violone,⁶⁶ Kümmerling ein Fagott,⁶⁷ die Arbeitsgruppe hinter RISM eine Viola [da gamba].⁶⁸ Durch die Koppelung der Streicher entsteht eine Triostruktur. Diesem Trio stehen zwei alternierende Singstimmen gegenüber, eine im c1-Schlüssel und eine andere im f4-Schlüssel. Es handelt sich um eine Cantus- und eine Bassus-Stimme. Ein bezifferter Basso continuo begleitet das gesamte Stück. Ohne eindeutige Besetzungshinweise sind indes auch gänzlich andere Instrumentalbesetzungen denkbar.⁶⁹

Die begründete Vermutung, dass das Stück während Rosenmüllers Zeit in Venedig entstanden sein könnte, führt zu aufführungspraktischen Hypothesen. So kommt für diese Zeit theoretisch die Besetzung des Soprans mit einer Frauenstimme, einem Kastraten oder einem Falsettisten⁷⁰ in Frage. Da Rosenmüller in Venedig lange Zeit am *Ospedale della Pietà*, einem Waisenhaus für Mädchen, als *maestro di choro* angestellt war,⁷¹ stellt sich insbesondere bei der Besetzung der Bässe die Frage nach möglichen Ausführenden. Eine Lösung könnten externe Musiker sein, die zu Hochfesten, wie dem Palmsonntag,⁷² hinzugezogen wurden. Konkret könnte für *Salve mi Jesu, adoro te* Giacomo Filipo Spada, der Basssänger an San Marco war, diese Rolle übernommen haben. Für diese Theorie spricht, dass die Gebrüder Spada kurzzeitig 1677 und nach dem Juli 1682 die Nachfolger von Rosenmüller wurden.⁷³ Ohne eine Verbindung zum Waisenhaus wären sie sicher nicht so lange in dieser Funktion gehandelt worden. An dieser Stelle könnten Bestallungslisten und Rechnungen weitere Informationen und Evidenzen liefern. Snyder meint, dass die Bassstimme aus Mangel an qualifizierten Stimmen vielleicht mit Instrumenten verstärkt oder sogar komplett hätte übernommen werden können.⁷⁴

Als Aufführungsort für *Salve mi Jesu* ist ein privater Rahmen denkbar. Im katholisch-liturgischen Rahmen wäre dieses Stück beispielsweise während der Austeilung der Kommunion innerhalb der Karwoche zu verwenden gewesen. Aufgrund der Länge und Qualität des Stückes,⁷⁵ die der herkömmlichen Gebrauchsmusik recht fern zu stehen scheint, wäre es denkbar, dass diese Musik für den Palmsonntag vorgesehen war, an dem der Doge traditionell die *Pietà* besuchte.⁷⁶ Dies wäre auch deshalb passend, da an Palmsonntag die erste Lesung des Leidensweges Christi stattfindet. Im Text spiegelt sich dies unter anderem im Wort »languentem« wider.

Bei der Besetzung des Stückes mit einem Sopran und einem Bass handelt es sich um ein gängiges Modell. Auch andere Komponisten der Zeit kombinierten hohe Frauen-/Knaben- und tiefe Männerstimmen. Besonders rückt dabei Heinrich Schütz in den Blick, der ebenfalls mit derartigen Besetzungen experimentierte und dessen Verbindungen zu Rosenmüller vielschichtig waren, wie die Ausführungen von Peter Wollny zeigen.⁷⁷ Außerdem ist von Kontakten Rosenmüllers zu italienischen Komponisten auszugehen, die vergleichbare Besetzungen, musikalische Formen und Affekte bedienten.⁷⁸

Analyse

Die grobe Untergliederung des Stückes dokumentiert die Verwendung verschiedener Satztechniken und Formmerkmale. In einer detaillierten Analyse der Teilstücke werden Eigenarten dieser Musik beleuchtet, wobei dem Zusammenhang zwischen Musik und Text in einem eigenen Abschnitt nachgegangen wird. Als Leitmotive dienen die Begriffe *Varietas*, *Artificialität* und *Irregolarità*.

Grobstruktur

Die Wechsel zwischen zwei- und dreizeitigen Metren grenzen die unterschiedlichen Teile des Stückes voneinander ab. Die zweizeitigen Abschnitte sind aufgrund des Passions-Textes und Satzes eher den *Canti gravi*, also den ernsten, in dieser Komposition bisweilen auch drängenden und fragenden Gesängen zuzuordnen; thematisiert wird das Leiden Christi. Die Teile im Dreiertakt weisen einen eher unbeschwerten, mitunter fast schon tänzerischen Charakter auf und bilden häufig das textliche Gegenstück zur ernsten Thematik in den anderen Versen.⁷⁹ Im Laufe des Stückes werden aber die beschriebenen Grenzen immer weiter aufgeweicht: Vor der *Ciaccona* am Ende des Stückes sind sie ganz verschwunden.

Gegen diese Tendenz einer klaren Kategorisierung in »unbeschwerte« Dreiertakte und »beschwerte« Vierertakte richtet sich allerdings die analytisch geifbare Idee Rosenmüllers, einzelne Sätze miteinander zu verschmelzen und zu verdichten. Auch das bis auf die Spitze getriebene Prinzip der *Varietas* arbeitet gegen klar abgegrenzte Formteile. Eichhorn sieht in den zweizeitigen Teilen »occurrences of one might call ›disguised recitative«, insofar as the continuo and upper voice form after a fashion a *secco* recitative with *accompagnato* elements, if there were not two of the latter and obligato instruments thrown in for good measure [...].⁸⁰ Diese Einschätzung ist vor allem im unten behandelten Beginn des zweiten Teils gut nachzuvollziehen. Wie Eichhorn von »quasi-recitatives«⁸¹ zu sprechen, verbietet aber allein schon die Vermischung von Satzmerkmalen. Im Folgenden wird das Verhältnis der einzelnen Teile quantitativ dargestellt:

$$10 \text{ [sic]} + 27 + \mathbf{44} + 12 + \mathbf{41} + 17 + \mathbf{4} + 12 + \mathbf{43} = 210 \text{ [Takte]}$$

Es fällt auf, dass die fettgedruckten dreizeitigen Abschnitte mit einer Ausnahme in etwa die gleiche Länge aufweisen. Diese Auffälligkeit (zusammen mit dem einzigen viertaktigen Abschnitt) ist in mehrfacher Hinsicht interessant, bezeichnend für die beschriebene Tendenz zur Verdichtung des Satzes und ein bedeutender Indikator für eine mögliche Abschrift von Bernhard.⁸² Auch die zweizeitigen Abschnitte weisen mit Ausnahme der präludierenden Sinfonia (PS) mit zehn Takten sowie des ersten Teils mit 27 Takten etwa die gleiche Länge auf.

In der nachstehenden schematischen Darstellung wird klar, dass es parallel zur Länge auch formale Entsprechungen gibt; der ostinate Bass ist konstitutiv für die dreizeitigen Abschnitte (für die Erläuterung der Buchstaben siehe nachfolgend):

Für die Teile mit ostinatem Bass liegen die Gattungsideen der *Passacaglia* und der *Ciacconna* zu Grunde, sie werden im Folgenden als Ritornelle (R) bezeichnet. Den Unterschied zwischen den beiden Gattungen demonstriert Rosenmüller durch die Reduzierung auf grundsätzliche Satzprinzipien mustergültig. Das Ostinato der *Passacaglia* ändert sich immer wieder, die *Ciacconna* hat eine gleichbleibende Basslinie, die mehrmals wiederholt wird.⁸³ Wichtige Merkmale, die in der Detailanalyse sichtbar werden, sind für die dreizeitigen Teile die Verdichtung und die motivisch-thematische Konzentration durch Kürzung von melodischen Phrasen sowie die dynamische Differenzierung. In den zweizeitigen Teilen zeigt sich fast noch mehr als in den dreizeitigen ein besonders deutlicher Bezug zwischen Text und Musik, Rhythmen sind sehr differenziert ausgearbeitet und gegeneinandergesetzt. Die Vermischung von Motiven und den sich daraus entwickelten Themen tritt in allen Passagen deutlich zu Tage.

Detailanalyse der musikalischen Struktur

Anhand der einzelnen Bereiche, die sich aus der oben beschriebenen Grobstruktur ergeben, sollen hier markante musikalische Satzmerkmale und Verknüpfungen der Teile untereinander aufgezeigt werden.

Die präludierende Sinfonia (PS)

Eine konkrete Benennung des Vorspiels liefert die Quelle nicht. In Rosenmüllers anderen Stücken dieser Art ist häufig von einer Sinfonia⁸⁴ die Rede. Durch die Verschränkung der Begriffe Sinfonia und Präludium soll der Beschaffenheit des Vorspiels Rechnung getragen werden, in dem sowohl eine klanglich-melodische Entwicklung stattfindet, als auch motivisches und rhythmisches Material vorgestellt wird.

Zu Beginn werden motivische und thematische Leitgedanken von den Instrumentalstimmen eingeführt. Das rhythmisch-melodische Motiv der Violinen (*a' – a' – h' – cis'' – cis''*) findet man im gesamten Stück mehrmals verändert und unverändert wieder, wie Abbildung 1 zu entnehmen ist. So wird dieses Kantilenen-Motiv innerhalb der Sinfonia rhythmisch leicht modifiziert, in seinen Notenwerten verkleinert und kantabel weiterentwickelt. Daraus resultiert thematisches Material, das in den beiden Violinen dann als Begleitmaterial des Soprans in Teil A wiederzufinden ist. Der Sopran gibt dieses Material ebenfalls in seiner ersten großen solistischen Vorstellung in Teil A wieder. Auch das Dreiermetrum, das später in den Ritornellen wichtig wird, ist im Präludium durch einen kurzen Abschnitt mit jambischem Rhythmus im Verbund aus Vierteln und Achteln erkennbar, wodurch der präludierende Charakter der PS betont wird:



Abbildung 1: Rosenmüllers Kantilenen-Motiv in unterschiedlicher Ausprägung⁸⁵

Kantilene und Rhythmus im ersten Teil (A)

Charakteristisch für die folgende Faktur ist das Alternieren von Sopran und Bass. Imitationen finden zwischen den Stimmen nur mit leicht verändertem Material statt. Demgegenüber steht das instrumentale Trio, das monophon bündig versetzt sein melodisch-thematisches Material den Singstimmen gegenüberstellt. Das hier beschriebene Satzgefüge ist konstitutiv für den weiteren Verlauf des gesamten Stücks.

Der erste Abschnitt von A vertont die ersten zwei Verse des Textes, denen jeweils unterschiedliche musikalische Ideen zu Grunde liegen. Prägend ist für den ersten Vers⁸⁶ der kantilenenhafte, tragende Charakter, in dem Sopran und Bass sich umspielen und immer wieder im Gleichklang zusammenfinden. Prägende Notenwerte sind Viertel, Halbe und Achtel. Im Verlauf dieses Teils wird das Tempo für Vers zwei durch die auskomponierten Achtel und Sechzehntel in etwa verdoppelt. Dadurch wird der Weg frei für zwei separierte virtuose Auftritte der Solostimmen, zuerst im Bass, dann im Sopran.

Am Beginn des zweiten Abschnitts von A verweilt Rosenmüller sechs Takte lang auf A-Dur.⁸⁷ Dadurch festigt er die Grundtonart. Des Weiteren unterstreicht er durch den Orgelpunkt⁸⁸ im Bc und durch das Ausreizen der gesamten A-Tonleiter den ruhigen und sanglichen Charakter. Dann gesellt sich E-Dur zu A-Dur als kleines tonales Zentrum, ehe D-Dur, h-moll, H-Dur und Septakkorde die harmonische Entwicklung beschleunigen. Die harmonischen Wechsel ereignen sich nun in der Regel zweimal pro Takt, wenigstens jedoch von Takt zu Takt. Zwar wird die andächtige Anlage beibehalten, die beschleunigte harmonische Entwicklung bestimmt aber den weiteren Fluss des Stücks.

Die Passacaglia im ersten Ritornell (R)

Es folgt ein innovativ gestaltetes, auf eine sehr eigene und virtuose Art angelegtes Ritornell, in dem sich nicht einfach identische, mit Instrumenten besetzte Zwischenspiele finden. Zwischen den einzelnen Ritornellen und innerhalb derselben gibt es eindeutige Bezugnahmen aufeinander, und doch gibt es nur wenige Stellen, bei denen dasselbe

musikalische Gefüge zweimal vorkommt. So ist das Ritornell im Dreiertakt durch verwandte, (quasi-)ostinate und aneinandergereihte Abschnitte geprägt, wobei das Prinzip des *Basso ostinato* konstitutiv für alle Ritornelle der Komposition ist. Diese Ostinatoform lässt sich als *Passacaglia* identifizieren, gut zu sehen ist dies in der Basslinie des Bc. Die anderen Stimmen sind in aller Regel von der Idee der *Variatio* durchdrungen, wodurch der Satz an Dichte gewinnt und kompositorisch-handwerkliche Fähigkeiten auffällig zu Tage treten. Harmonisch spielt Rosenmüller in diesem Teil permanent mit der Spannung zwischen Dominante und Tonika, die als charakteristisch für die *Passacaglia* schlechthin gilt.⁸⁹ Die Kombination der *Ostinati* mit unterschiedlichen Variationen, Wiederholungen, Nachklängen und Echos charakterisiert diese *Passacaglia* und wird im Zusammenhang mit dem Text unten noch genauer beschrieben.

Synthese im zweiten Teil (B)

An gekommen im Vierertakt begegnet man wieder dem Kantilenenmotiv, wie es schon in der Sinfonia und im ersten Teil auftaucht. Sopran und Bass imitieren einander wie im ersten Abschnitt des ersten Teils und verharren wiederum einige Takte auf der Grundtonart A-Dur. Das lange Pausieren der Streicher lässt diesen Anfang fast schon statisch und hier durchaus quasi rezitativisch wirken. Als Notenwerte erscheinen Achtel und Sechzehntel, wie im zweiten Abschnitt des ersten Teils. Auch die Pausen in den imitierenden Singstimmen sind zu Beginn des zweiten Teils im Vergleich mit dem ersten Abschnitt des ersten Teils reduziert. So erweist sich dieser Abschnitt als Synthese und Verdichtung zentraler Charakteristika des bisher Gewesenen. Der ruhige Charakter wird mit dem Einsatz der Streicher im Auftakt durchbrochen. Der Rhythmus erfährt einen Impuls durch den integrierten Auftakt der kommenden Abschnitte und wandelt sich so vom Daktylus zum dominierenden Anapäst. Der dadurch entstehende tänzerische Charakter, die Ausreizung der Spannung zwischen A- und E-Dur, schließlich auch das Spiel mit Echoeffekten verweisen klar auf die Idee der hier vorhandenen Ritornellform. Mit dieser Gegenüberstellung wird die Bezeichnung des innovativen und eigentlich ungewöhnlichen Ritornells im R-Teil klarer.

Die *Passacaglia* im zweiten Ritornell (R')

Am Beginn des zweiten Ritornells wird deutlich, dass der Anapäst eigentlich im Gegensatz zum Daktylus der *Passacaglia* steht, obwohl Ähnlichkeiten des Satzes klar vorhanden sind. Eine *Variatio* ergibt sich durch die direkte Gegenüberstellung rhythmischer Motive. Am auffälligsten wirkt in diesem Teil die Verdichtung des musikalischen Satzes. Diese wird einerseits durch die oben beschriebene *Variatio* von Einzelstimmen erreicht, andererseits durch eine Kürzung von Passagen, die im ersten Ritornell noch wiederholt werden. Trotz der größeren musikalischen Dichte ist auch hier von einer *Passacaglia* zu sprechen. Die *Variatio* findet also nicht nur innerhalb dieses Teils statt, sondern auch je zwischen den *Passacaglia*.

Harmonische Extreme im dritten Teil (C)

Neu ist in Teil C, dass plötzlich die etablierte Satzform von einem monophonen Streichertrio durchbrochen wird, die beiden Violinen bilden mit den Singstimmen ein imitatorisches Satzgefüge. Dies dürfte, wie nachfolgend beschrieben wird, auch textlich motiviert sein. Die rhythmisch-melodischen Motive und daraus entwickelten Themen werden weiter variiert, der harmonische Verlauf wird ins Extreme getrieben: Vom prägenden A-Dur entwickelt sich der Satz über E-Dur nach H-Dur, von dort nach fis-moll, zurück nach H-Dur und über Cis-Dur nach Fis-Dur. Dann moduliert er zurück nach E-Dur, um in das dritte Ritornell zu münden. Erklärt wird diese außergewöhnliche harmonische Entwicklung unten mit dem Prinzip der *Irregolarità*.

Drittes Ritornell (R'')

Das kurze dritte Ritornell kann einzig als »gemeines« Ritornell interpretiert werden. Es handelt sich nicht um eine »klassische« Passacaglia, sondern allenfalls um ein beispielhaft reduziertes Prinzip der Passacaglia auf die Vorstellung eines *Ostinato*. Nach der Verdichtung und Konzentration im zweiten Ritornell erfolgt die totale Reduktion auf das Kernthema, das schon aus dem ersten Ritornell als erstes Ostinato bekannt ist.

Mischteil (M)

Wenn man den Inhalt des Textes in diesem Abschnitt betrachtet, halten sich »beschwerte« und »unbeschwerte« Themenfelder die Waage. In der Musik kulminieren analog zum Text die Satzprinzipien aus den zwei- und dreizeitigen Abschnitten. Der Bc bringt eine pseudo-ostinate Linie mit der bekannten Spannung zwischen Tonika und Dominante. Es sind aber auch Ausflüge in entferntere Tonarten und Akkorde zu beobachten, wie sie schon aus dem vierten Teil bekannt sind. Der dominante Anapäst treibt wie im zweiten Teil die rhythmische Entwicklung voran.

Die Ciaccona mit ritornellen Anklängen (R*)

Die *Ciaccona* am Ende des Stücks ist die logische Konsequenz aus dem letzten »Ritornell«. Die Reduktion auf ein zentrales Ostinato ist auch hier programmatisch. Dass das Ostinato wiederum aus bekannten Motiven neu konstruiert wird, erscheint konsequent. Doch bleibt es nicht bei der Vorstellung der variierten Basslinie, sondern dieselbe wird permanent wiederholt. Unterbrochen wird der Satz nur durch einige Echowirkungen und *Repetitiones*. Freilich handelt es sich um ein öfter verwendetes und sehr bekanntes *Ciaccona*-Motiv, auf das Rosenmüller hier zurückgreift:⁹⁰ Monteverdi verwendet dasselbe in *Zefiro torna* in einem synkopierenden Rhythmus, und Heinrich Schütz zitierte dieses dann in seiner *Ciaccona* von *Es steh Gott auf*.⁹¹ Rosenmüller bringt das Motiv in geradem Rhythmus.

Zusammenhang mit anderen Kompositionen

Neben dem *Ciaccona*-Motiv gibt es noch andere Verbindungen zu den eben genannten Stücken. So beschreibt Drebes beispielsweise den Hang zum Extremen und die »Formulierung eines fundamentalen Kontrastprinzips«⁹² in *Zefiro torna* und *Es steh Gott auf*: »Extrem sind [...] bei Schütz die Ausdehnung des anfänglichen Orgelpunkts, der »Modulationen« und der Quintschrittsequenzen des Mittelteils sowie die Affektgrade seiner [...] Ciaccona«. ⁹³ Diesen Satz kann man im Wesentlichen auf Rosenmüllers Stück übertragen. So findet man eine deutliche Ausdehnung des anfänglichen Orgelpunktes⁹⁴ mehrfach im Stück, die »Modulationen« streifen bei Rosenmüller die Tonarten Fis- und Cis-Dur, Sequenzmodelle werden an einigen Stellen sehr häufig wiederholt. Die mannigfaltigen Affektgrade nicht nur in seiner *Ciaccona* werden unten bezüglich des Zusammenhangs zwischen Musik und Text besprochen.

Die für Rosenmüller auch relevante Bezeichnung *Stile concitato* geht auf den im 8. Madrigalbuch Monteverdis definierten *Genere concitato* zurück.⁹⁵ Dieser Begriff kann auf die unten beschriebenen Aspekte des zweiten Abschnitts im dritten Teil oder auf Abschnitte des vierten Teils bei Rosenmüller angewendet werden. Der »erregte« Stil zeigt sich ebenso in den beiden Stücken von Monteverdi und Schütz.⁹⁶ Weitere Zusammenhänge mit Werken und Konzepten zeitgenössischer italienischer Komponisten, wie Legrenzi, Ziani oder Bassani, sind sehr wahrscheinlich und können im Folgenden konkret anhand des verwendeten Vokabulars gezeigt werden, das die »Norm der italienischen Oper der 1660er und 1670er-Jahre«⁹⁷ prägt.

Der Zusammenhang zwischen Musik und Text

Varietas, *Artifizialität* und *Irregolarità* wurden am Anfang des Kapitels als wichtige Merkmale der geistlichen Musik Rosenmüllers genannt. *Varietas* zeigt sich bei Rosenmüller oft durch zahlreiche Varianten von Motiven und in Gegenüberstellung von Satzprinzipien. Das Wort kann mit »Mannigfaltigkeit« übersetzt werden. *Artifizialität* ist ein Neologismus und bedeutet nach Woyke »Kunstfertigkeit«, »Geschicklichkeit«, aber auch »Künstlichkeit«. ⁹⁸ *Irregolarità* ist »als Unregelmäßigkeit, als Nicht-Vorhersehbares«⁹⁹ zu verstehen.

Die Inanspruchnahme dieser Konzepte ist mehrfach begründbar. So wurde schon auf die Annahme verwiesen, dass die Musik der Oper in dieser Zeit eng mit dem Stil Rosenmüllers verknüpft ist.¹⁰⁰ Diese drei Merkmale, die vor allem mit den *dramme per musica* des Pietro Andrea Ziani ab 1654 bis 1684 in Verbindung gebracht werden,¹⁰¹ offenbaren sich auch in Rosenmüllers geistlicher Musik. Auch Eichhorn kommt zur Erkenntnis, »wie übertagbar (oder gar austauschbar) eine spezifische Aussage über den einen [Ziani] getroffen werden kann, die für den anderen [Rosenmüller] präzis genauso (oder noch viel mehr) zutrifft«. ¹⁰² Er bezieht sich dabei ebenfalls auf die genannten Charakteristika *Varietas*, *Artifizialität* und *Irregolarità*.

Dem Stück sind zwei Kreuze vorgezeichnet. Fast durchgängig wird im Notentext das zusätzliche Vorzeichen *gis* verwendet. Zudem beginnt und endet das Stück in A-Dur, modale Anklänge sind kaum auszumachen, so dass A-Dur als Haupttonart gelten kann. Die Entstehung des Werks fällt in das Ende einer längeren Übergangszeit, in der die Dur-moll-Harmonik immer mehr an Bedeutung gewann und die Relevanz der Kirchen-tonarten weiter nachließ.¹⁰³ Rosenmüller schreibt in einem Brief an Martin Heinrich Fuhrmann: »Ionicus und Doricus sind meine beyden Modi [...] und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen 2 enthalten / wie viel Feuer-Funcken im Stahl und Stein«. ¹⁰⁴

Es ist davon auszugehen, dass Rosenmüller Tonarten wie A-, E-, H-Dur bis zu Fis- oder Cis-Dur und die damit einhergehenden Kreuzvorzeichen verwendet, um der Thematik von »Jesu Christi Leiden am Kreuz« gerecht zu werden: Anhand eines Beispiels kann diese Hypothese verifiziert werden. Deutlich wird dies besonders im dritten Teil. Hier häufen sich Bilder des Leidens und Schmerzes, die durch den betenden Christen¹⁰⁵ überhaupt erst verschuldet wurden. Die Dramatik des Textes findet in der Vertonung ihren Höhepunkt, indem die Harmonik, wie oben beschrieben, von A- über H- nach Cis- und Fis-Dur fortschreitet. Der »harmonische Höhepunkt« findet sich im Sopran bei »quia peccavi nimis« und im Bass bei »quia peccavi tibi«. ¹⁰⁶

Ausdruck von Einsamkeit und alleinigem Verschulden

Der Text in diesem Abschnitt wird noch weiter ausgedeutet. Bei »Ego, ego sum« setzen die Stimmen und Violinen sämtlich imitierend ein. Der charakteristische homophone Block der Streicher wird durch das Wort »ego« durchbrochen. Auch im ersten Teil des Stücks findet sich ein solcher Satzbruch, bei »in cruce pendentem«. Dieser Bruch kann als Kennzeichnung des einsamen Sterbens am Kreuz gedeutet werden. Denkbar ist auch die Akzentuierung der Trinität, da immer zwei Stimmen – jeweils eine hohe und eine tiefe – aneinandergesekoppelt und somit drei imitierende Einsätze zu identifizieren sind. So hängt sinnbildlich Gott in seinen drei Personalitäten¹⁰⁷ und seinen zwei Naturen¹⁰⁸ am Kreuz und beginnt zu ermatten. Das Motiv im Sopran und in der 2. Violine mit den Tönen *h' – e'' – gis' – h'* lässt sich als Kreuzmotiv identifizieren, in dem die sichtbare Erhöhung am Kreuz durch die Quarte aufwärts und die totale Erniedrigung »des Gotteslästerers und von Gott Verfluchtem«¹⁰⁹ durch die kleine Sexte abwärts deutlich werden.

Struktur durch »Varietas« und »Repetitio«

Neben der Vertonung von einzelnen Schlüsselwörtern und Aussagen scheint der Zusammenhang zwischen Musik und Text hauptsächlich durch Sinneinheiten konzipiert zu sein. Oben wurde beschrieben, wie innerhalb der einzelnen Teile weitere kompositorische Abschnitte erkennbar sind. Diese Abschnitte werden wesentlich vom Text getragen.

So unterstreichen die Kantilenen und der ruhige Rhythmus am Beginn von Teil A die *Gravità* des Textes.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch im B-Teil erkennen. Durch das lange Verweilen auf der Grundtonart kommt die aus dem Kantilenenmotiv entwickelte Textur fast zum Stillstand (*Gravità*). Der streckenweise sehr kleine Ambitus unterstützt den Eindruck eines quasi-rezitativen Abschnitts. Im Gegensatz zu diesem erzählenden, ruhigen Teil kommt dann im Abschnitt mit den Worten »ita, ita triumphat amor« auftaktig ein galoppierender Rhythmus daher, der von den einsetzenden Geigen zusätzlich vorangetrieben wird.¹¹⁰ Auch hier ist die *Varietas* ein tragendes Prinzip.

Die dreizeitigen Abschnitte mit dem Text »O grandis amor, o fortis amor« sind dagegen vom Erlösungsgedanken geprägt, ohne freilich das Leiden Christi in den Hintergrund zu rücken: »tibi dirus [...] tibi crudelis«. Die vermutlich bereits vom Komponisten vorgeschriebene Dynamik unterstreicht diese zwei Seiten der Medaille.¹¹¹ Wie in Abbildung 2 zu sehen, folgt auf »tibi dirus« eine im Piano ausgeschriebene melodische Repetition »mihi pius«, ähnliches passiert bei »tibi crudelis« und »mihi vitalis« sowie den jeweiligen Parallelstellen im zweiten Ritornell.

ti - bi - di - rus, mi - hi - pi - us,
 ti - bi - di - rus,
 6 6# # (6)

Abbildung 2: Beispiel einer *Repetitio* mit Piano-Zeichen

Noch größere *Artificialität* zeigt sich bei den *Repetitiones* der *Ciaccona* im Schlussteil. Hier spielt Rosenmüller, ähnlich wie Monteverdi in seinem *Audi coelum* oder wie aus Madrigalen bekannt, mit der Echowirkung ähnlich auslautender Worte. Die gewählte Form und Dichte des Satzes lassen keine größeren Diminutionen zu, weshalb allerdings kein Echo gespielt wird, sondern ein anderer Überbau über dieselbe Dominant-Tonika-Bewegung konstruiert wird, der nur noch in einer Stimme den Rhythmus des Soprans imitiert. Zu sehen ist dies an jenen Stellen, an denen das Wort »solamen« als »Amen« nachklingt.

Ein Echo taucht ebenfalls in den dreizeitigen Abschnitten auf, dies aber zumeist nicht in Reinform, sondern durch die Hinzunahme von Instrumenten, allerdings auch immer ausdrücklich im Piano; der Vorsänger schweigt. Zu sehen ist dies bei den bereits genannten Stellen im Sopran, bei »mihi pius«, wo »pius« nochmals als Echo auftaucht, und bei »mihi vitalis«, wo »vitalis« ebenfalls von den anderen Stimmen nachhallend wiederholt wird. Eine solche Art der Wiederholung ließe sich auch mit dem rhetorischen

Begriff der *Emphasis* beschreiben.¹¹² Ein gemeinsames Echo, das auskomponiert beinahe verklungelt, findet sich beispielsweise in den letzten drei Takten des Stückes.

Irregolarità

Dissonanzen, in Form von Septakkorden und verminderten Akkorden, finden sich zahlreich und treten an bestimmten Stellen besonders deutlich hervor, so beispielsweise ein D-Dur-Akkord mit großer Septim in der ersten Violine. Ausgedrückt wird durch diese eingestreute Dissonanz der mit dem Kreuz »cruce« assoziierte Schmerz. Ein weiterer Affekt des Schmerzes wird durch chromatische Linien erzeugt.¹¹³ Beispielsweise findet sich eine chromatische Aufwärtsbewegung im Bc von *cis* nach *e* das erste Mal bei dem Text »tibi crudelis«. Die Tatsache, dass das Bassmodell als *Repetitio* mit anderem Text gespielt und gesungen wird, belegt die oben beschriebene Tendenz zur Vermischung von Gegensätzen. Jedoch werden hier durch den Satz bei den Stellen mit »schmerzhafter« Textunterlegung noch weitere Dissonanzen gebracht.

Die Melodieführung bei »tibi dirus« und »tibi crudelis« im Sopran weist zusätzliche Beispiele für *Irregolarità* mit einer Reihe von (Durchgangs-)Dissonanzen auf. Bei diesen, die in einem italienischen Traktat dieser Zeit auch als *Note scambiate* bezeichnet werden,¹¹⁴ ist nur bedingt von einem Affekt zu sprechen. Es geht hier vielmehr um einen kompositorisch konzipierten reizvollen Übergang von einer Konsonanz zur nächsten.

Besonders ausgeprägt wirkt *Irregolarità* in Takt 162, zu sehen in Abbildung 3. Dort folgt auf eine eingestreute Dissonanz in dieser Kadenz die nächste. Der harmonische Verlauf mündet nach der »Corelli-Kadenz« in A-Dur. Konventionell wird eine solche Dissonanzbehandlung mit einer Textstelle verknüpft, die den Affekt des Schmerzes artikuliert. Doch stattdessen geschieht hier mit »laetifica me« im Grunde das »freudige« Gegenteil. So wird deutlich, dass der Affekt »laetifica me« mit dem vorherigen »vulnera me« verknüpft werden soll. Freude durch Schmerz, eingefordert durch den Sohn Gottes, ist mit dem Begriff der *Bizzaria* zu umschreiben,¹¹⁵ der dem der *Irregolarità* sehr nahesteht.

Schlüssig ist die affektbetonte Verknüpfung von »laetifica« und »vulnera« auch deshalb, weil sie in dieser Zeit (ab 1654) als wesentliches inhaltliches Programm im Opernschaffen Pietro Andrea Zianis begegnet.¹¹⁶ Diese *Irregolarità* und die extreme Harmonik dürften die wohl deutlichsten Hinweise auf eine Entstehung des Stückes in Venedig ein.

Gegenüberstellung mit Christoph Bernhards »Salve mi Jesu, adoro te«

Sowohl Johann Rosenmüller als auch Christoph Bernhard haben den Text *Salve mi Jesu, adoro te* vertont. Interessant ist, dass beiden Kompositionen dieselben melodischen und textlichen Materialien zu Grunde liegen. Es ist wahrscheinlich, dass sich ein Komponist bei dem anderen bedient hat, um seine eigene *Salve mi Jesu*-Fassung zu kreieren. Frandsen bemerkt zu dem Verhältnis der beiden Kompositionen: »these are actually two different versions of the same composition«.¹¹⁷

162

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

B.

B. c.

me,

Je - su, lae - ti - fi - ca me,

(#) 5 (#) 6

Abbildung 3: »Corelli-Kadenz« und vermehrte Dissonanzen in T. 162

»Das Aufgreifen oder Zitieren von Werken anderer Komponisten (oder Ausschnitten daraus) galt nicht als geistiger Raub, sondern war Zeichen höchster Verehrung dem Komponisten gegenüber.«¹¹⁸ So ist zu zeigen, dass Bernhards Vertonung mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine mehr oder weniger frei interpretierte Paraphrase von Rosenmüllers *Salve mi Jesu, adoro te* darstellt. Doch auch der umgekehrte Weg, dass Bernhard eine Vorlage für Rosenmüller geliefert haben könnte, wird in Erwägung gezogen.

Das Verhältnis der einzelnen Teile bei Bernhard ist vermutlich ein Resultat aus der Kontraktion der Musik Rosenmüllers und wurde von Bernhard nicht selbst konzipiert wurde. Eine Ausnahme stellt jener Teil mit 28 Takten dar. Hier wurden weitestgehend Melodien aus dem ersten dreizeitigen Abschnitt übernommen. Die möglichen Gründe dafür werden unten dargelegt. Die fettgedruckten Zahlen im folgenden Schema stellen erneut die Teile im Dreiertakt dar.

$$12 + 6 + \mathbf{31} + 8 + \mathbf{28} + 17 + \mathbf{3} + 6 + \mathbf{29} = 140 \text{ (Takte)}$$

Im Folgenden werden zunächst Unterschiede der beiden Texte nachgewiesen und gedeutet, ehe die Stücke mit Blick auf ihre musikalischen Elemente verglichen und Hinweise auf eine mögliche Teilabschrift durch Bernhard formuliert werden.

Text

Aus der Gegenüberstellung in Tabelle 3 wird ersichtlich, dass die Texte weitgehend identisch sind. Interessant sind Abweichungen und die daraus resultierende Frage, worin diese Unterschiede begründet sein könnten. Ergänzungen und weitere Divergenzen im Text sind zur Orientierung fettgedruckt:

Text bei Johann Rosenmüller

Salve mi Jesu, adoro te, in cruce pendentem, vulneratum, **et** languentem. Obsecro Domine quis te **coegit tam** impia **pati**, **o** piissime Jesu? mea vita, mea spes, dulcis amor, mea vita, **meus** amor, mea spes **dulcedo**.

O grandis amor, [o fortis spes, o grandis amor,] o fortis amor, tibi **dirus**, mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis.

Ita, itane ergo percuti coronari, crucifigi dignatus es, **o** splendor gloriae, o majestas infinita, ita triumphat amor.

Ego sum tui causa doloris, **tuae** causa amaritudinis, quia peccavi nimis [quia peccavi **tibi**] in vita mea, **ignosce** domine et miserere.

Eja ergo, [**o**] bone Jesu, vulnera me, **chare** Jesu, dulcis Jesu, laetifica me.

Quia tu solus es salus mea, quia tu solus gaudium meum, tu solus meum solamen. Amen.

Text bei Christoph Bernhard

Salve mi Jesu, adoro te, in cruce pendentem, vulneratum, languentem. Obsecro Domine quis te **coegitum** impia **ratio**, piissime Jesu, mea vita, mea spes, dulcis amor, mea vita, **carus** amor, mea spes **et vita**.

O grandis amor, o fortis amor, tibi **divus**, mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis, o grandis amor, o fortis amor.

Ita **te** ergo **virgis** percuti coronari, crucifigi dignatus es **ingens** splendor gloriae, o majestas infinita, ita triumphat amor.

Ego sum tui causa doloris, ego sum **tui** causa amaritudinis, quia peccavi nimis in vita mea, **agnosce** Domine et miserere.

Eia ergo bone Jesu vulnera me, **care** Jesu, dulcis Jesu, laetifica me.

Quia tu solus es salus mea, quia tu solus gaudium meum, tu solus meum solamen, amen.

Tabelle 3: Gegenüberstellung der vertonten Texte bei Rosenmüller und Bernhard. Unterschiede sind zur leichteren Orientierung fettgedruckt

Unmittelbar zu Beginn des Textes finden sich einige Wörter, die abweichen: »et« (Rosenmüller) ist für das Verständnis des Textes nicht relevant und könnte beim Abschreiben übersehen worden sein. »coegitum« und »ratio« bei Bernhard sind Fehler des Editors. Zu übertragen sind an diesen Stellen, genau wie bei Rosenmüller, »coegit tam« und »pati o«. »carus« oder eher »charus« bei Bernhard ist schlecht identifizierbar und müsste im Original eingesehen werden; »carus amor« kommt bei Rosenmüller nicht vor. »dulcedo« wurde von Bernhard weggelassen und durch »et vita« ersetzt. Bei den abweichenden Wörtern »carus« und »dulcedo« wäre eine angestrebte *Variatio* des Textes denkbar, doch auch eine unleserliche Vermittlungs-Handschrift kann zu solchen Abweichungen führen.

»divus« im zweiten Textabschnitt ist als Übertragungsfehler Bernhards oder anderer Kopisten zu werten, da »dirus« im Kontext deutlich sinnvoller ist. Der Unterschied zwischen »Ita, itane« und »Ita, ita te« ist für das Verständnis unwesentlich. Die Ergänzung »virgis« ist eine Erfindung des Editors von Bernhards Komposition.¹¹⁹ Das Wort »ingens« bei Bernhard ist wahrscheinlich eine Ergänzung des denkenden und kreativen Kopisten. Hier ist eine intendierte *Variatio* des Textes denkbar.

Bei Bernhard heißt es in einer Phrase sowohl in der Edition als auch in der Tabulatur »ego sum tui causa amaritudinis«. Da das Wort »amaritudo« feminin ist, muss »tui« in diesem Abschnitt als grammatischer Fehler bzw. als Abschreibfehler gewertet werden. Bei Rosenmüller steht die Version »tuae«, die grammatikalisch richtig ist und, wie oben

beschrieben, übersetzt werden sollte. »quia peccavi tibi« findet sich bei Rosenmüller nur im Bass und könnte auf eine fehlerhafte Übertragung des Kopisten in der Bokemeyersammlung zurückgehen, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass Bernhard diese Textstelle nicht aufgreift. »agnosce« in der Edition bei Bernhard ist eigentlich »ignosce« und wurde falsch übertragen. »chare« ist in beiden Quellen vorhanden und wurde vom bernhardschen Editor zu »care« normalisiert.

Es ist insgesamt davon auszugehen, dass der Text von ein und derselben Quelle abstammt. Alle Abweichungen können erklärt werden. Die wirklichen Textänderungen sind auf *Variationes* eines denkenden Kopisten zurückzuführen. Größere Auslassungen sind das Ergebnis einer selektiven Abschrift. Kleinere Abweichungen sind Übertragungsfehler oder spielen für das Verständnis des Textes keine Rolle.

Musik

Wenn man die beiden Sopranstimmen miteinander vergleicht, zeigt sich, dass diese bei Bernhard und Rosenmüller nahezu identisch ist. Unterschiede finden sich an entscheidenden Stellen, die Aufschluss über die Reihenfolge der Entstehung – erst Rosenmüller und dann Bernhard (?) – geben können.

Der erste Typus von Abweichung bezieht sich auf punktierte bzw. übergebundene Noten. Der Herausgeber von Bernhards *Salve mi* hat hier statt einer Verlängerung der Note eine Pause gesetzt. Angesichts des Textes scheint das nicht immer vernünftig. Die Tabulatur kann dies aber nicht ausdrücken, weshalb eine solche Übertragung nachvollziehbar ist. Mit der Partitur aus der Sammlung Bokemeyer ist jedoch eine intendierte Verlängerung der Noten nachzuweisen.

Eine weitere Art der Abweichung ist den von Bernhard intendierten Affekten zuzuschreiben. Auf vertikaler Ebene ist Bernhard aufgrund der Besetzung mit Sopran und Bc begrenzt. Das vollstimmige Spiel mit harmoniefremden Tönen wird zwar in Italien gerade Usus, ist aber in Mittel- und Norddeutschland zu dieser Zeit nicht üblich. Das führt dazu, dass Bernhard textlich motivierte Dissonanzen wesentlich häufiger in der Melodiestimme anführt und durch die Kontraktion des Stücks diese häufig aus der horizontalen Linie heraus entwickelt, also nicht vertikal bringt. Zum Beispiel wandelt Bernhard den Oktavsprung abwärts bei »vulneratum« in eine kleine Sexte abwärts um, wie Abbildung 4 zu entnehmen ist. Der Ausdruck *Saltus duriusculus* in seiner Ausprägung als *Saltus hexachordi minoris* beschreibt den passend.¹²⁰

The image shows a musical score comparison for the phrase »Saltus hexachordi minoris«. It consists of two staves. The top staff is labeled 'S.' (Soprano) and the bottom staff is labeled 'Bernhard'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics 'den - tem, vul - ne - ra - tum,' are written below the notes. In the Soprano part, the notes are G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4. In Bernhard's part, the notes are G4, A4, B4, C5, B3, A3, G3, F3. The difference between the two versions is the interval between C5 and B3, which is a descending sixth (hexachord minoris).

Abbildung 4: »Saltus hexachordi minoris« bei Bernhard im Vergleich zum Sopran bei Rosenmüller oben

Etwas später bringt Bernhard einen *Diabolus in Musica* bei »ratio«. Dieser *Saltus* ergibt wesentlich mehr Sinn, wenn der Text »pati o« lautet. Dass dies in der Quelle eigentlich auch der Fall ist, nur vom Editor falsch übertragen wurde, wird in Tabelle 3 oben ersichtlich.

Ein erheblicher Teil der Sopranstimme scheint melodisch völlig von der Vorgabe abzuweichen; es geht dabei um das zweite Ritornell. Bernhard bedient sich hier schlichtweg des ersten Ritornells Rosenmüllers und schafft somit Ordnung auf großer Strukturebene. Neben dieser Tendenz zum Ordnen gibt es auch einen weiteren praktischen Grund, warum Bernhard von der Vorlage abgewichen sein könnte. Der Text »o fortis amor« fehlt im Sopran und wird erst im Bass als Ergänzung nachgeliefert. Da sich Bernhard im Wesentlichen an der Sopranstimme orientiert, ist diese Abweichung aus pragmatischen Gründen nicht verwunderlich.

Es gibt aber auch Stellen, an denen Bernhard von der Bass-Stimme abschreibt. Diese legen die Vermutung nahe, dass das vielstimmige Stück von Rosenmüller zuerst vorhanden war. Besonders deutlich ist dies in den Takten 38 bis 41, dargestellt in Abbildung 5, sowie in den Takten¹²¹ 94 bis 97 und 168 bis 175¹²² zu sehen. An diesen Stellen ist zu beobachten, dass die Linien im Bc, die an diesen Stellen mit dem Bass weitgehend identisch sind, eins zu eins übernommen wurden.

B. *O gran-dis a-mor, o for-tis spes, (a-mor)*

B. c. # (6) 6 6 6 5 4 3#

Abbildung 5: Bass und Bc bei Rosenmüller. Dieser melodische Verlauf ist so auch bei Bernhard zu finden

Bei »O grandis amor, o fortis amor« wäre es sehr ungewöhnlich, neues thematisches Material nur im Generalbass zu bringen, es sei denn, das Material in der Ausgangsquelle liegt zu tief für einen Sopran. Die Basslinie am Beginn der *Ciacconna* ist sowohl von den Notenwerten als auch von der Diastematik identisch mit der Linie im Bass bei Rosenmüller. Erklären lässt sich dies schlüssig dadurch, dass Bernhard von Rosenmüller abgeschrieben beziehungsweise gezielt für eine kleinere Besetzung umgeschrieben hat. Wollte man an dieser Stelle argumentieren, dass Bernhard als Vorlage für Rosenmüller gedient hat, so müsste man sehr viel konstruieren und zumindest nachweisen, dass Bernhard in seinen Stücken häufiger melodisch-thematisches Material im Bc vorstellt, dann aber in der Solostimme nicht direkt aufgreift.

Deutlich ist der Prozess des Kopierens auch an Passagen zu erkennen, in denen der Sopran ohne längere Unterbrechung bei Rosenmüller agiert und Bernhard diese Stellen ohne große Mühe kopieren kann. Hier übernimmt Bernhard in der Regel auch ohne Umschweife den Generalbass.

Zusammenfassung und Fazit

Vorstehend wurde das *Salve mi Jesu, adoro te* anhand einer Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer vorgestellt. Dies geschah zuerst anhand einer Quellenbeschreibung und Bewertung, die die Entstehungsgeschichte der Abschrift erläutern sollen. Des Weiteren wurde ein Entstehungszeitraum des Stückes von etwa 1655 bis 1671 dargelegt. In der musikalischen Analyse wurde gezeigt, dass etliche Affekte vorhanden sind, die während der angenommenen Entstehungszeit in Italien und speziell in der venezianischen Oper beliebt waren, in Deutschland so aber nicht nachzuweisen sind. Stilmerkmale Rosenmüllers und der strukturelle Aufbau wurden besprochen auf Ähnlichkeiten mit Stücken von Monteverdi und Schütz wurde hingewiesen. In einem Vergleich mit der Vertonung des *Salve mi Jesu* von Christoph Bernhard für Sopran und Bc konnte eine Abschrift der Vorlage Rosenmüllers durch Bernhard als sehr wahrscheinlich dargestellt werden.

Daraus ergeben sich mehrere Erkenntnisse für die Forschung, die bisher nicht herausgearbeitet wurden. Zahlreiche Hinweise machen eine direkte Auseinandersetzung Bernhards mit der Musik Rosenmüllers wahrscheinlich. Eine Konsequenz daraus kann, wie oben angedeutet, die Untersuchung der Musik Rosenmüllers im Hinblick auf die musiktheoretischen Schriften Bernhards sein. Zudem wurde gezeigt, dass es sich bei den Kompositionen Rosenmüllers und Bernhards nicht um Unikate im gemeinen Sinne handelt.

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Holger Eichhorn ein Stück Rosenmüllers mit der Nummer E162 als »Vacat« angegeben hat und einen Bezug zu dem hier beschriebenen Stück vermutet.¹²³ Ohne weitere Informationen zu dieser Angabe könnte die Idee erwachsen, dass schon Rosenmüller dieses Stück für Sopran komponiert und Bernhard dieses dann einfach komplett abgeschrieben hat. Die Stilistik wirkt in »Bernhards« Version allerdings eher konservativ, Dissonanzen werden mit Bedacht und auf andere Art und Weise eingesetzt, als es bei dem Stück aus der Sammlung Bokemeyer der Fall ist. Außerdem ist davon auszugehen, dass Bernhard an Gustav Düben den Namen »Rosenmüller« und nicht seinen Eigenen überliefert hätte. Entgegen zu halten wäre diesen Argumenten die Strafverfolgung Rosenmüllers in Norddeutschland, die eine Nennung seines Namens eventuell nicht geraten sein ließ. Zudem kann es sein, dass der Schreiber in der Sammlung Düben den Namen Bernhards versehentlich übertragen hat. Solche Probleme der Verortung in klassischen Kategorien deuten aber auch grundsätzliche Prinzipien und Praktiken in Europa um 1650 exemplarisch an: Die Austauschbarkeit, Anpassungsfähigkeit und Flexibilität von Namen, Texten, Besetzungen und schließlich auch der Musik selbst.

Stockholm – Venedig – Hannover

Gottorfer Opernquellen in der Musiksammlung Georg Österreichs und ihre Voraussetzungen

Konrad Küster

Vorbemerkung: Musikphilologie und »Sammlung Österreich«?

Die Überlieferung mitteleuropäischer Musik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hängt vor allem mit zwei historischen Herrschaftszentren des Ostseeraums zusammen. Während dies für die Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben (um 1628–1690) schon im ausgehenden 19. Jahrhundert deutlich wurde,¹ dauerte der analoge Erkenntnisprozess für die geringfügig jüngere und etwas größere andere Musiksammlung viel länger: Sie ist auf Heinrich Bokemeyer (1679–1751) zurückgeführt worden, der seit 1717/20 als Kantor der Fürstlichen Schule in Wolfenbüttel wirkte. Er war allerdings nur zeitweiliger Besitzer der Sammlung und somit nur zu einem sehr geringen Teil für das Zusammentragen der Quellen verantwortlich; dass er dieses Material jemals umfassend erschloss und verstand, ist nicht erkennbar.²

Am Anfang der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihr³ stand lediglich eine Nutzung der Musikquellen in der Editionstätigkeit der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (seit 1901), ohne dass die Frage nach Provenienz und Quellenwert, philologisch eigentlich unverzichtbar, gestellt worden wäre. 1922 führte dann der ukrainisch-polnische Musikforscher Adam Sołtys zumindest Teile der Sammlung auf Georg Österreich (1664–1735) zurück, der zwischen 1689 und 1702 als Kapellmeister der Herzöge von Schleswig-Holstein auf Schloss Gottorf (Schleswig) gewirkt hatte; dennoch wurde die Sammlung anscheinend erst in der Folgezeit umfassend mit dem Namen Bokemeyers verbunden.⁴ In den 1950er-Jahren kam es trotz aller Schwierigkeiten, die die Teilung der Bestände seit ihrer kriegsbedingten Auslagerung aus Berlin mit sich brachte, in einem Pilotprojekt zu einer fundamentalen Sichtung durch Harald Kümmerling und Wisso Weiß; die Publikation ihrer Resultate verzögerte sich bis 1970.⁵ Kümmerling sah die Sammlung eng mit dem Gottorfer Hof verbunden und fand bereits heraus, dass Österreich als ihr Urheber wichtiger war als Bokemeyer;⁶ er vermutete zudem, dass bestimmte Zahlensignaturen, die von der Hand Österreichs auf den Quellen stehen, deren Gottorfer Entstehungsabfolge spiegele. Das jedoch erwies sich als Fehlannahme.⁷ So war auch am Ende des 20. Jahrhunderts das Profil dieser Sammlung ungeklärt, obgleich ihre Manuskripte als Zugang zur Musik der »Zeit vor Bach« bereits seit einem Jahrhundert eine Schlüsselrolle gespielt hatten.

Neben der personellen und geographischen Zuordnung war auch die institutionell-funktionale offen. Vermutlich hatte die vorschnelle Projektion, die sich aus der Verknüp-

fung der Bestände mit dem relativ jungen Bokemeyer (als Kantor in Wolfenbüttel) ergab, den Eindruck entstehen lassen, hinter der Sammeltätigkeit habe ein dominant retrospektiver Gedanke gestanden, also ein frühes musikhistorisches Interesse. Dies prägte mittelbar sogar noch Kümmerlings Ansatz, der vermutete, die Sammlung sei in Schleswig auf fürstliche Veranlassung hin als »die größte deutsche Musiksammlung« ohne reelle Aufführungsperspektive gebildet worden und bestehe aus »Studienpartituren«.⁸ Peter Wollny setzte dem die Idee entgegen, sie sei als Privatsache des Kapellmeisters angelegt worden; die Notenkopisten könnten, da sie weder anhand der Hofrechnungen nachzuweisen noch anderweitig identifizierbar sind, allein auf Österreichs Privatinitiative hin gearbeitet haben.⁹ Fraglich ist jedoch, wie weit ein damaliger Kapellmeister in seiner Dienststellung überhaupt als Privatperson gelten konnte; und jedenfalls bliebe auch damit unklar, ob das Notenschreiben ein Aufführen bezweckt habe. Bei genauerer Betrachtung finden sich jedoch zahllose aufführungsbezogene Eintragungen: Rötell-Akkoladentrennstriche, Nachträge von dynamischen Angaben, Tekturen sowie vor allem Kopistenmarken, die zwangsläufig auf Abschreibprozesse hindeuten. Kurz: Während die Sammlung Düben zu einer musikphilologischen Schlüsseleinheit geworden war,¹⁰ während auch die dritte, aber deutlich kleinere »tragende Säule« für die Musiküberlieferung der Vor-Bach-Zeit (die jüngere Sammlung des Grimmaer Kantors Samuel Jacobi) längst klar fassbar geworden war und zahlreiche weitere, nicht erhaltene Bestände anhand ausführlicher Inventare in die Forschungsauswertung einbezogen werden konnten,¹¹ blieb das Profil der größten dieser Sammlungen vernebelt.

Das Problem, das sich einer Annäherung in den Weg stellte, war letztlich nicht einmal der erschwerte Quellenzugang während der Teilung Europas; vielmehr hätten die Daten zu Wasserzeichen und Schreiberhänden, die seit 1970 in Kümmerlings Katalog vorlagen, trotz kleinerer Unzulänglichkeiten problemlos Basis weiterer Auswertungen sein können. Konkret lag das Problem darin, dass, als die Daten erarbeitet wurden, für diesen letzten Schritt die methodischen Grundlagen selbst noch im Aufbau begriffen waren: Die Untersuchungen Weiß' zu den Wasserzeichen der Sammlung erfolgten parallel zu seinem gleichartigen Projekt an den Manuskripten Bachs, das an diesen dann eigenständig weiter perfektioniert wurde. Und Kümmerlings Differenzierung der Schreiberhände ging den umfassenden Verfeinerungen voraus, die sich gleichfalls an Bach-Quellen abspielten.¹² Diese Schärfungen musikphilologischer Techniken konnten sich also nicht mehr auf die ermittelten Daten auswirken, und so blieb es dabei, dass die so sorgfältigen papier- und schriftkundlichen Ermittlungen zur »Sammlung Bokemeyer« unverbunden nebeneinander standen. Doch sie lassen sich zusammenführen und ergeben, wenn man Manuskript- und Werkdatierungen hinzunimmt, ein hinreichend kohärentes Bild.¹³

Dieses lässt dann, wie eingangs erwähnt, den Begriff »Sammlung Bokemeyer« als Fehlzuschreibung erscheinen. Österreich dagegen ist aufgrund eigenschriftlicher Anteile (als Komponist und Kopist, durch Quellenaufschriften, Korrekturen und andere Eintragungen sowie durch philologische Querverbindungen) für 1465 Manuskripte als Besitzer nachweisbar, vermutlich auch für mindestens weitere 70.

Dies lässt sich auch zeitlich differenzieren. Schon der frühen Wirkungszeit Österreichs als Tenorist in Hamburg (1684–86) und Wolfenbüttel (1686–89) lassen sich 89 dieser Quellen zuordnen. Der größte Teil der Sammlung ist daraufhin mit seinem Wirken als Gottorfer Kapellmeister verbunden: Mindestens 607 Quellen, die während der Regierungszeit Herzog Christian Albrechts (gestorben 1694) entstanden, lassen sich von 307 weiteren unterscheiden, die in der Zeit von dessen Nachfolger Friedrich IV. angelegt wurden, eher dieser 1702 im Großen Nordischen Krieg den Tod fand. Im statistischen Mittel wurden also während Österreichs früher Gottorfer Zeit jahrelang im Durchschnitt zwei Werke pro Woche als Partitur kopiert (also auch beschafft und, wie erwähnt, wohl auch in Stimmen ausgeschrieben), in der späteren noch immer je eines. Die Zahlen beziehen sich nur auf Quellen für Vokalmusik; neben ihnen muss es ferner umfangreiche Instrumentalmusik-Bestände gegeben haben.¹⁴ Und da obendrein die Anschaffung des Notenpapiers ein eigener Posten in den Hofrechnungen war,¹⁵ ist nicht einmal die Vermutung zu halten, die Erstellung der Quellen sei Privatsache des Kapellmeisters gewesen. Dass sich die Organisation des Kopistenbetriebs nicht auch in den Kammerrechnungen spiegelt, lässt sich viel eher damit korrelieren, dass in diesen Rechnungen auch noch größere Betriebseinheiten des Hofes nur pauschal abgehandelt, nicht also in ihrem Funktionieren fassbar werden; den Kapellmitgliedern (deren Gehaltszahlungen namentlich dokumentiert sind) wurde folglich ein eigener, individueller Status zugebilligt, den es beispielsweise für nachgeordnete Angehörige der Militärverwaltung nicht gab – sie werden in den Rechnungen nie erwähnt.¹⁶ Erklärungen dafür, dass die Noten sich bei Österreich befanden (und bei ihm verblieben), müssen hingegen teils im lokalen Alltag der Hofkapelle gesucht werden, teils darin, dass Österreich nach deren Auflösung 1702 (der Erbe des gefallenen Herzogs war eben zwei Jahre alt) noch lange Zeit dem Hof als unbesoldeter »Kapellmeister auf Abruf« verbunden blieb, der jederzeit in sein vorheriges Amt wieder hätte einrücken können. Vermutlich erst 1719 löste das Herzogshaus diese Verpflichtung auf.¹⁷

Nur 97 Manuskripte der Sammlung lassen sich dagegen auf Bokemeyer zurückführen; sechs von ihnen gehörten allerdings ebenfalls zeitweilig Österreich und waren daher von jenem offensichtlich als einem Kopisten Österreichs angefertigt worden.¹⁸ Und es lassen sich sogar Notenbestände nachweisen, die Bokemeyer besaß, aber nicht mit dieser älteren Sammlung verband.¹⁹ Gerade dies zeigt, dass der Ruf, ein unermüdlicher, möglicherweise auch systematischer Sammler gewesen zu sein,²⁰ Bokemeyer zu Unrecht voraussetzt; er gebührt vielmehr Österreich.

Ist man bereit, den Gedanken an eine »Sammlung Bokemeyer« fallenzulassen und stattdessen eine »Sammlung Österreich« in den Blick zu nehmen, erschließen sich profilierte Zugänge zum Repertoire, die direkt mit denen zur Sammlung Düben in Verbindung gebracht werden können. Ohnehin werden an Österreichs Beständen Einblicke in das Funktionieren höfischen Musizierens möglich, die sich andernorts aufgrund von Quellenverlusten nicht gewinnen lassen. Dies kann hier weiter verdichtet werden.

Die Herzöge von Schleswig-Holstein

Eine zweite Eingangsfrage verbindet sich mit den Dienstherrn Österreichs. Nach Gottorf berufen wurde er 1689, als Herzog Christian Albrecht (Regierungszeit 1659–94) das Territorium nach seiner zweiten, fünfjährigen Hamburger Exilzeit wieder bezog; diese war durch dänische Besatzung im Zuge der europäischen Reunionsbewegungen bedingt worden. Der Herzog gilt als kulturell hochgradig interessiert.²¹ Er führte die Forschungsförderung seines Vaters fort (mit dessen erstklassiger Bibliothek und Schatzkammer sowie, als weiterem wissenschaftlichem Projekt, einem botanischen Garten²²), die schon 1665 in der Gründung der Kieler Universität gipfelte. Ferner gilt er – anscheinend jedoch zu weitreichend – als Förderer der Hamburger Oper.²³ Sie war 1678 gegründet worden; der Herzog lebte zwar dort, weil schon damals einmal sein Territorium von dänischen Truppen besetzt war (1677–79), und er unterstützte zu Jahresende 1677 schon die Uraufführung der Oper *Adam und Eva* seines vormaligen, kurzzeitigen Kapellmeisters Johann Theile (von dem keine einzige Komposition mit der Gottorfer Tätigkeit verknüpfbar ist). Ein ausgeprägtes Operninteresse des Herzogs ist vielmehr erst später nachweisbar; es zielte dann auf Werke von Theiles Gottorfer Nachfolger Johann Philipp Förtsch ab (zugleich Österreichs Vorgänger).

Demgegenüber gilt Christian Albrechts Sohn und Nachfolger, Friedrich IV., nur ein untergeordnetes Interesse. Als Soltys 1922 das Wirken Österreichs erstmals erschloss, interpretierte er die Auflösung der Hofkapelle 1695 als Zeichen eines geringen kulturellen Interesses; offensichtlich hatte man noch nicht verstanden, dass beim Regierungswechsel die Entlassung eines vorherigen Hofstaats Standard war, nicht also als Maßstab für künstlerisches Verständnis oder persönliche Sympathie dienen könne. Soltys' Grundperspektive war daraufhin, dass die Interessen Friedrichs IV. (insofern im Gegensatz zu Vater und Großvater) ausgeprägt militärisch gewesen seien.²⁴ als Fürst, der 1700 an der Seite Schwedens in den Großen Nordischen Krieg zog. Allerdings gehören den sieben Regierungsjahren Friedrichs (in denen auch ein völliger Neubau des Gottorfer Schlosses begonnen wurde) herrschaftlich veranlasste Orgelbaumaßnahmen an.²⁵ Und die Musiksammlung Österreichs erhielt in jener Zeit im Quantitativen einen maßgeblichen und (wie am Ende zu zeigen ist) im Qualitativen einen charakteristischen Zuwachs.

Aufschluss über die kulturellen Interessen Friedrichs ermöglicht vor allem ein Rechnungsbuch, dessen Eintragungen sich auf eine Italienreise (1690/91) beziehen; sie stellen auch Teile der Sammlung Österreichs in neuem Licht dar und präzisieren obendrein das Bild insbesondere der venezianischen Musikkultur jener Zeit.

Frühe Auslandsaufenthalte Friedrichs IV.

Friedrich, am 18. Oktober 1671 geboren, war seit Januar 1685 für mehr als sechs Jahre fast ununterbrochen auf Reisen. Es handelte sich nicht um eine typische Kavaliertour, denn das Hofleben ruhte ohnehin; im Sommer des Vorjahrs war die zweite Exilzeit des Herzogs

Christian Albrecht angebrochen. Das Hauptziel einer ersten Reise, anhand der Briefberichte von Friedrichs Hofmeister Otto von Bülow nachvollziehbar, war bis Ende Juli 1687 Brüssel; zwischen dem Reunionskrieg von 1683/84 und dem Pfälzischen Erbfolgekrieg, der 1688 ausbrach, galt Friedrichs Ausbildung allerdings keineswegs nur Militärischem.²⁶

Dieser Reise folgte unmittelbar eine weitere, für die ein Reisesekretär, Johann Ludwig Pincier,²⁷ die Ausgaben in einem Rechnungsbuch dokumentierte – auch dadurch, dass er jede Verpflegungsstation benannte. Ein erster Bogen führte demnach vom holsteinischen Altona (das am 15. August 1687 verlassen wurde) zunächst nach Durlach (heute zu Karlsruhe gehörig; 20. September). Daraufhin wurden, von Philippsburg aus per Schiff rheinabwärts, die einschlägigen Residenzstädte für jeweils nur kurze Aufenthalte angesteuert. Am 10. Oktober war Rotterdam erreicht, 14 Tage später bereits wieder Lüneburg, von wo aus sich der kleine Tross nach Nordosten wandte. Von Stralsund aus (29. Oktober) wurde die Ostsee nach »Uhstadt« (Ystad, 2. November) überquert – mit Ziel Stockholm. Am dortigen Königshof setzte sich die politisch-militärische Ausbildung Friedrichs fort. Heimatlichen Boden erreichte er erst wieder am 2. August 1690 in Eckernförde: Im Vorjahr war das Herzogtum wieder an seinen Vater zurückgefallen.

Bis zur Rückkehr aus Schweden deutet nur wenig darauf hin, dass Friedrichs Ausbildung auch kulturellen Zielen diene. In den Niederlanden notierte Pincier ein einziges Mal Ausgaben »Wie Ihre Dhl. in die Comedie gewesen« (Amsterdam, 15. Oktober 1687: 1 Rthl. 12 ß²⁸) und fügte hinzu, dass 9 ß »vor daß Comedien Buch« ausgegeben wurden. In Schweden erhielten unter anderem »Der Capellmeister und Musicanten« jedes Jahr zu Neujahr je 24 Rthl. als Gratifikation (1688–1690); diese wurde also an Gustav Düben ausgezahlt. Und bei der Abreise aus Stockholm wurde am 23. Juni 1690 verbucht:

an den *Trompeter* Sprenger so Ihre Dhl auff der *Trompete* vnd *Fleüte* *informiret*
30 Rthl.

Vermutlich handelte es sich um Michael Springer, der zum 1. Januar 1688 in den Hoftrompeterchor eingetreten war.²⁹ Dies ist die zunächst markanteste Information, in der sich musikalische Interessen des Prinzen spiegeln. Denn es gehörte nicht zum Standard einer normalen fürstlichen Militärausbildung, sich das Spiel des Naturtoninstruments Trompete selbst anzueignen (so relevant diese im militärischen Zusammenhang war); mit der »Fleüte« war hingegen sicherlich ein kunstmusikalischer Zugang berührt und vermutlich am ehesten die Blockflöte gemeint, die allerdings in den datierbaren Gottorfer Musikalien keine Rolle spielt.³⁰ Möglicherweise hatte die Beziehung zu Springer schon länger bestanden, denn schon am 6. Januar 1688 »ist der Printz von des Königes Trompeter zu Gevatter gebeten« (die zugehörige Zahlung belief sich auf 12 Rthl.).³¹ Doch insgesamt wirkt all dieses musikhistorisch kaum verwertbar.

Dies ändert sich markant in einer dritten Etappe auswärtiger Aufenthalte: Friedrich, mittlerweile volljährig, trat am 25. Oktober 1690 eine Reise »nacher Italien und zum Keyserl. Hoff«³² an, erneut mit seinem früheren Hofmeister Bülow als Begleitung, ebenso dem erfahrenen Sekretär Pincier. Politische Zwecke der Reise wurden wieder durch den Herzog in einer Instruktion an Bülow festgelegt. In Hannover sollte dieser herausfinden,

»ob selbigen H. Herzogs Ld. [Liebden] auf künftiges Jahr in Campagne gehen möchten«, zu klären war also eine Beteiligung Friedrichs an einem Feldzug des Hannoveraner Herrschers Ernst August (damals noch im Herzogsrang stehend). Und in Wien sollte bei der kaiserlichen Audienz vor allem noch einmal für die Hilfe bei der Wiederherstellung der Gottorfer territorialen Integrität gedankt werden (Altonaer Vertrag, 1689). Auffällig ist demgegenüber, dass Herzog Christian Albrecht das Reiseziel »Italien« so unspezifisch formulierte, also keinerlei Programm vorgab.

Der Reiseverlauf ist erneut anhand der penibel protokollierten, weitgehend phonetisch erbrachten Ortsangaben für die täglichen Kosten von Mittagsrast und Übernachtung nachvollziehbar.³³ Kaum ein Tag verstrich, ohne dass Pincier etwas notierte. Das erhöht den dokumentarischen Wert der Eintragungen: Auf diese Weise lässt sich nicht nur vage vermuten, dass Kosten für etwas beglichen wurden, das sich in der Zeit (kurz) vor dem Abrechnungsdatum ereignete; die standardisierte Abfolge, in der über Verpflegung und Nachtquartier berichtet wird, legt es vielmehr nahe, dass jeweils die Abrechnung den Tag des Geschehens bezeichnet (als »terminus ad quem«). Dies ist vor allem für die Einschätzung von Angaben wichtig, die sich auf einen mehrtägigen Aufenthalt an einem wichtigen Ort beziehen: Auch diese Zahlungsvermerke spiegeln das Erlebte also zumindest normalerweise tagesgenau.

Die Reise führte demnach tatsächlich zunächst nach Hannover (4.–8. November), dann über Wolfenbüttel, Halberstadt und Leipzig nach Dresden (20.–24. November) sowie von dort weiter über Prag (27.–30. November) nach Wien (15. Dezember 1690 bis 11. Januar 1691; Neuer Stil³⁴), von wo ein Abstecher nach »Ungarn« unternommen wurde. Von Wien aus eröffnete sich der einzige auch im Winter halbwegs sicher passierbare Alpenübergang, über Wiener Neustadt und Villach nach Udine;³⁵ am 26. Januar 1691 war Venedig erreicht – für einen dreieinhalbwöchigen Aufenthalt (die letzte Ausgabe dort notierte Pincier am 18. Februar 1691). Mit nur kurzen weiteren Aufenthalten reiste Friedrich dann über Mailand (25.–28. Februar) nach Genua (3.–7. März), anschließend über Bologna und Florenz (18.–21. März) weiter nach Rom, der zweiten größeren Station: Dort hielt sich die Reisegruppe vom 26. März bis zum 17. April auf, unterbrochen von Ausflügen nach Frascati und Tivoli. Auf der Rückreise gab es keine größeren Unterbrechungen; die einzige etwas längere lag erneut in Venedig (29. April–2. Mai), von wo es dann nahezu ohne Pause über Trient, Innsbruck, Augsburg, Nürnberg, Marburg und Hannover zurück nach Gottorf ging. Die letzte Zahlung wurde am 18. Mai 1691 (noch immer nach Neuem Stil) in Hamburg verbucht.³⁶

Neben den Standard-Zahlungen für Unterkunft, Verpflegung, Postpferde, Wagenreparaturen und Grenzübertritte wurde viel Geld für die Besichtigung von Kulturgut ausgegeben. Bis Wolfenbüttel waren dem Prinzen die Orte bereits vertraut. Für den 18. November 1690 heißt es dann erstmals: »Wie Ihr Dhl. in Leipsig die große Kirche besehen, sein verehrt worden 2 Mk.«;³⁷ welche Hauptkirche es war, bleibt offen und spiegelt, dass Pincier die Ausgaben zwar protokollierte, aber nicht immer Einblick in deren Hintergründe hatte. Den gleichen Betrag entrichtete Friedrich in Leipzig für die Besichtigung von Rathaus, Bibliothek und Börse. In Dresden galt ein entsprechender Be-

such der Kunstkammer (24 Rthl.) und den »Antiquitäten in der Schloß-Kirchen« (6 Rthl.; 22./23. November). Dies setzte sich in Wien mit Stephansdom (2 Rthl., 20. Dezember), Schatzkammer (20 Rthl., 22. Dezember) und Kunstkammer (24 Rthl. 1 Mk., 23. Dezember) fort. In Venedig besichtigte Friedrich am 4. Februar 1691 Dogenpalast und San Marco, in Mailand neben Dom, Schatzkammer, Hospital und Bibliothek auch »S. Boromæi grab« (27. Februar), in Florenz den großherzoglichen Garten³⁸ und »St. Laurens«. Das Spektrum der römischen Eindrücke erfasste neben Stätten auch des modernen touristischen Interesses (z. B. Vatikan, 29. März; Kapitol, 1. April; Engelsburg, 8. April; ferner zahlreiche Adelspaläste) eine Reihe besonderer frühchristlicher Denkmäler. So wurden nicht nur zweimal die Katakomben besichtigt, sondern auch Geld ausgegeben »Wie St. Petri gefängnis vnd einige andere Antiquitäten besehen« (1. April) und »Wie der Tisch gezeiget woran Christus das Osterlam gegessen« (5. April). Und die Rückreisroute wurde so gewählt, dass Friedrich am 22. April in Loreto »des Urbini gemälde besehen« konnte: nicht allerdings eine lokale Kopie von Raffaels »Madonna di Loreto«, sondern vermutlich das dort gezeigte Verkündigungsbild des gleichfalls aus Urbino stammenden Federico Barocci.³⁹ Somit erhielt diese dritte Auslandsreise (spätestens nach der kaiserlichen Audienz) ein fast ausschließlich touristisches Profil; die einzige Besichtigung einer Anlage mit einiger militärischer Bedeutung galt am 31. Januar in Venedig dem Arsenal.

Musikalische Aspekte der Italienreise von 1690/91

Über die gesamte Reise hinweg gab Friedrich Geld für Musik aus. Dies setzte am 8. November 1690 ein:

an einen Laqvayen so in Hannover b. der Tafel gesungen, haben Ihro Dhl verehren laß 6 [Rthl.]

Kurz vor der Ankunft in Venedig, in Treviso, erhielten Musikanten 1 Rthl. (26. Januar 1691), Ende Februar entsprechend in Verona und Mailand je einen Dukaten, jeweils 3–4 Lire auf der Rückreise Musikanten in Pesaro, Rimini und Bologna (24.–27. April).⁴⁰ Eine Sonderrolle spielt zudem eine der römischen Zahlungen; am 29. März protokollierte Pincier eine Ausgabe von 2 Dukaten »an den Organisten so ein Instrument in der *Princen* Kammer neu bezogen«. Folglich stand Friedrich ein besaitetes Tasteninstrument persönlich zur Verfügung. Möglicherweise wurde mit jener Zahlung etwas vorbereitet, für das am 31. März »an einen Senger so vor Ihro Dhl gesungen« 4 Lire bezahlt wurden. Es ist also erkennbar, dass sich der Prinz musikalische Lustbarkeiten auch selbst organisierte.

Darin hat das Thema »venezianische Oper« eine eigene, herausragende Bedeutung; als Reiseziel war genau dieser Kulturaspekt offensichtlich ähnlich von langer Hand geplant worden wie die Kaiseraudienz oder der Aufenthalt in Rom zur Osterzeit. Von 86 Zahlungsposten, die während des dreiwöchigen Aufenthaltes in Venedig verzeichnet wurden, beziehen sich allein 24 auf Musikalisches. Demnach hat Friedrich 15 Opernaufführungen besucht, weitere dreimal eine »Italiänische Comœdi« (29. Januar, 7. und

15. Februar). Nur für den 1., 5. und 9. Februar liegen keine Hinweise auf entsprechende abendliche Vergnügungen vor.⁴¹ Da der Sekretär Pincier in der Regel sogar die Theater benennt, lassen sich die aufgeführten Werke identifizieren – und zugleich Korrekturen im bisherigen Bild des venezianischen Opern-Spielbetriebs vornehmen.

Dies muss ausgehen von den Reisedaten. Am 27. Januar notiert Pincier im Rechnungsbuch zunächst Übernachtungskosten in Treviso, dann Mittags-Zehrgeld im Mestre, daraufhin die Gondel-Überfahrt nach Venedig und schließlich abends, noch bezogen auf Reichswährung,⁴² den ersten Opernbesuch. Die Zahlungsposten sind zusammengestellt in Tabelle 1:

Datum	Rechnungsposten	Betrag
27. Januar	Wie Ihr [!] <i>Zu Venedig</i> in die <i>opera</i> zu <i>St Angelo</i> gewesen vor die <i>opera</i> vndt <i>Loge</i>	6 Rthl. 1 Mk.
28. Januar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen	5 Rthl. 2 Mk.
30. Januar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> gewesen, ist vor die <i>Loge</i> bezahlet	4 Rthl.
31. Januar	Wie Ihr Durchl die <i>opera</i> zu <i>St. Luca</i> gesehen, ist ausgegeben vor die <i>Entrée</i> und <i>opern</i> buch	5 d 3 £
02. Februar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> zu <i>St. Ossan</i> [sic] gewesen, ist in allen bezahlet worden	3 d
03. Februar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> zu <i>St. Angelo</i> gewesen, ist bezahlet worden	4 d 3 £
04. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen ist vor eine <i>Loge</i> und an <i>par terre</i> bezahlet worden	7 d 3 £
05. Februar	Wie die neue <i>Opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> Ihr Durchl. <i>dediciret</i> worden, hat der <i>autor</i> verehret bekommen	100 d
06. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>opera</i> zu <i>St. Luca</i> gewesen, ist in allen bezahlet	4 d 2 £
08. Februar	Wie Ihr Dhl zum andernmahl in die <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen, sein vor 7 stüile vnd 2 wachstachell bezahlet worden	6 d 4 £
10. Februar	Wie Ihr Durchl in der neuen <i>opera</i> zu <i>St paulo</i> gewesen, sein bezahlet [dazu: »vor 2 <i>opern</i> büchern« 4 £]	7 d
11. Februar	Wie Ihr Durchl in der neuen <i>opera</i> zu <i>St. Luca</i> gewesen ist vor eine <i>Loge</i> vnd an <i>par terre</i> bezahlet worden	9 d
12. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>Opera</i> zu <i>St. Angelo</i> gewesen ist bezahlet worden	4 d
13. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>Opera</i> zu <i>St: Luca</i> gewesen	4 d 2 £
14. Februar	Wie Ihr Durchl. Zu <i>St. Christosomo</i> in die <i>opera</i> gewesen, bezahlet	4 d
16. Februar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> gewesen sein bezahlet worden	4 d
17. Februar	Wie Ihr Durchl Zum letzten mahl in der <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen sein bezahlet worden	4 d

Tabelle 1: Friedrichs Ausgaben für Besuche venezianischer Opern

Friedrich hielt sich also in der Mitte der Haupt-Opernsaison in Venedig auf, die traditionell aus der Weihnachtssaison (ansetzend am 26. Dezember) und der von ihr kaum ab-

gesetzten, eigentlichen Karnevalssaison bestand.⁴³ Damit konnte er zumindest in einigen Häusern noch den Wechsel von der ersten zur zweiten Oper der Saison miterleben – von Pincier ausdrücklich protokolliert für die Teatri S. Giovanni Grisostomo und S. Salvatore (hier mit dem Alternativnamen S. Luca benannt).⁴⁴ Flüchtig betrachtet, scheint Friedrich im Teatro S[S. Giovanni e] Paolo nur die zweite Oper erlebt zu haben; da er jedoch mit vier seiner ersten fünf Opernbesuche einen Rundschlag durch die gesamte übrige Opernszene der Stadt unternahm und Pincier für den verbliebenen fünften (30. Januar) lediglich kein Theater benennt, lässt sich mutmaßen, dass es sich hier um den Erstbesuch in jenem noch fehlenden Opernhaus handelte (und dass beispielsweise Unverständnis gegenüber der venezianischen Namensform »Zanipolo« eine Eintragung verhinderte). Vor diesem Hintergrund ist dann wichtig, dass das am 10. Februar besuchte Werk »zu St paulo« ein neues Werk war, also die zweite Oper der Saison; folglich könnte Friedrichs früher Erstbesuch in jenem Theater noch der Vorgänger-Produktion gegolten haben.

Im Gegensatz dazu lässt sich für den Opernbesuch am vorletzten Aufenthaltstag keine Zuordnung vornehmen. Und schließlich: Wie viele verschiedenen Werke Friedrich im Teatro S. Angelo hörte und sah, das er im Wochenabstand dreimal aufsuchte, ist nicht exakt zu bestimmen, da das Premierendatum von Zianis *Marte delusa* nicht gesichert ist.

So lässt sich (vgl. Tabelle 2) resümieren, welche Werke Friedrich – Pinciers Zahlungsangaben folgend – erlebt hat:

Teatro	Komponist	Werktitel (ca.-Datum der Premiere⁴⁵)	Besuche
S. Angelo	Marc' Antonio Ziani	<i>Marte Delusa</i> (ca. 21. Januar 1691)	3
S. Cassiano	Giuseppe Boniventi	<i>L'Almerinda</i> (20. Januar 1691)	1
S. Giovanni Grisostomo (1.)	Giuseppe Felice Tosi	<i>L'Incoronazione di Serse</i> (26. Dezember 1690)	1
S. Giovanni Grisostomo (2.)	Carlo Francesco Pollarolo	<i>La pace fra Tolomeo, e Seleuco</i> (»ca. 23. Januar 1691« vermutlich inkorrekt)	4
S. Luca [Salvatore] (1.)	Giacomo Antonio Perti	<i>L'inganno scoperto per vendetta</i> (28. Dezember 1690)	2
S. Luca [Salvatore] (2.)	Marc' Antonio Ziani	<i>L'amante eroe</i> (»ca. 20. Januar 1691« vermutlich inkorrekt)	2
SS. Giovanni e Paolo (1.)	Paris Alghisi	<i>Il trionfo della continenza</i> (Ende Dezember 1690)	1
SS. Giovanni e Paolo (2.)	Giuseppe Felice Tosi? (Carlo Francesco Pollarolo?)	<i>L'Alboino in Italia</i> (ca. 27. Januar 1691)	1
NN	–	–	1

Tabelle 2: Überblick über die von Friedrich besuchten Aufführungen

Im Zentrum von Friedrichs Interessen stand Pollarolos Oper *La pace fra Tolomeo, e Seleuco*: Sie wurde ihm sogar dediziert; das gedruckte Textbuch mit der Widmung an ihn ist erhalten geblieben.⁴⁶ Obgleich er dort mit leidlich korrekter Titulatur als »DVCA FEDERICO DE SLESEVVIG HOLSTAIN Ereditario di Noruegia, Conte d' Oldenburg, e Delmenstort, &c. &c.« benannt wird, ist der Widmungsempfänger bislang irrtümlich mit dem gleichnamigen und nahezu gleichzeitig regierenden dänischen König identifiziert worden,⁴⁷ dessen Titulatur jedoch mit dem dänischen Königsrang begann. Ferner ist das Uraufführungsdatum der Oper zu präzisieren: Durch Schätzung⁴⁸ gelangt Eleanor Selfridge-Field in ihrer Fundamentaldarstellung über die venezianische Oper zum 23. Januar; an jenem Tag hatte Friedrich aber noch nicht einmal Udine (24. Januar) erreicht.

Die Widmungsvorrede des Librettisten Adriano Morselli selbst sagt – noch weitergehend, als es ohnehin gattungstypisch war – überhaupt nichts über den Widmungsempfänger aus. Morselli wusste demnach nur den Namen des transalpinen Gastes. Umgekehrt braucht sich in der Wahl genau dieser Oper und ihres Stoffes kein spezifisches inhaltliches Interesse Friedrichs zu äußern. Und das Teatro S. Giovanni Grisostomo war in jener Zeit besonders groß, besonders aggressiv im Generieren von Unterstützungsgeldern durch Dedikationen und obendrein in der Ausstattung besonders vornehm.⁴⁹ Dies wiederum mag erklären, warum Friedrich gerade in Kontakt zu jenem Opernhaus kam.

Allerdings dürfte auch Friedrichs ungefähre Anwesenheitsdauer schon vor der Drucklegung des Librettos bekannt gewesen sein; der Vorgang erforderte entsprechende Vorbereitung. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die enge Taktung der Reisestationen seit dem Wiener Aufenthalt. Wenn Pincier am 12. Januar ausdrücklich notiert, dass der kleine Tross in Baden bei Wien »weg. des bösen Wetters« feststeckte, wenn präzisiert wird, dass im Folgenden Extrakosten entstanden, weil größere Strecken per Schlitten zurückgelegt werden mussten,⁵⁰ und wenn lediglich am 19./20. Januar in St. Veit an der Glan, unmittelbar nach Bezwingung des zweiten der beiden Alpenpässe, ein Ruhetag eingeschoben wurde (allerdings auch weil »die Kutsche gantz zerbrochen«⁵¹), wird deutlich, dass nur wenig Zeitreserven bis hin zur Opernpremiere eingerechnet waren und diese nicht unbegrenzt aufgeschoben werden konnte. Jede Verzögerung wirkte also nur ärgerlich. In dieser Hinsicht bietet das Rechnungsbuch Material, das über punktuell Statistisches weit hinausgeht und exemplarisch deutlich werden lässt, wie der lokale venezianische Spielbetrieb und die Reisetätigkeit des ohnehin breit gefächerten fürstlichen Publikums aus Mitteleuropa miteinander verzahnt waren.

Als Datum der Pollarolo-Premiere muss daher der 4. Februar 1691 gelten. Ähnlich lassen sich gegenüber Selfridge-Fields Schätzungen die Daten für die »zweite« Oper im Teatro S. Salvatore revidieren: Wenn Pincier notiert, wann Friedrich dort »in der neuen opera« war (11. Februar), ergibt sich daraus wohl, dass die Ziani-Premiere tatsächlich an diesem Tag stattfand, jedenfalls aber nach dem 6. Februar, an dem Friedrich noch das vorherige Werk (von Perti) erlebt haben dürfte. Analog muss der 10. Februar als Premiertag »der neuen opera zu *St paulo*« gelten: für *L'Alboino in Italia*. Dass der Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Produktionen so kurz sein konnte, wie dies Friedrichs

›Besuchsrhythmus‹ spiegelt, lässt sich anhand der generellen Beobachtungen Selfridge-Fields bestätigen.⁵²

Gemessen an der Zahl der besuchten Aufführungen avancierte Pollarolos Widmungsooper zu Friedrichs Favorit, dicht gefolgt von Zianis *Marte Delusa*. Dies zeigt sich auch in den weiteren Abrechnungsposten: Zur Pollarolo-Premiere am 4. Februar und nochmals am 8. Februar besuchte er die Oper in Begleitung anderer, für die folglich mehr Plätze als nur die eine Loge erforderlich waren; und nur noch zur Ziani-Premiere im Teatro S. Salvatore begleiteten ihn weitere Personen. Weniger nach dem Geschmack des Prinzen scheinen hingegen die Werke Tosis und Boniventis gewesen zu sein, die er jeweils nur einmal erlebte. Und: Pincier kann noch nicht vom Opernfieber des Prinzen angesteckt gewesen sein, als dieser die eine Aufführung im Teatro S. Cassiano besuchte; denn den Namen des Theaters hat er offensichtlich nur als Fehllesung eines schriftlichen Belegs wiedergegeben (›St. Ossan« für zeitgenössisch venezianisch ›S. Cassan«, also nicht einmal phonetisch ähnlich).

Das Bild, das damit für die Teilnahme eines deutschsprachigen⁵³ Fürsten am venezianischen Opernbetrieb entsteht, lässt sich zunächst mit Aktivitäten von Standesgenossen vergleichen. Friedrichs Engagement reicht nicht an dasjenige heran, das für Angehörige der Herrscherhäuser Bayern, Sachsen und Braunschweig-Hannover in jener Zeit dokumentiert ist.⁵⁴ Konkretere Resultate liefert der Vergleich mit Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn, der 1696 (auf der Rückreise von einem Studienaufenthalt am Collegium Germanicum in Rom) Operneindrücke in Venedig sammelte.⁵⁵ Selbst wenn ein erheblicher Standesunterschied zwischen dem Gottorfer herzoglichen Thronfolger und dem Spross einer nur gräflichen Familie besteht, lassen sich die überlieferten Daten gegeneinander aufrechnen.

Rudolf Franz Erwein besuchte zwischen dem 11. und 18. Februar allabendlich eine Produktion. Sein erster Opernbesuch⁵⁶ fand am Premierentag der zweiten Oper im Teatro S. Giovanni Grisostomo statt; er erlebte ferner die beiden (einzigen) Opern, die während dieser Saison in den Teatri SS. Giovanni e Paolo und S. Angelo gegeben wurden, und außerdem die zweite im Teatro S. Luca, die einen Tag vor seiner Ankunft Premiere gehabt hatte. Sein letzter Opernbesuch galt erneut dem Teatro S. Luca – am selben Tag, an dem Giovanni Maria Ruggieris *La Clotilde* im Teatro S. Cassiano Premiere hatte. Somit besuchte er dieses Theater gar nicht. Dafür war er zuvor auch in Bologna in der Oper (30. Januar – 5. Februar) und in Ferrara in der Komödie gewesen (8. Februar).

Im gegebenen Zusammenhang wird daraus erneut deutlich, wie sorgsam Friedrichs Aufenthalt geplant war, und zwar über eine sehr viel größere Distanz hinweg. Er schöpfte ein Maximum an Opernaufführungen ab, auch dahingehend, dass er noch ›erste‹ Opern miterlebte. Während Rudolf Franz Erwein erst am dritten Aufenthaltstag in die Oper ging (der Weg von Ferrara nach Venedig war an einem Tag zurückzulegen), absolvierte Friedrich schon am Tag der Ankunft seinen ersten Opernbesuch. Er nahm am Geschehen jedes Opernhauses Anteil; demgegenüber erscheint die Abreise Rudolf Franz Erweins schlecht platziert, weil er auf diese Weise keine Eindrücke im Teatro S. Cassiano sammelte. Somit hat es den Anschein, als ob die Opernbesuche des Letzteren einen viel weitergehend

»touristischen« Charakter hatten: Er nahm Eindrücke mit, wie sie sich ihm boten. Friedrich hingegen scheint planvoller vorgegangen zu sein. Dass er sich obendrein mit der Organisation einer Widmung selbst in das Geschehen einmischte, unterstreicht die Andersartigkeit der Ambitionen.

Dies aber muss zugleich weitergedacht werden. Rudolf Franz Erwein baute für seine Hofhaltung in Schloss Wiesentheid (Unterfranken) später eine umfangreiche Musiksammlung auf, in die auch jüngere venezianische Werke Eingang fanden (nicht zuletzt solche von Vivaldi).⁵⁷ Für den wenig älteren Friedrich IV. kann eine Pflege von Musik des 18. Jahrhunderts nur deshalb nicht benannt werden, weil er so jung starb; welche Potentiale diese Begegnungen längerfristig hätten haben können, lässt sich also nicht beschreiben. Umso genauer muss deshalb im Folgenden in den Blick genommen werden, wie sich die Musikinteressen Friedrichs in seinen wenigen Regierungsjahren ab 1695 entwickelten. Zunächst rein quantitativ betrachtet, steht Friedrichs Begeisterung für die Oper also der Leidenschaft seines Vaters für den Hamburger Spielbetrieb in nichts nach.

Auch qualitativ lässt sich der Eindruck verdichten. Der Abschied vom Teatro S. Giovanni Grisostomo mag Friedrich nicht leichtgefallen sein; Pincier, der die Zahlungen ansonsten sehr nüchtern protokolliert, notiert ausdrücklich, es sei das letzte Mal gewesen. Am 18. Februar verließ Friedrich mit seinem Gefolge die Stadt per Gondel und Kutsche in Richtung Padua; es war der Sonntag, nach dem das Karnevals-geschehen (ausgehend vom »Giovedì grasso«, dem Donnerstag der deutschen Weiberfastnacht) in seine heiße Schlussphase⁵⁸ eintrat. Diese erlebte Friedrich somit nicht mehr mit.

Am 20. Februar war dann in Vicenza immerhin der Besuch einer »Comœdi« möglich, und Pincier notiert eine 2-Dukaten-Ausgabe »vor einige *Opera* Bücher so Ihr Durchl *præsentieret* worden«. Zwei Tage später in Verona ließ der Prinz sich das »Amphitheater« zeigen (vielleicht jedoch eher als antikes Monument), ehe es dann am nächsten Tag wieder heißt:⁵⁹

Wie Ihr Durchl. zu Bressia in die *opera* gewesen sein bezahlet worden 4 d

Karnevalsdienstag fiel 1691 auf den 27. Februar; somit war in Brescia schon vorzeitig der Schlusspunkt der Opernbesuche erreicht. Doch am 11. März gab Pincier in Parma »Wie das *opern* Haus besehen« 1 d 2 £ aus; sogar das Architektonische des Opernbetriebs ließ er sich also nicht entgehen. Und wie zufällig erreichte Friedrich schließlich Hamburg am 17. Mai (7. Mai nach Altem Stil), einem Opern-Spieltag; da die Produktionen dort nicht tagesgenau bestimmbar sind, lässt sich nur allgemein mutmaßen, dass er eine Oper von Johann Georg Conradi zu sehen und zu hören bekam (der Eintritt kostete ihn 4 Rthl.).⁶⁰ So erweist sich die Reise als in wesentlichen Teilen kulturell motiviert, dabei mit einem unübersehbaren musikdramatischen Schwerpunkt – ganz im Gegensatz zu den vorausgegangenen Auslandsaufenthalten.

Zwei weitere musikalisch relevante Details sind dem hinzuzufügen. Kurz vor der Abreise aus Venedig notiert Pincier am 15. Februar:

an den *Musicanten* welcher den Laqvaien *Hinrich* auff der geigen *informiret*, vor ein Monaht bezahlet 5 d.

Dazu gehört eine zweite Zahlung, die auf der Rückreise geleistet wurde, als ein nachträglich eingefügter Rechnungsposten für den 2. Mai:

an d. Laqvai *Hinrich* vor 3 Monatht auf der *viol* zu lernen 8 d.

Folglich war der »Lakai« in Venedig zurückgelassen worden und wurde auf der Rückreise wieder eingesammelt. Nach einem vierwöchigen Fundamentaltaining im Februar hatte er auf Kosten des Hofes drei weitere Monate lang seine Kenntnisse im venezianischen Violinspiel perfektioniert. Fortan verfügte der Gottorfer Hof also über einen entsprechend qualifizierten Spezialisten; vermutlich handelte es sich um den Geiger Hinrich Heldt, der seit 1690 als etatisierter Hofmusikus nachgewiesen ist und auch noch nach dem Regierungswechsel dem Hofstaat Friedrichs angehörte.⁶¹ Die Vorstellung, er sei tatsächlich als Lakai in Gottorf aufgebrochen und quasi zufällig in Venedig beim Geigenunterricht hängengeblieben, wirkte nicht glaubhaft; folglich muss seine Reisetilnahme von vornherein auf diese musikalische Fortbildung hin angelegt worden sein. Die auf den Opernbetrieb ausgerichtete planerische Umsicht wird damit also direkt flankiert.

Mit dem anderen Vermerk lässt sich ein erster Bogen zur Sammlung Österreich schlagen. Auf der Rückfahrt in Padua notiert Pincier für den 30. April:

An einen berühmten *Musicanten* in Padua so Ihro Dhl einige *Musicalische* stücke *dediciret*, so verehret worden 8 d

Auch hier wird von Pincier kein Personennamen mitgeteilt. Während es sich im Blick auf den damaligen Streicherbetrieb Venedigs als nahezu unmöglich gestaltet, einen anonym bezeichneten Violinlehrer hinreichend genau zu identifizieren, stellt sich hinsichtlich des »berühmten Musicanten« immerhin die Frage, was aus dem Widmungsmaterial geworden ist: Ist es später auf Schloss Gottorf musiziert worden?

Mit dem Musiker verband Pincier offenbar nicht mehr, als dass ihm ein guter Ruf vorauselte; der Name kann ihm nichts gesagt haben. Ebenso wenig äußert er sich zur Gattung der in Frage stehenden Musik; es kann sich also um Geistliches wie Weltliches gehandelt haben, auch um Instrumentalmusik. Wenn die Quelle selbst erhalten geblieben sein und in Österreichs Sammlung Eingang gefunden haben sollte, müsste sie italienische Musik enthalten und vor allem philologisch identifizierbar sein: Sie müsste von einem singulären Schreiber notiert worden sein, ebenso auf strikt singulärem Papier (also einem, das keine Verwandtschaft mit anderen erkennen lässt). Dies trifft nur auf folgende Quellen zu:⁶²

Bok 1318–1320	Gasparini, 3 Arien	Schreiber 54, kein Wz.
Bok 1187–1190	Conti etc., 4 Arien	Schreiber 59, Wz. 4: Posthorn
Bok 1651	Anonym, <i>Dopo tanto a tanto</i>	Schreiber 91, kein Wz.

Die Argumentationsbasis wirkt folglich dünn; es ist zweifelhaft, ob damit tatsächlich eine Quelle, die im »Paduaner« Zusammenhang gesehen werden muss, berührt ist. Allerdings brauchen die Noten auch nicht in Österreichs Bestände gelangt zu sein, denn die Herzogsfamilie hatte offensichtlich zumindest für Dedikationsexemplare eine eigene Noten-

sammlung. Dies erklärt auch, warum Theiles Matthäuspasion, einst Christian Albrecht und seiner Frau Friederike Amalie gewidmet, keine Spuren in Österreichs Sammlung hinterlassen hat.⁶³ Doch insgesamt laufen die Überlegungen hier ins Leere. Trotzdem lassen sich die Ermittlungen fortführen – zunächst im Atmosphärischen.

Denn wenig später war der jüngere Bruder des Prinzen auf Reisen, der 1673 geborene Christian August. Seine politische Bestimmung lag darin, die lutherische Sekundogenitur zu übernehmen, die der Gottorfer Hof aufgebaut hatte: Die Zweitgeborenen wurden Fürstbischöfe von Lübeck mit Herrschaftssitz in Eutin (in diese Position rückte der Prinz 1705). Wohl Ende 1692 trat er, in Begleitung seines Hofmeisters Hinrich von Qualen, eine entschieden konventionellere Kavaliereise als sein Bruder an, die aber sehr viel schlechter dokumentiert ist; rekonstruierbar sind die Reisetationen nur anhand größerer Geldabhebungen für die Handkasse, verzeichnet in einem Anhang zur regulären Kammerrechnung des Hofes.⁶⁴ Im Januar und Februar 1693 wurden Zahlungen in Venedig abgerufen, zwischen März und Juli in Rom, dann in Mailand sowie im August / September in Turin, schließlich im Oktober in Lyon; mit dem Hinweis auf einen Aufenthalt in Bordeaux bricht die Übersicht ab.

Demnach war auch Christian August in der Karnevalszeit in Venedig. Doch wegen der andersartigen Dokumentationspraxis liegen keine vergleichbar verwertbaren Informationen über Opernbesuche vor wie für den älteren Bruder. Aus den lokalen Nachrichten (»Mercuri«) geht lediglich hervor, dass sich damals ein holsteinischer Prinz in der Stadt aufhielt.⁶⁵ Allerdings war die Karnevalszeit 1693 die kürzest mögliche: Ostern lag am 22. März, Karnevalsdienstag demzufolge bereits am 3. Februar. Dass in dieser Opernsaison nach Weihnachten nur je eine Oper pro Opernhaus nachweisbar ist,⁶⁶ findet hierin eine Erklärung.

So lassen sich aus dieser Quelle kaum weitere Details hinzugewinnen, mit denen die Operninteressen des Gottorfer Hofes differenziert werden können. Soweit bislang zu ermitteln, stand nur Friedrich hinter der Widmung eines Librettos; das unterstreicht ein individuelles Interesse. Ferner spiegeln sich die Vorlieben auch im innerfamiliären Vergleich der Reiseaufzeichnungen: Zwar hatte auch Friedrichs jüngerer Bruder eine Italienreise so angelegt, dass er die venezianische Opernsaison miterleben konnte. Doch die Wahl des Reisezeitraums 1693 war für einen Operninteressierten, der dezidiert Venedig ansteuern wollte, denkbar ungünstig.

Allem Anschein nach zeitigten die Operneindrücke Friedrichs im musikalischen Leben auf Schloss Gottorf vermutlich deshalb keine unmittelbaren Früchte, weil der Prinz zunächst weiterhin dauernd auswärts tätig war. Tatsächlich trat er der welfischen »Campagne« des Jahres 1691 bei, die ihn in die Niederlande führte; am 31. August erteilte Herzog Christian Albrecht einen schriftlichen Auftrag an Bülow, dass der Prinz im Schloss Het Loo bei Apeldoorn mit »d König von Groß Britannien« zusammentreffen solle,⁶⁷ also William III. 1692/93 war er erneut in Stockholm.⁶⁸ Und auch den Sommer 1694 verbrachte er in den Niederlanden;⁶⁹ bemerkenswert dabei erscheint, dass seine Reiseroute auf dem Hinweg von Soltau direkt nach Minden führte, auf dem Rückweg von Osnabrück über Diepholz nach Walsrode, dass also kein Platz für einen offiziellen Besuch in Hannover war

und es zu keinerlei Begegnungen mit der dortigen Opernkultur kam. Denn der Blick nach Hannover ist für die weiteren Ermittlungen von zentraler Bedeutung.

Exkurs: Zum Quellenwert der Manuskripte Österreichs

Die Quellen mit italienisch-weltlicher Musik sind ein dominanter Baustein vor allem in den jüngeren Beständen der Sammlung Österreichs, also aus dessen Wirkungszeit in Braunschweig ab etwa 1702/04 und den noch späteren Wolfenbütteler Jahren. Doch die Sammeltätigkeit auf diesem Sektor setzte nicht erst dort und damals an. Wie also ist deren Relation zu bestimmen: nicht nur zu der traditionell angenommenen Opernbegeisterung Christian Albrechts, sondern auch zum musikalischen Interesse Friedrichs? Vor allem ist hier von Bedeutung, dass Friedrich in der Anfangsphase der Italienreise eine Gratifikation an einen Sänger zahlen ließ: in Hannover als zeitgenössischem Opernzentrum. Neben Venedig ist also die Rolle Hannovers zu beleuchten. Der Fokus rückt damit weg von der deutschen geistlichen Vokalmusik, der in der musikhistorischen Erschließung von Österreichs Sammlung traditionell das Hauptaugenmerk gilt.

Voraussetzung für weitere Betrachtungen ist, die Sonderstellung dieser Sammlung in den Blick zu nehmen, und zwar in deren Gottorfer Anteilen. Das, was Österreich zusammengetragen hat, spiegelt erst in zweiter Linie »originale« Werksubstanzen (so, wie die Sammlung allerdings seit der Frühzeit der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* gesehen wurde); der Hauptzweck der Quellen war vielmehr, eine lokale Aufführung dieser Musik zu ermöglichen, wesentlich auch durch Adaptation, deren Ausmaß im Detail aber – mangels ausreichender Vergleichsquellen – nicht absehbar ist.⁷⁰ Dies ist zunächst quantitativ eingehender zu differenzieren.

Für den Bereich der geistlichen Vokalmusik spiegeln die in großer Zahl erhaltenen Quellen das einst Vorhandene wohl ziemlich gut. Sie lassen sich daraufhin nicht nur mit archivalischen Informationen verknüpfen (so, wie es für die Arbeit mit örtlichen Musikquellen naheliegt), sondern obendrein mit einem originalen Raum: Bis in das akustisch und aufführungspraktisch Relevante der Innenausstattung hinein ist die Schlosskapelle (1590) bis heute erhalten geblieben. Damit lassen sich umfangreiche Bestände der geistlichen Musik in gleichzeitige akustische Bedingungen überführen – auf wohl einzigartige Weise.⁷¹ Denn für andere zentrale Orte des damaligen musikalischen Geschehens bestehen solche Chancen nicht, da entweder die originalen Noten nicht mehr vorhanden oder die originalen raumakustischen Bedingungen nicht mehr gegeben sind – oft genug fehlt beides. Dies gilt gleichermaßen für Dresden, Leipzig, Nürnberg, Frankfurt, Weißenfels, Wolfenbüttel, Hamburg oder Lübeck. Dass man mit diesen Orten Musikwerke in Verbindung bringt, beruht primär auf der Vermutung, dass ein bestimmter Komponist, der eine Zeitlang am betreffenden Ort gewirkt hat, dort auch die von ihm überlieferten Werke aufgeführt (oder gar geschrieben) habe. Das aber lässt sich so konkret in den seltensten Fällen dingfest machen, zumeist nur dann, wenn eine Aufführung dokumentarisch hinreichend belegt ist⁷² oder wenn der betreffende Komponist während seiner aktiven Schaffenszeit keinerlei örtliche Mobilität erkennen lässt. Wechselte er hingegen

seine Stellung so häufig wie Theile, ist eine genaue Ortszuordnung kaum denkbar. Doch sogar dann, wenn eine Verknüpfung zwischen Werk und Entstehungsort möglich ist, ist nicht gesichert, dass eine (vor allem aus Stockholm oder Gottorf) überlieferte Werkgestalt genau derjenigen entspricht, die der betreffende Komponist einst aufgezeichnet hatte.

Damit verändert sich der Zugang zur »Musik zwischen Schütz und Bach« umfassend. Denn die wenigsten der in Frage stehenden Werke sind in Originalquellen der Komponisten erhalten geblieben; so verbleibt in jedem Fall ein beträchtliches Risiko, dass die vorliegenden Werkgestalten sich eben nicht bruchlos mit »der« Originalkomposition gleichsetzen lassen, sondern von Bedingungen eines späteren, auswärtigen Aufführungsorts geprägt worden sind. Auch in dieser Hinsicht ist also der einstige Gedanke einer bloßen Musikedokumentation fallenzulassen: Das Notenmaterial der Sammlungen Düben, Österreich / Bokemeyer und Jacobi ist zuallererst für die Musizierverhältnisse am Ort selbst entstanden (primär in Stockholm, Gottorf und Grimma), informiert folglich zuallererst über diese und erst sekundär über die ursprünglichen Intentionen der betreffenden Komponisten (in bald mehr, bald weniger getreuer Weise). Diese Feststellung räumt dem jeweils Verantwortlichen der Überlieferung eine deutlich wichtigere Funktion ein, als sie bisher gesehen wurde; dies verschiebt auch den konkreten Zugang zu dem Material, das im Folgenden näher zu betrachten ist.

Als historischer Raum des Gottorfer Schlosses erhalten geblieben ist auch – direkt an die Kapelle anschließend – der »Hirschaal« (historisch: Grüner Saal, Kirchenaal). Über dessen einstige Nutzung oder Möblierung lässt sich nur wenig ermitteln;⁷³ allerdings sollen hier »Maskeraden« aufgeführt worden sein.⁷⁴ Auch dieser Raum hatte im Musikalischen eine Bedeutung: Als Anbau an diesem befand sich – nach innen zum Schlosshof gerichtet – ein »Musikantenerker«.⁷⁵ Immerhin insoweit vermittelt dieser Saal eine konkrete Vorstellung von der Aufführungsmöglichkeit auch weltlicher Musik. Anders aber als es der Charakter eines Saales heute vermittelt (mit der Möglichkeit einer großflächigen Bestuhlung), werden sich in diesem einst kaum mehr Menschen aufgehalten haben, als von dort aus auf der beengten Empore der benachbarten, kleinen Schlosskapelle Platz finden können. Somit ist für den »Hirschaal« die historische musikalische Nutzung nicht so zu rekonstruieren, wie es für einschlägige Klangexperimente nötig wäre. Und sobald sich obendrein weltliche Musik auf mehr als eine »Kammer« beziehen, also ins Szenische überführt werden sollte, ist die Lage in Gottorf noch komplexer: Weder ein architektonischer noch ein zeremonieller Aufführungsrahmen ist in der Gottorfer Zeit Österreichs hierfür fassbar. Auch dies ist im Folgenden im Sinn zu behalten.

Hannover und Gottorf

So betrachtet, gibt es neben Georg Österreich kaum einen anderen Musiker jener Zeit, für den sich anhand seiner eigenen Quellen rekonstruieren lässt, wie er mit italienischer vokaler Kammermusik und der Musikdramatik in Kontakt kam. In seiner Wolfenbütteler Frühzeit stand er unzweifelhaft unter italienischem Einfluss: pauschal mit der Klangwelt

der Psalmen Rosenmüllers, konkret als Tenorist in der Zusammenarbeit mit zwei italienischen Kastraten,⁷⁶ tatsächlich zudem durch Aufführungen von Opern.⁷⁷ Doch unter den Manuskripten, die vor Österreichs Berufung nach Gottorf entstanden, finden sich nur drei oder vier mit italienisch-weltlicher Musik:⁷⁸ zwei Werke ohne Nennung eines Komponistennamens und eines von Legrenzi. Das vierte Stück, unter dem Namen Reinhard Keisers überliefert, bereitet in jedem Fall Zuordnungsprobleme: Keiser war 1689 noch Thomasschüler und erst 15 Jahre alt; entweder handelt es sich um eine Fehlzuschreibung, oder die Bestimmung des Wasserzeichens (als Datierungsgrundlage) ist nicht korrekt.

Der Zugang ändert sich markant in der ersten der beiden Gottorfer Arbeitsperioden Österreichs (bis zum Herrscherwechsel 1695): mit drei Konvoluten, in denen dieser italienische Vokalmusik zusammenfasste. Weitere Quellen aus der Folgephase (um 1697–1701/02) deuten darauf hin, dass sich sein Engagement damals nochmals markant öffnete (vgl. die Zusammenstellung im Anhang). Doch für all dieses war er seit seinem frühen Wolfenbütteler Wirken bestmöglich konditioniert.

Die Musik, die Österreich in die drei früheren Gottorfer Konvolute aufnahm, bezog er nur in wenigen Einzelfällen als Einzelwerke (als gleichsam originäre »Musica da camera«); die große Mehrzahl der von ihm kopierten Kompositionen stammt aus einigen wenigen Opern. Auf ganzer Linie rückt dabei die Musikpraxis am Hannoveraner Hof des Herzogs Ernst August (seit Oktober 1692 Kurfürst) in den Fokus: Nur wenige der Opern, mit denen Österreich sich befasste, haben nicht zugleich auch etwas mit Hannover zu tun. Damit bereits deutet sich an, dass der Hannoveraner Hof (und nicht die Hamburger Gänsemarkt-Oper) als Drehscheibe für die Überlieferung weltlicher italienischer Musik in die Sammlung Österreichs fungierte.

Den 49 Arien und Duetten, die er um 1693/95 abschrieb und bisweilen ausdrücklich auf jene Opern zurückführt,⁷⁹ stehen zunächst lediglich 13 Einzelarien gegenüber, die nicht jenen Werkzusammenhängen angehörten.⁸⁰ Für einige weitere Quellen lässt sich anhand der philologischen Merkmale nicht eindeutig bestimmen, ob sie vor oder nach dem Gottorfer Herrscherwechsel von 1695 entstanden. Doch auch diese Zwischengruppe bestätigt das Bild einer Fixierung auf einzelne Opern: Acht einzelnen Sätzen stehen weitere zwölf aus vier Opern gegenüber. Nach dem Eintritt Österreichs in den Hofstaat Friedrichs IV. im Spätherbst 1696 änderte sich das Bild; dies ist separat zu betrachten.

Zum Verständnis der Anfänge ist zunächst ein quellengeschichtliches Detail von Bedeutung: Die meisten Werke, die in der Sammlung überliefert sind, wurden in Einzel-faszikeln notiert, dann im späteren 18. Jahrhundert zu Konvoluten zusammengefasst und schließlich nach dem Übergang in die Berliner Königliche Bibliothek in veritable Bände überführt;⁸¹ demgegenüber hat Österreich die Manuskripte, in denen jene Opernauszüge enthalten sind, von vornherein als zusammenhängende Komplexe mehrerer Teilsätze angelegt. Doch nur selten stehen sie in ihrer ursprünglichen dramatischen Abfolge, und bisweilen greifen auch Überlieferungsblöcke aus verschiedenen Werken ineinander.⁸²

Von den 16 Opern, auf die Österreich zunächst zurückgriff, waren zwei schon älter: Grossis *Apollò* (gedruckt 1673) sowie Gianettinis *Medea* (1675), an deren Wolfenbütteler Aufführungen (1686/88) er schon als Sänger mitgewirkt haben dürfte. Weitere acht Werke

sind seit 1689 in Hannover uraufgeführt worden, sechs davon komponiert von Agostino Steffani. Eine Hannover-Ausrichtung zeigt auch das jüngste venezianische Werk, Carlo Francesco Pollarolos *Ottone*: Es handelt sich um die Festoper zur Erhebung Ernst Ludwigs in den Kurfürstenstand; bei den ersten venezianischen Aufführungen war ein Publikum aus internationalen Bündnispartnern zugegen.⁸³ Die Arien auch dieses Werks können Österreich viel leichter über Hannover zugänglich geworden sein als direkt aus Venedig.

Anscheinend diente ihm das im Februar 1692 uraufgeführte, neueste Werk (*Le rivali concordi*) als Ausgangspunkt für die Arbeit am heutigen Berliner Band Mus.ms. 30274; von dort aus fuhr er mit der Vorjahresoper *Orlando* fort, bezog dann auch den schon älteren *Henrico Leone* in seinen Skopus ein und fügte Sätzen aus dieser Oper noch weitere der beiden anderen Werke an. Der Impuls für die Entstehung dieser Quelle kann damit frühestens 1692 gelegen haben. Pollarolo, dessen Auszüge aus *Ottone* Österreich um 1694/95 abgeschrieben haben mag, wurde für diesen ansonsten zu einer »festen Größe«, just also der Komponist der Widmungsober Friedrichs von 1691; von Pollarolo kopierte Österreich Musik auch noch in seiner Wolfenbütteler Zeit um 1720.⁸⁴

Weder Friedrich noch sein Vater Christian Albrecht scheinen anfänglich auf Schloss Gottorf Opern aufgeführt zu haben. Während für den Vater keine direkten Kontakte mit originär italienischer Opernkultur nachweisbar sind, sind sie für den Thronfolger unübersehbar, und vielleicht ist es kein Zufall, dass 1694 ein Gastspiel »italienischer Comœdianten« am Gottorfer Hof nachweisbar ist.⁸⁵ Wenn Österreich also gegen Ende der ersten Gottorfer Arbeitsperiode ein Engagement für italienische Opernmusik erkennen lässt, verwundert dies nicht: Dieses setzte folglich in der Zeit an, in der Friedrich häufiger auch am heimatlichen Hof anwesend war. Damit verdichtet sich der Eindruck, dass der Impuls für diese Hinwendung zur Opernmusik beim Thronfolger lag; dieser müsste den Anstoß gegeben haben, dass Österreich sich in ein Repertoire einarbeitete, das er sich um 1686/89 in Wolfenbüttel trotz entsprechender Gattungs-Erfahrungen noch nicht für die (damals tatsächlich rein private) Notensammlung erschlossen hatte.

Das anfängliche fürstliche Interesse lässt sich anhand der Quellengestalt auch im Detail präzisieren. Es kann noch nicht dem Visuellen gegolten haben (Maschinenwesen, dramatische Aktion), sondern zunächst nur dem rein Musikalischen. Denn für die Anlage der ersten Steffani-Bände Österreichs ist nicht nur die Stellung der Sätze im jeweiligen Originalwerk irrelevant: Diese erscheinen in einer willkürlich wirkenden Abfolge. Obendrein war – trotz der Fixierung auf bestimmte Opern – für die musikalische Anordnung die vokale Besetzung ausschlaggebend, denn Arien und Duette wurden jeweils in getrennten Heften zusammengefasst (unabhängig auch vom Umfang der instrumentalen Anteile). Folglich war es unter keinen Umständen möglich, aus diesen Quellen dramatische Zusammenhänge zu bilden. Die überlieferten Quellen dienten demnach nur einem Musizieren jener Teile, die in ihnen tatsächlich verzeichnet sind: Sie ließen hingegen keine Aufführung größerer dramatischer Komplexe zu, etwa durch Zuhilfenahme gesprochener Dialoge.

Dennoch aber führte Österreich die Arien und Duette durch Textzusätze auf die einschlägigen Werke zurück. Damit lässt er ein klares Bewusstsein für die Vorlagen und

ihre inneren Zusammenhänge erkennen; und zudem bestand auch am Hof ein gezieltes Interesse an der Musik der Opern, da originäre »Musica da camera« lediglich eine Randerscheinung war. Diese strikte Ausrichtung auf das Auditive mag im Hinblick auf die fürstliche Opernleidenschaft überraschen; und hinter den Quellen stand offensichtlich ursprünglich nicht einmal ein Wunschkonzertformat, in das die Melodien vertrauter Opern eingingen, denn diese können vor Ort nicht bekannt gewesen sein. Vielmehr also müssen die kulturtragenden Kreise des Hofes ziemlich abstrakt gewusst haben, welche weitergehenden Dimensionen sich mit dieser Musik verbanden.

Das Gesamtbild wirkte nur dann erstaunlich, wenn man dem Thronfolger eine bestimmende Rolle beim Zustandekommen abspräche. Verändert man die Perspektive so, wie es die Dokumente nahelegen, verwundert weder, dass sich in der Musikdramatik eine so präzise Gottorfer Einflusslinie ausgerechnet auf die Hannoveraner Opernkultur der frühen 1690er-Jahre zurückführen lässt (einschließlich deren venezianischer Komponenten), noch, dass nicht Hamburg der Knotenpunkt für das Gottorfer Opernverständnis war.⁸⁶ Denn die dortigen Neuproduktionen (Conradi!) spiegeln sich in der Sammlung Österreichs nicht; und die Abschriften, die Österreich anfertigte, enthalten »Hamburger« Elemente nur als Erweiterung einer schon älteren Quellengestalt, so dass deren Entstehung in keinem Fall von hamburgischem Material abhängig sein kann.⁸⁷

Weitere plausible, alternative Anknüpfungspunkte für eine Beschaffung von Opernmusik hätten sich Österreich aufgrund seiner Kontakte nach Braunschweig und Wolfenbüttel geboten, entsprechend in Dresden, von woher obendrein mehrere Mitglieder der Hofkapelle stammten.⁸⁸ So zeigt sich, dass es für diese Art der Werkbeschaffung anfänglich nicht auf die Musikerkontakte ankam, die traditionell als Erklärungen für das Anwachsen der Sammlungen Dübens wie Österreichs dienen; vielmehr musste – gerade für die Opernmusik – auch die Bereitschaft eines Herrschers vorhanden sein, sich für diese Gattung zu engagieren.

Vor allem die Quellen, die erst um 1700/02 entstanden und aus philologischen Gründen (Kopist, Papier) auf jeden Fall noch mit Gottorf verknüpft erscheinen, deuten an, dass sich nach dem Regierungsantritt Friedrichs IV. die Beschaffungswege veränderten; fortan sieht der Zuwachs insbesondere an Einzelarien nicht anders aus als auf dem Gebiet der geistlichen Musik. Und die Unterschiede zwischen den beiden Gottorfer Arbeitsperioden Österreichs lassen sich noch weiter konkretisieren. Änderte sich also der Geschmack der Hofmusik, als Friedrich die Regierungsgeschäfte von seinem Vater übernahm: Lassen sich auch hierfür der »Sammlung Österreich« Leitaspekte entnehmen?

Friedrich IV. und Georg Österreich

Friedrich wurde Herzog, nachdem sein Vater am 27. Dezember 1694 (Alter Stil) gestorben war. Wie eingangs erwähnt, entließ er den Hofstaat seines Vorgängers zunächst; Österreich verbrachte einige Zeit in Braunschweig (der Heimat seiner Frau) und am Hof in Coburg. Seine Re-Installation als Kapellmeister zog sich wohl bis in den Spätherbst 1696

hin. Die Kooperation zwischen dem jungen Herzog und seinem (kaum älteren) Kapellmeister erstreckte sich daraufhin über nur etwas mehr als vier Jahre, bis Friedrich in den Krieg zog. Dass, wie erwähnt, die Sammlung Österreichs in dieser Zeit nur noch halb so schnell wuchs wie zuvor in den fünf Jahren unter Christian Albrecht, ist nicht nur quantitativ zu bewerten, sondern auch qualitativ: Denn ältere Quellen ließen sich ohnehin weiter nutzen, und insbesondere den schon 1674 gestorbenen Johann Rosenmüller hat Österreich zeitlebens wie einen Klassiker gesehen.⁸⁹ Andere, neu angelegte Manuskripte deuten hingegen auf einen markanten Schub im Stilistischen hin: Unübersehbar gilt dies nun auch für die Vorbereitung der Produktion ganzer Opern. Wie Handschriftenformen und Wasserzeichen es spiegeln, entstanden in dieser Zeit drei komplette Opernpartituren. Und gleichzeitig bezog Österreich nun auch verstärkt originäre »vokale Kammermusik« in die Sammeltätigkeit ein. 18 einzelne Opernnummern stehen fortan neben zahlreichen »normalen« Arien und Duetten, ohne dass sich fortan im Zugang zu dieser weltlichen italienischen Musik noch Gattungsunterschiede erkennen ließen.

An den Anfang der Opernbetrachtung lässt sich Österreichs Partiturabschrift zu André Campras *L'Europe galante* stellen.⁹⁰ Notiert ist sie auf einem Papier mit Amsterdamer Wasserzeichen, das in einer großen Zahl von Quellen der zweiten Gottorfer Wirkungsphase Österreichs vorkommt.⁹¹ In der Titelbeschriftung lassen sich drei Etappen unterscheiden: In einer ersten, die durch eine bräunliche Tintenfärbung gekennzeichnet ist, notierte Österreich »L'EUROPE GALANTE, Ballet en Musique, fait par Msr: Jean-Battista de Lully«, strich den Text von »Jean« an durch und ersetzte dies mit schwarzer Tinte durch »Andr. Campra. Poeta de la Motte«. Darunter fügte er (in hellerem Braun als für den Grundtitel) die Jahreszahl »1697.« hinzu, die sich auf das Pariser Uraufführungsdatum bezieht. Welche Geschichte hinter der zunächst irrümlichen Autorenangabe, ihrer Korrektur und der Hinzufügung der Jahreszahl steht, ist nicht zu rekonstruieren, könnte aber mit sukzessiven Klärungen anhand von mehreren Vorlagen (z. B. Textbuch gegenüber einer reinen Notenvorlage) zusammenhängen. Bemerkenswert ist jedoch eine am Ende angefügte, alphabetisch sortierte Liste mit der Überschrift »Table des Airs qui peuvent se dé tacher.«,⁹² die insofern auf das beschriebene, nichtdramatische Musizieren aus der vorherigen Zeit verweist. Eine Nutzung der Partitur im Sinne musikedramatischer Aufführungen mag also langfristig intendiert, zunächst aber noch nicht möglich gewesen sein.

Als zweite Quelle ist diejenige zu Zianis *Il Gordiano pio* zu betrachten,⁹³ gleichfalls in einer Abschrift Österreichs⁹⁴ und wiederum auf jenem charakteristischen, späteren Gottorfer Papier. Hier regten sich zunächst Zweifel daran, ob die Partitur etwas mit Gottorf zu tun habe; die Titelseite der Partitur trägt die Datierung »1709«. ⁹⁵ Diese jedoch lautete ursprünglich »1700«; die letzte Ziffer wurde erst nachträglich zu »9« erweitert und anschließend noch einmal überschrieben.

Der Band ist in marmoriertes Papier eingebunden, der Bandrücken im derzeitigen Zustand nicht sachgerecht mit dunkelrotem Leinen überklebt; das Marmorpapier ist vorn oberhalb der Mitte dreieckig ausgerissen und gibt den Blick frei auf Noten-Makulaturpapier, das in seinem Aussehen auf weitere Manuskripte der Sammlung Österreichs

verweist.⁹⁶ Somit scheint der Band Gottorfer Kapellverhältnisse direkt zu spiegeln. Oder anders: Für Österreichs Zeit als Privatier in Braunschweig ließe sich diese Bandgestaltung nicht erklären, vor allem nicht die Verwendung von makulierten Noten aus seiner Berufspraxis in einer für ihn zugänglichen Buchbinderei.

Dasselbe Aussehen zeigt aber auch eine dritte Opernpartitur: diejenige zu *Pertis Furio Camillo*.⁹⁷ Auch hier ist die Schreiberidentifizierung Kümmerlings irreführend, denn zumindest die Textierung stammt erneut eindeutig von Österreich selbst. Auf dem Titel notierte er – unter genauer Nennung des Uraufführungsortes – »Furio Camillo | Recitati nel Teatro uendramino | di San Salvator drama del | Sig^{te} Mateo Noris | Musicha | del Sigr Giacomo Perti | Venetia«. Und ähnlich wie in der Campra-Quelle setzte er unten in schwarzer Tinte das Uraufführungsjahr »1692« hinzu. Weitere Details der Quelle präzisieren deren Geschichte: Der Typus des marmorierten Einbandpapiers (über makulierten Notenblättern) ist derselbe wie in der Ziani-Partitur, hier auch mit originalem Bandrücken, der – ebenso wie die Bandbeschriftung – von Österreichs Hand erneut die Jahreszahl »1692« trägt. Da die Bandgestaltung so ausdrücklich in denselben Kontext wie die der Ziani-Partitur verweist, dürfte sich die Jahreszahl kaum auf die Schreibe Österreichs beziehen, sondern viel eher auf sein Verständnis von Operntiteln, die demnach das Uraufführungsjahr stets mit einschlossen.

Alle drei Partituren lassen sich somit als Grundlage neuer Aktivitäten auffassen – aus der Zeit, in der der Nordische Krieg ausbrach. In die langfristig intendierten Früchte dieser Opern-Entwicklungen ist einzurechnen, dass der grundlegende Umbau von Schloss Gottorf unvollendet blieb (weil das Hofleben für die Kriegszeit praktisch unterbrochen wurde); hinter dem neu errichteten Südflügel blieb an allen drei verbleibenden Flügeln die Bausubstanz des Mittelalters und der Renaissance bis heute bestehen. Ob und in welcher Weise an die Anlage eines Theaters gedacht war, die zum Raumprogramm eines Schlossneubaus jener Zeit wohl zwingend dazugehörte, ist bislang nicht näher zu bestimmen.

Dass eine Neuausrichtung des Gottorfer Musiklebens unter Einschluss der Opernkultur bislang als unwahrscheinlich galt, ist somit zunächst ein Rezeptionsproblem: im Umgang mit Österreich und seiner Musiksammlung, die so wirkungsmächtig mit Bokemeyer verknüpft worden war, ebenso mit Friedrich IV., dessen Wirken und Sterben im Großen Nordischen Krieg sein historisches Bild prägte, der aber auf der Italienreise gezielt musikalischen Interessen nachging und in Schweden Trompeten- und Flötenunterricht erhalten hatte. So verwundert auch nicht, dass die Opernaspekte nicht allein stehen; tatsächlich befand sich das Musikleben in einer Entwicklung, die von Friedrich zumindest unterstützt worden sein muss. In Österreichs Quellen, die sich der Zeit ab etwa 1694 zuordnen lassen, werden relativ unvermittelt Oboen verfügbar⁹⁸ – neben dem traditionellen Ensemble aus Streichern mit »Bassono«, Trompeten und Zinken. Vor allem der Stil seiner Eigenkompositionen verändert sich daraufhin.⁹⁹ In diesen entwickelt er eine deutlich stärker ausgeprägte Satzgliederung als zuvor, zugleich eine größere Breite der musikalischen Teileinheiten. Und zu den Komponisten, die neu ins musikalische Repertoire »eintreten«,¹⁰⁰ gehören Johann Kuhnau, Christian Ritter und nun mit Sicher-

heit der junge Reinhard Keiser, ferner Georg Caspar Schürmann, dem Österreich später in Wolfenbüttel wieder begegnete – die beiden letzteren übrigens nicht mit musikdramatischen Werken. Die nächste Etappe in Österreichs Entwicklung liegt dann erst in Braunschweig, wohin er ab 1701 seinen Hauptwohnsitz verlegte, als die Hofkapelle kriegsbedingt aufgelöst wurde. Österreich wurde, wie bereits eingangs erwähnt, de jure erst nach weiteren 18 Jahren aus seiner Kapellmeisterfunktion entlassen, hatte also für eine Rückkehr nach Gottorf bereitzustehen und konnte deshalb nur punktuelle musikalische Aufträge als Tenorist am Braunschweiger Opernhaus übernehmen.

All dies beobachten zu können ist ein Glücksfall. Denn eine andere Musiksammlung, die so präzise Einblicke in die mitteleuropäische Stilentwicklung der Zeit unmittelbar vor Bach und Händel zulässt, liegt nicht vor; auf welchem Niveau diese Einblicke liegen, äußert sich nicht nur in der Überlieferung geistlicher Musik, sondern erfasst folglich zugleich die mitteleuropäische Rezeption neuester italienischer Musikströmungen. Wie in der ästhetischen Annäherung an die geistliche Musik (»vor Bach«) handelt es sich auch hierin um ein »Vor«-Stadium: Denn es geht um die Frage, wie an Fürstenhöfen die Opernkultur der Zeit unmittelbar vor den Reformen, die traditionell auf Apostolo Zeno zurückgeführt worden sind, und der Wirkungszeit Vivaldis bzw. seiner Zeitgenossen verstanden worden ist.

Anhang: Quellen Georg Österreichs zu italienischer weltlicher Vokalmusik (bis ca. 1702)

a) Gottorf I (unter Christian Albrecht; 1689–1694/95)

Mus.ms. 30182 (RISM ID: 455031294): In dem Band bilden Bok 1323–1326 eine abgeschlossene Quelleneinheit. Die 4 Sätze stammen aus:

CARLO GROSSI: *La cetra d'Apollo* (Druck: Venedig 1673, op. 6).

Mus.ms. 30212 (RISM ID: 455032658): In dem Band bilden die Nummern Bok 1505–1515 eine abgeschlossene Quelleneinheit. Abgesehen von 3 anonym überlieferten Stücken am Ende handelt es sich um 8 Sätze aus:

CARLO FRANCESCO POLLAROLO: *Ottone* (UA: Venedig, 14. Januar 1694).

Mus.ms. 30274 (RISM ID: 455033822): Die ersten 38 Stücke (Bok 1525–1562) bilden eine abgeschlossene Quelleneinheit. Das verwendete Papier ist für weitere Manuskripte benutzt worden, die zwischen 1691 und 1694 zu terminieren sind. Abgesehen von Instrumentalmusik des Hannoveraner Hofmusikers Étienne Valoix (Bok 1559–1562) handelt sich um Auszüge aus folgenden Opern:

AGOSTINO STEFFANI: *Henrico Leone* (UA: Hannover, 30. Januar 1689): Bok 1541–1544

AGOSTINO STEFFANI: *Orlando Generoso* (UA: Hannover, Februar 1691): Bok 1530–1540, 1545, 1558

AGOSTINO STEFFANI: *Le rivali concordi* (UA: Hannover, Februar 1692): Bok 1525–1529, 1546–1557

b) Übergangszeit um 1695/97

Mus.ms. 30181 (RISM ID: 455031258): Eine abgeschlossene Quelleneinheit bilden die Nummern Bok 1268–1277. Vielleicht noch vor 1695 begonnen und später weitergeführt, ergänzen die in dem Band enthaltenen Duette die Arien-Sammlung in Mus.ms. 30361. Enthalten sind neben 2 Duetten von Antonio Gianettini (Bok 1274–1275) Kompositionen aus folgenden Opern:

AGOSTINO STEFFANI: *Baccanali* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1268, 1272, 1273

AGOSTINO STEFFANI: *La libertà contenta* (UA: Hannover, 3. Februar 1693): Bok 1269, 1271

PIETRO TORRI: *Briseïde* (UA: Hannover, Karneval 1696): Bok 1276–1277

Mus.ms. 30361 (RISM ID: 455037175): Der gesamte Band bildet eine philologische Einheit; er enthält (insofern die Duette in Mus.ms. 30181 ergänzend) ausschließlich Solo-Arien. Außer einer Einzelkomposition Steffanis (Bok 1684) sowie fünf Werken ohne Autorenangabe (Bok 1682–1683, 1687–1689) enthält der Band 5 Sätze aus folgenden Opern:

AGOSTINO STEFFANI: *Baccanali* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1688–1690

AGOSTINO STEFFANI: *I trionfi del fato* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1685–1686

c) Gottorf II (unter Friedrich IV.) 1696/97–1702

Mus.ms. 2880 (RISM ID: 452003970): Der Band enthält folgendes Werk:

ANDRÉ CAMPRA: *L'Europe galante* (UA: Paris, 24. Oktober 1697): komplette Oper (Bok 1169)

Mus.ms. 17230 (RISM: nicht verzeichnet) Der Band enthält folgendes Werk:

GIACOMO ANTONIO PERTI: *Furio Camillo* (UA: Venedig, 2. Februar 1692): komplette Oper (Bok 1171)

Mus.ms. 23600 (RISM ID: 452522920): Der Band enthält folgendes Werk:

MARC' ANTONIO ZIANI: *Il Gordiano pio* (UA: Wiener Neustadt, 26. August 1700): komplette Oper (Bok 1173)

Mus.ms. 30345 (RISM ID: 455036871): Unter den 12 zumeist jüngeren Quellen dieses Bandes sind hier nur zwei als philologische Einzelgruppe herauszuheben, entstanden in den letzten Gottorfer Monaten Österreichs. Sie stammen (von diesem ausdrücklich so beschrieben) aus:

CARLO FRANCESCO POLLAROLO: *L'inganno di Chirone* (UA: Mailand, 1700): Bok 1639–1640

Mus.ms. 30351 (RISM ID: 455037026): Der gesamte Band ist von Österreich selbst auf typischem Papier der »späten« Gottorfer Zeit notiert worden. Neben einem anonymen Werk (Bok 1784) handelt es sich um 6 Einzelstücke aus folgenden Opern:

PIETRO TORRI: *Briseïde* (UA: Hannover, Karneval 1696): Bok 1780

LUIGI MANCIA: *La costanza nelle selve* (UA: Hannover, Sommer 1697): Bok 1781–1783, 1785–1786

Mus.ms. 30360 (RISM ID: 455037137): Der Band, 37 Stücke umfassend, enthält zahlreiche Einzelkompositionen verschiedener Komponisten; zwischen sie sind – ohne erkennbaren Plan – auch 10 Sätze aus folgenden Opern eingestreut:

AGOSTINO STEFFANI: *I trionfi del fato* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1694–1696, 1698

AGOSTINO STEFFANI: *La libertà contenta* (UA: Hannover, 3. Februar 1693): Bok 1700

PIETRO TORRI: *Briseïde* (UA: Hannover, Karneval 1696): Bok 1699

ANTONIO GIANETTINI: *Medea in Atene* (UA: Venedig, 14. Dezember 1675): Bok 1711–1712, 1723–1724

Mus.ms. 30338 (RISM ID: 455036808): In einer späten Gottorfer Abschrift Österreichs (auf einem philologisch schwer zu behandelnden Papiertyp¹⁰¹) liegen neben einer Arie aus Steffanis *Orlando Generoso* (aber nur Deutsch textiert; Bok 1763) 9 Sätze aus folgendem Hamburger Pasticcio vor:

REINHARD KEISER nach CARLO FRANCESCO POLLAROLO: *La forza di virtù* (Druck: Hamburg 1701): Bok 1754–1762

Anmerkungen

Anmerkungen Joachim Kremer

1 Werner Breig, *Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz*, in: Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1666* (= Daphnis 10,4), Amsterdam 1982, S. 711–734, hier S. 713.

2 Vgl. dazu Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik – Zum Auffnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm* (= Collection Contacts, Série III, Études et documents, Vol. 63), Bern 2004, S. 53 f. Zum Fürstentag vgl. Karl Breuer, *Der Kurfürstentag zu Mühlhausen: 18. Oktober bis 12. November 1627*, Diss. Universität Bonn, Bonn 1904. Über den zeremoniellen Ablauf der Zusammenkunft ist wenig bekannt; auch die Datierung des Kurfürstentages wird unterschiedlich angegeben; vgl. Heinrich Schütz, *Weltliche Konzerte* (= NSA 38), hrsg. von Werner Bittinger, Kassel u. a. 1971, S. XII, dort 4. Oktober bis 3. November, und Karl Breuer (s.o), dort: 18. Oktober bis 12. November.

3 Vgl. dazu Rothmund (wie Anm. 2), S. 78.

4 So die Einschätzung von Elisabeth Rothmund (wie Anm. 2), S. 54, analytische Ausführungen, S. 56 f. Vgl. dazu bereits grundlegend Breig (wie Anm. 1), S. 727–732.

5 Breig, (wie Anm. 1), S. 730.

6 Ein ähnlicher Fall liegt in Johann Walters Motette zur Einweihung der Schlosskapelle 1544 in Torgau vor: »Der Altus preist gleichzeitig monoton den Kurfürsten als Verteidiger der wahren Lehre und wachsamem Hüter des Friedens (alles lateinisch). Aber der Baß singt ostinat auf den zwei Tönen der Tonika und Dominante *Vive Luthere, vive Melanchthon, Vivite nostrae luminae terrae*«. Vgl. Heinz Scheible, *Melanchthon neben Luther*. Vortrag, gehalten am 31. Oktober 1994 in der Christuskirche Mainz, in: Heinz Scheible, *Melanchthon und die Reformation. Forschungsbeiträge*, hrsg. von Gerhard May und Rolf Decot (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 41), Mainz 1996, S. 153–170, hier S. 169 f. Dazu auch: Walter Blankenburg, *Johann Walter. Leben und Werk*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1991, S. 72.

7 Vgl. dazu Joachim Kremer, *Gelegenheitskomposition*, in: Friedrich Jaeger (Hrsg.), *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 4: Friede – Gutsherrschaft, Stuttgart 2006, Sp. 362–367 und ders., *Gelegenheitsmusik im interregionalen Vergleich. Perspektiven und Forschungsstrategien*, in: Peter Tenhaef (Hrsg.), *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert* (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 20), Berlin 2015, S. 115–132.

8 Vgl. dazu Kremer (wie Anm. 7), S. 115 f.

9 Zu Gegenbegriffen vgl. Reinhart Koselleck, *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*, in: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 42000, S. 211–259.

10 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 170. Dort spricht Hanslick von der »ersten Gelegenheitsmusik politischen Inhalts« aus dem Jahre 1794, einer Gedenkmusik zum ersten Jahrestag der Hinrichtung von Louis XVI. Zu nachfolgenden Gelegenheitskompositionen vgl. ebd., S. 170 f.

11 Vgl. dazu Anna Magdalena Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch: Musikhistorische Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive* (= Stuttgarter musikwissenschaftliche Schriften 5), Mainz [u. a.] 2018. Bredenbach nennt als »Selektionskriterien der Musikgeschichtsschreibung« zuerst »Autonomie« und »Werkbegriff«; vgl. ebd., S. 41 ff. und 50 ff.

12 Dazu Christof Dipper, *Reinhart Kosellecks Konzept »Semantischer Kämpfe«*, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 2, Jg. 5 (2016), S. 32–41, hier S. 36.

13 Friedhelm Krummacher, *Wandlungen oder Krisen? Über musikhistorische Prozesse im 17. Jahrhundert*, in: Manfred Jakobowski-Tiessen (Hrsg.), *Krisen des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1999, S. 59–72, hier S. 70.

14 Laurenz Lütteken, Kommentar zur Sektion »Grenzen symbolischer Kommunikation in der Musik«, in: Barbara Stollberg-Rilinger / Tim Neu / Christina Brauner (Hrsg.), *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolische*

Kommunikation (= Symbolische Kommunikation in der Vormoderne 1), Köln-Weimar-Wien 2013, S. 275–281, hier S. 281.

15 Analog gebildet zu »Nicht ›alles nur symbolisch‹, aber ›alles auch symbolisch‹«. Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger / Tim Neu, *Einleitung*, in: Stollberg-Rilinger / Neu / Brauner (wie Anm. 14), S. 11–32, hier S. 25.

16 Barbara Stollberg-Rilinger / Tim Neu: *Einleitung*, in: Gerd Althoff / Barbara Stollberg-Rilinger / Horst Wenzel (Hrsg.), *Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst*, Köln-Weimar-Wien 2013, S. 11–31, hier S. 15.

17 Ebd., S. 15.

18 Jürgen Heidrich / Katelijne Schiltz, *Formen und Grenzen symbolischer Kommunikation in der Musik*, in: Stollberg-Rilinger / Neu / Brauner (wie Anm. 14), S. 251–274, z. B. S. 253.

19 Heidrich / Schiltz (wie Anm. 18), S. 260.

20 Ebd., S. 259.

21 Ebd., S. 254.

22 Vgl. den diesbezüglichen Verweis in Heidrich / Schiltz (wie Anm. 18), S. 254 f.

23 Björn R. Tammen, *Symbolische Kommunikation, institutionelle Repräsentation und die Visualisierung der Musik im Kölner Dom*, in: Fabian Kolb (Hrsg.), *Musik der mittelalterlichen Metropolen: Räume, Identitäten und Kontexte der Musik in Köln und Mainz ca. 900–1400*, Kassel 2016, S. 259–278 und Sebastian Werr, *Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick*, in: Corinna Herr / Monika Woitas (Hrsg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender 1), Köln-Weimar-Wien 2006, S. 197–212, hier S. 201.

24 So etwa Jürgen Heidrich mit Bezug auf Beethovens sechste Sinfonie; Jürgen Heidrich, »*Fidelius dux saxoniae. Kyrie leison: Politische (Selbst-) Inszenierung in der polyphonen Messe des frühen 16. Jahrhunderts*«, in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Göttingen 2008, S. 269–277, hier S. 271 f.

25 Heinrich Schütz, *Weltliche Konzerte* (wie Anm. 2), S. XIII.

26 Vgl. Sabine Žak, *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 9. Zum Amen vgl. Joachim Kremer, *Musikalische Variationen des Amen im 15. Jahrhundert: Schlussgestaltungen in Messsätzen von Ciconia, Dufay und Ockeghem*, in: Sascha Wegner / Florian Kraemer (Hrsg.),

Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte, München 2019, S. 284–307, insbesondere S. 284 f.

27 Michael Schuster, *In der Fremde erworbene Latinität* [...], in: Anonym, *Vorstellung Stuttgarter Jüngst-gehaltener Hochfürstl. Württemberg-Hessischer Heimbeführungs-Begängnis* [...], Stuttgart 1675, S. 87–116, hier S. 116.

28 Christian Weise, *Neu-erleuterter politischer Redner* [...], Leipzig 1696, S. 388.

29 Therese Bruggisser-Lanker, *Krönungsritus und sakrales Herrschertum: Zeremonie und Symbolik*, in: Edgar Bierende / Sven Bretfeld / Klaus Oschema (Hrsg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik im Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2008, S. 289–320, hier S. 290.

30 In der Kombination mit der Antiphon werden die Vivat-Rufe in einen paraliturgischen Rang erhoben, so wie es Jürgen Heidrich am Beispiel der *Missa Hercules Dux Ferrariae* aufgezeigt hat; Heidrich (wie Anm. 24), S. 275.

31 Nicolas Menin, *Traité historique et chronologique du sacré et couronnement des rois et des reines de France* [...], Paris 1723, S. 268. Siehe auch Sabine Žak (wie Anm. 26), S. 183, und Bruggisser-Lanker (wie Anm. 29), S. 304–306. Zu Vivat und der Antiphon *Unxerunt Salomonem* vgl. auch Anonym, *Protocolla, So bey der Wahl und Crönung Des Allerdurchleuchtigsten, Großmächtigsten, und Unüberwindlichsten Fürsten Und Herrn, Herrn Francisci, Erwählten Römischen Kayzers* [...] gehalten worden, Frankfurt / M. 1745, S. 349. Die Kombination von Vivat und Antiphon ist folglich als eine supranationale Konvention zu verstehen.

32 Anonym, *Die Wahl und Krönung des Kaisers zu Frankfurt am Main. Für Kenner und Nichtkenner des teutschen Staatsrechts* [...], Frankfurt / M. 1790, S. 107 und das folgende Zitat ebd. S. 108.

33 Stollberg-Rilinger überliefert den außerliturgischen Kontext bei der deutschen Königswahl: Die »Kirchentore wurden geöffnet und die draußen versammelte Menge eingelassen. Vor allem Volckh proklamierte der Kurfürst von Mainz den Römischen König zum dritten Mal, und die Menge stimmte der Wahl durch dreimaliges *Vivat Ferdinandus Rex* in ritualisierte Form zu«. Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München 2008, S. 181.

34 Peter Johaneck / Angelika Lampen, *Zur Einführung*, in: Peter Johaneck / Angelika Lampen (Hrsg.), *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die*

Stadt (= Städteforschung, Reihe A: Darstellungen, Bd. 75), Köln-Weimar-Wien 2009, S. VII–XVI, hier S. VII.

35 Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln u. a. 2003, S. 238 ff.

36 Johaneke / Lampen (wie Anm. 34), S. VII, und Jörg Bölling, *Musicae Utilitas. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne*, in: Johaneke / Lampen (wie Anm. 34), S. 229–266.

37 Eine Rede Karls IV. in Siena fand in diesen Rufen die Zustimmung der Anwesenden. Die Platzierung im Gesamtverlauf ist damit weniger determiniert.

38 Menin (wie Anm. 31), S. 277.

39 Zur Formalisierung der Akklamationen vgl. Theodor Klausner, *Akklamation*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Bd. 1, Stuttgart 1950, Sp. 216–233; Therese Bruggisser-Lanker (wie Anm. 29), S. 310; Belege für das Anstimmen bei Sabine Žak (wie Anm. 26), S. 183.

40 Anonym, *Das über die zu Franckfurt am Mayn vollzogene Römische Kayserliche Wahl und Crönung Erfreute Teutschland [...]*, Cölln, 1712, S. 37.

41 Žak belegt auch, dass »clamor« und »schal« auf Ablehnung stoßen konnten, und zwar bei denen, die sich nicht mit diesem kollektiven Handeln identifizierten; Žak (wie Anm. 26), S. 7–21. Žak zitiert eine Quelle aus dem späten 12. Jahrhundert, in der die Kritiker die Lautstärke als »boese« bezeichneten; vgl. ebd., S. 7. Zur biblischen Herkunft der Lautstärke als Zeichen der göttlichen Macht vgl. ebd., S. 17.

42 Sarah Zalfen, *Wann sie singen, Seit' an Seit'. Musik als emotionale und gemeinschaftsbildende Praxis auf Parteitagungen der SPD*, in: Sven Oliver Müller / Jürgen Osterhammel / Martin Rempe (Hrsg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen-Bristol / USA 2015, S. 119–138.

43 Belege bei Žak (wie Anm. 26), S. 11.

44 Ebd., S. 18 f.

45 Johann Heinrich Zedler, *Grosses Universal-Lexicon [...]*, Bd. 49, Halle-Leipzig 1746, Sp. 432.

46 Menin weist auf das »peuple« bei der Krönung der syrischen Könige hin; Menin (wie Anm. 31), S. 7.

47 Heidrich / Schiltz (wie Anm. 18), S. 256.

48 Ulrich Kober, *Eine Karriere im Krieg. Graf Adam von Schwarzenberg und die kurbrandenburgische Politik von 1619 bis 1641* (= Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 24), Berlin 2004, S. 193.

49 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und der Dreißigjährige Krieg*, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001, hier S. 122.

50 Othmar Wessely, *Heinrich Schütz und das Haus Habsburg*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 112–116, hier S. 115.

51 Die »Ortintanz dieses Stückes« sagt, dass »dieser Chor Von dem ersten absonderlich gestellt werden« kann. Zit. nach Heinrich Schütz, *Weltliche Konzerte* (wie Anm. 2), S. XIII.

52 Vgl. dazu Breig (wie Anm. 1), S. 729.

53 Markus Rathey, *Symbolische Kommunikation und musikalische Repräsentation. Der Friede von Nijmegen (1679) im Spiegel zeitgenössischer Kompositionen*, in: SJB 32 (2010), S. 107–126, hier S. 108.

54 Ebd., S. 114.

55 *Augspurgische Ordinari-Post-Zeitung 1763*, Nr. 182, 2. August 1763.

56 Anonym [Rudolph Hommel], *Briefe über die Kaiserwahl [...]*, Leipzig 1791, S. 125.

57 So auf Gustav Horn, in: Erasmus Widmann, *Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten / Großmächtigsten und Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn GUSTAVO ADOLPHO [...] Glorwürdigster Gedächtnuß [...]*, [Rothenburg ob der Tauber] 1633, »Ihrer Exell. Herrn Feldmarschallen Gustavo Horn / etc. zu Ehren«, ohne Paginierung, Cantor / Tenor und [Altus]/Bassus.

58 Therese Bruggisser-Lanker weist auf das Te Deum als bekräftigenden Abschluss hin; Bruggisser-Lanker (wie Anm. 29), S. 309.

59 Andrea Ammendola, *Polyphone Herrschermissen (1500–1650): Kontext und Symbolizität*, Göttingen 2013. Zu de Roes Messe ebd., S. 81–96. Zu Lupus mit einem Querverweis auf Jacob Obrechts *Missa Ferdinandus, Dux Calabriae* ebd., S. 26, Anm. 63. Zu dem als »Fugae Quinque Vocum ex Duabus« bezeichneten Satz *Vivat Carolus Quintus* im zweiten Band der *Bicinien Georg Rhaws* vgl. Jürgen Heidrich, *Die polyphone Messe in den Drucken von Georg Rhaw*, in: Andrea Ammendola / Daniel Glowotz / Jürgen Heidrich (Hrsg.), *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion. Kontext. Symbol*, Göttingen 2012, S. 285–304, hier S. 299.

60 Axel Gotthard, *Säulen des Reiches. Die Kurfürsten im frühneuzeitlichen Reichsverband*, Teilband 1: *Der Kurverein. Kurfürstentage und Reichspolitik*, Teilband 2: *Wahlen. Der Kampf um die kurfürstliche »Präeminenz«* (= Historische Studien, Bd. 457/1+2), Huum 1999, hier: Teilband 1, S. 355.

- 61 Gotthard (wie Anm. 60, Teilband 2), S. 711–719.
 62 Gotthard (wie Anm. 60, Teilband 1), S. 356.
 63 Ebd., S. 357.
 64 Ebd., S. 358 f.

- 65 Ebd., S. 358–362.
 66 Stollberg-Rilinger / Neu (wie Anm. 14), S. 19.
 67 Ebd.
 68 Werr (wie Anm. 23), S. 208.

Anmerkungen Werner Breig

* Der Verfasser dankt Klaus Hofmann, einem der Mitarbeiter an der Ausgabe der *Musikalischen Exequien* innerhalb der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, für wichtige Hinweise und kritische Bemerkungen.

1 Spitta konnte dafür das einzige bekanntgewordene vollständige Exemplar des Originaldrucks benutzen, das sich bis 1945 in der ehemaligen Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg (Preußen) befand und seitdem verschollen ist. Einen teilweisen Ersatz bietet der im Zuge der Arbeiten für RISM entdeckte, allerdings nicht ganz vollständige Stimmensatz im Kantoreiarchiv der Pfarrkirche St. Bartholomäus im sächsischen Waldenburg.

2 SGA 12, S. VII.

3 Siehe dazu weiter unten.

4 In seiner Textvorlage, dem »Abdruck« (siehe unten), fand Schütz die Anordnung vor, dass die Sprüche und Strophen »nach Ihrer Wohlseel. Gn. hiebervorn mehrmals wiederholter Anleitung [= Anordnung] *figuraliter* abgesungen werden sollen« – eine Bestimmung, die er dann in variiert Form in seinem Werktitel aufgegriffen hat.

5 Dieser Passus hat Anlass zu der Vorstellung gegeben, dass Heinrich Posthumus sich bei Lebzeiten seine Begräbnismusik schon habe vorführen lassen – eine Legende, die wohl Rudolf Gerber aufgebracht hat; siehe: Rudolf Gerber, *Die »Musikalischen Exequien« von Heinrich Schütz*, in: MuK 6 (1934), S. 297. Diese wurde erst Jahrzehnte später von Othmar Wessely als unbegründet erkannt, vgl. Othmar Wessely, *Der Fürst und der Tod*, in: Beiträge 1974/75, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, S. 60–71, hier Anm. 20. Wiederabdruck in: Schütz WdF, S. 329–345. Mittlerweile kann diese These als widerlegt gelten; vgl. dazu nachfolgend.

6 Der Versuch Hans Joachim Mosers, aus dem komponierten Text das Aussehen des Sarges zu erschließen, konnte deshalb nicht gelingen. Vgl. Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz – sein Leben und Werk*, Kassel 1936, 1954, S. 141 f.

7 Weiterhin abgekürzt als *Abdruck*.

8 Stolberg'sche Leichenpredigten-Sammlung, heute als Depositum in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel.

9 Rudolf Henning, *Zur Textfrage der »Musikalischen Exequien« von Heinrich Schütz*, in: Sagittarius 4, Kassel etc. 1973, S. 47–50.

10 SSA 7, S. XLVI–L; später auch faksimiliert in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, Jena 1996, S. 240–244. Außer dem von Hennig benutzten Exemplar konnten inzwischen zwei weitere in Dresden und Erfurt nachgewiesen werden.

11 Entsprechendes geschah mit den übrigen Reußen-Särgen; siehe dazu die Beiträge von Ingeborg Stein, Günter Hahnebach und Bernhard Mai / Emil Rosian innerhalb der Textgruppe V in: Stein (wie Anm. 10), S. 252–275.

12 Er wurde eine Zeitlang im Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz aufbewahrt und später mehrmals ausgestellt, u. a. 2010–2011 im Kasseler Museum für Sepulkralkultur im Rahmen der Ausstellung *Protestantische Begräbniskultur der Frühen Neuzeit*. Der gegenwärtige (wenn auch nur vorläufige) Verwahrsort des Sarges ist die Feierhalle des Ostfriedhofs Gera.

13 Weiterhin zitiert als *Sterbens-Erinnerung*.

14 Heike Karg (Hrsg.), *Die Sterbens-Erinnerung des Heinrich Posthumus von Reuß (1572–1624) – Konzeption seines Leich-Prozesses*, Jena 1997.

15 Die *Sterbens-Erinnerung* ist Bestandteil der Akte Cb Nr. 4 des Thüringischen Staatsarchivs Greiz und steht dort auf fol. 65^r–66^r. Der Text ist als Faksimile und Übertragung ediert bei Karg (wie Anm. 14), S. 106–109. Die folgende Übertragung ist von buchstabengetreuer Wiedergabe bemüht, die freilich wegen der teilweise verkürzenden und andeutenden Schreibweise nicht mit voller Sicherheit möglich ist. Das meist am Ende der Sprüche stehende Zeichen mit der Bedeutung »usw.«, für das in Heike Kargs Übertragung jeweils das Wort »perge« (setze fort) ausgeschrieben ist, wird hier als »&c.« übertragen. Offenbar hat sich Heinrich Posthumus in diesem Entwurf besonders um leserliche Schrift bemüht. Die private Schnellschrift, die er sonst oftmals verwendete, ist außerordentlich schwer lesbar. Siehe: Heike Karg, *Das Leichenbegängnis des Heinrich Posthumus Reuß 1636 – Ein*

Höhepunkt des protestantischen Funus, Kassel 2010 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 17), S. 54. Z. B. hat seine Aufzeichnung über einen Geraer Besuch von Heinrich Schütz, den er 1616 um ein Gutachten über die Einrichtung der Hof- und Schulmusik gebeten hatte, bisher dem Versuch der Entzifferung widerstanden.

16 Christoph Richter, *Gott vber alles* (Leichenpredigt für Heinrich Posthumus Reuß, gehalten am 4. Februar 1636 in Gera), Gera 1636, S. K [1^r].

17 Martin Moller, *Manuale de preparatione ad mortem – Heylsame vnd sehr nützliche Betrachtung / wie ein Mensch Christlich leben vnd Seliglich sterben sol*, Görlitz 1593.

18 Renate Steiger, »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand« – *Der Sarg des Heinrich Posthumus Reuß als Zeugnis lutherischer ars moriendi*, in: Stein (wie Anm. 10), S. 189–212.

19 Über den Ziffern 1, 3 und 5 stehen waagerechte Striche, denen anscheinend weder eine Hervorhebungsfunktion im Blick auf das Folgende zuzusprechen ist noch eine Trennfunktion im Blick auf das Vorangehende; sie sind wohl graphischer Zierat.

20 Frieder Schulz, *Drei »ökumenische« Jesusgebete – Komm, Herr Jesu, sei unser Gast – Jesu, dir leb ich – Die Seele Christi heilige mich – Forschungen zur evangelischen Gebetsliteratur VII*, in: JbLH 34 (1992/93), S. 1–21, hier S. 12.

21 Schulz (wie Anm. 20), S. 12.

22 Schulz (wie Anm. 20), passim.

23 Der Jesaja-Text spielt auf die Erwürgung der Erstgeburt (2 Mose 12,12 f.) an, die die Ägypter treffen soll und vor der sich die Israeliten durch Verbergen in ihren Häusern schützen sollen.

24 Vgl. Luther 1542, zitiert bei Peter Schmitz, *Luthers Theologie des Todes im Spiegel der Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts*, in: SJB 35 (2013), S. 25–40, hier S. 28.; Moller 1593, zitiert bei Steiger (wie Anm. 18), S. 196. – Schallings *Herzlich lieb* gehörte offenbar zu den von Heinrich Posthumus besonders geschätzten Kirchenliedern; er bestimmte, dass es zu seiner Beisetzung vor der Predigt »musicirt« werden sollte. Ob dieser Ausdruck hier im strengen Sinne, also als »figural«, verstanden werden muss, ist nicht sicher.

25 Dieser Text macht optisch den Eindruck, als sei er nachträglich eingefügt worden.

26 Als Hilfsmittel dafür diene anscheinend eine zweiteilige perspektivische Zeichnung, die sich im Stadtarchiv Gera erhalten hat; Faksimile bei Stein (wie Anm. 10), S. 247. Die Perspektive ist un-

genau; es kam wohl nur darauf an, die Texte vollständig und genau wiederzugeben.

27 Das geht aus einem nicht mehr vollständig lesbaren Schriftzug über dem (nicht mehr vorhandenen) Kruzifix auf dem Sargdeckel hervor: »Ao. 16[35] Mense Septem[bris]«.

28 Richter (wie Anm. 16), S. K [1^r].

29 Sowohl in Schütz' in Alexandrinern gedichtetem Nachruf im Originaldruck der *Musikalischen Exequien* als auch in den Leichenpredigten werden die Fähigkeiten Heinrichs auf dem Gebiet der Musik hervorgehoben.

30 Diese Formulierung nach Peter Gülke, *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1994.

31 Bartholomäus Schwartz, *Zwo Christliche Leich-Predigten [...] Die Erste / in Festo Purific: 2. Febr. [...] Die Andere / den 7. Febr. Anno 1636 [...]*, Gera [1636].

32 Norbert Bolin, »Sterben ist mein Gewinn« (Phil. 1, 21) – *Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock, 1550–1750*, Kassel 1989 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 5), S. 153–162.

33 Da das Aufführungsmaterial für die Geraer Aufführung am 4. Februar 1636 nicht erhalten ist, kann man sich bei der Beurteilung der Komposition nur auf den Originaldruck stützen, ohne ausschließen zu können, dass Schütz eventuell bei der Vorbereitung des Druckes noch Änderungen an der Aufführungsfassung anbrachte. – Die These von Heike Karg (wie Anm. 15), derzufolge bei der Trauerfeier am 4. Februar 1636 in Wirklichkeit eine Vertonung der Sarg-Inschriften durch den Geraer Kantor Peter Neander erklungen sei und Schütz den Auftrag zur Komposition erst nach diesem Datum erhalten hätte, steht so sehr in Widerspruch zu Schütz' Angaben im Titel des Originaldrucks, dass sie einer deutlicheren Begründung bedürfte, als Karg sie gegeben hat. Zwar konnte wegen ungünstiger äußerer Bedingungen (Kriegsereignisse in der Umgebung, Pestepidemie, extreme Kälte) das Leichenbegängnis nur in reduzierter Form durchgeführt werden; vgl. Karg (wie Anm. 15), S. 95 f.; welchen Einfluss das aber auf die Musik hatte, ist kaum mit Sicherheit zu sagen.

34 Ihr erster Teil erschien im Herbst 1636, der zweite, den Schütz gleichzeitig mit dem ersten vorbereitete, drei Jahre später. Vgl. dazu Schütz' Bitte um ein Druck-Privileg für beide Teile vom 9. August 1636, siehe Schütz Dok, S. 196. Von der engen Beziehung zwischen den *Kleinen geistlichen*

Konzerten und den *Musikalischen Exequien* zeugt eine Reihe von textgleichen und motivisch verwandten Stücken.

35 Da dem Figuralcantor Peter Neander, der die Geraer Aufführung vermutlich geleitet hat, ein Schülerchor zur Verfügung stand, konnte Schütz mit einer Aufführung mit Capella rechnen.

36 Martin Staehelin, *Heinrich Schütz, Musikalische Exequien – Von der funktionalen Beisetzungs- und Bekenntnismusik*, in: *Meisterwerke neu gehört – ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 33–56.

37 Soz. B. Gerber (wie Anm. 5), Moser (wie Anm. 6); sodann: Friedrich Schöneich, *Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien*, in: *MuK 20* (1950), S. 182–190. Gerhard Mittring, *Totendienst und Christuspredigt – Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*, in: Gerhard Mittring / Gerhard Rödding (Hrsg.), *Musik als Lobgesang – Festschrift für Wilhelm Ehmann*, Darmstadt 1964, S. 43–63. Überraschenderweise fehlt in diesen Diskussionen der Gesichtspunkt, dass das Gloria in der Begräbnismesse (Requiem) überhaupt keinen Platz hat.

38 Schöneich (wie Anm. 37), S. 185.

39 Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, Göttingen 1961, S. 192 f. Die in Schmidts Buch gebrauchten Abkürzungen sind im Zitat aufgelöst.

40 Sowohl das Fest Mariae Reinigung als auch der 16. Sonntag nach Trinitatis sind durch ihr De tempore mit der Thematik von SWV 280 verbunden. Das Gradualied von Mariae Reinigung ist *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, und der 16. Sonntag nach Trinitatis hat als Evangelienlesung die Erzählung von der Auferweckung des Jünglings zu Nain.

41 Ein Sonderfall ist erwähnenswert: Herbert Reich glaubte zeigen zu können, dass Händel in seinem *Funeral Anthem* für Queen Caroline (HWV 264) ein musikalisches Motiv aus Schütz' *Musikalischen Exequien* aufgegriffen hat; vgl. Herbert Reich, *Händels Trauer-Hymne und die Musikalischen Exequien von Schütz*, in: *MuK 36* (1966), S. 74–78. Ähnliche argumentiert Edwin Werner, *Händels Funeral Anthem – eine englische Musik aus mitteldeutscher Tradition*, in: Klaus Hortschansky / Konstanze Musketa (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt* (1934–1993), Halle 1995, S. 59–76. Skeptisch zu dieser These: Jürgen Heidrich, *Georg Friedrich*

Händels Funeral Anthem »The ways of Zion do mourn« (HWV 264) und *Heinrich Schütz – Zur Rezeptionsgeschichte einer Trauermusik*, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 3* (1994), S. 65–79, und Werner Breig, *Händel und die deutsche Tradition*, in: *Händel-Jb. 51* (2005), S. 255–277. Doch sollte nicht vergessen werden, dass sich in der Marienbibliothek Halle eins der wenigen bekanntgewordenen Exemplare des *Exequien*-Originaldrucks befand (ein Stimmbuch ist erhalten).

42 Friedrich Spitta (1852–1924) war seit 1887 Inhaber des Lehrstuhls für Neues Testament und Praktische Theologie an der Universität Straßburg. – Im Folgenden ist mit der Namensnennung »Spitta« stets Friedrich Spitta gemeint.

43 Die Frage des einheitlichen Modus hat Schütz in seiner *Ordinanz* mit Bezug auf die »aufschweifenden« Choralsätze innerhalb des I. Teils eigens thematisiert.

44 Ein informatives Beispiel für Schütz' Verwendung von Grundform und Diminutivum bietet die Widmung der ersten Fassung des *Beckerschen Psalters* an die Kurfürstenwitwe Hedwig (1628). Darin gibt Schütz zunächst an, er sei vielfach dazu gedrängt worden, »solch Werck zu *continuiren* und zu vollenden«. Nun habe er »endlichen dieses Wercklein / wie es hier für Augen ist / durch Gottes hülfte verfertigt«. (NSA 40, Faks. auf S. XVII f.) – Schütz verwendet das Wort »Wercklein« als Singularerantum. Wenn er im Plural von seinen Werken spricht, dann meist mit dem erklärenden Zusatz »ausgelassen« oder »im Druck ausgelassen«, so etwa in den Werkverzeichnissen von 1647 und 1663/64.

45 Dass es sich nicht um eine »zyklische Großform« handelt, darauf hat schon Norbert Bolin hingewiesen; vgl. Bolin (wie Anm. 32), S. 206.

46 Am 10. Oktober 1898 schrieb Spitta an Heinrich von Herzogenberg: »Am Totenfeste wollen wir die musikalischen Exequien von Schütz [...] auführen, nach meiner Empfindung eines seiner schönsten Werke, das trotzdem, so viel ich weiß, noch nicht wieder aufgeführt ist«. (Unveröffentlicht; freundliche Mitteilung von Konrad Klek.)

47 So im Titel von Gerhard Pickerodt, *Der tönende Sarg – Heinrich Schütz' »Musikalische Exequien« im Ereigniszusammenhang eines Fürsten-Todes*, in: *SJb 16* (1994), S. 27–37.

48 Moser (wie Anm. 6), S. 418.

49 Friedrich Spitta, *Anregung zur Aufführung der Schützschen »Exequien«*, in: *MfGKK 8* (1903), S. 315–319, hier S. 316.

50 Ebenda.

51 Ebenda.

52 Faksimile nach Friedrich Spitta, *Die Musikalischen Exequien von H. Schütz*, in: MfGKK 3 (1898), S. 301–306.

53 Außer den *Musikalischen Exequien* wurden zwei Schütz'sche Konzerte und Charlotte Seithers Werk *Hora* für achtstimmiges Vokalensemble (2003) zwischen die Abschnitte der Passion von Kurt Thomas eingefügt.

Anmerkungen Barbara Dietlinger

* I am grateful to Robert Kendrick for his invaluable feedback, as well as to the scholarly communities that responded so thoughtfully and thought-provokingly on earlier versions of this research at the 2018 Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Osnabrück and the 2019 Annual Conference of the Society for Seventeenth-Century Music in Durham, NC.

1 The peace celebrations were a predominantly Lutheran phenomenon, although some Catholic cities held celebrations as well. For instance, in Vienna the Peace of Westphalia was welcomed with a *Te Deum della pace*, although not in a grand, well-documented ceremony. See Johannes Burkhardt / Stephanie Haberer (eds.), *Das Friedensfest: Augsburg und die Entwicklung einer neuzeitlichen europäischen Toleranz-, Friedens- und Festkultur*, Berlin 2011, p. 282. Andrew H. Weaver, *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War* (Catholic Christendom, 1300–1700), London 2016, p. 251.

2 Ross Poole, *Enacting Oblivion*, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society*, no. 22 (2009), p. 149–157.

3 *Bericht über die Feier des Friedensschlusses zu Münster: Warhafftiger und Eygentlicher Bericht, welcher gestalt der zu Münster und Oßnabruege zuvor geschlossener Frieden, nunmehr aber zu Münster gänzlichen vollnzozen und die Ratificationes Pacis, oder Auswechslung des Friedensschlusses / zwischen dero Römischen Keyserl. Mayestät / und den beyden Königlichen Herrn Abgesandten gegen einander ausgewechslet und eingehändigt worden. Wie sungleichem auch Das darauff erfolgte Frewden=Feste / Procession und Feuerfercken sampt Losbrennung des Geschützes so umb der ganzen Statt gerumb geschehen. So dann Was darauff noch ferner von den sämptlichen Herrn Abgesandeten / wegen Ausführung der Soldesca und Guarnisonen in ganzen Heil. Röm Reich / delibiert / accordiert / beschlossen / und allerseits beliebet worden. So geschehen zu Münster den 16./22. Februar 1649, Frankfurt/M. 1649*; [https://www.deutsche-digitale-](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/BBGS7ZD3KOPPSWBTTQQQ4Q54YM6DGEABG)

[bibliothek.de/item/BBGS7ZD3KOPPSWBTTQQQ4Q54YM6DGEABG](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/BBGS7ZD3KOPPSWBTTQQQ4Q54YM6DGEABG) (accessed January 19, 2018).

4 Johann Gottfried von Meiern, *Acta Pacis Westphalicae Publica: Oder Westphälische Friedens-Handlungen und Geschichte*. 6. *Worinnen enthalten ist, was vom Monath Junio des Jahrs 1648. biß zu dem, im Jahr 1649. völlig erfolgten Schluß und Ende des Universal-Friedens-Congressus zu Oßnabrück und Münster, gehandelt und geschlossen worden in einem mit richtigen Urkunden bestärckten Historischen Zusammenhang verfasst und beschrieben von Johann Gottfried von Meiern, Königlich. Groß-Britannischen und Chur-Fürstlich. Braunschweig-Lüneburgischen Hoff- und Cantzley-Rath zu Hannover*, 6 vols., Hannover 1736; urn:nbn:de:bvb:384-uba000262-0, 623–24. It is not clear which arrangement of the hymn was sung. The hymn dates back to ca. 1540 with a text by Johann Gramann based on Psalm 103.

5 David van der Linden, *Memorializing the Wars of Religion in Early Seventeenth-Century French Picture Galleries: Protestants and Catholics Painting the Contested Past*, in: *Renaissance Quarterly* 70, no. 1 (2017), p. 135. Van der Linden developed his term from Aleida and Jan Assmann's work on memory and *Erinnerungskultur*: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2002, p. 48–65. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, p. 133–42.

6 N. Geoffrey Parker, *John George I of Saxony*, in: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/John-George-I>. (accessed November 11, 2019).

7 Werner Breig (ed.), *Symphoniae Sacrae III* (1650): *Die Konzerte zu sieben Stimmen (Nr. 15–21)*, in: *NSA* 21, Kassel 2002, p. 168–197.

8 *Ibid.*, p. XVI–XVII.

9 Hofmarschallamt, Dank-, Friedens- und andere Feste, 1650, 1660, 1676, 1702, 1721, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. N 4, Nr. 01, Sächsisches Staatsarchiv.

- 10 Polly Low and Graham J. Oliver, *Comparing Cultures of Commemoration in Ancient and Modern Societies*, in: Polly Low, Graham J. Oliver and Peter J. Rhodes (eds.), *Cultures of Commemoration: War Memorials, Ancient and Modern* (Proceedings of the British Academy 160), Oxford 2012, p. 3.
- 11 James V. Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge 2010, p. 11.
- 12 Keir Reeves, Geoffrey R. Bird, and Birger Stichelbaut, *Introduction: Landscape, Commemoration and Heritage*, in: Keir Reeves et al., *Battlefield Events: Landscape, Commemoration and Heritage* (Routledge Advances in Event Research Series), Abingdon, Oxon, New York 2016, p. 4.
- 13 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, p. 48–65.
- 14 David van der Linden theorizes memorizing and forgetting in a French context. He gives a quote from the *Edict of Nantes* (1598) that can be applied to the situation in Dresden in 1650: »the memory of all things that have happened on either side [...] shall remain extinguished and suppressed, as if they have never taken place«. Conf. David van der Linden, *Memorializing the Wars of Religion in Early Seventeenth-Century French Picture Galleries: Protestants and Catholics Painting the Contested Past*, in: *Renaissance Quarterly* 70, no. 1 (2017), p. 134.
- 15 Poole, *Enacting Oblivion*, p. 149–50.
- 16 Reeves, Bird and Stichelbaut, *Introduction*, p. 4.
- 17 For instance, the *Te Deum* was sung at numerous commemorative events, e.g., for the Peace of Prague, the Peace of Westphalia, or for the Treaty of Oliva in 1660.
- 18 Paul Connerton, *How Societies Remember*. (Themes in the Social Sciences), Cambridge 1989, p. 102.
- 19 Jacob Weller, *Des Friedens-Tempels edler Bau [...] Predigt am Frieden-Danckfest über Klagl. Jer. 3,22–24*, Dresden 1650. Wolfgang Ferbern, *Ruhm- und Dancklied: Wegen des von Gott beschehrten und wieder erlangten Friedens / Der Durchlauchtigste Churfürst zu Sachsen und Burggraf zu Magdeburg / Cum Titulo &c. unser gnädigster Herr / In deroselben Churfürstenthum und incorporierten Landen / Am Tage Marien Magdalenen Ein Danck-Fest zuhalten angestellt und befohlen hat / Einfältig gesungen / Von Höchstgedachter seiner Churfürstl. Durchl. alten Dienern und Pritzschmeistern*, Dresden 1650; urn:nbn:de:gbv:3:1-25991. Wolfgang Sommer, *Die lutherischen Hofprediger in Dresden: Grundzüge ihrer Geschichte und Verkündigung im Kurfürstentum Sachsen*, Stuttgart 2006, p. 173. Burkhardt / Haberer, *Friedensfest*, p. 289; Breig, *Symphoniae Sacrae*, p. XVI–XVII.
- 20 Sommer, *Die lutherischen Hofprediger*, p. 173.
- 21 An extant manuscript's watermarks (now in Kassel) of an earlier version than the printed one led Clytus Gottwald to the conclusion that Schütz probably composed *Nun danket alle Gott* early in 1650, therefore dating it early enough for the Dresden peace celebration on June 22 (the third part of *Symphoniae Sacrae* was published after September 29, 1650; Schütz's dedication is dated on the »feast day of archangel Michael«. Breig, *Symphoniae Sacrae III*, p. XVI–XVII. Wolfram Steude, Werner Breig, and Joshua Rifkin date the piece earlier, around 1640–50. One-on-one conversation with Werner Breig, September 28, 2018. Clytus Gottwald / Hans-Jürgen Kahlfuß, *Manuscripta musica*, Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6, Wiesbaden 1997, p. 108.
- 22 Breig, *Symphoniae Sacrae*, p. XVII.
- 23 Stefan Hanheide mentions SWV 49, 338, and 465. In 1621, Schütz composed *Syncharma musicum* (SWV 49) and most likely *Teutonium dudum belli* (SWV 338) for John George I's journey to Breslau with his entire entourage to accept the feudal homage of the Silesian *Stände*. Stefan Hanheide, *Pace: Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Kassel 2007, p. 27–28. See also: Jürgen Heidrich, *Friedensmusik bei Heinrich Schütz*, in: *Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart* (= Folkwang Studien 21), hrsg. von Dominik Höink, Hildesheim u. a. [erscheint 2021].
- Furthermore, Schütz composed *Herr, der du vormals genädig gewest* (Lord, You who were gracious once) (SWV 461) for the *Leipziger Konvent* in 1631. In this concerto, peace plays an integral role. Excerpt of the text: »Herr, erzeige uns deine Gnade und hilf uns. Ach, dass ich hören sollte, dass Gott der Herre redete, dass er Friede zusagete seinem Volk und seinen Heiligen [...], dass [...] Gerechtigkeit und Friede sich küssen« (Lord, show us Your mercy and help us. Ah, that I might hear that God the Lord would say; that He would speak peace to His people and His sacred ones; that justice and peace would kiss each other). Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert »Herr, der du bist vormals genädig gewest«*, in: Wolfram Steude / Matthias Herrmann (eds.), *Annäherung durch Distanz: Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001. *Friedensmusiken* were an omnipresent phenomenon throughout the Thirty Years' War. For examples by composers active in Bavaria, see Stefan Hanheide (ed.), *Frie-*

densgesänge 1628–1651. Musik zum Dreißigjährigen Krieg. Werke von Johannes Werlin, Sigmund Theophil Staden, Melchior Franck und Andreas Berger (DTB, Neue Folge 22), Wiesbaden 2012. For diverse discussions of music and peace in the early modern period, see the January 2019 issue of *Die Tonkunst. Musik und Frieden in der frühen Neuzeit*.

24 The caption of the Hofmarschallamt report reads as follows: »Wie das Friedensfest im Jahr 1650. zu Dresden zelebriert worden«. Hofmarschallamt, Dank-, Friedens- und andere Feste.

25 For the years of John George II reign (1656–1680), Mary Frandsen's 2019 publication for which she combed through the Dresden court diaries is an invaluable source of information regarding the worship culture and its music at the Dresden court. The court diaries of John George I do not include information of that kind.

Mary E. Frandsen, *Worship Culture in a Lutheran Court Chapel: Sacred Music, Chorales, and Liturgical Practices at the Dresden Court, ca. 1650–1680* (JSCM Instrumenta, vol. 5), 2019.

26 *Abkündigung Und Gebeth / Auff dem In Churfuerstenthumb Sachsen allgemeinen / wegen des lieben Friedens / Danck- und Beth-Fest, Dresden 1650*; urn:nbn:de:gbv:3:1-25980, 13. Hofmarschallamt, Dank-, Friedens- und andere Feste, fol. 1–12.

27 Luther Bible: 50:22–4.

28 *Wisdom of Sirah* was often used in Lutheran (published) sermons, hymns, and for catechetical instruction throughout the sixteenth and seventeenth centuries in Dresden and elsewhere in the Holy Roman Empire. Moreover, *Wisdom of Sirah* 50:24–26 was set polyphonically throughout the seventeenth century, e.g., by Michael Praetorius (1610), Samuel Scheidt (1620), Johann Hermann Schein (1623), and Johann Stobäus (1644). Conf. Ernst Koch, *Die »Himmlische Philosophia des heiligen Geistes«: Zur Bedeutung alttestamentlicher Spruchweisheit im Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Theologische Literaturzeitung: Monatsschrift für das gesamte Gebiet der Theologie und Religionswissenschaft*, no. 115 (1990), p. 709–710.

29 The 1663 edition is the oldest extant edition of Rinckart's *Jesu Hertz-Büchlein* with a surviving copy being held in the Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha (Sign: Theol 8° 00700/03). Martin Rinckart, *Jesu Hertz-Büchlein: darinnen lauter Bernhardtinische und Christ Lutherische Jubel-Hertz-Frewden / Gesamlet und außgeschüttet*, Leipzig 1663, »anitzo vermehrt mit einer Vorrede.

D. S. Langens«. Rinckart's *Nun danket alle Gott* was most likely written for the centenary of the Confessio Augustana in 1630.

30 Johann Crüger, *PRAXIS PIETATIS MELICA. Das ist Vbung der Gottseligkeit in Christ=lichen und Trostreichen Gesängen / Herrn D. Martini Lutheri fürnehmlich / und denn auch anderer vornehmer und gelehrter Leute. Ordentlich zusammen ge=bracht / und Mit vielen schönen außerlesenen Newen Ge=sängen gezieret: Auch zur Befo[r]derung des KirchenGottes=dienstes mit beygesetzten Melodien / Nebest dem Basso Continuo verfertigt Von Johann Crügerm Gub: Lus: Direct. Mus. In Berlin ad D. N. In Verlegung des Auctors und Christophers Runge / Gedruckt zu Berlin Anno 1647*. The 1647 *Praxis pietatis melica* was the second edition of Crüger's *Gesangbuch Augspurgischer Confession*, 1640. *Praxis pietatis melica* was published in almost 50 editions until the middle of the eighteenth century and includes many settings of texts by Paul Gerhardt. E.g., Gerhardt's song of thanksgiving and praise *Nun danket all und bringet Ehr* is based on *Wisdom of Sirah* and was published in the 1647 *Praxis pietatis melica* in a setting by Crüger. Siegmars Keil, »Nun danket alle Gott« – ein Kirchenlied und seine Geschichte, in: *Pastoraltheologie* 102, no. 10 (2013), p. 414.

31 Stefan Hanheide et al., *Musik bezieht Stellung: Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2013, p. 223.

32 Keil, »Nun danket alle Gott«, p. 414.

33 Wolfgang Herbst / Ilse Seibt (eds.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 16, Göttingen, 2011, p. 39.

34 The concerto *Nun danket alle Gott* is the very last composition in Schütz's collections of different pieces of vocal sacred music with instrumental accompaniment. Hence, *Nun danket alle Gott* forms the climax of the entire collection *Symphoniae sacrae*, parts I–III (1629, 1647, and 1650), and could be even interpreted as Schütz's intended last *magnum opus*. One could even go further and interpret *Nun danket alle Gott* as Schütz's intended *Schwanengesang*, since he was already 65 when his *Symphoniae sacrae* III were published. With the *Symphoniae sacrae*, he honored his teacher Giovanni Gabrieli (1554/1557–1612) who composed the *Sacrae symphoniae* (1597) and the *Symphoniae sacrae* (published posthumously in 1615). Given that Schütz composed three rather than two *Symphoniae sacrae* and given his further developed style, he not only wanted to emulate Gabrieli, but rather wanted to surpass him. Furthermore,

in *Symphoniae sacrae* III, Schütz does not follow his conventions to order the pieces according to instrumentation. Although it is the last concerto in the collection, it is not the piece with the largest instrumentation. For instance, *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* (SWV 417) for SATTBarB, 2 Vl, Cpl SATB / SATB, Bc could be expected to be at the end of *Symphoniae sacrae* III. Hence, Schütz actively decided to conclude his collection with *Nun danket alle Gott*.

35 Luther gives the commentary »gut Gewissen« – »good consciousness«. Martin Luther, *Biblia: das ist: die ganze Heilige Schrift: Deudsch Auffß New zugericht. D. Mart. Luth.*, Wittenberg 1541; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096751-6, 1126.

36 For further readings on the peculiar setting of »Friede« in Schütz's *Nun danket alle Gott*, see Stefan Hanheide, *Zur Semantisierung des Friedens in der Musik*, in: Klaus Garber / Jutta Held (eds.), *Der Frieden: Rekonstruktion einer europäischen Vision: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden*, München 2001, p. 1113–1117.

37 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, p. 503. Werner Breig, *Zum Werkstil der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz*, Teil 1, in *SJb* 18 (1996), p. 78–79.

38 In print culture, the banderole gained popularity in the sixteenth century. Rolf Wilhelm Brednich, *Überlieferungsgeschichten: Paradigmata volkskundlicher Kulturforschung*, Berlin 2015, p. 33–34. Johan Rist, *Das Friedewünschende Teutschland: In einem Schauspiele öffentlich vorgestellet und beschrieben, Durch einen Mitgenossen der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft [Johann Rist]. Nun zum letzten mahl aufgeleget und mit etlichen neuen schönen Liederen, benebenst ammühtigen auff dieselben, auch neugesetzten Melodeien [Komp.: Johann Michael Jacobi] vermehret und gebessert*, Hamburg 1649; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10117236-2.

39 The beginning of Schütz's letter from January 14, 1651, mentions the publication of the *Symphoniae sacrae* III. See: Gregory S. Johnston, *A Heinrich Schütz Reader: Letters and Documents in Translation*, Oxford 2013, p. 181–86.

40 In the dedication, Schütz named several reasons for doing so: for instance, John George I supposedly supported the arts throughout the Thirty Years' War; he gave Schütz the freedom to serve at the Danish court for some time and supported his journeys to Italy for training purposes. Schütz concluded his dedication with good wishes for John George I's health so that he would be able to enjoy

his now peaceful lands, but also to support the arts further. *Ibid.*, p. 177–79.

41 *Ibid.*, p. 112–13.

Mary E. Frandsen, *Music in a Time of War: The Efforts of Saxon Prince Johann Georg II to Establish a Musical Ensemble, 1637–1651*, in: *SJb* 30 (2008). Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656–1672: An Annotated Translation* (Studies in Music 106), Ann Arbor 1990, p. 5.

42 Elector John George I himself (1585–1656) was of old age in 1650.

43 Tom Furniss / Michael Bath, *Reading Poetry: An Introduction*, Oxon 2013, p. 82.

Regarding the double syntax in *Nun danket alle Gott* I suggest the equalization of God and ruler: The repetition of the line »and continually grants peace« by no means stresses God as the agent of the Peace of Westphalia. The »he« is detached from God; the stark contrast between the »Friede«-section and the autonomous refrain emphasizes that peace and God are not necessarily connected. It is conceivable to insert John George I in the verse to get to the core of the concerto's message: »John Georg I continually grants peace«.

44 Johnston, *A Heinrich Schütz Reader*, p. 48. Hanheide, *Pace*, p. 27–28.

45 The text of Choir 2 addresses and hails the sovereigns and the emperor. It also includes the lines »Vivant tria fundamina pacis« and »Vivant tria tutamina pacis«. Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert*, p. 147.

For more information on the amalgamation of the religious and political realm in musical compositions, see Markus Rathey, *Symbolische Kommunikation und musikalische Repräsentation: der Friede von Nijmegen (1679) im Spiegel zeitgenössischer Kompositionen*, in: *SJb* 32 (2010), p. 108.

46 *Abdruck Des FriedensSchlusses Von der Röm. Käys. Mayt. und Churfürstl. Durchl. zu Sachssen [et]c. zu Prag auffgerichtet Den 20./30. Maii Anno 1635*, Dresden 1635; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10893572-9. Mark Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657): Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 107), Wien, Köln, Weimar 2012, p. 115.

47 Moreover, it was also John George I who received Upper and Lower Lusatia as land gains, not through military interventions but peace negotiations which makes him even more to a peaceful prince. He not only established peace, but did it by way of non-violent negotiations.

Uwe Miersch, *Aus der neueren Geschichte der Ober-*

lausitz: *Dreißigjähriger Krieg und Nachkriegszeit, Wechsel zur Kursachsen*; <http://www.dresden-und-sachsen.de/oberlausitz/geschichte3.htm>. (accessed March 4, 2019).

48 Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle, *Groß Europisch Kriegs=Balet / getantzet durch die Könige und Potentaten / Fürsten und Respublicken / auff dem Saal der betrübten Christenheit*. (1643/44); <https://nat.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=69928> (accessed November 6, 2019).

49 Engraver Johann Georg Puschner crafted a series of prints depicting dance. One of those engravings shows the dance step of the broadsheet and describes it as »balones«. These plates were published in Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schule*, Nürnberg 1716. A modern edition of 1966 makes Puschner's work accessible: Gregorio Lambranzi, *New and Curious School of Theatrical Dancing*. With all the Original Plates by Johann Georg Puschner; translated from the German by Derra de Moroda, New York 1966, Part II, p. 5.

50 Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. Einbl. V,8 a-94, *Deß H. Römischen Reichs von Gott eingesegete Friedens=Copulation* ([S.I.], 1635), urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089749-7.

51 The Holy Roman Emperor bears the caption »Clementia« (clemency, mercy) whereas for the Elector of Saxony we read »Iustitia« (justice). The allegorical figure in the middle is »Pax« (peace). The Holy Roman Emperor gives away (to Saxony?) coins according to merit (»pro merito«). Together, the two political forces combine the characteristics of a good sovereign. Furthermore, we see the inscriptions »Caesar plantat« (the Emperor plants) and »Saxo rigat« (Saxony waters [can also be translated as »conducts«]). Hence, with the effort of the

Habsburgs and the Wettins the Empire will flourish again. Helmut Lahrkamp, *Dreißigjähriger Krieg, Westfälischer Frieden: Eine Darstellung der Jahre 1618–1648 mit 326 Bildern und Dokumenten*, Münster 1997, p. 119.

52 In a Lutheran sentiment, the text also alludes to the Peace of Augsburg 1555 which made both Catholicism and Lutheranism the religions of the Holy Roman Empire.

53 The cooperation between Saxony and the Habsburgs has a tradition. Already in the second half of the sixteenth century, the Electors of Saxony, Moritz and August (Albertine branch of the Wettin dynasty) cooperated with the Habsburgs. Saxony exchanged support for Austria against the Turks with support of the Habsburg against the Ernestine line of the house of Wettin. Thomas Nicklas, *Macht oder Recht: frühneuzeitliche Politik im Obersächsischen Reichskreis*, Stuttgart 2002, p. 81–82, 99.

54 For instance, in Abraham Aubry's copper plate print *Teutschlands fröhliches zuruffen / zu glückseliger Fortsetzung / der mit Gott / in regensburg angestellten allgemeinen Versammlung des H. Röm. Reiches obersten Haubtes und Gliedern*, Nürnberg 1663/64, the emperor is depicted, larger than the electors and in an elevated, central position.

Wolfgang Harms / Michael Schilling / Andreas Wang (eds.), *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Historica*, Kommentierte Ausgabe, Tübingen 1997, p. 379.

55 Landesbibliothek Coburg, *Danck=Gebet für den so langgewünschten und durch Gottes Gnad nunmehr geschlossenen Frieden* ([S. I.], [1648]); urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000030574.

56 »darumb singen wir nun deinen Namen« (this is why we sing your name).

Anmerkungen Olga Gero

1 Diese Meinung vertritt Annemarie Nausch, *Augustin Pfleger. Leben und Werke. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kantate im 17. Jahrhundert*, Kassel 1954, S. 18. Kerala J. Snyder und Peter Wollny vermuten, dass Pfleger seinen Zyklus in Gottorf, also 1665–1673, komponiert hat. Siehe Kerala J. Snyder, Art. *Pfleger, Augustin*, in: Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021538>; abgerufen am 22. Novem-

ber 2018. Peter Wollny, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Sammlung Düben*, in: *Svensk Tidsskrift för Musikforskning* 87 (2005), S. 102. Vgl. auch Maria Schildt, *Gustav Düben at Work. Musical Repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663–1690*, Diss. Uppsala 2014, S. 278.

2 Die kompletten Stimmensätze haben vermutlich eine Gottorfer Provenienz. Zu diesem Zeitpunkt können die Wasserzeichen, die nur in diesen Vokalwerken von Pfleger vorkommen, nicht datiert werden. Wie Peter Wollny vermutet, kam

der ganze Evangelien-Jahrgang um 1670 in die Hände von Gustav Düben. Die zusätzlichen Stimmen wurden von Gustav Düben hinzugefügt und stammen aus einem späteren Zeitraum. Zum Beispiel wird die vierte Violinstimme zum Konzert *Lernet von mir denn ich bin sanftmütig* (Vok. mus. i hs. 9:13), das zwischen 1668 und 1670 entstanden sein dürfte, von Jan Olof Rudén datiert; vgl. Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning: Presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling*, Diss. Uppsala 1968, S. 165. Die in Schweden – meist von Gustav Düben selbst zwischen 1664 und 1684 – angefertigten Kopien zu den anderen Werken Pflegers lassen keine Rückschlüsse auf das exakte Kompositionsdatum zu, was die These von Nausch weder zu bestätigen noch zu widerlegen hilft.

3 Augustin Pflieger, *Psalmi, Dialogi et Motettae à 2.3.4. & 5. partim voc. part. instru.*, Opus 1, Hamburg 1661.

4 Die Werke aus diesem Verzeichnis wurden von Nausch aufgelistet. Nausch (wie Anm. 1), S. 100 f.

5 In der Dübensammlung liegt die Anzahl der *Confitebor*-Kompositionen bei 22, diejenigen der *Laudate Dominum*-Sätze bei 18 Werken.

6 Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 46 (1964), S. 27–82 und 48 (1966), S. 83–186, hier S. 166.

7 Schildt (wie Anm. 1), S. 306–307.

8 Nausch (wie Anm. 1), S. 17.

9 Nausch (wie Anm. 1), S. 29.

10 Ebd.

Anmerkungen Juliane Pöche

1 Vgl. weiterführend zu diesem Text Juliane Pöche, *Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole*, Bern 2019 (= *Musica poetica. Musik der Frühen Neuzeit* 2). Zur Biografie vgl. ausführlich Siegfried Günther, *Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. Universität Gießen 1935, S. 2–26, sowie Amelie Arnheim, *Thomas Selle als Schulkantor in Itzehoe und Hamburg*, in: *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron Dr. theol. et phil.*, Leipzig 1910, S. 35–50 und Franz Josef Ratte, *Thomas Selle. Leben und Werk zwischen Tradition und Innovation*, in: *Thomas Selle. Beiträge zu Leben und Werk des Hamburger Kantors und Komponisten an-*

11 In eckigen Klammern sind jene Wörter aus dem Original angegeben, die in der Vertonung ersetzt wurden.

12 Vgl. Ps 85,1a *Inclina, Domine, aurem tuam et exaudi me*; sodann auch: Ps 70,2 *In justitia tua libera me, et eripe me: inclina ad me aurem tuam, et salva me.*

13 Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Diss. Uppsala 2002, S. 148–156.

14 Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow 2016.

15 Nausch (wie Anm. 1), S. 40.

16 Siehe Peter Wollny, *Imitatio und Aemulatio in der geistlichen Vokalmusik von Dietrich Buxtehude*, in: Wolfgang Sandberger / Volker Scherliess (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption*, Kassel 2011, S. 101–108; Wollny (wie Anm. 14), S. 391f; Olga Gero, *Dietrich Buxtehudes geistliche Vokalwerke – Texte, Formen, Gattungen*, in: *Acta Universitatis Upsaliensis (Studia musicologica Upsaliensia)*; 26, 2016, S. 26 f.

17 In der Dübensammlung hat sich eine Handschrift der Komposition *O tu vita felicissima* (Vok. mus. i hs 078:061) von Samuel Capricornus erhalten, die laut dem Eintrag im Tabulaturband am 5. Mai 1667 kopiert wurde, d. h. zwei Jahre vor dem posthumen Druck *Theatrum musicum* (Würzburg, 1669). Siehe dazu: Schildt (wie Anm. 1), S. 127. Die erst späteren Kopien der Motette *O anima mea* von Graziani machen die Möglichkeit einer früheren Verbreitung seines Werkes unwahrscheinlich.

18 Grusnick (wie Anm. 6) und Rudén (wie Anm. 2).

lässlich seines 400. Geburtstages, hrsg. von Jürgen Neubacher, Herzberg 1999 (= *Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland* 19/3), S. 194–232. Eine Übersicht zu Selles Drucken findet sich bei Jürgen Neubacher, *Übersicht der handschriftlich oder gedruckt überlieferten Werke von Thomas Selle*, ebenda, S. 384–388, vgl. auch: Jürgen Neubacher, *Selle, Sellius, Thomas*, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 15, Kassel 2006, Sp. 552–556.

2 Thomas Selle, *Concertatio castalidum*, Hamburg 1624, Titelblatt.

3 Thomas Selle, *Hagiodecamelydrion*, Hamburg 1627, Titelblatt.

4 Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*,

Laaber 2002 (= Große Komponisten und ihre Zeit o. N.), S. 106, 89–102.

5 Vgl. Anm. 14.

6 Thomas Selle, *Deliciae pastorum Arcadiae*, Hamburg 1624, Basis, fol. 2^v, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: 2 in Scrin. A/592, Cantus Prior, fol. 1^r. Für die Genehmigung der Abbildungen sei namentlich Herrn Dr. Jürgen Neubacher herzlich gedankt.

7 Thomas Selle, *Deliciae pastorum Arcadiae*, Hamburg 1624, Basis, fol. 2^v.

8 Selle (wie Anm. 7), Basis, fol. 2^r.

9 Thomas Selle, *Amorum musicalium*, Hamburg 1635, Vox III, fol. 1^r.

10 Johann Rist, *Neüer teütscher Parnass*, Lüneburg 1652, Titelkupfer, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: Scrin. A 485.

11 Johann Rist, *Die alleredelste Belustigung*, Frankfurt 1666, S. 146 f. Vgl. Pöche (wie Anm. 1).

12 Die Bekanntschaft der Hamburger mit der Musik Italiens kam nicht nur durch Druckverbreitung zustande, sondern sicherlich auch durch ein direktes Kennenlernen über die intensiven Handelsbeziehungen, die sich auch auf Italien erstreckten. Vgl. hierzu den Beitrag von Jorun Poettering, »In die äusserste Welt Oerther«. *Die Hamburger Kaufmannschaft und ihre frühneuzeitlichen Handelsbeziehungen*, in: *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hrsg. von Johann Anselm Steiger und Sandra Richter, Berlin 2012 (= Metropolis o. N.), S. 781–792. Sodann: Sven Schukys, *Die Einwirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf den Fernhandel Hamburgs*, in: *Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618–1648*, hrsg. von Martin Knauer und Sven Tode, Hamburg 2000 (= Beiträge zur Geschichte Hamburgs 60), S. 213–241. Zur allgemeinen Popularität der italienischen Kultur siehe Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996 (= Oxford monographs on music o. N.), S. 43–47, zu den Kontakten zwischen deutscher und italienischer Musikkultur ebenda, S. 47–60. Vgl. hierzu außerdem Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel 2008 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), S. 7–11. Zur Verbreitung italienischer Werke im deutschsprachigen Raum in Form von Drucken sowie in Anthologien siehe Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow 2016 (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 5), S. 23–41.

13 Vgl. zu Rists Italienkenntnis und -liebe Konrad Küster, »O du güldene Musik!« *Wege zu Johann Rist*, in: »Ewigkeit, Zeit ohne Zeit«. *Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist*, hrsg. von Johann Anselm Steiger, Neuen-dettelsau 2007 (= Testes et testimonia veritatis 4), S. 77–179, S. 167.

14 Vgl. Oliver Huck, *Schauspielmusik in Hamburg in der Frühen Neuzeit*, in: *Hamburg. Eine Metropolregion* (wie Anm. 12), S. 597–610, S. 603. Vgl. auch Katharina Hottmann, »Die alte und die neue Liebe«. *Das schäferliche Lied in der Hamburger Liedkultur von 1640 bis 1760*, ebenda, S. 579–595. Katharina Hottmann stellt Rists Titelkupfer ebenfalls in den Zusammenhang mit der pastoralen Vorliebe der Hamburger und zeigt zudem noch weitere Beispiele pastoraler Titelkupfer sowie Dichtungen. Vgl. dazu auch Klaus Garber, *Arkadien vor den Toren Hamburgs. Ein Blick in das »AllerEdelste Leben der gantzen Welt« und die schäferlichen Liederbücher Johann Rists*, in: *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, hrsg. von Johann Anselm Steiger und Bernhard Jahn, Berlin 2015 (= Frühe Neuzeit 195), S. 629–652. Vgl. zur Pastoralmode außerdem Bruns (wie Anm. 12), S. 87–99.

15 Vgl. dazu Fred Wittnebel, *Hochzeitsmusiken Hamburger Komponisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Magisterarbeit, Typoskript, Hamburg 1992, S. 60. Zum Wetteifern mit den Italienern in sprachlicher Hinsicht vgl. zudem Günter Dammann, *Johann Rist auf zwei Fürstenthochzeiten: Glückstadt 1643 und Celle 1653*, in: *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke* (wie Anm. 14), S. 71–108, S. 93. Vgl. dazu auch den Beitrag von Volker Klos-tius, *Fremdsprachige Modelle und Nachahmung in den weltlichen Liedern Johann Rists*, ebenda, S. 109–135.

16 Rist (wie Anm. 11), S. 149.

17 Thomas Selle, *Opera omnia*, Vorwort, zitiert nach Holger Eichhorn, *Thomas Selles »Opera Omnia« im Spiegel ihrer Druckvorlagen*, in: *Jahrbuch Alte Musik 2* (1993), S. 131–304, S. 142.

18 Sorgen um die fehlende Kenntnis des Generalbasses – wie noch im Vorwort zu dem Druck *Hagiodecamelydriön* formuliert – musste Selle hier nicht mehr haben.

19 Thomas Selle, *Opera omnia*, Vorwort, zitiert nach Eichhorn (wie Anm. 17), S. 142.

20 Thomas Selle, *Nachricht von den Singestunden* (1648), ediert in: Jürgen Neubacher, *Thomas Selle als Organisator der Kirchenmusik in Hamburg*, in: *Thomas Selle. Beiträge zu Leben und Werk* (wie Anm. 1), S. 279–322, S. 310–313, S. 312.

- 21 Thomas Selle, *Opera omnia*, Vorwort, zitiert nach Eichhorn (wie Anm. 17), S. 142.
- 22 Selle (wie Anm. 20), S. 313.
- 23 Vgl. Jürgen Neubacher, *Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes*, Neuhausen 1997 (= Musicological Studies and Documents 52), S. 18.
- 24 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: 1 in Scrin. A/660, Canto, Titelblatt.
- 25 Neubacher (wie Anm. 23), S. 60, Anm. 213.
- 26 Auch der mögliche Vorbesitzer Wolfgang Getzman ist auf dem Einband vermerkt, siehe Neubacher (wie Anm. 23), S. 62, Anm. 217.
- 27 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: 1 in Scrin. A/660, Basso, S. 19.
- 28 Irmgard Hammerstein, *Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland. Johann Hermann Scheins »Fontana d'Israel«*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 175–212.
- 29 Vgl. Bruns (wie Anm. 12), S. 120–128.
- 30 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), S. 194.
- 31 Magdalena Walter-Mazur, *The Madrigal Motet in Protestant Germany*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 11 (2006), S. 217–235, sowie Braun (wie Anm. 30), S. 191–195. Vgl. auch Wolfram Steinbeck, *Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi – Schütz – Schein*, in: *SJb* 11 (1989), S. 5–14.
- 32 Leopold (wie Anm. 4), S. 68–77.
- 33 Neubacher (wie Anm. 23), Nr. 418.
- 34 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: 6 in Scrin. A/644, Basso Continuo, Titelblatt.
- 35 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: 3 in Scrin. A/644, Basso Principale, Titelblatt
- 36 Vgl. Neubacher (wie Anm. 23), S. 80, Nr. 399.
- 37 Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, in: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser und Burkhard Meisch, Laaber 2001, S. 11–307, S. 220–223. Vgl. auch zur Uneindeutigkeit des Modus mit der Fina-
lis mi: Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 147–152.
- 38 Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro Quinto*, hrsg. von Maria Caraci, Cremona 1984 (= Claudio Monteverdi. Opera Omnia 6), S. 112.
- 39 Vgl. Hammerstein (wie Anm. 28), S. 188.
- 40 Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro Quarto*, hrsg. von Elena Ferrari Barassi, Cremona 1974 (= Claudio Monteverdi. Opera Omnia 5), S. 99.
- 41 Johann Hermann Schein, *Israelsbrunnlein 1623*, hrsg. von Adam Adrio, Kassel etc. 1963 (= Johann Hermann Schein. Neue Ausgabe sämtlicher Werke 1), S. 139.
- 42 Heinrich Schütz, *Kleine geistliche Konzerte 1636/1639*, Abteilung 3: *Konzerte für fünf gemischte Stimmen*, hrsg. von Wilhelm Ehmann, Kassel etc. 1963 (= NSA 12), S. 58.
- 43 Dahlhaus (wie Anm. 37), S. 272.
- 44 Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro Quinto* (wie Anm. 38), S. 111.
- 45 Eine deutsche Übersetzung des Vorwortes ist zu finden in: Sabine Ehrmann-Herfort, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 143–146.
- 46 Vgl. hierzu Leopold (wie Anm. 4), S. 86; ferner: Werner Braun, *Battaglia*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 1294–1306.
- 47 Vgl. hierzu Manfred Hermann Schmid, *Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz*, in: *SJb* 13 (1991), S. 28–55.
- 48 Möglicherweise handelt es sich dabei um eine Abwandlung des italienischen Wortes »allarme« (Alarm) – die Bezeichnung wird wahrscheinlich eine Art Signalhorn meinen.
- 49 Selle, *Opera omnia*, Tabulaturen, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: Scrin 252, Bd. 2, fol. 206^v.
- 50 Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amadorosi. Libro Ottavo*, hrsg. von Anna Maria Vaccelli, Cremona 2004 (= Claudio Monteverdi. Opera Omnia 14/1–2), S. 217 f.
- 51 Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amadorosi. Libro Ottavo* (wie Anm. 50), S. 323.
- 52 Thomas Selle, *Opera omnia*, Vorwort, zitiert nach: Eichhorn (wie Anm. 17), S. 142.
- 53 Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amadorosi. Libro Ottavo* (wie Anm. 50), S. 353.
- 54 Vgl. dazu Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2: *Darstellungsteil*, Beeskow 2015 (= Ortus-Studien 19), S. 410.

55 Huck (wie Anm. 14), S. 598 sowie S. 602. 1630 wurde Rists *Irenaromachia* im Hause eines Hamburger Ratsherren aufgeführt (vgl. hierzu auch Arne Spohr, »How chances it they travel?«. *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630*, Wiesbaden 2009 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), S. 85. 1647 folgt in Hamburg die Aufführung seines *Friedewünschenden Teutschlandes*. Etliche weitere Schauspiele nennt Rist, die aber offensichtlich nicht mehr erhalten sind. Vgl. dazu Johann Rist, *Perseus*, in: Johann Rist, *Dramatische Dichtungen (Irenaromachia. Perseus)*, Berlin 1967 (= Johann Rist, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eberhard Mannack, Bd. 1), S. 117–282, S. 124. Zu Rists Schauspielen vgl. allgemein Bernhard Jahn, *Johann Rists grenzüberschreitendes Theater. Gattungsexperimente und Interkonnfessionalität*, in: *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke* (wie Anm. 14), S. 163–183.

56 Rist, *Perseus* (wie Anm. 55), S. 133.

57 Ebenda, S. 145.

58 Johann Rist, *Das Friedewünschende Teutschland*, in: Johann Rist, *Dramatische Dichtungen (Das Friedewünschende Teutschland, Das Friedejauchtzende Teutschland)*, Berlin 1972 (= Johann Rist, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eberhard Mannack, Bd. 2), S. 1–203, S. 158.

59 Johann Rist, *Das Friedejauchtzende Teutschland*, in: Rist, *Dramatische Dichtungen* (wie Anm. 58), S. 205–459, S. 284.

Anmerkungen Korbinian Slavik

* Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die überarbeitete und gekürzte Fassung meiner im Fach Musikwissenschaft an der LMU München eingereichten Bachelorarbeit.

1 Theophil Antonicek, *Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig*, in: *Mf* 22 (1969), S. 460–464; vgl. auch Lorenz Welker, *Johann Rosenmüllers venezianische Vokalmusik*, in: Silke Leopold (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen*. Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993, Kassel u. a. 1998, S. 359 f.

2 Holger Eichhorn, *Johann Rosenmüller in Venedig, Wolfenbüttel und anderswo*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), Laaber 1998, S. 179.

3 Eichhorn (wie Anm. 2), S. 178.

60 Vgl. Braun (wie Anm. 30), S. 72.

61 Zu opulenten Himmelsszenen im Schauspiel vgl. Scheitler (wie Anm. 54), S. 579–582.

62 Rist, *Das Friedewünschende Teutschland* (wie Anm. 58), 3. Akt, 5. Aufzug, S. 193.

63 Zu usuellen chromatischen Gängen vgl. zum Beispiel Denis Arnold, *The secular music of Alessandro Grandi*, in: *Early Music* 14/4 (1986), S. 491–499, S. 495. Chromatische Gänge finden sich bei Selle zum Beispiel auch in der einleitenden Sinfonia zu D3.33.

64 Zur Darstellung von Teufel und Hölle in der Schauspielmusik vgl. Scheitler (wie Anm. 54), S. 549–560.

65 Joseph Pipping, *MUSICA Filiorum DEI in Coelis svavissima, Das ist: Himmlische Frewden-Music Der seligen Kinder GOTTes im ewigen Leben*, Hamburg 1653, S. 25.

66 Vgl. den Beitrag von Jürgen Neubacher in: *Thomas Selle – Hamburg und die geistliche Musik im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Ivana Rentsch, Frankfurt a. M. etc., im Druck (= *Musica poetica. Musik der Frühen Neuzeit* 3).

67 Vgl. hierzu Pöche (wie Anm. 1).

68 Vgl. zu Schütz' Durchreise durch Norddeutschland und einem möglichen Aufenthalt in Hamburg: Liselotte Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1933 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 12), S. 200.

4 Vgl. Johann Floßdorf, *Johann Rosenmüller – alias »Giovanni Rosenmiller«*, in: Rainer Schmitt u. a. (Hrsg.), *Ruhm und Ehre durch Musik Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit* (= Publikationsreihe Kulturstadt Wolfenbüttel e. V.), Wolfenbüttel 2013, S. 200.

5 Vgl. Uwe Israel/Michael Matheus (Hrsg.), *Protestanten zwischen Venedig und Rom in der Frühen Neuzeit* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig / Neue Folge 8), Berlin 2013.

6 Vgl. Welker (wie Anm. 1), S. 359 f.; sodann: Holger Eichhorn, *Johann Rosenmüller Vesperpsalmen. Versuch einer Darstellung im Überblick mit Notenanhang erstmalig veröffentlichter Werke und einem komprimierten Werkverzeichnis*, Altenburg 2014, S. 205 ff.

7 Ebd., S. 283. Hier werden unter E221 auch die Beschreibungen in den anderen Katalogen von

Snyder, Kümmerling und Hamel aufgezeigt, vgl. nachfolgend.

8 Kerala Snyder, *Johann Rosenmüller's music for solo voice*, Yale 1970.

9 Vgl. Welch (wie Anm. 1), S. 360. Der Begriff geht zurück auf das aufkommende Nationalbewusstsein im 19. Jahrhundert und ist damit eigentlich ein Anachronismus, der sich aber in der Musikwissenschaft wie auch speziell in der Rosenmüllerforschung etabliert hat und im Folgenden mit Vorsicht und im Kontext der Zeit verstanden werden soll. Vgl. auch Gualtiero Boaglio, *Italianità. Eine Begriffsgeschichte* (= Beihefte zu »Quo vadis, Romania?«, Bd. 28), Wien 2008, S. 18 f.

10 Johann Rosenmüller, *Salve mi Jesu adoro te* (A-Dur, Studienpartitur, Abschrift), in: 19 Geistliche Gesänge, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 18882 (10).

11 Eine Seitenzählung wurde auf den ungeraden Seiten mit Bleistift auf der rechten Ecke oben eingetragen. Diese vermutlich nachträglich hinzugefügte Paginierung wird übernommen.

12 Die Angabe »Rosenmüller« am Beginn der Quelle, zentral über dem Satz, stammt von Georg Österreich. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 125.

13 Einige Stellen, wie sie beispielsweise auf den Seiten 209 und 210 zu finden sind, sollten noch im Original gesichtet werden.

14 <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000149E700000000>. Aufruf am 02.10.2019.

15 Johann Rosenmüller, *Salve mi Jesu adoro te*, RISM ID no.: 452502541.

16 Unten werden die Schreiber der Quelle genannt und besprochen.

17 RISM ID no.: 452502531.

18 Vgl. unten, zur Entstehungszeit der Abschrift. Kümmerling (wie Anm. 12), passim; sodann Eichhorn (wie Anm. 7), passim, und Fred Hamel, *Gestaltungs- und Stil-Prinzipien in der Vokalmusik Johann Rosenmüllers*, Berlin 1930, Ms.

19 Vgl. Mus. ms. 18882 (wie Anm. 10).

20 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 10.

21 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 93 ff., vgl. auch ebd., S. 10.

22 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 12.

23 Ebd.

24 Die weitere, in diesem Rahmen nicht zu leistende Untersuchung von Wasserzeichen und Schreibern kann helfen, die Datierung der Abschrift weiter zu konkretisieren.

25 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 10 f.

26 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 87.

27 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 93.

28 Er steht in Kümmerlings Katalog an erster Stelle und lässt sich mit seiner Schrift gut von derjenigen Österreichs abgrenzen.

29 Wie oben beschrieben, geht die Abschrift vermutlich auf die Bestände dieser Kapelle zurück.

30 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 12. Weitere Evidenz zu Kümmerlings Vermutung ist die teilweise fehlende Textierung im Bass.

31 Im Falle von *chare* könnte man über eine mögliche intendierte Aspiration des ersten Konsonanten weitere Überlegungen anstellen.

32 Wie dem *Grande dizionario della lingua italiana* (Band X, S. 338 f.) entnommen werden kann, ist dieses Personalpronomen bereits bei Dante, Petrarca, Boccaccio und Machiavelli nachweisbar.

33 Texte aus der Sammlung Bokemeyer oder aus der Sammlung Düben könnten beispielsweise zu Untersuchungen herangezogen werden. Durch weitere Vergleiche mit Stücken desselben Schreibers kann auch festgestellt werden, ob es sich um Spezifika desselben handelt.

34 Die Punkte auf dem »o« markieren ein Trema, welches bedeutet, dass »o« und »e« in der Aussprache nicht zu einem Laut verschmolzen werden sollen.

35 Rosenmüller bewegt sich sein ganzes Leben lang zwischen den Konfessionen und wird von beiden nachhaltig geprägt. Einen bündigen Überblick dazu gibt Martin Krumbiegel, *Vom Ponte di Rialto zum Sächsischen Hofkapellmeister, oder: [...] inter nos, er machte es anders als der ehrliche Veit*«, in Israel/Matheus (wie Anm. 5), S. 58.

36 Kümmerling (wie Anm. 12) nennt die Nummern 807, 808, 830, 909 und 1039 als Kompositionen mit dem Incipit »Salve mi Jesu«. Nummer 808 ist das hier untersuchte *Salve mi Jesu, adoro te*; 807 und 830 stammen auch von Rosenmüller. 830 ist ediert von Kerala Snyder, *Johann Rosenmüller's music for solo voice*, Bd. 2, Ann Arbor 1971.

37 Snyder spielt auf einen Fehler in der Vertonung für Bass solo an, der klar auf diesen Bezug zum *Salve regina* verweist; vgl. Snyder (wie Anm. 8), S. 63.

38 Ebd., S. 64.

39 Stephan Oswald, *Die deutsche protestantische Gemeinde in der Republik Venedig*, in: Israel/Matheus (wie Anm. 5), S. 116.

40 Schließlich hielt er nachgewiesenermaßen engen Kontakt zu seiner Heimat und zu protestantischen Fürsten; siehe Floßdorf (wie Anm. 4), S. 201 f.

41 »Versuche, in Rom eine spezielle Einrichtung für Konvertiten protestantischer Herkunft zu schaffen, hatten erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts nachhaltigen Erfolg. In Venedig existierte hingegen keine dem Ospizio dei Convertendi vergleichbare »exklusive« Anlaufstation. [...] Die Zahlen der Konvertiten protestantischer Herkunft in beiden Städten machen deutlich, dass Venedig kein zentraler Konversionsort für Protestanten war«. Ricarda Matheus, *Als Protestant gekommen, als Katholik gegangen. Konfessionelle Grenzgänger in Venedig und Rom*, in: Israel / Matheus (wie Anm. 5), S. 179–199, hier S. 194 f.

42 Es ist hier die Rede von Kaufleuten. Nur diesen war es unter evangelisch-internen strengen Vorschriften erlaubt, in die Gemeinde einzutreten, da derartige Treffen von der katholischen Obrigkeit zeitweise verfolgt wurden, vgl. Oswald, (wie Anm. 39), S. 117 f.

43 Es sind ihm in Deutschland und Venedig parallel wahrgenommene Stellen nachzuweisen, siehe Krumbiegel (wie Anm. 35), S. 58.

44 »Die Rekonstruktion der Gemeindegeschichte aus den erhaltenen Unterlagen ist ein nicht unproblematisches Unternehmen. Denn was aktenkundig wird, ist in unserem Falle nie die Normalität, sondern immer nur der Konfliktfall, der archivalische Spuren hinterlassen hat«. Vgl. Oswald (wie Anm. 39), S. 125.

45 Vgl. Snyder (wie Anm. 8), S. 55.

46 Christoph Bernhard, *Geistliche Konzerte und andere Werke*, Siebter Band der Abteilung Oratorium und Kantate (EdM 90), hrsg. von Otto Drechsler, Kassel u. a. 1982, S. 199.

47 Mary E. Frandsen, *Salve Regina / Salve Rex Christe. Lutheran engagement with the Marian antiphons on the age of orthodoxy and piety*, in: MD 55 (2010), S. 129–218, hier S. 186 f.

48 Vgl. Gunhild Roth, *Die Gregoriusmesse und das Gebet »Adoro te in cruce pendentem« im Einblattdruck. Legendenstoff, bildliche Verarbeitung und Texttradition am Beispiel des Monogrammistens d.; mit Textabdrucken*, in: Volker Honemann (Hrsg.), *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*, Tübingen 2000, S. 277–324.

49 Gerhard Hammer (Hrsg.), *Martin Luther, Operationes in Psalmos 2, Psalm 1-10 (Vulgata)* (= Archiv zur Weimarer Ausgabe Martin Luthers: Texte und Untersuchungen 2), Köln 1981, S. 422.

50 Anselmus Cantuariensis, *Ad Crucem Domini. De sancta cruce, et beata Virgine, et bono latrone*, in: ORATIO XLIII [ol. XLII], ca. 1033–1109, siehe: [\[mlat.uzh.ch/MLS/xfromcc.php?tabelle=Anselmus_Cantuariensis_cps2&rumpfid=Anselmus_Cantuariensis_cps2,%20Orationes,%20%2043&id=Anselmus_Cantuariensis_cps2,%20Orationes,%20%2043&level=&corpus=2¤t_title=Orationes\]\(http://mlat.uzh.ch/MLS/xfromcc.php?tabelle=Anselmus_Cantuariensis_cps2&rumpfid=Anselmus_Cantuariensis_cps2,%20Orationes,%20%2043&id=Anselmus_Cantuariensis_cps2,%20Orationes,%20%2043&level=&corpus=2¤t_title=Orationes\) \[Aufgerufen am 02.10.2019\].](http://</p>
</div>
<div data-bbox=)

51 Hervorzuheben ist hier beispielsweise von Maria Scorzuto, *O Bone Jesu. Del Sig. Gio: Maria Scorzuto Maestro die Cappella, & Org. della M. Comunita di Asola de Trevisana*, in: Jolando Sacarpa (Hrsg.), *Leonardi Simonetti. Ghirlanda Sacra* (= Voce Divina XXII, Band III), Bologna 2011 [Venedig 1625].

52 Eine Abschrift findet sich genau wie Bernhards *Salve mi Jesu* in der Sammlung Düben: Dieterich Buxtehude, *Salve Jesu patris gnate* (Tabulatur, Stimmen), Uppsala Universität, UUB:vmhs 082:035 und vmhs 051:025, RISM ID no.: 190006970.

53 John Whenham / Steven Saunders, *Sances, Giovanni Felice*, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford 2019. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24486>> [Aufruf am 28.10.2019].

54 Vgl. dazu die Analyse unten.

55 Vgl. den zitierten Text aus dem Corpus, der von einem ursprünglich »italienischen« Autor stammt.

56 Ab dem 21. Januar 1658 ist er als Posaunist in Venedig nachweisbar. Vgl. Floßdorf (wie Anm. 4), S. 200 f.

57 Eine Vorlage halte ich für nicht wahrscheinlich. Argumente, die für diese Theorie sprechen, bringe ich in der Gegenüberstellung.

58 Christoph Bernhard (wie Anm. 46), S. 197.

59 Krumbiegel (wie Anm. 35), S. 57.

60 Ebd., S. 53.

61 Nach seiner Flucht aus Norddeutschland ist er von 1655 bis zu seiner Anstellung im Januar 1658 nirgendwo nachweisbar.

62 Arno Lehmann, *Die Instrumentalwerke von Johann Rosenmüller*, Wolfenbüttel 2001, S. 10.

63 Floßdorf (wie Anm. 4), S. 201 f.

64 Peter Wollny, *Rosenmüller, Johann*, in: MGG2, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 407.

65 Floßdorf (wie Anm. 4), S. 201.

66 Hamel (wie Anm. 18), S. 42.

67 Kümmerling (wie Anm. 12), S. 125.

68 Siehe: <https://opac.rism.info/search?id=452502541> [Aufruf am 14.11.2019].

69 Vgl. dazu die Quellenbeschreibung.

70 Denis Arnold, *Venetian Motets and their Singers*, in: *The Musical Times*, Vol. 119, No. 1622 (1978), S. 319.

- 71 Ab 1658 bis 1677 und ab 1677 bis 1682. Im gleichen Ospedale war später auch Antonio Vivaldi beschäftigt. vgl. Floßdorf (wie Anm. 4), S. 200 f.
- 72 Für dieses Stück in mehrfacher Hinsicht ein bemerkenswerter Anlass; vgl. Floßdorf (wie Anm. 4), S. 200.
- 73 Ebd., S. 200 f.
- 74 Snyder (wie Anm. 8), S. 72.
- 75 Die Besonderheit des Stücks hat Bernhard anscheinend auch schon wahrgenommen, da er sonst keine Abschrift angefertigt hätte. Dies gilt natürlich nur unter der Annahme, dass Bernhard wirklich der Kopist ist.
- 76 Floßdorf (wie Anm. 4), S. 200.
- 77 Peter Wollny, *Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die ›Kern-Sprüche‹ I und II*, in: SJB 28 (2006), S. 35–48.
- 78 Wenn schon Johann Philipp Krieger während seines Aufenthalts in Italien bei zahlreichen Komponisten und Musikern in Venedig hat lernen können, wäre es mehr als merkwürdig, wenn Rosenmüller nicht auch solche Kontakte gepflegt hätte. Vgl. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler [et]c. Leben, Werke, Verdienste [et]c. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. 148 f. Siehe auch die Einschätzung von Eichhorn (wie Anm. 6), S. 206.
- 79 Zu den Ausnahmen vergleiche unten die detaillierte Analyse des Bezugs zwischen Musik und Text.
- 80 Holger Eichhorn, *Johann Rosenmüller: sublime yet unknown* (CD-Booklet), Paris 2009, S. 18. Rosenmüller. *Beatus Vir. Motets & Sonates* (Mecenat Musical Societe Generale).
- 81 Ebd.
- 82 Vgl. die Gegenüberstellung der beiden Stücke am Ende dieses Artikels.
- 83 Diese Unterscheidung folgt den Ideen von Thomas Schmitt. Siehe: Thomas Schmitt, *Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien*, in: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 13 (2010), S. 1–18.
- 84 Snyder (wie Anm. 8), S. 113 f.
- 85 Johann Rosenmüller, *Salve mi Jesu adoro te* (wie Anm. 10), S. 209.
- 86 Der Begriff *Vers* ist in dieser Abhandlung etwas freier gefasst und bezeichnet darum alle Sätze des Textes als (Gebets-)Verse. Mitunter handelt sich um prosaischen Text, bei dem eine enge Begriffsdefinition schwer Anwendung finden kann.
- 87 Oder A-Ionisch, vgl. oben.
- 88 Unten wird die Ähnlichkeit zu Schützens Einleitung in *Es steh Gott auf* besprochen.
- 89 Schmitt (wie Anm. 83), S. 10 (anachronistisch betrachtet).
- 90 Eichhorn bemerkt dies auch schon in seinem Bookletbeitrag (wie Anm. 80), S. 18; vgl. auch Krumbiegel (wie Anm. 35), S. 55 ff.
- 91 Krumbiegel (wie Anm. 35), S. 56.
- 92 Gerald Drebes, *Schütz, Monteverdi und die ›Vollkommenheit der Musik‹. ›Es steh Gott auf‹ aus den Symphonie sacrae II (1647)*, in: SJB 14 (1992), S. 55.
- 93 Ebd., S. 55.
- 94 Bei Rosenmüller ist ein langer Orgelpunkt keine außergewöhnliche Erscheinung. Er findet sich in etlichen Stücken.
- 95 Gerald Drebes, *Monteverdis ›Kontrastprinzip, die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das Genere concitato*, in: Musiktheorie 6 (1991), S. 29–42.
- 96 Drebes (wie Anm. 92), S. 54 f.
- 97 Saskia Maria Woyke, *›Varietas‹ – ›Artificialität‹ – ›Irregularita‹. Unausgesprochene Norm in venezianischen Opern der 1660er und 1670er Jahre*, in: Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (= Frühe Neuzeit 149), Berlin 2010, S. 215–227, hier S. 215.
- 98 Ebd., S. 217.
- 99 Ebd.
- 100 Eichhorn (wie Anm. 6), S. 206 f.; siehe auch Welker (wie Anm. 1).
- 101 Woyke (wie Anm. 97), S. 215.
- 102 Eichhorn (wie Anm. 6), S. 207.
- 103 Vgl. Lehmann (wie Anm. 62), S. 161 f.
- 104 Vgl. auch Snyder (wie Anm. 8), S. 174.
- 105 Vgl. den Abschnitt oben, in dem der lateinische Text besprochen wird.
- 106 Wie unten in der Gegenüberstellung der Texte erläutert, könnte es sich bei »tibi« um eine fehlerhafte Übertragung des Kopisten handeln.
- 107 Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist.
- 108 Das Irdische und das Göttliche werden durch eine hohe und eine tiefe Stimme versinnbildlicht.
- 109 Dtn 21, 23.
- 110 Wenn es sich um ein Stück aus einer späteren Epoche handeln würde, hätte man fast schon den Eindruck einer vorgezogenen Stretta, die plötzlich abgebrochen wird.
- 111 In der Quelle von Christoph Bernhard finden sich ebenfalls Angaben zur dynamischen Gestaltung.
- 112 Dies ist auch abhängig von der Interpretation.
- 113 Was Christoph Bernhard vielleicht als ver-

kürzten *Passus duriusculus* bezeichnet hätte. Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*. Q. D. B. V., in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 77 f.

114 *Regole di canto figurato, contrappunto, d'accompagnare*, I-Bc, Ms. P103, cap. XVII: Delle note scambiate; ca. 1660–1690. Bernhard würde hier vermutlich von Transitus sprechen. Bernhard (wie Anm. 113), S. 64 f.

115 Woyke (wie Anm. 97), S. 217.

116 Ebd.

117 Frandsen (wie Anm. 47), S. 187.

118 Krumbiegel (wie Anm. 35), S. 53.

119 Bernhard (wie Anm. 46), S. 199.

120 Es sei erwähnt, dass Bernhard genau diesen Sprung von d' nach fis' als Beispiel in seinem Traktat bringt. Bernhard (wie Anm. 113), S. 78 f.

121 Das Äquivalent in EdM erstreckt sich von Takt 19 bis 21 und von Takt 103 bis 106; vgl. Bernhard (wie Anm. 46).

122 Das Äquivalent in EdM erstreckt sich von Takt 112 bis 115; vgl. Bernhard (wie Anm. 46).

123 Eichhorn (wie Anm. 6), S. 281. Die Edition kann auf Anfrage zur Verfügung gestellt werden.

Anmerkungen Konrad Küster

1 Zur Forschungsgeschichte der Düben-Sammlung vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 89.

2 Konrad Küster, *Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung*, in: Ders. (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 117–276, besonders S. 186–188.

3 Die Forschungsgeschichte der Sammlung Österreichs hier kurz zusammengefasst; für Details vgl. Konrad Küster, *Gottorf und die Musik des späten 17. Jahrhunderts: Landesgeschichte – Identitätsgeschichte – Kulturgeschichte*, in: Ders. (wie Anm. 2), S. 33–60, hier S. 41–43 (mit Quellennachweisen).

4 Soltys' Dissertation veröffentlicht als: Adam Soltys, *Georg Österreich [1664–1735]; sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate*, in: AfMw 4 (1922), S. 169–240. Zu Bokemeyer vgl. die Vorworte der Rosenmüller-Editionen Fred Hamels von 1929 und 1932; vgl. Anm. 3.

5 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970.

6 Zu Beidem Kümmerling (wie Anm. 5), S. 10. Auf S. 13 hingegen »Kustos«.

7 Zu den »Gottorfer Signaturen« vgl. Kümmerling (wie Anm. 5), S. 10. Zur Kritik Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der »Sammlung Bokemeyer«*, in: Sjb 20 (1998), S. 59–76, hier S. 63.

8 Kümmerling (wie Anm. 5), S. 13. Auf S. 12 die Vermutung, dass »nur ein kleiner Teil dieser Werke [...] in Gottorf musiziert worden« sein könne, ebenso der zitierte Begriff.

9 Wollny (wie Anm. 7), S. 61–63.

10 Nicht zuletzt durch den umfassenden Katalog der Sammlungs-Frühzeit: Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: Svensk Tidskrift för Musikforskning 46 (1964), S. 27–82; 48 (1966), S. 63–186.

11 Insbesondere Krummacher (wie Anm. 1), passim.

12 Zum Wechselspiel zwischen dem Projekt Kümmerlings und Weiß' mit den Methodik-Fortentwicklungen durch Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vgl. Küster (wie Anm. 2), S. 117 f.

13 Im Ergebnis der Katalogteil (Anhang I) in Küster (wie Anm. 2), S. 210–267.

14 Vgl. Kümmerling (wie Anm. 5), S. 10 und 69. Es handelt sich um ein Blatt in Nr. 1599 seines Katalogs; im Folgenden werden diese Nummern – bezogen auf Kümmerlings Titel »Katalog der Sammlung Bokemeyer« – als »Bok« abgekürzt.

15 Matthias Kirsch, »*fein holl. wapenpapier Zur Cappelle*«. *Papierversorgung und Handschriftenproduktion am Gottorfer Hof*, in: Sjb 37 (2015), S. 63–76, besonders S. 67. Die weiteren Folgerungen dort jedoch ohne Einbeziehung der damals bereits neu vorliegenden chronologischen Strukturierung der Gesamtsammlung, hierzu vgl. ebd., S. 63 (Fußnote 4).

16 Dies erschwert nicht zuletzt die Klärung der Biographie von Österreichs Bruder Michael, der noch länger als jener in Gottorf wirkte, dessen Tätigkeit aber nur mit Hilfe verstreuter Eingaben fassbar wird; vgl. Küster (wie Anm. 2), S. 195.

17 Vgl. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [...], Leipzig 1732 (Nachdruck Kassel etc. 1953, 4/1986), S. 450: Die Kapellmeisterfunktion Österreichs wurde demnach zuletzt erneuert, als der Thronfolger Carl Friedrich 1719, aus Schweden kommend, sich um die Wiederherstellung seiner Erblande bemühte; einen Nachfolger erhielt Österreich demzufolge noch im selben Jahr in Johann Mattheson (siehe dort zudem S. 391).

18 Vgl. Küster (wie Anm. 2), S. 259–261.

19 Küster (wie Anm. 2), S. 187 f.; vgl. hierzu auch Jürgen Diehl, *Die Conduite des Heinrich Bokemeyer: Neue Einblicke in das Wolfenbütteler Kantorat*, in: Küster (wie Anm. 2), S. 303–380, hier S. 373–380.

20 So einst Fritz Stein, Art. *Bokemeyer, Heinrich*, in: MGG, Bd. 2, Sp. 77–81, hier Sp. 80.

21 Vgl. im Überblick: Heinz Spielmann und Jan Drees (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock: Kunst und Kultur am Schleswiger Hof, 1544–1713*, Bd. 1: *Die Herzöge und ihre Sammlungen*, Schleswig 1997; darin besonders die Beiträge von Mogens Benard (*Idee und Entstehung der Kunstkammer*, S. 260–267), Dieter Lohmeier (*Die Gottorfer Bibliothek*, S. 324–347), und *Die Gründung der Universität Kiel*, S. 376–380), Felix Lühning (*Das Gottorfer Globenpaar*, S. 366–373).

22 Vgl. Kirsten Baumann (Hrsg.), *Der Gottorfer Codex: Blütenpracht und Weltanschauung*, München 2014.

23 Zu den Gesamtumständen Küster (wie Anm. 2), S. 201 (besonders Anm. 281).

24 Diese Grundhaltung vorgegeben durch: Peter von Kobbe, *Schleswig-Holsteinische Geschichte: Vom Tode des Herzogs Christian Albrecht bis zum Tode Königs Christian VII., 1694–1808*, Altona 1834, S. 1 f. Das Werk, der damaligen dänischen Königin Marie gewidmet (Frau des Königs Frederik VI.), ist ebenso unvermeidlicherweise wie unverkennbar aus der Gegnerperspektive Friedrichs formuliert; für eine moderne historische Würdigung sind die Wertungen ohne eingehende Überprüfung folglich nicht brauchbar.

25 Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 330 (Schleswiger Dom) und 360 (Schleswig-Friedrichsberg).

26 Vgl. Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein (fortan: LAS), Abt. 7 Nr. 147 (*Peregrination des Prinzen Friedrich, 1685–1691*): Die Instruktion an den Hofmeister Otto Dietrich von Bülow umfasst (in neun Punkten, darunter fünf zur technischen Reiseabwicklung) vier Kernthemen: christlichen

Glauben, fürstliche Tugenden, wissenschaftliche Bildung und »exercitia corporis«. Kriegswissenschaften und Fortifikation gehören dem dritten an, dort aber neben Latinität, Geschichte, »*Publica Imperii et Europæ*«, fremden Sprachen und Mathematik. Tatsächlich berichtet Bülow am 6. April 1687 brieflich von einer Reise, die Friedrich inkognito zur Inspektion militärischer Anlagen nach Dünkirchen, Valenciennes, Cambrai, Mons, Charleroi und Namur unternommen habe.

27 In der Regierungszeit Friedrichs dann dessen außenpolitischer Ratgeber, vgl. Dieter Lohmeier, Art. »Friedrich IV.«, in: *Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, Bd. 12, Neumünster 2006, S. 117–121, hier S. 117.

28 Angaben im Folgenden abgekürzt als »Rthl.« für Reichstaler und »ß« für Schilling bzw. »Mk« für die »Mark lübisch« (3 Mk entsprechen 1 Rthl.).

29 Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden: studier kring deras organisation, verksamheter och status, ca 1620–ca 1720*, Uppsala 1979, Bd. 1, S. 491 f. (nicht sein Bruder Paul, der dem Ensemble erst am 1. Januar 1693 beitrug, vgl. ebenda).

30 Die Querflöte, erst in jener Zeit schrittweise revolutioniert, kommt wohl noch nicht in Betracht.

31 Laut Kjellberg (wie Anm. 29: Bd. 1, S. 491, ebenso Bd. 2, S. 679) war Springer ab spätestens 1695 verheiratet. Dies mag folglich schon eine zweite Ehe gewesen sein; oder hier ist von einem anderen Trompeter die Rede.

32 So in der Instruktion für Bülow (wie Anm. 26; 25. Oktober 1690); dort auch die folgenden Zitate.

33 Sämtliche Angaben zu dieser Reise nach: LAS, Abt. 7 Nr. 149 (*Ihro Durchl. Printz Fridrichs Rechnung| Zu der Italiänischen Reise| de Annis 1690. et 1691.*). Zu dieser Rechnung bislang nur kursorisch: Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik: Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel (masch.) 1985, S. 492. In der folgenden Überblicksdarstellung der Reise werden die Tagesangaben nur für mehrtätige Aufenthalte mitgeteilt.

34 Der Übergang von julianischem zu gregorianischem Kalender wurde an der Grenze zwischen Znaim (Böhmen) und Hollabrunn (Niederösterreich) markiert: 04./14. Dezember 1690. Dass dies so genau lokalisierbar ist, verweist erneut darauf, dass es sich um »Echtzeitdatierungen« handelt.

35 Die höchsten Erhebungen auf der durch die »Kostgelder« erfassbaren Strecke sind der Semmering (984 m) und der Neumarkter Sattel (895 m).

Die schon römerzeitliche Straßenverbindung hatte 1628 auch Heinrich Schütz für eine winterliche Alpenüberquerung genutzt, dabei aber Probleme mit den »an den Venetianischen grenzen gesperrten päße[n]« bekommen; Zitat nach Schütz Dok, S. 141, zum Sachverhalt bereits Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), Laaber 1995, S. 259. Die von Friedrich gewählte Reiseroute in Norditalien abweichend dargestellt von: Eleanor Selfridge-Field, *Song and Season: Science, culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford 2007, S. 102 (sie geht von einer Seereise von Palmanova / Friaul aus; Friedrich übernachtete dort lediglich am 25. Januar).

36 Auf der Rückreise ist kein »Rückfall« in den Julianischen Kalender dokumentiert.

37 Als Nachweise der zahlreichen Zitate aus der Quelle gelten im Folgenden die jeweiligen Tagesdaten. Als wörtliches Zitat wiedergegeben wird jeweils der Zahlungsgrund. Die Geldbeträge werden in der Quelle typischerweise in einer Extraspalte geleistet, als deren Überschrift die Währungsangabe dient; um auch diese mitteilen zu können, werden die unmittelbaren Finanzposten aus den Zitaten herausgenommen.

38 Zur Bedeutung der Gartenkunst für Gottorf vgl. oben, Anm. 22. Am 30. April wird ferner notiert: »Dem Gärtner in Padua so die *Semina* gebracht, biergelt« 2 Dukaten.

39 Zur Überlieferungssituation der Madonna Raffaels vgl. Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael: A Critical Catalogue of his Paintings*, Bd. 2, Landshut 2005, S. 89–97. Die mit dem »fame as a putative original« umgebene Kopie in Loreto ist demnach erst 1717 nach Loreto gekommen. Zur Barocci-Verkündigung vgl. <https://www.divinarivelazione.org/lannunciazione-di-federico-barocci/> (Abruf 15.05.19); für Informationen danke ich Hans Huberg, Freiburg.

40 Unerwähnt bleiben hier die zahlreichen Zahlungen an Trompeter, die möglicherweise auch Signale zu spielen hatten.

41 Für den 01. Februar ist zunächst zu bedenken, dass dieser Tag als Feiertag galt (Vortrag zu Mariä Reinigung), an dem (ebenso wie an Mariä Reinigung selbst) der Spielbetrieb ruhte. Allerdings ist einzurechnen, dass zeitgenössische venezianische Tagesangaben sich auf die Zeit ab Sonnenuntergang beziehen; demzufolge bedeutete eine »Theaterschließung am 1. und 2. Februar«, dass an den Abenden der Kalendertage 31.01. und 01.02. das

Opernspiel unterblieb, vgl. Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 114. Nun weist der Kalender von Friedrichs Opernbesuchen aber keine solche zweitägige Lücke auf; die plausibelste Erklärung dafür ist, dass im Teatro S. Luca / S. Salvatore am 31. Januar eine Vorstellung stattfand (dem Abend vor dem 01. Februar), also trotz des bestehenden Spielverbots, dass dieses aber für den 01. Februar (Vorabend zum 02. Februar) respektiert wurde. Vergleichbare Irregularitäten beobachtet Selfridge-Field (ebd., S. 125 und 130) für die normalerweise spielfreie Novene vor Weihnachten. – Am 05. Februar 1691 war Friedrich unterwegs nach Murano und wohl deshalb vom Opernbesuch abgehalten; für den 09. Februar nahm Pincier (wie für den 01. Februar) überhaupt keine Eintragung vor.

42 Im Folgenden »D« für den venezianischen Dukaten und »E« für die Lira. Als Umrechnungskurs wird von Pincier am Bandende mitgeteilt: »77 Ducat. di Venetia, sein 64 D. Couranten Müntze«.

43 Zur Unterscheidung vgl. Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 116.

44 Zur Terminologie der Theater vgl. im Überblick: Franco Mancini u. a., *I Teatri di Venezia e il suo territorio: imprese privati e teatri sociali*, 4 Bde. Venedig 1996, hier Bd. 2, S. XX–XXXIII; ebenso Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 150–175. Zu chronologischen Bestimmungen, die von der Chronologie Selfridge-Fields (*The Calendar of Venetian Opera: A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres*, Stanford 2007) abweichen, vgl. die folgenden Ausführungen.

45 Nach Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 194–199.

46 Vgl. US-Wc, Albert Schatz Collection; online: <https://www.loc.gov/item/2010666186/> (11.03.2018). Sämtliche Zitate nach diesem Exemplar. Vgl. ferner <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00048560-1> (09.10.2019).

47 Vgl. den Katalognachweis der US-Wc sowie Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 198.

48 Die Grundlage der Schätzungen wird nicht völlig klar; möglicherweise sind die Daten in Relation zur offiziellen Verkündigung des Karnevals (durch den Rat der Zehn) bestimmt worden, variierend im Zeitfenster zwischen dem 04. Januar und dem 06. Februar eines Jahres; dazu Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 132.

49 Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 162 f. Vgl. ferner die Architekturskizzen aus dem Reisetagebuch von Nicodemus Tessin d. J., dem Hofbaumeister des mit Friedrich IV. so eng verbündeten schwedischen Königs; Wiedergaben in Mancini (wie

Anm. 44), Bd. 2, S. 115–121, und Per Bjurström, *Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J.: Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola*, in: *Kleine Schriften zur Theatergeschichte* 21 (1966), S. 14–41, dort S. 17–24 (als Beschreibung des Theaters) sowie S. 26–34 (Bühnentechnik, Dekoration, Kostüme, fast ausnahmslos zum Teatro S. Giovanni Grisostomo).

50 Ausdrücklich am 14. Januar 1691 (Schottwien) und 19. Januar 1691 (Friesack).

51 Zahlungsvermerk für die Reparatur in Venedig am 29. Januar 1691 an den Fuhrmann.

52 Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 117.

53 Nicht »deutschen«; für das Verständnis des Gottorfer Herzogtums ist wichtig, dass es nach Souveränität strebte und das Residenzschloss außerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation lag: Dessen Nordgrenze lag an der Eider. Zum Grenzstein am Rendsburger Stadttor (»Eidora romani terminus imperij«) vgl. Steen Bo Frandsen, *Holsten i Helstien: Hertugdømmet inden for og uden for det danske monarki i første halvdel af 1800-tallet*, Kopenhagen 2008, S. 15.

54 Zum Zusammenspiel der drei Herrscherhäuser 1685 vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde., Dresden 1861–62, Faks. Leipzig 1971, Bd. 1, S. 277–285. Zu Max Emanuel II. von Bayern vgl. Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 156, 184 und 199 (Opernwidmungen 1683, 1688, 1691); zu den weltlichen Familienmitgliedern ebd., S. 167 (Fußnote 199: auch zum militärischen Engagement im Rahmen der Heiligen Liga von 1684 gegen die Türken) sowie zu den Opernwidmungen S. 170, 173, 175, 182 f. und 207. Zu Sachsen ebd., S. 169 (Opernwidmung Johann Georgs III. 1685) und S. 189 und 209 (Widmungen Friedrich Augusts).

55 Franz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*, Würzburg 1949 (Neujahrsblätter, herausgegeben von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, 21), S. 12 f.

56 Nach Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 216–218, handelte es sich um folgende Werke: Pietro Romolo Pignalla, *Sigismondo primo al diadema* (SS. Giovanni e Paolo); Marc' Antonio Ziani, *Il domicilio* (S. Angelo); Bernardo Saladini(?), *Ercleia* (S. Luca); Carlo Francesco Pollarolo(?), *Ercle in Cielo* (S. Giovanni Grisostomo).

57 Franz Zobeley und Frohmut Dangel-Hoffmann (Hrsg.), *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid: Thematisch-bibliographischer Katalog*, 3 Bde. in 2 Teilen, hier Bd. I/1 und I/2, Tutzing

1967 und 1982; vgl. ferner die in Anm. 55 genannte Studie.

58 Vgl. die Ausführungen bei Selfridge-Field (wie Anm. 35), S. 126.

59 Das Werk ließ sich nicht identifizieren.

60 Zu den Opern Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995. Es lässt sich folglich nicht genau bestimmen, ob es um *Ariadne* ging.

61 Autographe Quittung in: LAS, Abt. 7 Nr. 2416 (*Kammerrechnung 1693*, Beilagen; nach dem Regierungsverwechsel als Empfänger von Kostgeldern genannt (LAS, Abt. 7 Nr. 2432: *Kammerrechnung 1698*, Lit. Q). Zu den Kammerrechnungen ansonsten Richter (wie Anm. 33), S. 356–444.

62 Küster (wie Anm. 2), S. 263–265. Ausscheiden lassen sich Schreiber 31 und 60, weil das Lilienchild-Wasserzeichen ähnlich auch in Quellen der Zeit um 1706/09 vorkommt, Schreiber 40 wegen des Wasserzeichens »Stadtwappen von Lüneburg«, Schreiber 48 wegen des Standardtyps Postreiter (vgl. S. 245), Schreiber 68 wegen des Wasserzeichens »Dame à la mode«, das im gegebenen Zusammenhang mit der Harzregion verbunden ist.

63 Küster (wie Anm. 2), S. 202.

64 LAS, Abt. 7 Nr. 2412: *Kammerrechnung 1693*, Anhang.

65 Vgl. Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 206, Fußnote 86.

66 Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 204–206.

67 LAS, Abt. 7 Nr. 3300: *Handel und Schifffahrt, generalia et varia, 1687–1712*.

68 Lohmeier (wie Anm. 27), S. 117.

69 LAS Abt. 7 Nr. 150: *Reisekosten-(Küchen-)Rechnung während Prinz Friedrichs Teilnahme an der Kampagne in den spanischen Niederlanden, 1694*.

70 Zu grundlegenden Bearbeitungen, die Österreich an Werken Johann Philipp Förtschs vorgekommen hat, und den einschlägigen Verfahrensweisen vgl. Küster (wie Anm. 2), S. 156. Hinzu kommen Fälle, in denen der Bearbeitungscharakter ausdrücklich auf den Quellen vermerkt ist: Caspar Förster (Bok 329), Johann Friedrich Meister (Bok 626/627) und Michael Österreich (Bok 708). Vgl. ferner Konrad Küster, *Dieterich Buxtehude und Georg Österreich*, in: *Buxtehude-Studien* 2 (2017), S. 29–43, besonders S. 42 f.

71 Ergänzt durch den Schleswiger Dom als Auführungsort der großen Trauermusiken Johann Philipp Förtschs und Georg Österreichs. Diese Potentiale sind gespiegelt in vier CD-Einspielun-

gen mit Musik der Sammlung Österreich, entstanden 2012–15 in Kooperation mit dem Ensemble Weser-Renaissance und Manfred Cordes: in der Schlosskapelle (cpo 777 801-2, cpo 777 860-2, cpo 777 944-2: mit Werken der Hofkapellmeister Augustin Pflieger, Johann Philipp Förtsch und Georg Österreich) sowie im Schleswiger Dom (cpo 555 010-2: mit Trauermusiken von Förtsch, Österreich und dessen Bruder Michael).

72 Wie z. B.: Mary E. Frandsen, *Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: Die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen*, in: SJB 29 (2007), S. 17–34, hier S. 25 f.; unklar bleibt jedoch, ob die anderwärts überlieferte Werkgestalt derjenigen entsprach, die hier jeweils zur Aufführung kam. Dasselbe gilt für historische Inventare, auch wenn die in ihnen erwähnten Kompositionen eindeutig ermittelbar erscheinen.

73 Anja Silke Wiesinger, *Schloss Gottorf in Schleswig – Der Südflügel: Studien zur barocken Neugestaltung einer norddeutschen Residenz um 1700*, Kiel 2015 (Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte 23), S. 125 f.

74 Bei Wiesinger (wie vorstehend) nicht erwähnt; zur Quellensituation vgl. die Hinweise bei Küster (wie Anm. 3), S. 55.

75 Wiedergegeben auf den Vogelschau-Ansichten von 1697 und 1707 (vor bzw. nach dem Neubau des Südflügels; auf der jüngeren Ansicht um eine Achse nach Osten verschoben); Wiedergaben in Küster (wie Anm. 3), S. 58–60. Das Tonnengewölbe, das einst diesen kleinen Musizierbereich überspannte, zeigt nach der Entfernung des Erkers noch eine Hälfte eines Freskos, auf dem musizierende Putten dargestellt sind.

76 Zu Giulio Giuliani und Vincentino Antonini vgl. Küster (wie Anm. 2), S. 137.

77 Zu Cestis *L'Orontea* und Gianettinis *Medea* (beide 1686, das letztere Werk 1688 wiederholt) und Giovanni Antonio Borettis *Erminione raquistata* (1688) vgl. Gustav Friedrich Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel*, Erste Folge: Chronologisches Verzeichnis, München 1929, Tafel 3 und 4.

78 Bok 592 (Legrenzi), 1635 (»Keiser«) sowie 1681 und 1731 (ohne Autorenangabe).

79 Im Überblick Kümmerling (wie Anm. 5), S. 67–69.

80 Bok 1080, 1249a, 1499, 1501, 1513–1515, 1615, 1628, 1655, 1661–1662, 1827.

81 Zur Konvolutstruktur vgl. die Ausführungen zu Bleistiftsignierungen, die auf die Bandstruktur vorausweisen, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Johann Philipp Förtsch: Evangelien-dialoge, Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014, S. 694 (= Bd. 3).

82 Vgl. pauschal die Diskontinuität, die sich in der Nummern-Abfolge der Tabelle im Anhang zeigt.

83 Selfridge-Field (wie Anm. 44), S. 207, Anm. 94.

84 Küster (wie Anm. 2), S. 251. – Ebenso gehören Österreichs Partituren zu Albinonis *Engelberta* (Bok 1168; 1709), Keisers *Claudius Caesar* (Bok 1170; nach 1703) und Steffanis *Tassilone* (Bok 1172; 1709) erst seiner späteren Wirkungszeit in Braunschweig und Wolfenbüttel an.

85 Vgl. Richter (wie Anm. 33), S. 441. Wesentlich unklarer ist die Situation der »Opera«, in deren Zusammenhang Österreich am 1. April 1693 eine beträchtliche Menge »Holländischen Papiers empfangen« zu haben quittiert, vgl. Kirsch (wie Anm. 15), S. 65. Anders als von Kirsch vermutet, kann dies aus Zeitgründen nicht mit der Aufführung eines »Musicalischen Lustspiels« nur zehn Tage später in Verbindung gebracht werden. Wichtig ist auch, dass es sich ausdrücklich um holländisches Papier handelte; somit ist damit auch nicht die (auf sächsischem Papier geschriebene) Kopie des Perti-Werks gemeint, die als einzige der drei komplett überlieferten Opern damals bereits uraufgeführt war. Die Quelle, die Österreich damals anlegte, muss also als verschollen gelten.

86 So zuletzt Kirsch (wie Anm. 15), S. 74.

87 Exemplarisch sei verwiesen auf das Verhältnis von Österreichs Steffani-Abschriften zu *Orlando generoso* und dem Hamburger Ariendruck von 1699 (*Die außerlesensten Und vornehmsten ARIEN Aus der OPERA ROLAND Mit unterschiedlichen Instrumenten. Wie sie vorgestellt Auff dem Hamburgischen Schaulplatz, Lübeck 1699; Expl.: DK-Kk, http://img.kb.dk/ma/umus/steffani_arien_roland.pdf, 15.05.2019*): Dessen deutsche Textierungen ließen sich nachträglich in die zunächst nur italienisch textierten Notenkopien Österreichs eintragen, weil dieser die Originaltexte der Singstimmen-Akkolade zugeordnet hatte. Der darunter liegende Platz konnte also für die deutschen Eintragungen genutzt werden (sie erfolgten mit jeweils andersfarbiger Tinte). Dafür, dass die Quellen nicht von vornherein auf diese Erweiterung hin angelegt waren, vgl. etwa fol. 7^r (»Hanno torto i cori amanti«: nur italienisch textiert, im Druck Nr. 9 zweisprachig); fol. 10^v/11^r (für die Eintragung des deutschen Tex-

tes zu »Mi promette la speranza« gab es zwischen dem italienischen und der Generalbassbezeichnung stellenweise nicht mehr genügend Platz); fol. 13–15 (ein Nachtrag des deutschen Texts zu Nr. 1 bzw. 2 des Drucks unterblieb). Ferner enthält Österreichs Quelle ab fol. 23 die Ouvertüre zu *Orlando*, die im Hamburger Druck nicht enthalten ist. So ist umfassend klargestellt, dass dieser nicht die Ausgangsquelle Österreichs war, sondern dieser sich an ihm nur für die nachträgliche Eintragung deutscher Texte orientierte.

88 Zu den Musikern Walther (wie Anm. 17), S. 450.

89 Küster (wie Anm. 2), S. 164.

90 D-B Mus.ms. 2880.

91 Küster (wie Anm. 2), S. 242 f.

92 Vgl. auch <https://opac.rism.info/search?id=452003970&View=rism> (12.03.19).

93 D-B Mus.ms. 23600.

94 Kümmerlings Schreiberidentifizierung als »1b« (Kümmerling, wie Anm. 5, S. 135; Bok 1173) ist offensichtlich inkorrekt; die Zusätze auf S. 67 machen deutlich, dass die Bestimmung nicht leichtfiel.

95 So Kümmerling (wie Anm. 5), S. 67; Wollny (wie Anm. 7), S. 63.

96 Nähere Bestimmungen sind derzeit nicht möglich.

97 D-B Mus.ms. 17320.

98 Zunächst in Österreichs Geburtstagskantate *Der Himmel lacht* für Christian Albrecht von 1694 (Bok 699) sowie etwa gleichzeitig in der Abschrift von Schwenkenbeckers *Magnificat* (Bok 927) und einer der Arien Steffanis (Bok 1546) sowie in einigen Manuskripten, deren genaue Zuordnung zu einer der beiden Herrscherperioden nicht möglich ist (Bok 496: Keiser, *Ich habe einen guten Kampf*; Bok 590: Lalande, *Audi coeli*; Bok 1685: anonym, *Dolci cari*); hierzu Küster (wie Anm. 2), S. 235 f.

99 Erkennbar etwa in den Trauermusiken *Alle Menschen müssen sterben* (Bok 675, 1697; Online-Edition: <http://d-nb.info/1156760410/34>), *Unser keiner lebet ihm selber* (Bok 657, 1702; Online-Edition: <http://d-nb.info/1072983893/34>), *Plötzlich müssen die Leute sterben* (Bok 692, 1702; Online-Edition: <http://d-nb.info/1056942924/34>) und *Ich bin die Auferstehung* (Bok 652, 1704; Online-Edition <http://d-nb.info/1156759900/34>). Ebenfalls der Zeit nach 1697 zuzuordnen – mit Oboen – sind die Partituren zu Ruggiero Fedelis *Confitebor* (Bok 317) und Johann Christoph Schmidts *Mein Herz ist bereit* (Bok 921).

100 Küster (wie Anm. 2), S. 234–244.

101 Küster (wie Anm. 2), S. 236 f.

Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge

Werner Breig Geboren 1932 in Zwickau. Studium der evangelischen Kirchenmusik in Berlin-Spandau sowie der Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg. 1962 Promotion an der Universität Erlangen-Nürnberg; 1973 Habilitation an der Universität Freiburg i. Br. Professor für Musikwissenschaft in Karlsruhe, Wuppertal und seit 1988 an der Ruhr-Universität Bochum (1997 Emeritierung). 1976 bis 2003 Mitglied des Beirats der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft; 1979 bis 1996 Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs. 1997 bis 2006 Editionsleiter der Ausgabe »Richard Wagner, Sämtliche Briefe«. Publikationen zur älteren Klavier- und Orgelmusik, zu Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, Richard Wagner und Arnold Schönberg.

Barbara Dietlinger Doppelstudium der Musikwissenschaft und Slavischen Philologie (Tschechische und Russische Literatur) mit Nebenfach Theaterwissenschaft in München, Prag und Berkeley. 2008 bis 2015 Stipendiatin des Begabtenförderungswerks Hans-Böckler-Stiftung. 2009 bis 2015 studentische Hilfskraft in der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Derzeit Promotion und Lehrtätigkeit an der University of Chicago. Forschungsschwerpunkte sind das Zusammenspiel von Ikonographie und Musik in der frühen Neuzeit, Populärmusik des 17. Jahrhunderts sowie »Oper und Medien«.

Olga Gero Geboren in Moskau. Von 2003 bis 2008 Studium der Musikwissenschaft am Moskauer Tschaikowski-Konservatorium. 2014 Promotion an der Universität Leipzig mit der Dissertation *Musikalische Formung und Textvertonung in den geistlichen Vokalwerken von Dietrich Buxtehude*. Seit 2014 Lehraufträge an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte in der geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts sowie der russischen Musik des 19. Jahrhunderts.

Joachim Kremer Geboren 1958 in Tauberbischofsheim. Studium der Schulmusik an der Musikhochschule Lübeck, danach der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Promotion 1993, Habilitation 2001 an der Musikhochschule Hannover, seit 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Stuttgart. Publikationen zur Musik des 15. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere zu kulturgeschichtlichen Aspekten im 17. und 18. Jahrhundert.

Konrad Küster Geboren 1959 in Stuttgart. Studium der Musikwissenschaft sowie der Mittelalterlichen und Neueren Geschichte an der Universität Tübingen. 1987 Magister Artium, 1989 Promotion. 1990 bis 1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990 bis 1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br., dort 1993 Habilitation.

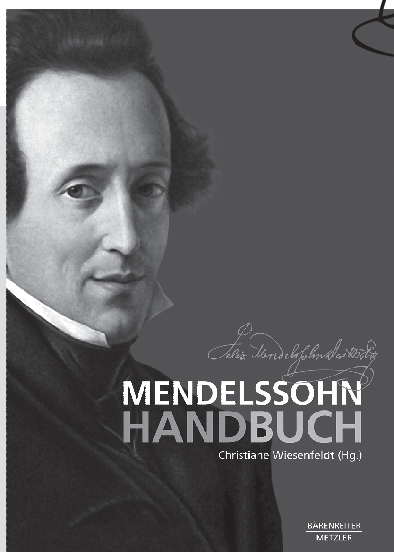
Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993 bis 1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

Juliane Pöche Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden sowie Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Seit 2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft ebenda, seit 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Thomas Selle – Opera omnia«, 2018 Promotion mit der Dissertation *Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole* (erschienen Bern 2019). Die Arbeit wurde 2019 mit dem Karl H. Ditze-Preis ausgezeichnet.

Korbinian Slavik Studium der Phonetik und Sprachverarbeitung (B. A. 2014, M. A. 2019) sowie der Musikwissenschaft (B. A. 2016) an der Ludwig-Maximilians-Universität München; studentische und wissenschaftliche Hilfskraft ebenda. Erasmus-Aufenthalt an der Universität Utrecht (2018). Seit Juli 2020 EXIST-Stipendiat des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie.

Wissen kompakt

Felix Mendelssohn Bartholdy



Irrtum, Preisänderung und Liefermöglichkeiten vorbehalten.

Robert Schumann nannte Mendelssohn den „Mozart des 19. Jahrhunderts“. Johannes Brahms und Max Reger verehrten ihn als romantischen Sinnstifter, zu Lebzeiten wurde er gefeiert, postum seit Richard Wagner mit antisemitischer Hetze überschüttet und von den Konzertpodien verdrängt, im „Dritten Reich“ schließlich verboten und erst danach allmählich wiederentdeckt.

Die Verschränkung von Mendelssohns Leben, Werk und Rezeption ist facettenreich und faszinierend – wer dieses Handbuch liest, wird rasch ein tieferes Verständnis dafür entwickeln.

Mendelssohn-Handbuch

Herausgegeben von
Christiane Wiesenfeldt

526 S. mit 15 Abb.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-2071-1

Auch als **eBook** erhältlich

► Leseprobe im Internet

Das Handbuch bietet:

- Die Darstellung der Position Mendelssohns und seines Schaffens in seiner Zeit
- Einzelwerkbesprechungen zu allen Werkgruppen
- Wirkungsgeschichte in kompositorischer und historischer Perspektive (Rezeption, Interpretationsgeschichte, Mendelssohn im Film)

Die Autoren:

Beatrix Borchard, Stefan Drees, Andreas Eichhorn, Hans-Joachim Hinrichsen, Peter W. Jones, Volker Kalisch, Benedikt Leßmann, Helmut Loos, Alexander Lotzow, Michael Meyer, Panja Mücke, Jascha Nemtsov, Hartmut Schick, Thomas Schmidt, Daniel Tiemeyer, R. Larry Todd, Antje Tumat, Heinz von Loesch, Christiane Wiesenfeldt, Friederike Wißmann und weitere renommierte Autoren

Gemeinschaftsausgabe der Verlage



Bärenreiter



J.B. METZLER

Part of SPRINGER NATURE

Die Kulturgeschichte der Musik Europas



Gernot Gruber

Kulturgeschichte der europäischen Musik

Von den Anfängen bis zur Gegenwart

832 Seiten mit 8 Abb.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-2508-2

- **Musik zwischen Politik und Kunst**
- **Europäische Musik: Identität als Pluralität**

Auch als **eBook** erhältlich

Dieses Buch zeichnet ein großes historisches Panorama Europas und der „abendländischen Welt“ anhand der Musik

Gernot Gruber erzählt die Geschichte der Musik von ihren allerersten Anfängen in vorgeschichtlicher Zeit bis in die jüngste Gegenwart mit ihrer globalisierten E- und U-Musikszene. Er schildert, mal im Detail und mal in großen Zügen, wie eng Musik mit Religion und Kultus, mit Macht und Politik, mit Alltag und Lebensbewältigung verbunden war.

Damit bietet diese Kulturgeschichte etwas anderes als viele bisherige Musikgeschichten:

Sie geht von den Kontexten aus, die als Ideengeschichte, Sozial- und politische Geschichte die Musik tragen. Und sie schildert anschaulich die Spannung zwischen dem allgemeinen Leben und dem Eigenleben der Musik als Kunst.

Den roten Faden bildet dabei die Frage nach dem Europäischen in der Musik, in den europäischen Kernländern, aber auch in den Randbezirken etwa Nord- und Osteuropas oder der amerikanischen Kolonien. Bis hin zu der Grundsatzfrage, wohin diese Geschichte in unserer Gegenwart führt: Löst sich aktuell eine „europäische Identität“ auf – oder gibt nicht gerade der innovative Umgang mit dem global verbreiteten Kanon europäischer Musik die Chance auf Halt?



Gemeinschaftsausgabe der Verlage

Bärenreiter



J.B. METZLER

Part of **SPRINGER NATURE**

Irrtum und Liefermöglichkeiten vorbehalten.

BACH-KOMMENTAR

in vier Bänden



Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 14.I–IV

Band I

Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages

(2./2005). 726 S.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-1741-4

Eine überarbeitete Nachauflage ist in Vorbereitung

Band II

Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest

(2007). 1.103 S.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-1742-1

Band III

Fest- und Kasualkantaten, Passionen

(2018). 912 S.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-1743-8

Band IV

Messen, Magnificat, Motetten

(2019). 496 S.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-2398-9

Der Bach-Kommentar

behandelt in vier umfangreichen Bänden das gesamte geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs und führt dabei theologische Deutung und den aktuellen Stand musikwissenschaftlicher Forschung zusammen.

Für diese theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung wurden vor allem aus der zeitgenössischen Theologie der von Bach vertonten Texte wichtige Quellentexte herangezogen und in längeren Auszügen abgedruckt: neben der Bibelübersetzung Luthers zum Beispiel die „Olearius-Bibel“ und sogenannte „Leit-Gesangbücher“. Dadurch ist es gelungen, neue Deutungsansätze zu entwickeln und das geistliche Vokalwerk Bachs – zum Beispiel auch liturgisch und kirchenjahresgemäß – genauer einzuordnen.

Band IV umfasst neben

den Messen (darunter das Opus Summum, die h-Moll-Messe BWV 232) und einzelnen Messesätzen Bachs das Magnificat sowie die Motetten. Hinzu kommen ein Register der kommentierten Werke des Bandes, ein Gesamtregister zu allen vier Bänden, ein liturgischer Kalender sowie Register der Olearius-Auszüge und Auslegungen.

Der Autor Martin Petzold

(1946–2015) war Professor für Systematische Theologie an der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig. In seinem Nachlass hat sich glücklicherweise ein komplettes Manuskript für die Bände III und IV gefunden, die von einem Expertenteam unter der Leitung von Norbert Bolin ediert und für den Druck fertiggestellt wurden.

► Leseproben auf
unserer Homepage



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Irrtum, Preisänderung und Lieferungsmöglichkeiten vorb.