



Sigrid Wirth, Gerhard Aumüller, Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Arne Spohr (Hrsg.)

Kontinuitäten und Wendepunkte der Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik

Dokumentation des Siegfried-Vogelsänger-Symposiums

24. Juni 2016 | Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Institut für musikpädagogische Forschung
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

**Veröffentlichungen des Instituts für musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover**

Reihe Musikpädagogik und Musikwissenschaft
herausgegeben von Andreas Lehmann-Wermser

Hannover: ifmpf 2017

© Institut für musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover
<http://www.ifmpf.hmtm-hannover.de/>
e-mail: ifmpf@hmtm-hannover.de

Bestellungen über die Homepage des Institutes.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren

Redaktion:

Jan Thomas Pruscha, Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Andreas Lehmann-Wermser

Umschlaggestaltung: Frank Heymann

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet unter
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISSN 2567-4684

ISBN 978-3-931852-88-7

Institut für musikpädagogische Forschung

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Sigrid Wirth, Gerhard Aumüller, Karl-Jürgen Kemmelmeier, Arne Spohr (Hrsg.)

**Kontinuitäten und Wendepunkte
der
Wolfenbütteler
Hof- und Kirchenmusik**

Dokumentation des
Siegfried-Vogelsänger-Symposiums

24. Juni 2016

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Gefördert aus Mitteln der
Stiftung Braunschweiger Kulturbesitz



Reihe
Musikpädagogik und Musikwissenschaft
Band 1

Inhalt

Vorwort	5
Zur Einführung	
von Karl-Jürgen Kemmelmeyer.....	9
Teil 1: Netzwerke	
Orgelbauhistorische Traditionen der „Compenius-Praetorius-Schule“	
von <i>Gerhard Aumüller</i>	17
Michael Praetorius in Regensburg – Beginn einer Karriere als Komponist?	
von <i>Winfried Elsner</i>	63
Musiktransfer zwischen dem Kasseler und dem Wolfenbütteler Hof um 1600: Das „Ostermaier-Chorbuch“	
von <i>Arne Spohr</i>	81
Teil 2: Schriften	
Eine unbekannte Quelle zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts: Das Chorbuch Cod. Guelf. A. ß Aug. 2° der Herzog August Bibliothek	
von <i>Sven Limbeck</i>	97
Wolfenbütteler Musikdrucke im 17. Jahrhundert	
von <i>Jürgen Habelt</i>	127
Ein fruchtbringendes Vorhaben: Die zweite Auflage des Vinetum Evangelicum von Joachim von Glasenapp mit den von Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg verfassten Melodien	
von <i>Andreas Waczkat</i>	149

Teil 3: Räume

The Concept and Creation of a Heavenly Space in the Music of Michael Praetorius

von *Gregory Johnston*.....163

Zur Intertextualität der Musikdarstellungen in G.E. von Löhneysens *Della Cavalleria* 2(1609/1610)

von *Sigrid Wirth*.....177

Teil 4: Wirkungen

Die Tanzsammlung *Terpsichore* von Michael Praetorius im Spiegel der Forschung

von *Rainer Schmitt*.....211

The Lasting Legacy of Michael Praetorius‘ Passionately Practical Pedagogy

von *Margaret Boudreaux*.....227

Michael Praetorius – aus kulturpolitischer Sicht betrachtet

von *Karl-Jürgen Kemmelmeier*.....247

Anhang

Konzertdokumentation266

Autorinnen und Autoren dieses Bandes270

Personenverzeichnis274

Vorwort

Prof. Dr. Siegfried Vogelsänger (1927-2015) bereicherte die musikhistorische Forschung auf dem Gebiet der Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik der Frühen Neuzeit maßgeblich. Durch Publikationen und Vorträge über Michael Praetorius und sein Wirken sowie die Kantoren und Organisten der Wolfenbütteler Hauptkirche Beatae Mariae Virginis, durch Initiierung und Organisation von musikalischen Projekten, Konzerten und Diskussionen trug er zur Erschließung und Vermittlung des reichhaltigen musikalischen Erbes dieser Stadt bei und setzte neue Impulse. Um Siegfried Vogelsänger und seine Forschungsarbeit angemessen zu würdigen und daran anzuknüpfen, fand am 24. Juni 2016 unter Beteiligung internationaler Musikwissenschaftler und Musikpädagogen in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ein eintägiges Symposium statt.

Die Vorträge, die in diesem Band als posthume Festschrift zu Vogelsängers 90. Geburtstag am 24. September 2017 veröffentlicht werden, thematisieren Kontinuitäten und Wendepunkte der Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik der Zeitspanne vom 16. bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die vielfältigen Aspekte wurden in vier Panels aus unterschiedlicher Perspektive beleuchtet: 1. *Netzwerke*, 2. *Schriften*, 3. *Räume* und 4. *Wirkungen*.

Obwohl das Symposium nicht Michael Praetorius als Schwerpunkt hatte, wurde dessen vielschichtiges musikkulturelles Handeln in mehreren Beiträgen erneut eindrucksvoll offenbar: so in den Vorträgen von Gerhard Aumüller über die enge Zusammenarbeit von Praetorius und der Orgelbauerfamilie Compenius, die prägenden Einfluss auf den Orgelbau hatte, und von Jürgen Habelt über die im Umfeld des Wolfenbütteler Hofes entstandenen Musikdrucke und die regionale Entwicklung der Notendruckverfahren. In Winfried Elsners Vortrag über die frühen Beziehungen Praetorius' nach Regensburg und Arne Spohrs Analyse eines im Umfeld des Kasseler

Hofes entstanden, Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig-Lüneburg gewidmeten Chorbuches wurden im Panel *Netzwerke* Dynamiken und Wechselbeziehungen zwischen weltlicher und geistlicher Musik bei Hof sowie des Wolfenbütteler Hofes mit seinem engeren und weiteren (städtischen und höfischen) Umfeld betrachtet. Auch Sven Limbeck und Andreas Waczkat veranschaulichten im Panel *Schriften* die Bedeutung musikalischer Texte — eines in der HAB bewahrten, überaus reich ausgestatteten Kodexes bzw. Joachim von Glasenapps *Vinetum Evangelicum* (1651) — in der Vermittlung repräsentativer und politischer Botschaften zur Regierungszeit Herzog August d.J. zu Braunschweig-Lüneburg und seiner Gemahlin Sophie Elisabeth. Gregory Johnston widmete sich in seinem Beitrag über Praetorius' Raumauffassung dem Zusammenwirken von Aufführungspraxis und damaligem Musikerleben. Ebenfalls im Panel *Räume* stellte Sigrid Wirth den musikbezogenen Diskurs und repräsentativen Handlungsraum der Höfe in Wolfenbüttel und Dresden anhand eines weiteren musikkulturell Handelnden des Wolfenbütteler Hofes, G. E. von Löhneysen, dar. Im Panel *Wirkungen* schließlich behandelten die Vorträge von Rainer Schmitt und Margaret Boudreaux die Auswirkungen von Praetorius' Werken *Terpsichore* und *Polyhymnia Caduceatrix* auf die Entwicklung der Tanzkultur und auf musikpädagogische Auffassungen. Spannten letztere den Bogen von der Vergangenheit zur Gegenwart, gab Karl-Jürgen Kemmelmeyer in seinem kulturpolitisch ausgerichteten Beitrag einen (besorgten) Ausblick auf die Zukunft.

In der Gesamtheit der Beiträge möchte der vorliegende Band einen erweiterten Blick auf die Komplexität musikbezogener Diskurse, auf die dem musikkulturellen Handeln zugrunde liegenden Strukturen und Prozesse ermöglichen.

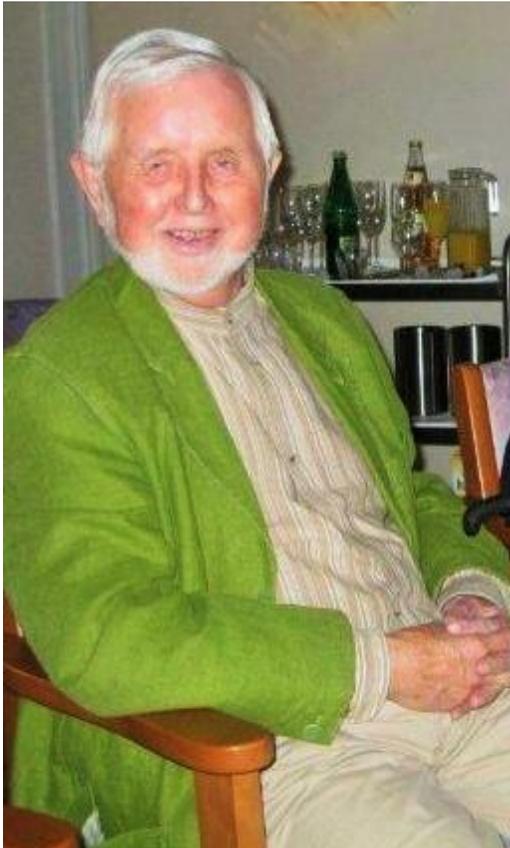
Unser Dank gilt der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel für die logistische Unterstützung des Symposiums, der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz für den Druckkostenzuschuss und dem Institut für musikpädago-

gische Forschung (ifmpf) der Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover für die Redaktion und die Aufnahme des Symposium-Berichtes in seine Publikationsreihe.

Es bleibt sehr zu hoffen, dass die musikwissenschaftliche Erforschung des Wolfenbütteler Herzogshofes und seines Umfeldes eine stetige und engagierte Fortsetzung erfährt. Dies wäre ganz im Sinne Siegfried Vogelsängers.

Wolfenbüttel, im Mai 2017

Für die Herausgeber: Dr. Sigrid Wirth



Prof. Dr. Siegfried Vogelsänger
geb. 24.9.1927 in Dortmund
gest. 5.2.2015 in Saint-Hernot, Frankreich

Karl-Jügen Kemmelmeier

Zur Einführung

Wenn wir heute mit diesem Symposium Prof. Dr. Siegfried Vogelsängers gedenken, so begegnet uns in der Erinnerung eine Persönlichkeit aus einer Generation Jahrgang 1927, die in ihrem Leben ganz anderen Belastungen und Herausforderungen ausgesetzt war als wir jüngeren und deren akademischer Weg weniger gradlinig verlief als bei vielen von uns. Wir mussten keine wirtschaftliche Not in der Weimarer Republik, keine Entscheidungsnot in der Zeit nationalsozialistischer Gedankenkontrolle, keinen Krieg mit Gefangenschaft und die Zeit der Bedrohung und Not der 1940er Jahre durchstehen. All das hat Siegfried Vogelsänger in seiner Geburtsstadt Dortmund erlebt, eine Stadt, die in seinem Leben eine wichtige Rolle spielt – später sollte es Wolfenbüttel werden. Und wie bei so vielen in der Nachkriegszeit beginnt auch seine berufliche Karriere ganz bodenständig: Nach Arbeit in der Landwirtschaft, wo man damals wenigstens nicht hungern musste, erlernte er ab 1946 das Tischlerhandwerk und arbeitete bis 1952 als Tischlergeselle. Doch die Kirchenmusik faszinierte ihn schon damals: Er absolvierte gleichzeitig eine Ausbildung als nebenberuflicher Kirchenmusiker.

Sein pädagogisches Interesse hatte sich bereits 1944 gezeigt, als er 17-jährig in die Lehrerbildungsanstalt in Wadersloh-Beckum eintrat. Als Anfang 1945 sein Jahrgang als letztes Aufgebot eingezogen wurde, kam er wie viele Jugendliche zur Flak und geriet kurz danach in amerikanische Kriegsgefangenschaft, aus der er 1946 entlassen wurde. Nach der schon erwähnten Zwischenstation im Tischlerberuf und mit der Stabilisierung der Verhältnisse in der neu gegründeten Bundesrepublik konnte er nun endlich 1952-1955 an der Kirchenmusikschule in Herford studieren, wo er mit dem B-Kirchenmusikerexamen abschloss. Zu seiner Studienzeit prägte die Orgel-

bewegung und die aus der musikalischen Jugendbewegung stammenden Singbewegung stark das kirchenmusikalische Repertoire und deren Aufführungspraxis – seine Lehrer Schönstedt (Orgel) und Ehmann (Chorleitung) waren Protagonisten dieser musikästhetischen Auffassung, die die Musik der Renaissance und des Frühbarocks und den alten Instrumentalklang wieder entdeckte und vor allem Schütz und Bach - gelegentlich auch Praetorius - einen großen Stellenwert einräumte. Für Siegfried Vogelsänger waren es prägende Eindrücke, die sich auch auf seine Tätigkeiten später in Wolfenbüttel auswirken sollten.

Mit dem B-Examen in der Tasche und nach Absolvieren einer Begabten-Sonderprüfung wurde er 1955 zum Studium für das Volksschullehramt an der Pädagogischen Akademie Dortmund zugelassen; er übte nach dem Examen 1957 die Lehrertätigkeit bis 1961 in Dortmund aus. In dieser Zeit arbeitet er als Kirchenmusiker in Soest und gründete und leitete eine Michael-Praetorius-Kantorei in Dortmund - eine Namenswahl, die mit seinen Forschungsinteressen später in Wolfenbüttel in Verbindung steht.

An der Pädagogischen Akademie, später Pädagogische Hochschule Ruhr Dortmund lehrte damals Prof. Dr. Michael Alt, eine der für die Entwicklung des jungen Hochschulfaches Musikpädagogik prägenden Persönlichkeiten. Siegfried Vogelsänger hatte bei ihm studiert. Michael Alt erkannte Vogelsängers wissenschaftliches Potenzial für die Musikpädagogik, holte ihn 1961-1969 als Assistent und Lektor im Fach Musik zu sich an die Hochschule und förderte ihn nach Kräften. Da damals Volksschullehrer-Examen nicht als vollakademischer Abschluss galten, schickte er Siegfried Vogelsänger 1961-1965 an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold zum Studium der Schulmusik und der A-Kirchenmusik, um nach diesen vollakademischen Abschlüssen die Basis für eine Promotion und Hochschulkarriere zu schaffen.

Siegfried Vogelsänger hat mir dies erzählt - in Detmold. Eben dort lernten wir uns kennen, wo ich, der sechzehn Jahre Jüngere, ab 1962 u. a. Schul-

musik und Kirchenmusik studierte. Die NWD Musikakademie Detmold, in der Nachkriegszeit als neuer Typ einer Musikhochschule gegründet, galt zu dieser Zeit als eine der modernsten und künstlerisch anspruchsvollsten Musikhochschulen Westdeutschlands. Siegfried und ich, wir hatten dieselben Lehrer: Stephani und Wagner (Dirigieren), Tramnitz (Orgel), Driessler (Formenlehre, Tonsatz), Lechner (Cembalo). Und wir sangen unter der Leitung von Alexander Wagner gemeinsam in der Capella der NWD Musikakademie, einem Hochschulchor, der für Funkaufnahmen höchst anspruchsvolle Chorliteratur der Romantik und Moderne probte, die es in den Archiven der Sender noch nicht gab. Es waren viele ästhetisch neue Impulse, Erfahrungen mit großen Werken, Begegnungen mit zeitgenössischen Komponisten und in dieser Zeit begann auch die kritische Auseinandersetzung mit der musikalischen Jugendbewegung und ihren pädagogischen Ideologien.

Seine weiteren akademischen Stationen sind schnell erzählt: Promotion 1972 mit einer Dissertation „Musik im Lehrerseminar zu Soest 1809-1926“ und Habilitation 1974 an der Pädagogischen Hochschule Ruhr Dortmund, 1973-1992 Professor für Medien-Pädagogik-Musik an der Fachhochschule Niederrhein im Fachbereich Sozialwesen in Mönchengladbach. An der PH Ruhr in Dortmund begegneten wir uns 1972 wieder: Ich arbeitete dort bis 1978 als Akademischer Oberrat im Fach „Musik in der Sonderpädagogik“.

Vorbereitet u. a. durch Michael Alt begann um 1970 die durchaus kritisch-kontrovers verlaufende Fachdiskussion um eine Neubestimmung der Musikpädagogik und um ihren Wandel zum wissenschaftlichen Universitätsfach. Alt hatte 1968 die erste Didaktik des Faches Musik vorgelegt.¹ Viel beachtet wurde Siegfried Vogelsängers Buch „Musik als Unterrichtsgegen-

¹ ALT, Michael: *Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk*. Düsseldorf 1968

stand“, das ab 1970 mehrere Auflagen erlebte.² Beeinflusst durch seinen Mentor Michael Alt versucht Siegfried Vogelsänger hier ebenfalls eine Gesamtkonzeption, geht aber über Alts Kunstwerkorientierung hinaus: Vogelsängers reflektorische Ansatz rezipiert neue Lerntheorien und Erkenntnisse aus der neu aufblühenden musikpsychologischen Forschung.

Siegfried Vogelsänger hat viele Beiträge zu Themen der Musikpädagogik, der Musikwissenschaft und der Musik im Sozialwesen veröffentlicht. Sein Beitrag zur Entschlüsselung der Struktur der Passacaglia Bachs gab mir wichtige Anregungen.³ Offensichtlich scheint bisher jedoch kein Gesamtverzeichnis seiner Publikationen zu existieren.

Nach der Emeritierung 1992 nahm er ab 2005 seinen zweiten Wohnsitz in Wolfenbüttel und lebte in einem Haus der Michael-Praetorius-Stiftung. Es wurde schon erwähnt, dass der Name Michael Praetorius wie ein Leitmotiv in seinem Leben immer wieder aufscheint: die Praetorius-Kantorei in Dortmund, 1987 sein Buch „Michael Praetorius beim Wort genommen“⁴ und dann 2008 in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner erneut ein einführendes Buch zu Michael Praetorius und sein Wirken als Hofkapellmeister und Komponist.⁵ Wolfenbüttel, eine Stadt, in der Praetorius‘ Spuren noch gegenwärtig sind und wo man in der Herzog August Bibliothek viele Dokumente seines Schaffens einsehen kann, zog Siegfried Vogelsänger in eben diese Kulturstadt. Die Forschungen zur Wolfenbütteler Hofkapelle, zu

² VOGELSÄNGER, Siegfried: *Musik als Unterrichtsgegenstand der Allgemeinbildenden Schule. Didaktische Analysen – Methodische Anleitungen*. Mainz 1970 (Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege Band 18)

³ Siehe KEMMELMEYER, Karl-Jürgen: *J. S. Bach. Passacaglia c-Moll BWV 562 – Rekonstruktion der Registrierungsüberlieferung und Dokumentation*. <http://www.prof-kemmelmeyer.de/downloads/index.php> (Text und Audio)

⁴ VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*. Göttingen 1987 (Edition Herodot, orbis musicarum)

⁵ VOGELSÄNGER, Siegfried (in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner): *Michael Praetorius 1572-1621. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*. Wolfenbüttel 2008

Michael Praetorius und zur Musikgeschichte der Marienkirche bestimmten die letzte Periode seines Lebens bis zum Jahr 2012. Mit vielen Vorträgen, Diskussionen, Projekten und organisatorischem Einsatz hat Siegfried Vogelsänger maßgeblich dazu beigetragen, dass das Bewusstsein für die Bedeutung Wolfenbüttels in der Musikgeschichte präsent wurde.

Als der Michael Praetorius Preis, dessen Konzeption und Stiftung ich dem Land Niedersachsen vorgeschlagen hatte, 2005 zum ersten Mal vergeben wurde, trafen wir uns anlässlich der Feierstunde in der Herzog August Bibliothek nach langen Jahren wieder. Es entstand daraus ein Briefwechsel, durch den mich Siegfried an seinen Ideen und Publikationsprojekten teilhaben ließ. Er sprach bei Telefonaten oft darüber, dass es einen musikwissenschaftlichen Kongress zur Bedeutung der Wolfenbütteler Hofkapelle geben müsse und dass die Leistung und Bedeutung von Michael Praetorius noch viel zu wenig im Bewusstsein der musikwissenschaftlichen Fachwelt sei. Er hatte zum Thema „Musik der Wolfenbütteler Hofkapelle“ schon Vortrag und Konzertprogramm skizziert, doch die Krankheit erlaubte ihm kein weiteres Verfolgen dieses Projektes.

An sein letztes großes Thema, die Wolfenbütteler Hofkapelle, knüpft das Symposium und Konzert, von seinen Freunden ausgerichtet, nun heute an.

Danken möchte ich Frau Dr. Wirth, die – angeregt von Prof. Dr. Spohr - die Idee zu diesem Symposium hatte und die Hauptlast der Vorbereitungen zusammen mit Prof. Dr. Aumüller trug. Danken möchte ich Prof. Dr. Burschel und Dr. Bauer von der HAB, dass wir hier an historischer und berühmter Stätte tagen durften. Und danken möchte ich allen hier Versammelten, dass sie weder Kosten noch Mühen gescheut haben, damit dies Symposium stattfinden kann.

Teil 1: Netzwerke

Gerhard Aumüller, Dietrich Kollmannsperger, Dorothea Schröder

Orgelbauhistorische Traditionen der „Compenius-Praetorius-Schule“

**Ein Beitrag zur Zusammenarbeit von Michael Praetorius
mit der Orgelbauerfamilie Compenius**

Michael Praetorius und die „Orgeln-Verdingnis“

Michael Praetorius (1571/72-1621) war zweifelsohne der bedeutendste deutsche Orgelfachmann des 17. Jahrhunderts,¹ nicht nur durch seine Orgelkompositionen und Mitwirkung bei Orgelbauprojekten, sondern vor allem auch durch die lexikographische Darstellung der Orgelkunst in der „Organographia“ seines *Syntagma musicum* II,² das 1619 in Wolfenbüttel erschien, im Manuskript aber etwa 1617 abgeschlossen gewesen sein dürfte.

Darin erwähnt er an zwei Stellen ein „Tractätlein“ von der „Orgeln Verdingnüß / Baw vnd Liefferung“, zu dessen Abfassung er

... bey vorgedachtem meines gnädigen Fürsten vnd Herrn bestaltem Orgel= vnd Instrumentmacher Esaia Compenio, (welcher mir in vorgesetz-

¹ VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius 1572-1621, Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in Leben und Werk*. Wolfenbüttel 2008; HAASE, Hans: *Praetorius in Wolfenbüttel*, in: Michael Praetorius Creutzbergensis 1571 (?) - 1621. Zwei Beiträge zu seinem und seiner Kapelle Jubiläumjahr. Hg. von Kurt GUDEWIL und Hans HAASE. Wolfenbüttel und Zürich 1971, S. 31-56; GURLITT, Wilibald: *Michael Praetorius (Creutzbergensis). Sein Leben und seine Werke nebst einer Biographie seines Vaters, des Predigers M. Schultheis*. I. Band, neu herausgegeben von Josef FLOBDORF und Hans-Jürgen HABELT. Wolfenbüttel 2008; SCHMID, Bernhard: *Praetorius, Michael*, in: *Neue Deutsche Biographie* 20 (2001), S. 668-670 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118741713.html> (Aufruf vom 30.5.2016).

² PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*. Band II (künftig: SM II). Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Arno FORCHERT. Kassel u.a. 2001.

*tem Bericht vnd Vnterricht von alten vnd newen Orgeln sehr beyrätlich gewesen) mit allem fleiß angehalten habe, damit er es den Kirchen/Organisten vnd Orgelmachern zum besten in öffentlichen druck kommen lassen wollte: Worzu ich jhme dann meines Theils nicht allein beförderlich sondern auch nach meinem geringen verstande vnd vermü- gen beyrätlich vnd behülfflich zu seyn dem gemeinen Nutzen zum besten mich schuldig erachte.*³

Dieser Tractat wende sich nicht an rechtschaffene Orgelmacher,

*[S]ondern allein die Hümpler vnd Stümpler die noch nicht eine Pfeife recht anzurichten gelernet vnnnd flugs Meister spielen wollen anzunehmen. Sintemahl ich wol weiß was von dieser Kunst so auch in Warheit mit vnter hohe Künste zu rechnen zu halten sey: Darvon vielleicht an eim andern ort weitleuffiger zu tractiren, sich gute gelegenheit offeriren könnte.*⁴

Vielleicht wollte Praetorius mit diesem letzten vagen Satz die Schwierigkeiten für die Drucklegung des Tractats andeuten, die durch den bereits 1617 erfolgten Tod von Esaias Compenius entstanden waren.⁵

Ganz zweifellos war sich Praetorius aber über die Bedeutung der „Orgeln-Verdingnis“ als einer der ersten kodifizierten Qualitätsstandards für den Orgelbau im Klaren, die zugleich ein Dokument seiner engen Zusammen-

³ SM II, S. 231. Die Erstausgabe der „Orgel-Verdingnis“ stammt von Friedrich BLUME, in: Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 4 (1936): *Esaias Compenius, Michael Praetorius: Orgeln Verdingnis*. Herausgegeben und eingeleitet von Friedrich BLUME. Wolfenbüttel/Berlin 1936, S. 5-24.

⁴ SM II, S. 160.

⁵ Das exakte Todesdatum und der Sterbe- bzw. Begräbnisort von Esaias Compenius sind unbekannt. Er ist vermutlich auf der Rückreise nach Braunschweig von Schloss Frederiksborg gestorben, wo er die Orgel aus Schloss Hessen aufgebaut hatte, die König Christian IV. von seiner Schwester, Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg, als Dank für seine Unterstützung erhalten hatte; vgl. LYNGBY, Thomas: *The Compenius Organ in Denmark/Compenius-orglet i Danmark*. In: *The Compenius Organ / Compenius-Orglet* (ed. RØLLUM-LARSEN, Claus). Hillerød 2012, S. 10-35, hier S. 14. Dass er, wie behauptet wird, in Frederiksborg gestorben und begraben sei, ist nicht nachweisbar, vgl. KJERSGAARD, Mads: *The Compenius Organ over 400 Years/Compenius-orglet gemem 400 år*, in: RØLLUM-LARSEN, Claus (Hg.): *The Compenius Organ / Compenius-Orglet*, Hillerød 2012, S. 127-189, hier S. 133 (Einzelheiten s. unten).

arbeit mit Mitgliedern der Orgelbauerfamilie Compenius darstellt. Die daraus ableitbaren Grundsätze, wie sie sich in gemeinsamen Orgelbauprojekten konkretisierten, rechtfertigen es daher, von einer „Compenius-Praetorius-Schule“ des mitteldeutschen Orgelbaus im 17. Jahrhundert zu sprechen.⁶

Ziel der Untersuchung ist, anhand der Gemeinschaftsprojekte des Wolfenbütteler Hofkapellmeisters mit den verschiedenen Mitgliedern der Familie Compenius die gemeinsamen Elemente herauszufinden, die den spezifischen „Compenius-Praetorius-Stil“ konstituieren.

Michael Praetorius und die Familie Compenius

Es spricht vieles dafür, dass Praetorius, der bereits mit 16 oder 17 Jahren Organist an St. Marien in Frankfurt an der Oder war,⁷ seine profunden Kenntnisse im Orgelbau bei David Beck(e) in Halberstadt erhielt. Beck, der 1583/84 einen umfassenden Umbau der Orgel in der St. Stephani-Kirche in Helmstedt vorgenommen hatte, wo Praetorius vermutlich um 1590 studierte, erbaute von 1592 bis 1596 *selbzehend* (d.h. der Meister mit neun Mitarbeitern) die große Orgel in der „Schönen Kirche“ von Schloss Gröningen, deren Einweihung am 2. August 1596 mit 54 Organisten aus ganz Deutschland begangen wurde.⁸

⁶ Im Gegensatz dazu rechnet KLOTZ die Compenius-Orgeln dem Beckschen Orgeltypus zu, s. KLOTZ, Hans: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Musik · Disposition · Mixturen · Mensuren · Registrierung · Gebrauch der Klaviere*. Kassel u.a. 1975, S. 213.

⁷ VOGELSÄNGER, Praetorius (wie Anm. 1), S. 12-13; GURLITT, Praetorius (wie Anm. 1), S. 89-94.

⁸ AUMÜLLER, Gerhard: *Herzog Heinrich Julius als Förderer der Orgelkunst*, in: SCHMITT, Rainer, HABELT, Jürgen, HELM, Christoph (Hg.): *Ruhm und Ehre durch Musik. Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit*, Wolfenbüttel 2013, S. 59-82. Zu Beck und der Gröninger Orgel insbesondere S. 63-72; zu Becks Tätigkeit in Helmstedt s. KLOTH, Wiebke; AUMÜLLER, Gerhard: *Die Orgeln der St. Stephani-Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Helmstedts während der Zeit als Uni-*

Das Grundmuster der Disposition der Gröninger Schlossorgel entspricht der typischen Beck-Orgel mit ausgebauter Principalfamilie (im Pedal auf 16'-Basis, dem Oberwerk auf 8'-Basis und dem Rückpositiv auf 4'-Basis), die durch Flötenstimmen unterschiedlicher Bauart in chorischer-Besetzung im Oberwerk und die dem Oberwerksmanual zugeordneten Brustwerksregister mit hoch liegenden Labial- und Zungenstimmen sowie das farbig disponierte Rückpositiv ergänzt wurden. Die im Rückpositiv auftretende Trompete 8' deutet ebenso wie das voluminöse, mit einem auffällig hohen Zungenanteil (24%!) ausgestattete Pedal auf norddeutsche Einflüsse, die durch die eher in mitteldeutschen Traditionen stehenden Flötaliquoten bereichert werden.

Im Unterschied zu Beck, der Schleifladen baute, verwendete Heinrich Cumpenius die aufwändiger herzustellende Springlade, ersetzte Principalregister häufig durch kräftige Flötenstimmen und charakterisierte die einzelnen Register klanglich, z.B. *Principal Schwiegels Art*, *Trompete gar starck*, *Bombard Sordunen Art* usw.. Varianten dieser Bezeichnungen finden sich bei allen seinen Söhnen, die wie Beck stets Schleifladen bauten. Alles dies sind bestimmende Merkmale der „Compenius-Tradition“.

Bereits in die Mitte der 1590-er Jahre dürfte Praetorius' Bekanntschaft mit verschiedenen Mitgliedern der Orgelbauerfamilie Compenius zurückreichen, denn unter den bei der Gröninger Orgelprobe eingeladenen Organisten befand sich auch Heinrich Cumpenius/Compenius der Ältere, der in Nordhausen lebende Stammvater der Familie.⁹

versitätsstadt (1576-1810), in: Beiträge zur Geschichte des Landkreises und der ehemaligen Universität Helmstedt, Bd. 24 (2014), hier S. 9-16.

⁹ Grundlegend zur Geschichte der Familie Compenius, aber nicht immer fehlerfrei, s. SCHNEIDER, Thekla: *Die Orgelbauerfamilie Compenius*, in: Archiv für Musikforschung Bd. 2 (1937), S. 8-76. Neuere Arbeiten s. FISCHER, Hermann; WOHNHAAS, Theodor: *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*. Wilhelmshaven 1994, S. 56-57; AUMÜLLER, Gerhard: *Esaias Compenius and his Family / Esaias Compenius og hans familie*, in: The

Es gibt eine Reihe von Argumenten, die dafür sprechen, dass Heinrich Cumpenius und seine Söhne Timotheus und Esaias am Bau der Gröninger Orgel mitgearbeitet haben, an deren endgültiger Ausgestaltung Michael Praetorius vermutlich bereits beteiligt war.¹⁰ Sicher nachgewiesen ist eine Zusammenarbeit von Praetorius mit Esaias Compenius (1566-1617) spätestens ab 1603 bei den Orgeln für die Stadtkirche in Kroppenstedt, Schloss Hessen und bei dem großen Werk für die Stadtkirche Bückeberg, ebenso mit dessen Sohn Adolph Compenius (um 1590-1650) bei der Schloss-Orgel in Bückeberg, mit Jacob Compenius (um 1570-1617) bei der Orgel des Klosters Derneburg und wohl auch mit Heinrich Compenius dem Jüngeren (um 1560/70-1631) bei der Orgel der Klosterkirche Riddagshausen 1616/19.

Neben Kontakten zu den genannten Orgelbauern, die unten ausführlich behandelt werden, bestanden sehr wahrscheinlich auch indirekte Beziehungen zu Heinrichs Sohn Ludwig Compenius in Erfurt über Christoph Compenius (um 1600 bis nach 1663), einen Sohn von Esaias Compenius aus dessen erster Ehe.

Exkurs: Christoph Compenius

Zwar ist Christoph Compenius kein Orgelbauer gewesen, aber er war in Wolfenbüttel Musiker unter Michael Praetorius und kommt als Vermittler des Praetorius-Stils nach Thüringen in Frage. Zudem war bislang wenig über ihn bekannt, deshalb wird hier sein Lebenslauf kurz dargestellt.

Im Braunschweiger Testament der 2. Ehefrau von Esaias, Ilse Deneken, vom 2. August 1620 wird ihr bereits volljähriger Stiefsohn Christoph (zusammen mit seinen Schwestern) ausdrücklich vom Erbe ausgeschlossen, zugleich aber zum Mit-Vormund ihres unmündigen Sohnes Julius be-

Compenius Organ / Compenius-Orglet (wie Anm. 5), Hillerød 2012, S. 64-83, hier S. 65-70.

¹⁰ AUMÜLLER, Herzog Heinrich Julius als Förderer der Orgelkunst (wie Anm. 8), S. 60-70.

nannt.¹¹ Er wird demnach um 1600 geboren worden zu sein. 1622 und 1623/24 wird Christoph Compenius in den Wolfenbütteler Kammerrechnungen als „Musicus“ geführt.¹²

Danach scheint er Wolfenbüttel verlassen zu haben und taucht spätestens 1627 im thüringischen Arnstadt auf, wo er zum gräflich-schwarzburgischen Kanzlisten und Hofmusikus bestellt wird.¹³ In dieser Funktion erscheint er auch 1629/30, 1633 und 1635.¹⁴ Am 7. Oktober 1628 wird sein Sohn Anton Joachim in Arnstadt getauft,¹⁵ den die Matrikel der Universität Jena 1646 und 1649 aufführt;¹⁶ ein weiterer Sohn erhält am 12. November 1632 eine

¹¹ Stadtarchiv Braunschweig, Best. B I 23:10; der Sohn Julius von Esaias und Ilse Compenius war am 7. Juli 1611 in Kroppenstedt getauft worden (Kirchenbuch Kroppenstedt, Taufen 1611, 7. Juli).

¹² Niedersächsisches Landesarchiv Staatsarchiv Wolfenbüttel (künftig NLA StA WF), 17 III Alt, Nr. 79a Kammerrechnungen 1622/23, Bd. 2 Fol. 214^v; Christoph Compenius erhält ein Gnadengeld; wenige Seiten später (Fol. 303) ist eine Auszahlung an M. Praetorius' Witwe vermerkt. Demnach könnte das Ausscheiden von C. Compenius als Hofmusiker mit den Veränderungen in der Hofkapelle nach dem Tode von Praetorius (15.2.1621) im Zusammenhang stehen. Eine ähnliche Verbindung fällt auch 1623/24 auf (NLA StA WF 17 III Alt Nr. 80a, Kammerrechnungen 1623/24, Bd. 3), als Praetorius' Erben eine Nachzahlung erhielten (Nr. 9, Fol. 465^r) und ebenfalls C. Compenius „wegen seines Vaters“ (Nr. 19, Fol. 465^r).

¹³ Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt (künftig Thür. StA Rudolstadt), Best. Kanzlei Arnstadt Nr. 1582 (5-14-2010). Den Hinweis auf die Tätigkeit von C. Compenius in Arnstadt und später in Weimar verdanken wir Herrn Prof. Dr. Joshua Rifkin, Cambridge, Mass., der uns freundlicherweise Einblick in seine Forschungen gewährte.

¹⁴ Thür. StA Rudolstadt, Best. Kanzlei Sondershausen LTA-43 (5-14-1120), Fol. 23^v, sowie ebd., Kanzlei Arnstadt 1582 (5-14-2010), Brief vom 30. Sept. 1633. Dank an Frau H. Weedermann, Thür. StA Rudolstadt und Herrn Felix Henze, M.A., Berlin, für ihre freundlichen Hilfen bei der Suche nach Compenius-Archivalien.

¹⁵ Landeskirchenarchiv Eisenach (künftig LKAE), Film-Signatur: Kf 7/2, Kirchenbuch Arnstadt, Taufen 1626-1636, Signatur: K7/1-9, S. 373, Bild-Nr. 413; wir danken ebenso Frau Ute Kaufmann, Landeskirchenarchiv Eisenach, für ihre freundliche Hilfsbereitschaft und die Bereitstellung der Kopien.

¹⁶ *Die Matrikel der Universität Jena*. Bd. I 1548-1652. Bearb. Georg MENTZ in Verbindung mit Reinhold JAUERNIG. Fischer-Jena 1944, S. 59 (Compenius, Anton Joachim, Arnstadt. 1646 b, 83 und 1649 b, 72, get.7.10. 1628, Arnstadt).

Nottaufe und verstirbt am gleichen Tag.¹⁷ Das Geburtsdatum des als Diskantisten in Weimar¹⁸ und bereits 1635 in der Jenaer Matrikel¹⁹ genannten Sohnes Wolfgang Günter ist ebenso wenig bekannt wie der Familienname von Christophs Ehefrau Elisabeth.

Im Januar 1636 bewirbt sich Christoph Compenius von Arnstadt aus bei Herzog Wilhelm von Sachsen-Weimar um eine Hofmusikerstelle²⁰ und wird am 3. März 1636 mit einem Gehalt von 200 fl. zum Hofmusiker und „Theorbonisten“ bestellt.²¹ Er verkauft sein *Häuslein* in Arnstadt²² und erhält 1643 das Bürgerrecht in Weimar.²³

1645 erscheint er als Vogt in Schwansee²⁴ und wird auch als solcher bei seiner (2.?) Eheschließung mit Jungfer Anna Sabina Winzheim, der Stieftochter des Kantors der Erfurter Barfüßerkirche, Martin Schade, 1651 aufgeführt.²⁵ Neben seiner Verwaltungstätigkeit scheint er weiterhin als Musiker in der Hofkapelle mitgewirkt zu haben, wo er noch 1663 in einer

¹⁷ LKAE, Film-Signatur: Kf 7/2, Kirchenbuch Arnstadt, Taufen 1626-1636, Signatur: K7/1-9, S. 461, Bild-Nr. 457.

¹⁸ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (künftig Thür. HStA Weimar) Bestand B 24800, Besoldungslisten der Hofmusiker, Blatt 373r, Diskantist Wolfgang Günter Compenius (ohne Datum). Herrn Archivar Volker Graupner, Hauptstaatsarchiv Weimar, sei auch an dieser Stelle sehr herzlich für seine freundliche Unterstützung gedankt.

¹⁹ MENTZ; JAUERNIG, Matrikel Jena (wie Anm. 16), S. 59 (Günth. Wolfg., Arnstad., 1635 b, 166).

²⁰ Thür. HStA Weimar, Konsistorialsachen B 3445 Bl. 1^r. Eine Kopie des Schreibens stellte freundlicher Weise Prof. J. Rifkin, Cambridge, Mass., zur Verfügung

²¹ Thür. HStA Weimar, Dienersachen B 26435 Bl. 61^r-62^r. In der Bestallung wird ausdrücklich erwähnt, dass er auch beim Kanzleidiens, z.B. als Kopist, mitzuwirken habe.

²² Thür. HStA Weimar, Konsistorialsachen B 3445, Bl. 2^r und v, Brief vom 16. Januar 1636, in dem er darum bittet, seinen Dienst in Arnstadt bis zum Ende des Quartals *Invocavit* durchführen zu dürfen.

²³ BAUER, Martin (Bearb.): *Register zum Traubuch der evangelischen Barfüßer-Gemeinde zu Erfurt 1591-1771 mit Ergänzungen und Hinweisen für die Personen- und Familienforschung*. Erfurt 2004, Register S. 27: Compenius, Christophorus.

²⁴ Thür. HStA Weimar, Dienersachen B 24591 Bl. 204^r, Vermerk vom 23. April 1645.

²⁵ BAUER, Register zum Traubuch (wie Anm. 23), S. 27: Compenius, Christophorus.

Gehaltsliste erwähnt wird.²⁶ Ob er identisch ist mit dem am 8. September 1681 in Weimar bestatteten Hofkantor und Kirchner Christoph Compenius²⁷ ließ sich nicht klären.

Entscheidend für die Tradierung der Compenius-Praetorius-Schule nach Thüringen ist die Tatsache, dass annähernd zeitgleich Christophs Vetter Ludwig Compenius (um 1597-1671) als Orgelbauer in Erfurt wirkte, von dem u.a. 1657 die Orgel in der Weimarer Hofkapelle erbaut wurde, die wegen ihres *unvergleichlich schönen Klangs* berühmt war und an der nach Umbauten noch Johann Sebastian Bach wirkte.²⁸ Ein reger Austausch zwischen beiden, in benachbarten Städten tätigen nahen Verwandten darf vorausgesetzt werden; ein Indiz dafür ist die konsequente Weiterentwicklung des im Folgenden erläuterten Compenius-Praetorius-Stils der Orgeldisposition im thüringisch-sächsischen Raum bei dem sehr produktiven Ludwig Compenius, ähnlich wie bei Gottfried Fritzsche in Mittel- und Norddeutschland, durch den konsequenten Ausbau der Principalstimmen in allen

²⁶ Thür. HStA Weimar, Dienersachen B 24800 Bl. 440r (Crucis 1663), sowie Quittung über die Jahresbesoldung von 60 fl. vom 3. März 1662 (ebd., Dienersachen B 26435, Bl. 102r). In diesem Jahr war die Hofkapelle nach dem Tode Herzog Wilhelms IV. aufgelöst worden, s. ABER, Adolf: *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und den wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*. Leipzig und Bückeberg 1921 (=Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg, Reihe 4, Bd. 1), S. 131f. und 135, sowie AHRENS, Christian: *Die Weimarer Hofkapelle 1683-1851*. Sinzig 2015, S. 24.

²⁷ Kirchenbuch Weimar, Bestattung 08.09.1681, LKAE, Kirchenbuch-Signatur: K 15/1-89, Seite: 439, Bild-Nr.: 1276: Christoph Compenius, HoffCantor und Kirchner 5 β. Hier ist unklar, ob möglicherweise der zwischen 1667 und 1672 als Vater verschiedener Täuflinge genannte Hof-Kirchner Johann Christoph Compenius gemeint ist und ob dieser ein Sohn des Musikers Christoph Compenius war (s. auch ABER, Pflege der Musik, wie Anm. 26, S. 135, Hofkantor Christoph Compenius, 1667).

²⁸ Ausführlich dazu AUMÜLLER, Gerhard; BRÜCK, Helga; BITTCHER, Ernst: *Die Compenius-Orgel der Predigerkirche in Erfurt. Die Familie Cumpenius/Compenius und der mittel-deutsche Orgelbau im 17. Jahrhundert*, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, Heft 73 - Neue Folge Heft 20 (2012), S. 185-207. Die dort gemachten Angaben auf S. 191 zu Christoph Compenius müssen aufgrund der hier vorgelegten Ergebnisse korrigiert werden.

Teilwerken.²⁹ In der folgenden Betrachtung werden die einzelnen Orgelbauten anhand der z. T. unterschiedlich überlieferten Dispositionen analysiert und durch neuere biographische Angaben zu den einzelnen Personen, insbesondere zu Esaias Compenius, ergänzt.

Gemeinschaftsprojekte von Michael Praetorius und den Orgelbauern Compenius:

1. Das „Höltzern Orgelwerck“ für Schloss Hessen (Esaias Compenius, 1605-1610)

Ursprünglich ein Geschenk von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Wolfenbüttel als Zeichen der Liebe und Verbundenheit für seine zweite Gattin Elisabeth, eine geborene Prinzessin von Dänemark, stand die als *Höltzern Orgelwerck* berühmte Holzorgel von 1610 bis Anfang 1617 *in ihr fürstlichen gnaden gemach*,³⁰ einem saalartigen Raum in Schloss Hessen am Fallstein, wo das Instrument vom musikliebenden Herzogspaar ebenso wie von den beiden Hoforganisten Michael Praetorius und Esaias Compenius gespielt werden konnte.

Das luxuriöse Repräsentationsinstrument war nach Praetorius' Angaben *Inventione et sumptibus [...] D[omini ...] Henrici Iulii* also auf Anregung und Kosten des Herzogs Heinrich Julius, *Directione Michaelis Praetorii* d.h. nach Angaben des Hofkapellmeisters und Kammerorganisten Praetorius, und *Ingenio et manu Esaiae Compenii*,³¹ demnach vermöge der Erfindungsgabe und der Geschicklichkeit von Esaias Compenius erbaut worden.

²⁹ Ebd., S. 194-195.

³⁰ SCHRÖDER, Dorothea: *Where the Compenius Organ was built: Cultural Life at the Court of Wolfenbüttel around 1600/ Hvor Compenius-orglet blev bygget: Det kulturelle liv ved hoffet I Wolfenbüttel omkring år 1600*, in: *The Compenius Organ* (wie Anm. 5), S. 37-63, hier besonders S. 46-47; ferner ELSNER, Winfried: *Ein "Höltzern Orgelwerck" für Herzogin Elisabeth*. In: SCHMITT et al., *Ruhm und Ehre* (wie Anm. 8), S. 83-99.

³¹ Zitiert nach SCHNEIDER, *Orgelbauerfamilie Compenius* (wie Anm. 9), S. 22.

Ob die Idee, ein vollständig aus Holz gefertigtes Instrument zu schaffen, nun vom Herzog und seiner ebenfalls orgelkundigen Gattin, von Praetorius oder von Compenius stammt, oder ob, was am wahrscheinlichsten ist, alle gemeinsam beteiligt waren, lässt sich nicht mehr entscheiden.



Abb. 1: Das „Höltzern Orgelwerk“ in der Schlosskapelle von Frederiksborg.
Foto: Annelise Olesen / Mads Kjersgaard 2001

Sicher ist, dass das Instrument nur durch das Zusammenwirken aller drei bei Praetorius genannten Persönlichkeiten entstehen konnte.

Schon das Äußere des als Schrank gebauten Instruments vermittelt durch die von einer Fama-Figur gehaltenen Wappen der Häuser Oldenburg-Dänemark und Braunschweig-Lüneburg fürstlichen Pomp, und die anspielungsreichen Hinweise auf Venus und Merkur mit den sie umgebenden musizierenden Putten beschwören die Aura antiker Liebeslyrik und harmonischer Einheit.³² Das Gesamtkunstwerk Compenius-Orgel umgibt ein Schleier des Geheimnisvollen vollendeter Schönheit, allein schon durch die harmonischen Proportionen der drei Prospektarkaden mit dem spannungsreichen Dekor der Frontpfeifen aus Elfenbein und Ebenholz, aber ebenso birgt das Instrument noch zahlreiche ungeklärte Fragen. Etwa diejenige nach den an seiner Entstehung beteiligten Kunsthandwerkern, von denen nur wenige Namen wie der des Bildhauers Hermann van der Velde oder des Kunstschmiedes Jürgen Leipholz bekannt sind.³³

Einige wenige weitere Hinweise erhält man aus den Wolfenbütteler Kammerrechnungen und weiteren Archivalien zu den nur unzureichend dokumentierten Lebensabschnitten des Esaias Compenius. Aus dem Zeitraum zwischen etwa 1589, dem im Streit mit dem Vater beendeten Bau der Jacobi-Orgel in Hettstedt,³⁴ und 1598, als der Hallenser Burghauptmann Cord von Mandelsloh dem Orgelmacher Esaias Compenius ein Zeugnis für einen

³² Ausführlich dazu s. SCHRÖDER, *The Compenius Organ* (wie Anm. 30), S. 51-56.

³³ NLA StA WF 17 III Alt Nr. 68 c II, Kammerrechnungen, Fol. 214. Weitere (Kunst-)Handwerker, die annähernd gleichzeitig in den Kammerrechnungen genannt werden wie der Dreher Jobst Firel, der Formschneider und Maler Georg Scharfenberger und der Rotgießer Hermann Wilcken, sind wahrscheinlich ebenfalls an den Arbeiten an der Orgel beteiligt gewesen, vgl. NLA StAWF 17 III Alt Nr. 65 d II, Fol. 305 (1606).

³⁴ SCHNEIDER, *Orgelbauerfamilie Compenius* (wie Anm. 9), S. 18-19.

geplanten Orgelbau ausstellt,³⁵ fehlen genauere Angaben über dessen Aufenthalt und seine Tätigkeit.³⁶

In dieser Zeit muss Esaias aber geheiratet haben, denn sein ältester Sohn Adolph war 1610 bereits so alt, dass er als Geselle beim Orgelbau in Kroppenstedt mitarbeiten konnte.³⁷ Der Vorname Adolph und die spätere Tätigkeit von Vater und Sohn Compenius in Bückeburg könnten als Hinweis auf den in Stadthagen residierenden und mit der Schwester Elisabeth von Herzog Heinrich Julius verheirateten Grafen Adolph XI. von Schaumburg-Holstein (1547-1601) verstanden werden, d.h. Esaias könnte sich um 1590

³⁵ Stadtarchiv Braunschweig, B IV 11_188, Intercessionsschreiben des Hauptmanns auf der Moritzburg, Cord von Mandelsloh, für Esaias Compenius, 15. Juni 1598. Damals hatte Heinrich Compenius jr. bereits seine Werkstatt in Halle eingerichtet, wie die Taufeinträge für die Kinder Maria (1599), Catharina (1601), Gottfried (1602) und Ernst (1603) im Kirchenbuch von Unserer lieben Frauen in Halle beweisen (Archiv der Ev. Kirche Mitteldeutschlands in Magdeburg (künftig AEKMD), Findort AKPS, Rep. R 3, Film-Nr. 0989, KB 2/2, Unser Lieben Frauen zu Halle, Taufregister 1598-1606). Esaias dürfte zu dieser Zeit in der Werkstatt seines Bruders mitgearbeitet haben. Der Kontakt zu v. Mandelsloh könnte ein Hinweis auf einen früheren Aufenthalt von Esaias in der Grafschaft Schaumburg sein. In Stadthagen ist ein Amtmann Cord von Mandelsloh Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisbar. In Magdeburg starb 1602 Ernst von Mandelsloh, dessen Epitaph 1595 von Christoph Kapup aus Nordhausen geschaffen wurde, der sein Haus Heinrich Cumpenius sen. verkaufte (s. RATZKA, Thomas: *Der Nordhäuser Bildhauer Christoph Kapup, nachweisbar seit 1588 – gest. vor 1602*, in: Beiträge zur Heimatkunde aus Stadt und Kreis Nordhausen. Heft 2, 1997, S. 97-116, hier S. 98).

³⁶ Um 1593 scheint er seine Werkstatt in Magdeburg eingerichtet und von dort u.a. den Bau der Orgel in Sudenburg begonnen haben, den allerdings sein Bruder Heinrich erst 1606 an seiner Stelle zu Ende führte, vgl. REHM, Gottfried: *Die Compenius-Orgel zu Kroppenstedt. Die Geschichte der 1603 bis 1613 von Esaias Compenius d. Ä. erbauten Orgel in der St.-Martini-Kirche zu Kroppenstedt (Sachsen-Anhalt)*. Niebüll 2002, S. 34). Die Werkstatt befand sich noch 1603 in Magdeburg, als Compenius mit einer Reparatur der Gröninger Schlossorgel betraut und wenig später zum Hoforgelbauer bestellt wurde. Die ersten Planungen für das „Höltzern Orgelwerck“ dürften bereits in diese Zeit fallen.

³⁷ REHM, Compenius-Orgel Kroppenstedt (wie Anm. 36), S. 40.

im Bereich Stadthagen-Rinteln-Bückerburg aufgehalten, dort geheiratet und seinen ersten Sohn bekommen haben.³⁸

Man muss davon ausgehen, dass Adolph Compenius wie in Kroppenstedt und später in Bückerburg mit seinem Vater auch beim Bau des „Höltzern Orgelwerck“ zusammengearbeitet hat.³⁹ Aber es waren offenbar noch weitere Mitarbeiter beteiligt, möglicherweise, um den sehr beschäftigten Meister von anderen, weniger bedeutsamen Aufgaben zu entlasten. Dazu gehört auch Jacob Compenius, ein vermutlich jüngerer Bruder (s.u.), der im März 1608 mit einer Reparatur der alten Schlossorgel in Wolfenbüttel beschäftigt war.⁴⁰ Interessanter Weise war aber auch Ende 1607 bzw. Anfang 1608 für mehrere Wochen der Kasseler Hoforgelbauer Georg Weisland in Wolfenbüttel tätig.⁴¹

Ihn hatte Herzogin Elisabeth in einem Schreiben an die hessische Landgräfin Juliane angefordert, damit er ihr *zerbrochen Orgellwerck*⁴² wiederherstelle. Die Begründung ist schon sehr merkwürdig, denn diese Reparatur hätte auch Jacob Compenius durchführen können. Der aus Amberg stammende und in Nürnberg ausgebildete Weisland war zuvor unter Hans Leo Hassler in Augsburg Orgelbauer beim Grafen Fugger gewesen, ehe er 1597

³⁸ AUMÜLLER, Gerhard: *Heinrich Cumpenius und sein Enkel Johannes Heckelauer - Zwei bedeutende Nordhäuser Orgelbauer der Spätrenaissance und des Frühbarock*, in: Beiträge zur Geschichte aus Stadt und Kreis Nordhausen Bd. 36 (2011), S. 7-32, hier S. 17. Einen Beweis für diese Hypothese gibt es nicht.

³⁹ 1607-1609 werden in den Kammerrechnungen Gesellen im Zusammenhang mit dem Orgelbau genannt (NLA StA WF 17 III Alt Nr. 66a II, Fol. 204^f und ebd. Nr. 68a II).

⁴⁰ NLA StA WF 17 III Alt Nr. 66a II, Kammerrechnungen Fol. 204^v; alle Kopien der Kammerrechnungen verdanken wir Frau Dr. S. Wirth, Wolfenbüttel.

⁴¹ Der Aufenthalt erstreckte sich vermutlich bis ins erste Halbjahr 1608, als Michael Praetorius zur Entlohnung Weislands 19 Taler 34 Groschen ausbezahlt werden; vgl. DEETERS, Walter: *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius. Zum 350. Todestag des Komponisten und Kapellmeisters*, in: Braunschweigisches Jahrbuch Bd. 52 (1971), S. 102-140, hier S. 106.

⁴² Hessisches Staatsarchiv Marburg (künftig HStA MR), Best. 4a/49 Nr. 180, Schreiben vom 9. November 1607.

als Nachfolger von Daniel Maier hessischer Hoforgelbauer wurde. Sein Schwerpunkt lag zwar eher im Bereich des Cembalo- und Clavichord-Baues, aber er hatte im Sommer 1607 die Maiersche Schlossorgel in Schmalkalden (mit ihren Elfenbein-belegten Prospektpfeifen) umgebaut und die von ihm erbaute kleine Kasseler Schlossorgel ins nahe Melsungen versetzt.⁴³ Seine Abordnung könnte im Zusammenhang mit dem Beginn des Baues einer neuen Schlosskirchenorgel durch die Brüder Hans und Friderich Scherer stehen; in jedem Fall blieb Weislands Kontakt nach Wolfenbüttel auch späterhin erhalten⁴⁴ und dürfte sogar nach Magdeburg ausgestrahlt sein. Dort stand im Dom

*ein Positiv uf einen sonderlichen Chor von lauter Hölzern Pfeiffen mit 6. Stimmen und 1. Tremulant so Anno 1619. zu Cassel von Georgio Weißlandten aus Amberg bürtig gemacht einen sehr lieblichen und anmuthigen resonantz giebet und zur Music gebraucht wird.*⁴⁵

Offenbar hat Weisland sehr von seinen Erfahrungen in Wolfenbüttel beim Bau von Holzpfeifen profitiert und ist ein wichtiges Glied im Netzwerk der Orgelbauer im thüringisch-sächsisch-hessischen Raum des frühen 17. Jahrhunderts.

Die Disposition der Hessener Orgel erscheint zum ersten Mal im SM II, wo Praetorius zum *Hölzern Orgelwerck* schreibt:

**Nr. XXI Zu Hessen vffm Schlosse. Das höltzern Aber doch sehr herrliche Orgelwerck, so von M. Esaia Compenio An. 1612. Gemacht. Jetzo aber dê König in Denmarck verehret vnd Anno 1616. Doseibsten zu*

⁴³ Einzelheiten dazu s. AUMÜLLER, Gerhard: *Der Hoforgelbauer und seine Konkurrenten – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgel in der Kasseler Schlosskapelle*, in: Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde Bd. 119 (2014), S. 51-82, hier S. 70-71.

⁴⁴ Seine Tochter Felicitas heiratete 1624 den Wolfenbütteler Kantor Henricus Liqueretus, s. NLA StA WF 1 Alt 10 Nr. 91: Ausgaben des Herzogs Friedrich Ulrich auf Hochzeiten und für Gevatterschaften, 1624–25, Fol. 4^{r-v}. Den Hinweis verdanken wir Frau Dr. S. Wirth, Wolfenbüttel.

⁴⁵ NN: *Eigentliche Beschreibung Der Welt=berühmten Dom=Kirchen zu Magdeburg [...]* Von Einem Liebhaber der Atiquität [sic!], Magdeburg 1689, Nachdruck 2005, nicht paginiert, vor Tafel XIII.

Friedrichsburg in der Kirchen gesetzt worden ist starck von 27. Stimmen Coppel zu beyden Manualn. Tremulant. Grosser Bock. Sackpfeiffe. Kleinhümlichen.

Im obern Manual		Im VnterManual vnten ab statt des Positiffs		Im Pedal	
9 Stimmen		9 Stimmen		9 Stimmen	
1. Principal	8 fuß	1. Quintadehna	8 fuß	1. Großer Gedactflöiten Baß	16 fuß
2. KleinPrincipal von Elffenbein ynd Ebenholtz	4	2. Klein Gedactflöite	4	2. GemßhornB.	8
3. Gedacteflöite	8	3. SuperGemßhörmelein	2	3. QuintadeenB.	8
4. Gemßhorn oder klein Violin	4	4. Nasatt anderthalb	4	4. QuerflöitenB.	4
5. Nachthorn	4	5. KleinCimbel repetiert einfach		5. NachthornB.	2
6. Blockpfeiffen	4	6. Principal Discant	4	6. Bawrflöiten Bäßlein	1
7. GedactQuint	3	7. Blockpfeiffen Disc.	4	7. <i>Sordunen</i> B.	16
8. Supergedactflöitlin	2	8. <i>Krumbhorn</i>	8	8. <i>Doltzian</i> B.	8
9. <i>Rancket</i>	16	9. <i>GeigendRegal</i>	4	9. <i>Jungfrawen Regalbaß</i>	4

*Hier wie bei den folgenden Dispositionen werden die einzelnen Registerfamilien durch unterschiedliche Typenformen hervorgehoben: fett: **Principalregister**; normal: enge oder weite Farbstimmen und Aliquote; kursiv: *Zungenstimmen*.

Bei diesem Eintrag sind einige Dinge merkwürdig: Zum einen wird hier ganz eindeutig Esaias Compenius als der Erbauer des Werks genannt; seinen eigenen Anteil an der Konzeption verschweigt Praetorius wie in anderen Fällen des SM II. Zum anderen übergeht er hier wie auch an anderen Stellen im SM II die Tatsache, dass Esaias Compenius 1617 verstorben war; die Möglichkeit, seines Freundes und *Gefatters*⁴⁶ zu gedenken, nutzt er nicht.

Ebenso unklar wie die Todesumstände Esaias' sind die Bedingungen, unter denen er die Orgel in Frederiksborg aufstellte. Über Lübeck war das Instrument mit acht Begleitern, darunter Compenius, Anfang April 1617 zunächst nach Kopenhagen in das Schloss gebracht worden, anschließend ging die Reise weiter nach Frederiksborg.⁴⁷ Beim Zusammenbau könnte Johannes Heckelauer (1596-1653), der Sohn von Esaias' 1616 in Nordhausen verstorbener jüngerer Schwester Dorothea (1571-1616) geholfen haben, den noch der Großvater Heinrich Cumpenius bis zu seinem Tode 1611 in die Kunst des Orgelbaus eingeführt hatte. In Heckelauers Leichenpredigt heißt es, er sei danach bei Esaias in Kopenhagen in die Lehre gegangen. Falls dies stimmt - und außer der Ortsangabe spricht nichts dagegen - dürfte Johannes Heckelauer bereits als Lehrling am 1612 begonnenen Bau der Bückeburger Stadtkirchenorgel mitgewirkt haben.⁴⁸ Von dort aus wird er 1616/17 seinen Onkel auf der Reise nach Dänemark begleitet und bei der Aufstellung der Orgel auf Schloss Frederiksborg unterstützt haben.

⁴⁶ So bezeichnet er Compenius im Schreiben an den Kroppenstedter Rat vom 13. Februar 1610, s. REHM, Compenius-Orgel (wie Anm. 36), S. 40.

⁴⁷ LYNGBY, Compenius-orglet i Danmark (wie Anm. 5), S. 14.

⁴⁸ Zu Heckelauer s. AUMÜLLER, Cumpenius und Heckelauer (wie Anm. 38), S. 18-21; im Bückeburger Vertrag vom 30. November 1612 (s. u., Anm. 53) werden als Compenius' Mitarbeiter ein Meistergeselle, weiterer Geselle, zwei Schreiner und „ein Junge“ genannt. Bei dem Meistergesellen dürfte es sich um Adolph Compenius gehandelt haben; der „Junge“ könnte Heckelauer gewesen sein.

Ob er danach wieder nach Bückeberg zurückgekehrt ist oder in Dänemark blieb, ist unbekannt. Sicher ist nur, dass er 1619 König Christian IV. ein kunstvolles Glockenspiel, nach anderer Überlieferung eine köstlich künstliche Uhr, für Schloss Frederiksborg erbaute. Vielleicht konnte er dabei auf Aufzeichnungen seines Nordhäuser Verwandten Dr. Michael Hirschfeld zurückgreifen, der zwanzig Jahre zuvor ein hochkompliziertes Uhrwerk für die Stadtkirche in Sorau gebaut hatte (s.u.). Vermutlich hat Heckelauer, der als Frescobaldi-Schüler und Lehrer Franz Tunders gilt, und der über seinen Onkel mit den Dispositionsprinzipien der „Compenius-Praetorius-Schule“ eng vertraut war, sie bei seinen wenigen Orgelbauten berücksichtigt.⁴⁹

Mads Kjersgaard, der die Compenius-Orgel anlässlich der Restaurierung (1985-88) genauestens untersucht hat, stellt die enorme Sorgfalt, technische Perfektion, musikalische Imagination und handwerkliche Präzision dar, mit der Compenius an dieser Orgel gearbeitet und jedes noch so kleine Detail berücksichtigt und ästhetisch gestaltet hat.⁵⁰ So kommt er bei der Auswertung der Position des Pfeifenwerks zu dem Schluss, dass ursprünglich im oberen Manual eine Querflöte 4', eingezwängt zwischen der Grob Gedact Flöite 8' und dem Groß Principal 8' vorgesehen war, die dann aber, als sich zeigte, dass diese Anordnung zu Schwierigkeiten bei der Ansprache und der Intonation des ohnehin anspruchsvollen, überblasenden Registers führen würde, in das Pedal versetzt wurde. Zugleich rückte Compenius das in der Intonation unproblematischere Nachthorn 4' ganz nach hinten auf die Lade.

⁴⁹ AUMÜLLER, Compenius und Heckelauer (wie Anm. 38), S. 34. Denkbar ist, dass Heckelauer 1617 seine Lehrzeit bei Johann Lorentz d. Ä. in Kopenhagen abgeschlossen hat; vgl. HAMMERICH, Angul: *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Et bidrag til dansk musikhistorie*, Kopenhagen 1892, S. 77f.; bei dem „sangværk“ muss es sich um ein mit einer Walze betriebenes Glockenspiel gehandelt haben.

⁵⁰ KJERSGAARD, The Compenius Organ over 400 Years/Compenius-orglet gennem 400 år (wie Anm. 5), S. 127-189, hier S. 186.

Solche Feinheiten führten dazu, der Orgel jenes ganz spezifische Timbre zu geben, das sie zum Prototypen eines Kammerinstruments der Renaissance macht, auf dem sich die teils intrikat schwierige Musik getragener Paduanen und Gaillardien, teils rustikal fröhlicher Mummenschantzen ebenso gut darstellen lassen wie vokal registrierte Intavolierungen, farben- und stimmungsreiche Choralvariationen und einfache Kantionalsätze.⁵¹ Beispiele hierfür finden sich auf den zahlreichen Einspielungen verschiedener Organisten an diesem herrlichen Instrument.⁵²

2. Stadtkirche Bückeburg (Esaias und Adolph Compenius, 1612-1615)

Im Jahr 1612 begannen drei große, bedeutsame Orgelprojekte in mittel- bzw. norddeutschen Residenzstädten, in die Michael Praetorius früher oder später involviert war: in Kassel der Bau der Orgel in der Martinskirche durch Hans Scherer den Jüngeren und seine Mitarbeiter, in Dresden der Neubau der Schlosskirchenorgel durch Gottfried Fritzsche und in Bückeburg die Errichtung der Orgel für die Stadtkirche durch Esaias Compenius und seine Werkstatt. Das bedeutet, dass diese Projekte im Kontext gesehen werden müssen, um die Fragen der Besonderheiten der Disposition zu beantworten, die sich dabei stellen. Das trifft insbesondere für das imposante Werk in der Stadtkirche der schauburgischen Residenz Bückeburg zu, dessen im Prospekt enthaltene Reste leider 1962 einem Brandanschlag zum

⁵¹ Die Musik, die Praetorius laut seiner Bestallungsurkunde vom 7. Dezember 1604 zu komponieren und aufzuführen hatte, umfasste „feine geistliche und zu Gottes Ehre und Lob gehörige Motetten und andere Stücke [...], über Tisch aber bisweilen auch ehrbare und fröhliche und lustige gesäng in Figural, fein kunstreich und lieblich gesetzt“ (VOGEL-SÄNGER, Praetorius, wie Anm. 1, S. 27).

⁵² Diskographie s. MIKKELSEN, Sven-Ingvart: *The Musician and the Compenius Organ. Everyday experiences in the Chapel of Frederiksborg Castle/ Musikerne og Compenius-orglet. Erfaringer fra en hverdag I Frederiksborg Slotskirke*, in: *The Compenius Organ / Compenius-Orglet* (wie Anm. 5), S. 199-209, hier S. 208-209, sowie ELSNER, Höltern Orgelwerck (wie Anm. 30), S. 96-97.

Opfer fielen, dessen Entstehungsgeschichte aber mehrere bislang ungeklärte Fragen aufwirft.

Der mit roter und schwarzer Tinte wunderbar kalligraphisch geschriebene Originalentwurf der Disposition vom 27. November 1612 gibt bereits ein Rätsel auf, indem unter den Registerangaben die meisten schwarz, einige wenige aber rot (in der Transkription unterstrichen) geschrieben sind.⁵³

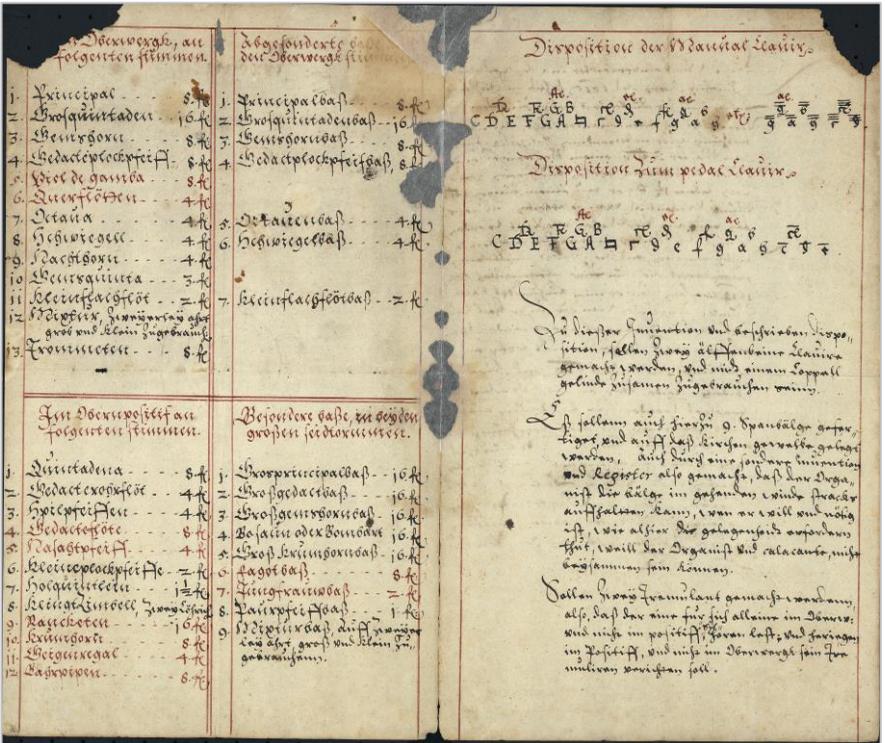


Abb. 2: Der Dispositionsentwurf vom 27. November 1612.
Foto: NLA StA Bückeburg Orig. Ga Nr. 18

⁵³ NLA Staatsarchiv Bückeburg (künftig StA BU) Orig. 1 Ga Nr. 18 „Auff vberreichten abriß vnd invention, begreiff in sich 34. Stimmen, vnd 7. abgederete baße“.

Orgelbauhistorische Traditionen

Im Oberwergk an folgenten stimmen		Abgesonderte baße aus den Oberwergk stimmen	
1. Principal	8. fs	1. Principalbaß	8. fs
2. Großquintaden	16. fs	2. Großquintadenbaß	16. fs
3. Gemshorn	8. fs	3. Gemshornbaß	8. fs
4. Gedacteplockpfeiff	8. fs	4. Gedacteplockpfeiffbaß	8. fs
<u>5. Viol de gamba</u>	<u>8. fs</u>		
<u>6. Queerflöten</u>	<u>4. fs</u>		
7. Octava	4. fs	5. Octavenbaß	4. fs
8. Schwiegel	4. fs	6. Schwiegelbaß	4. fs
9. Nachthorn	4. fs		
10. Gemsquinta	3. fs		
11. Kleinflachflöt	2. fs	7. Kleinflachtflötbaß	2. fs
12. Mixtur, zweyerley ahrt frob vnd klein zu gebrauchen			
<i>13. Trommeten</i>	<i>8. fs</i>		

Im Oberpositif an folgenden stimmen		Besondere baße, in beyden großen seidtorrmen	
1. Quintadena	8. fs	1. Großprincipalbaß	16. fs
2. Gedacterohrflöt	4. fs	2. Großgedactbaß	16. fs
3. Spilpfeiffen	4. fs	3. Großgemshornbaß	16. fs
4. <u>Gedacteflöte</u>	<u>8. fs</u>	<i>4. Bosaun oder Bombart</i>	<i>16. fs</i>
5. <u>Nasahtpfeiff</u>	<u>4. fs</u>	<i>5. Groß Krumhornbaß</i>	<i>16. fs</i>
6. Kleineplockpfeiffe	2. fs	<u>6. Fagotbaß</u>	<u>8. fs</u>
7. Holquintlein	1 ¹ / ₂ . fs	<i>7. Jungfrauwaß</i>	<i>2. fs</i>
8. Klingt Zimbell, zwey Cöhrich		8. Paurpfeiffbaß	1. fs
<u>9. Rancketen</u>	<u>16. fs</u>	9. Mixturbaß, auff zweyerley ahrt, groß vnd klein zu gebrauchen	
<u>10. Krumhorn</u>	<u>8. fs</u>		
<u>11. Geigenregal</u>	<u>4. fs</u>		
<u>12. Bahrpipen</u>	<u>8. fs</u>		

Die beiden Manuale sollten koppelbar sein, der Manualumfang ging von C, D bis d^3 (mit Subsemitonien ab Gis/As, dis/es bis gis^2/as^2), der des Pedals von C, D bis d^c , e^c (mit Subsemitonien von Gis/As bis gis/as), es gab getrennte Tremulanten für Oberwerk und Oberpositiv sowie 9 Spanbälge mit einem gemeinsamen Sperrventil.

Dieser Entwurf zeigt eine Reihe von Besonderheiten:

1. Das Oberwerk enthält einen nur aus Principal 8^c, Octave 4⁷ und (getrennt registrierbarer) Mixtur bestehenden Principalchor, dafür aber eine Trompete 8^c, die sonst im Rückpositiv steht.
2. Insgesamt 7 der 13 Oberwerkregister sind als Transmissionen für das Pedal angelegt.
3. Die Register 5. und 6. des Oberwerks, die Register 4., 5. und 9. bis 12. des Oberpositivs und Nummer 6. und 7. des Pedals sind rot markiert, haben also einen Sonderstatus.
4. Im Pedal ist alternativ eine Posaune 16^c oder Bombart 16^c vorgesehen, dies deutet auf eine eher zurückhaltende Intonation dieser tiefen Zungenstimme.⁵⁴

Die Frage nach der Bedeutung der rot markierten Register und Subsemitonien klärt sich beim Vergleich mit anderen Compenius-Organen: Es handelt sich hierbei offensichtlich um optionale Stimmen, die nicht zum Grundbestand der Disposition gehören, sondern diese in Richtung eines „Luxus-Instruments“ erweitern könnten und eine Bereicherung der klanglichen Variationsmöglichkeiten darstellen. Es sind genau die Stimmen *von Holtze*, die z.B. dem *Höltzern Orgelwerck* seinen *fremden, sanften subtilen Klang und Lieblichkeit*⁵⁵ vermittelt haben, den Praetorius offenbar so schätzte. Sie erscheinen fast vollständig in der unten näher erläuterten Disposition von 1615. Zudem sind die Bezeichnungen Oberwerk und Oberpositiv für Compenius ungewöhnlich und eher für Hans Scherer d. J. typisch.⁵⁶

⁵⁴ Vgl. SM II, S. 147: „Ist fast der Sordunen Invention gemeß“

⁵⁵ SM II, S. 141.

⁵⁶ Vgl. KOLLMANNSPERGER, Dietrich: *Dispositionsweise und Gehäusegestaltung bei Hans Scherer dem Jüngerem*, in: *375 Jahre Scherer-Orgel Tangermünde* (Hg.: Christoph LEHMANN). Berlin 2005, S. 102-138; bei Scherer ist das Oberwerk jedoch als Principalwerk immer voll ausgebaut (ebd., S. 106). So besaß die Scherer-Orgel der Kasseler Martinskirche Oberwerk, Oberpositiv und Rückpositiv sowie Pedal.

Ebenso abweichend ist die Verwendung des eher norddeutschen Zungenregisters Bärpfeife im Oberpositiv (Nr. 12), die hier sogar in der niederdeutschen Form *Bahrpipen* erscheint.

Hier wird nun der Bau der großen Orgel in der Martinskirche in Kassel bedeutsam, der im März 1610 durch den Hamburger Orgelbauer Hans Scherer d. J. zusammen mit seinem Bruder Friderich und weiteren Helfern begonnen worden war und den Landgraf Moritz der Gelehrte, ein Schwager des Bückeburger Grafen Ernst von Schaumburg-Holstein, maßgeblich förderte. Trotz der großen Summen, die Moritz bei dem durch die Elbzölle sehr reichen Grafen Ernst aufgenommen hatte, ließ er eine für hessische Verhältnisse riesige und äußerst kostspielige Orgel erbauen, deren Oberwerk einen voll ausgebauten Principalchor auf 16'-Basis und das Pedal gar einen Principal 32' aufwies. Die Disposition des Werks war durchgehend durch den niederländisch beeinflussten Stil der Familie Scherer bestimmt. Im Frühjahr 1612 war der Bau vollendet, ein Abnahmegutachten ist nicht erhalten. Vermutlich war, wie bereits zuvor bei der Scherer-Orgel in der Kasseler Schlosskirche, wiederum auch Michael Praetorius an der Abnahme beteiligt. Dass er ebenso wie Graf Ernst genauestens über das Werk und die dramatischen Begleitumstände bei seinem Bau unterrichtet war, steht bei seinen guten Kontakten nach Kassel ganz außer Zweifel. Denkbar ist auch, dass Hans Scherer sich bei seinen 1613 und 1615 erfolgten Reisen nach Kassel zur Wartung bzw. Stimmung des Werks in Bückeburg aufhielt, um sich über den Bau des dortigen Werks zu informieren bzw. mit den dortigen Orgelbauern auszutauschen.⁵⁷

Neben dem Bau der Kasseler Martinsorgel spielt vermutlich für die Konzeption der Bückeburger Orgel auch die Arbeit Gottfried Fritzsches an der Dresdener Schlossorgel eine Rolle. Die Disposition des Dresdener Werks

⁵⁷ Zur Tätigkeit der Scherer in Kassel, s. AUMÜLLER, Hoforgelbauer (wie Anm. 43), S. 71-73 und TRINKAUS, Eckhard: *Zur Tätigkeit der Orgelbauer Scherer in Hessen*, in: *Ars Organi* Bd. 47 (1999), S. 215-217.

war noch von Hans Leo Hassler in einem stark an italienischen Vorbildern orientierten Stil entworfen worden, hatte anstelle eines Rückpositivs ein Seitenpositiv und sollte eigentlich schon im Sommer 1612 spielbar sein.⁵⁸ Durch den Tod Hans Leo Hasslers und Herzog Heinrich Julius' im Sommer 1612 bzw. 1613 wurde der nunmehr in Dresden tätige Michael Praetorius mit Fritzsches halbfertigem Instrument konfrontiert und hatte die Arbeit zu begutachten. Auffällig ist, dass nach Fertigstellung und Einweihung der Orgel im September 1614 anlässlich der Taufe des Prinzen Augustus die Disposition von derjenigen Hasslers deutlich abweicht und Merkmale des Praetorius-Stils erhalten hat. Zwar bleiben die drei *vergoldeten Principalia*, d.h. die vergoldeten Prospektregister, die Hassler vorgesehen hatte, erhalten, aber es treten nun auch Stimmen wie eine Gemsquinte, eine Spitzpfeife oder Querflöte von Holz auf, wie sie gerne in der „Compenius-Praetorius-Schule“ verwendet wurden.

Andererseits finden sich in der Bückeburger Disposition von 1615 in SM II (S. 185-186) Hinweise darauf, dass es sich hier um einen Plan und nicht um eine fertige Orgel gehandelt hat. So heißt es für das Brustwerk: *3. Offenflöit sol fornem an zu stehen kommen von Elffenbein*, (wobei *soll [...] zu stehen kommen* auf einen Plan und keine abgeschlossene Situation verweist). Das Oberwerk ist wie bei der Kasseler Martinsorgel auf 16' Basis ausgelegt, hat einen voll ausgebauten Principalchor, aber auch die beiden Sonderregister des Entwurfs von 1612: Viol de Gamba 8' und Querpfeife 4'. Die Sonderregister des Oberpositivs von 1612 finden sich verteilt auf Brustwerk und Rückpositiv wieder, und aus denen des Pedals (Fagotbaß 8' und Jungfrau- baß 2') sind ein „Dolcianbaß von Holtz 8'“ und ein Cornetbaß von 2' geworden. Zudem ist im Pedal ein „SubPrincipalbaß 32'“ angeführt.

⁵⁸ GREB, Frank-Harald: *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle und ihre Rekonstruktion*, in: Matthias HERRMANN (Hg.), *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle zu Dresden zur Schütz-Zeit* (= Sächsische Studien zu älteren Musikgeschichte 3), Altenburg 2009, S. 141-157.



Abb. 3: Kopie der Compenius-Orgel in der Stadtkirche Bückeburg.
Foto: Oberprediger Dr. W. Kastning, Bückeburg

Bereits Hildegard Tiggemann hat in ihrer umfangreichen Studie über die große Orgel der Bückeburger Stadtkirche⁵⁹ auf die Diskrepanzen der Disposition vom November 1612 zu der im SM II abgedruckten hingewiesen, die nach Praetorius ein 1615 vorhandenes dreimanualiges Werk von 48 Stimmen wiedergibt.⁶⁰ Für ein Rückpositiv war bei der jetzigen Positionierung der Orgel im Osten der Kirche über dem Altar kein Platz, weshalb das Oberpositiv zum Seitenpositiv mutierte, und auch der 32' des Pedals hätte hier nicht untergebracht werden können. Tiggemann schlussfolgert daher wohl zu Recht, dass die Orgel ursprünglich im Westteil der Kirche oberhalb der Fürstempore untergebracht worden war und erst sekundär nachgeplant, aber nur unvollständig umgesetzten Erweiterungsarbeiten nach 1615 ihren endgültigen Stand erhielt.

Die Annahme einer Erweiterung der Orgel auf drei Manuale und beibehaltenen Subsemitonien würde den Vorschlägen entsprechen, die der Hannoveraner Orgelbauer Matthäus 1750 für einen durchgreifenden Umbau der Orgel unterbreitete.⁶¹ Die drei Manuale und das Pedal seien völlig ausgespielt, und Subsemitonien seien nicht mehr erforderlich. Von den 1612 genannten Registern waren demnach noch vorhanden im Oberwerk (~~Hauptmanual~~)-Nr. 1-5, 7, 9, 12 und 13, im Oberpositiv (~~Unterwerk~~)-vermutlich Nr. 2, 4 und 6 und im Pedal (bei dem die Transmissionen fehlten) die Nr. 1, 2, 4 und vielleicht 6. Das 1750 angeführte Brustpositiv enthält einige Register, die in der angeblichen Disposition von 1615 in SM II dem Rückpositiv zugeordnet sind und hier in Klammern genannt werden: Gedackt (Ge-

⁵⁹ TIGGEMANN, Hildegard: *Die Geschichte der großen Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg*, in: Dies., *Studien zur Musikgeschichte Bückeburgs vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hannover 2012, S. 243-310, ursprünglich veröffentlicht in: Schaumburg-Lippische Mitteilungen Bd. 28 (1988), S. 93-160.

⁶⁰ Auf eine Wiedergabe der Disposition in SM II, S. 185-186 muss hier aus Platzgründen verzichtet werden.

⁶¹ TIGGEMANN, Große Orgel Bückeburg (wie Anm. 59), S. 267-269.

dackflöte) 8', Gemshorn (Spillpfeiff) 4', Oktav (Klein Octava) 2', Naßat 3' (NasattPfeiffe von Holtz 4'), Scharff 3fach (Klingend Zimbel 3. Chor).

Dieser Befund spricht dafür, dass die Bückeburger Orgel entgegen der Disposition von 1612 bei ihrer vermutlich von Adolph Compenius vorgenommenen Erweiterung und Umsetzung in den Altarraum um 1615/17 dreimalig, aber ohne Rückpositiv angelegt, der Principalchor der Orgel verstärkt und die Anzahl der kurzbechrigen Zungenregister und der hochliegenden Farbstimmen reduziert wurden. Dies ist als eine Entwicklung der „Compenius-Praetorius-Schule“ anzusehen, wie sie zeitgleich auch bei Ludwig Compenius in Erfurt und Gottfried Fritzsche in Wolfenbüttel zu beobachten ist.

3. Klosterkirche Riddagshausen (Heinrich Compenius jr., vermutlich 1617- um1619)

Die auffällige Tatsache, dass der erzbischöflich-magdeburgische Hoforgelbauer Heinrich Compenius eine Orgel im Kloster Riddagshausen baute und nicht, wie eigentlich zu erwarten, Esaias Compenius als Hoforgelbauer des Herzogs Friedrich Ulrich, lässt vermuten, dass der Baubeginn nach Esaias' Tod lag, die Planung möglicherweise aber noch von ihm vorgenommen worden war. Heinrich Compenius, seit etwa 1595 in Halle ansässig, ein angesehenener und mit einem „Salzamt“ versehener Bürger,⁶² war bereits einmal (1606 in Sudenburg) für seinen Bruder eingesprungen, als dieser durch mehrere gleichzeitig angenommene Projekte in Terminschwierigkeiten ge-

⁶² Einzelheiten zu Heinrich Compenius s. SCHNEIDER, Orgelbauerfamilie Compenius (wie Anm. 9), S. 11-12, sowie HOBHOM, Wolf: *Die großen Orgeln des 17. bis 20. Jahrhunderts*, in: *Orgeln im Magdeburger Dom - Einst & Jetzt*. (Hg.: Aktion Neue Domorgeln Magdeburg e.V., Martin H. & Ulrike GROß). Magdeburg, 2008, S. 52-105, hier: *Die Compenius-Orgel von 1604/05*, S. 63-67.

raten war.⁶³ Er könnte auch hier das Projekt übernommen haben, als sich abzeichnete, dass Esaias dazu nicht in der Lage sein würde.

Es waren, wie er selbst angibt, logistische Überlegungen, die Esaias Compenius im Mai 1616 veranlassten, beim Rat der Stadt Braunschweig zu beantragen

*vmb den Dingschoß vnd Marcktgang [...] vnder ihrem Schutz gleich andern burgern erkandt, auff vnd angenommen werden.*⁶⁴

Zur Begründung schreibt er:

*Inmaßen den an itzo Ihr. König: Maÿ: in Dennemarck etc ich folgen werde, Vnd aber meine Hausfraw gesinde vnd Haushalt Sintemahl mir meine habende Wohnung in Magdeburgk nicht bequemlichen hierzu gelegen:) ich alhier vnd bey den freunden, auß allerseits bedencklichen vhrsachen gerne laßen vnd haben möchte.*⁶⁵

Mit anderen Worten: Damals war bereits klar, dass Compenius das „Höltzern Orgelwerck“ aus Schloss Hessen nach Schloss Frederiksborg versetzen sollte und für den geplanten Orgelbau in Kloster Riddagshausen deshalb nicht zur Verfügung stand.

Dass bei der Wahl von Heinrich Compenius als Ersatz Michael Praetorius eine maßgebliche Rolle gespielt hat, darf man voraussetzen, denn er war mit dem Abt Heinrich Scheele/Schelius des nahen Klosters gut bekannt.⁶⁶

⁶³ Im März 1606 beim Abschluss des Baues der Orgel in Sudenburg, s. REHM, Compenius-Orgel Kroppenstedt (wie Anm. 36), S. 34-36.

⁶⁴ Stadtarchiv Braunschweig, Best. B IV 10c_466^r und ^v, Brief vom 30. Mai 1616.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Als Prior von Ringelheim hatte Praetorius einen ähnlichen kirchenrechtlichen Status wie Abt Scheele. Zudem wurde beider Leichenpredigt von Mag. Petrus Tuckermann verfasst.

Die im SM II nicht ganz korrekt wiedergegebene Disposition⁶⁷ des als Schwalbennestorgel erbauten zweimanualigen Instruments lautete in heutiger Schreibweise:

Hauptwerk (II)		Rückpositiv (I)		Pedal	
Principal	8′	Principal	4′	Subbaß	16′
Rohrfloist	16′	Gedackt	8′	Rohrfloist (Tr.*)	16′
Gemshorn	8′	Quintadena	8′	Jula*	8′
Octava	4′	Rohrfloist	4′	Bauernbäßlein.	1′
Spitzfloist	4′	Gemshörnlin	2′	<i>Posaunenbaß</i>	16′
Quinta	3′	Hollquintlin	1 ¹ / ₂	<i>Posaun/Trommet</i>	8′
Nasath	3′	Siffloist	1′	<i>Singend Cornetbäßlein</i>	2′
Mixtur	5-8f.	<i>Trommet</i>	8′		
Zimbel	2f.	<i>Sordun</i>	16′		
Brustwerk (vom II. Manual zu spielen)					
Nachthorn	4′				
Blockfloist	2′				
<i>Krumhorn</i>	8′				
<i>Regal</i>	4′				

Spielregister: Zimbelstern, Trommel, Vogelgesang.

(*Tr.= Transmission aus dem Hauptwerk; *Jula = enger Principalbaß)

⁶⁷ SM II, S. 199-200.

Schleifladen, 2 Pedalkoppeln (fest zum Hauptwerk, schaltbar zum Rückpositiv), vier Sperrventile, zwei Tremulanten, sechs Bälge; kurze Oktave in den Manualen; kurze Oktave mit zusätzlichen Obertasten für Fis und Gis im Pedal. Die Pedalregister standen auf der Manuallade, die Rohrflöte 16' konnte über eine Doppelschleife getrennt vom Pedal aus angespielt werden.⁶⁸ Die ausgewogene Disposition mit dem gegenüber der Magdeburger Domorgel relativ selbständigen Pedal und einer Transmission aus dem Oberwerk lässt den Einfluss von Michael Praetorius erkennen. Wahrscheinlich war die Orgel zum Zeitpunkt der Drucklegung von SM II noch nicht ganz fertig; darauf könnte die etwas vage Formulierung *verfertigen lassen* ebenso deuten wie die unentschiedenen Angaben im Oberwerck 7. Spitzflöit oder Flachflöit 4.fuß und die fehlende Nr. 11. (Cimbel 2fach), in der „Brust“ Nr. 14 Rancket oder Krumbhorn 8.fuß und im Pedal Nr. 28. Nachthorn oder Bawrbäßlein 2. oder 1.fuß sowie Nr. 30. Posaun oder Trommet 8.fuß.

Auch die unter der unvermittelt genannten Ziffer 6 zusammengefassten Rückpositiv-Register 24. Trommeten gedempft 8.fuß und 25. Sorduen von holtz Dolcianen Art 16.fuß, die im Pedal bereits genannte und unter Ziffer 7 geklammerte Nr. 28. und schließlich die als Ziffer 8 und 9 durch Klammer zusammengefassten Nr. 30. (Posaun oder Trommet 8') und Nr. 31. Singend Cornetbäßlein 2.fuß werden nirgends näher erläutert.⁶⁹ Ganz ähnlich wie im Fall der Bückeburger Stadtkirchenorgel könnte hier eher ein Dispositionsplan mit Variablen vorliegen als das Registerverzeichnis einer bereits fertigen Orgel. Dies würde die Vermutung unterstreichen, dass der Orgelbau erst nach der Drucklegung von SM II, d.h. um bzw. nach 1619, abgeschlos-

⁶⁸ Angaben nach PAPE, Uwe: *Zur Geschichte der alten Orgel in Riddagshausen*, in: *Festschrift zur Einweihung der neuen Orgel im Dezember 1979* (Hg. Pastor Joachim HEMPEL), Braunschweig-Riddagshausen 1979, S. 29-36, hier S. 30-31. Herrn Prof. Dr. U. Pape danken wir für die freundlich überlassenen Kopien seiner Arbeit. Korrekturen zur Disposition gibt Praetorius auf S. 236 des SM II an.

⁶⁹ SM II, S. 199-200.

sen wurde. Typische Compenius-Eigenheiten wie die Spezifizierung des vorgesehenen Klangcharakters (*Quinta scharff, Nasath lieblich, Trommeten gedempft, Sorduen von holtz Dolcianen Art, starcker offner vntersatzter subBass von Holtz*) sind ebenso unverkennbar wie die Positionierung einzelner Pedalregister auf der Manuallade und vor allem der sehr lückenhafte Principalchor im Rückpositiv und Pedal.

Eine historische Aufnahme des Prospekts und das teilweise erhaltene Rückpositiv zeigen den typischen Stil der Orgelgehäuse von Heinrich Compenius mit Flachfeldern zwischen gestaffelten Trapeztürmen, deren Winkel durch Pilaster akzentuiert sind, wie dies auch auf der einzigen Holzschnitt-Darstellung der Magdeburger Domorgel zu erkennen ist.⁷⁰ Selbst die beiden Figuren des König David und des Jubal sind wie bei der Magdeburger Orgel am Riddagshäuser Prospekt wiederzufinden. Hildegard Tiggemann hat in ihrem Aufsatz über die Bückeburger Orgelwerkstätten im 17. Jahrhundert den interessanten Gedanken geäußert,⁷¹ die im rechten „Ohr“ am Rückpositiv dargestellte und einen krummen Zinken spielende Gestalt des biblischen Sängers Jubal sei ein Porträt von Michael Praetorius; allerdings reicht die zeittypische Frisur des Dargestellten wohl kaum für eine solche Zuschreibung aus.

Die Orgel war offenbar ein sehr qualitätsvolles Werk; erst 1657-1660 werden Reparatur- und Umbauarbeiten wie der Einbau einer Sesquialtera erwähnt, die von Friedrich Besser vorgenommen wurden, nachdem Jonas Weigel seinen Vertragsverpflichtungen nicht nachgekommen war.⁷²

⁷⁰ Dieses Format hat auch sein Sohn Ludwig übernommen, wie man an den erhaltenen Gehäusen der Orgeln in der Erfurter Prediger- und Michaeliskirche erkennen kann.

⁷¹ TIGGEMANN, Hildegard: *Bückeburger Orgelwerkstätten während des Dreißigjährigen Krieges*, in: Dies., *Musikgeschichte Bückeburgs* (wie Anm. 59), S. 311-334, hier S. 313-317; das Bild der linken Seite stellt den König David mit der Harfe dar.

⁷² NLA StAWF 11 Alt Ridd. Fb.1 Nr. 418, Vertrag vom 18. April 1657, Bl. 3-4, und Vertrag vom 19. August 1660, Bl. 6-7.



Abb. 4: Rekonstruktion der Heinrich-Compenius-Orgel
in der Klosterkirche Riddagshausen.
An den Flügeln des Rückpositivs Darstellung des
Königs David (links) und des Sängers Jubal (rechts).
Foto: Dr. Sigrid Wirth, Wolfenbüttel

4. Stadtkirche St. Martini, Kroppenstedt (Esaias Compenius, 1603-1613)

Die Baugeschichte der Orgel und die damit verbundenen Probleme für Esaias Compenius wurden durch G. Rehm ausführlich dokumentiert⁷³ und brauchen hier nicht im Einzelnen wiederholt zu werden. Die am 20. Juni 1603 festgelegte Disposition des damals in Magdeburg ansässigen Esaias Compenius orientiert sich an den regionalen Traditionen, wie sie sich schon bei den Werken seines Vaters und den Brüdern Beck finden; eine Mitwirkung von Praetorius ist nicht wahrscheinlich. Allerdings schaltet dieser sich im Februar 1610 mit einem Brief an den Kroppenstedter Rat diplomatisch ein um zu versichern, dass Compenius das immer noch unfertige Werk bald vollenden werde (was sich jedoch bis Anfang Mai 1613 hinzog).

Grund für die immer neuerlich eintretenden Verzögerungen beim Bau des Werks war zweifelsohne die äußerst zeitaufwändige Arbeit des Meisters an dem 1605 von Herzog Heinrich Julius in Auftrag gegebenen *Höltzern Orgelwerck*, der natürlich auf der vorrangigen Erledigung seines Auftrags bestand.

Die Kroppenstedter Orgel hatte die folgende Disposition:

⁷³ REHM, Compenius-Orgel zu Kroppenstedt (wie Anm. 36); ergänzende Angaben im Booklet (S. 17-24) der CD „COMPENIUS“ *Orgel- und Bläsermusik auf der Compenius-Reubke-Orgel in der Martinikirche Kroppenstedt*. Hg. Evangel. Kirchengemeinde Kroppenstedt 2015. Uetz-Music. Labelcode LC 29160.

Orgelbauhistorische Traditionen

Oberwerk		Rückpositiv		Pedal	
Principal	8′	Principal Schwiegel	4′	Untersatzbaß	16′
Grobgedackt	8′	Quintadena	8′	Nachthorn baß	2′
Octava	4′	Rohrfloeten	4′	Paurfloett baß	1′
Violen	4′	Gemßhörner	2′	<i>Bosaunen baß</i>	16′
Gemßquinte	3′	Rohrfloeten Quinta	1 ¹ / ₂		
Superoctava	2′	Cimbeln	2f.		
Hoelflöt	2′	<i>Trommeten</i>	8′		
Kleingedackt	2′	<i>Geygen Regall</i>	4′		
Mixtur	2f				

Tremulant; drei Spanbälge

Auch hier findet sich ein vollständiger Principalchor nur im Oberwerk, während das Rückpositiv eine Fülle von bevorzugt hoch liegenden farbgebenden Stimmen aufweist und das Pedal offensichtlich neben der Bassfunktion bevorzugt auch für die Wiedergabe eines cantus firmus in Diskant- oder Basslage vorgesehen ist.

Welche heute ungewöhnlichen Registerkombinationen auch bei einer „Gemeindeorgel“ damals möglich und üblich waren, zeigen die Registrierungsangaben z. B. von Timotheus Compenius und Michael Praetorius.⁷⁴

⁷⁴ KLOTZ, Orgelkunst (wie Anm. 6), S. 230-232.

5. Klosterkirche Derneburg (Jacob Compenius, 1616-1617)

Besonders dramatisch verlief der Bau der kleinen Orgel für das seit 1568 reformierte Kloster Derneburg im Hochstift Hildesheim, der in den Grundzügen von Christhard Mahrenholz dargestellt wurde und hier durch neue Details ergänzt werden kann.⁷⁵ Spätestens seit 1608, vermutlich aber schon einige Jahre früher, hat in der Wolfenbütteler Werkstatt E. Compenius' der *orgelmacher vnd büchsenmeister von northaussen*,⁷⁶ Jacobus Compenius mitgearbeitet. Er war sehr wahrscheinlich Esaias' jüngerer Bruder, für den Aufenthalte in Duderstadt, Nordhausen, den schlesischen Städten Guhrau, Bernstadt und Breslau⁷⁷ sowie dem fränkischen Staffelstein⁷⁸ nachgewiesen sind, wo er jeweils an Orgeln arbeitete, die von Verwandten gebaut worden waren.

Besonders hervorzuheben ist die Zusammenarbeit Jacobs mit seinem „Vetter“ Dr. med. et phil. Michael Hirschfeld bei der von Praetorius im SM II erwähnten Transmissionsorgel in der Breslauer Maria-Magdalenen-Kirche von Mai bis November 1597.⁷⁹ Hirschfeld stammte aus Nordhausen,⁸⁰ be-

⁷⁵ MAHRENHOLZ, Christhard: *Die Compeniusorgel in Derneburg*, in: Musik und Kirche, Jahrgang 38 (1968), S. 146-153.

⁷⁶ So lautet seine Unterschrift im Vertrag mit dem Kloster Derneburg vom 24. Juli 1616, NLA, Hauptstaatsarchiv Hannover (künftig HStAH), Best. Cal. Br. 10 Nr. 884

⁷⁷ SCHNEIDER, Orgelbauerfamilie Compenius (wie Anm. 9), S. 13; HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: *Schlesisches Musiklexikon*. Augsburg 2001, S. 114ⁿ f. Herzlichen Dank an Herrn Prof. Dr. Dr. Gundolf Keil, Würzburg, für seine zahlreichen Angaben zu M. Hirschfeld und J. Compenius.

⁷⁸ DIPPOLD, Günther: *Timotheus Compenius (erwähnt 1585-1608), Orgelbauer und Organist*, in: *Staffelsteiner Lebensbilder* Bd. 11 (2000), S. 51-54; hier S. 53. Jacob wurde 1615 für seine sorgfältige Arbeit mit dem anderthalbfachen des vereinbarten Lohns honoriert.

⁷⁹ SM II, S. 171-172; zum Bau dieser Orgel zwischen 1592 bis 1600 s. BURGEMEISTER (†), Ludwig: *Der Orgelbau in Schlesien*. Zweite erweiterte Auflage bearbeitet von Hermann J. BUSCH, Dieter GROBMANN und Rudolf WALTER, Frankfurt 1973, S. 188-190. Denkbar ist, dass auch zwischen Hirschfeld und Praetorius (der ihn im Index von SM II S. 205 unter den Orgelbauern aufführt) persönliche Kontakte bestanden, da dessen Neffe

suchte die Klosterschule in Ilfeld unter dem berühmten Pädagogen Michael Neander und studierte zunächst Theologie. Neander empfahl ihn seiner Heimatstadt Sorau (Lausitz) als Lehrer und Pfarrer, wo er vom dortigen Patron, Seyfried Freiherr von Promnitz, ein Stipendium für ein Studium in Italien erhielt und dort in Medizin promovierte.⁸¹ Als Leibarzt in Sorau hat er im Auftrag seines Patrons neben einer Orgel auch ein kompliziertes dreistöckiges Uhrwerk für die Stadtkirche gebaut,⁸² ist aber auch mit lateinischen Oden⁸³ und Kompositionen hervorgetreten. Er ist insofern für die Familie Compenius interessant, weil sich auch bei ihm die Verbindung von mathematischer, musikalischer und handwerklich-mechanischer Begabungen feststellen lässt, wie dies bei Esaias und Heinrich Compenius sen. und jun. und ihrem Neffen Johannes Heckelauer,⁸⁴ aber eben auch bei Jacob Compenius als „Büchsenmeister“ so typisch ausgeprägt war.

Andreas Praetorius 1602 Pfarrer an der Schlosskirche in Sorau wurde (GURLITT, Praetorius, wie Anm. 1, S. 88).

⁸⁰ Die verwandtschaftlichen Zusammenhänge sind unklar, bestanden aber vermutlich über Esaias' mütterliche Familie Goerteler/Gortelius, die in Duderstadt nachweisbar ist, z.B. 1556/67 mit dem Schulmeister Michael Gorteler (Stadtarchiv Duderstadt, Sign. AB 112a; freundliche Mitteilung von Stadtarchivar Hans-Reinhard Fricke). Hirschfelds Vater war „Ædituus“ (Küster) in Nordhausen, siehe KINDERVATER, Johann Heinrich: *Nordhusa illustris oder Historische Beschreibung gelehrter Leute* [...], Wolfenbüttel, 1715, S. 100-102.

⁸¹ Einzelheiten s. <http://db.saur.de/WBIS/welcome.jsf>. Frau Birthe zur Nieden, M.A., Forschungsstelle für Personalschriften an der Philipps-Universität Marburg, danken wir herzlich für die Übermittlung der Angaben.

⁸² CUNRADUS, Johann Heinrich: *Silesia togata, Sive Silesiorum doctrina & virtutibus clarissimorum Elogia*. Ed. Caspar Theophil SCHINDLERUS, Liegnitz 1706, S. 128: *Michael Hirschfelder Northusa-Thuringus, Ph. & Med. D. Poeta, Musicus, Astronomus & Mechanicus*; vergl. KINDERVATER, Northusa illustris (wie Anm. 80, S. 101), ferner WORBS, Johann Gottlob: *Geschichte der Herrschaften Sorau und Triebel*, Sorau 1826, S. 106-107, zu der von Hirschfeld erbauten Uhr.

⁸³ Ein Beispiel sind Hirschfelds „Odae nuptiales, Epigramma“, Görlitz 1590 (vgl. VD16 ZV 8007.)

⁸⁴ Heckelauer könnte Kenntnis von Hirschfelds Konstruktionsplänen gehabt haben, als er 1619 für König Christian IV. von Dänemark auf Schloss Frederiksborg eine „köstlich künstliche Uhr“ erbaute, s. AUMÜLLER, Compenius und Heckelauer (wie Anm. 38),

Der Grund für die Übernahme des Derneburger Projekts durch Jacob Compenius liegt vermutlich darin begründet, dass Esaias 1615 Kontakt mit dem Hildesheimer Domkapitel für den Neubau einer Orgel aufgenommen hatte und dazu ein Empfehlungsschreiben bei Herzog Friedrich Ulrich erbeten hatte, das ihm am 10. Juli 1615 gewährt wurde.⁸⁵ Ob Esaias aber durch den Auftrag, das *Höltzern Orgelwerck* nach Dänemark zu transferieren und in Schloss Frederiksborg aufzustellen, daran gehindert wurde, das für Hildesheim geplante Werk in Angriff zu nehmen, ist nicht bekannt. Da Kloster Derneburg kirchenrechtlich nach wie vor dem Domkapitel Hildesheim unterstand, ist anzunehmen, dass der Orgelbau in Derneburg mit dem Kapitel abgesprochen war, den dann Jacob Compenius, der zuvor noch nicht als eigenständiger Unternehmer aufgetreten war, übernehmen sollte.

Offenbar vermittelte Jacob, wie man seiner relativ ungelungenen, auch fehlerhaften Schrift und Ausdrucksweise in seinem Vertragsentwurf entnehmen kann, keineswegs die Souveränität, den ästhetischen Anspruch und die Wortgewandtheit, die für seinen Bruder Esaias charakteristisch waren. Darauf könnte der Nachdruck deuten, mit dem Michael Praetorius in seinem Vertragsentwurf vom 27. Juni 1616 Jacob als Orgelbauer empfahl:

*Zweifelt mir nicht, vorgedachter Orgelmacher werde sich also in dieser Arbeit erzeigen vnd beweisen, das nicht allein die Erwürdige Domina, der Herr Probst vnd iedermeniglichen mit Ihme Vnd seiner Arbeit allerdings zufrieden vnd vergnüget, sondern auch er, der orgelmacher selbste rhumb vnd ehre darvon tragenn Vnd Ich Vrsach haben möge, Ihn hiernegst zu anderer mehrer dergleichen vnd beßerer Arbeit zubefordern.*⁸⁶

S. 7-32, hier S. 23; vergl. auch KINDERVATER, Nordhusa illustris (wie Anm. 80), Artikel *Johannes Hecklauer*, S. 90-94.

⁸⁵ NLA HStAH Cal. Br. 10 Nr. 884. Den Bau der Hildesheimer Domorgel führte dann auch nicht Esaias Compenius, sondern Conrad Abbt aus Minden durch; vergl. PAPE, Uwe: *Organographia historica Hildesiensis. Orgeln und Orgelbauer in Hildesheim*, Berlin 2014, S. 60-61.

⁸⁶ NLA HStAH Cal. Br. 10 Nr. 884, Bl. 8^v.

Praetorius deutet damit an, dass Jacob auch anspruchsvolleren Aufgaben als dem relativ kleinen Werk in Derneburg gewachsen sei. Dass der Ausgang des Projekts mit einem Duell und zwei Toten enden würde, hat Praetorius sicher nicht voraussehen können, und dieser Umstand dürfte ihm einige Probleme bereitet haben. Zunächst zum Konzept des Werks, das als Gemeinschaftsarbeit von Orgelbauer und dem in allen Belangen der Orgelmusik erfahrenen Kapellmeister anzusehen ist. In Praetorius' Angebot liegen mehrere, nicht endgültig festgelegte Dispositionsentwürfe vor. Dabei fällt ein prägnanter Principalchor auf, der durch mehrere Flötenstimmen ergänzt wird. Eine stark intonierte Trompete 8' bildete die einzige Zungenstimme. Bei der Mixtur wird durch eine Doppelschleife ein gesonderter Zimbelchor ermöglicht. Die beiden Pedalregister waren mit auf der (einzig) Windlade des Werks untergebracht, die demnach im Manualbereich neun, im Bassbereich elf Register enthielt und so ermöglichte, dass die Bassregister sowohl vom Manual wie von Pedal gespielt werden konnten.

Manual C-c''', Pedal C-d', drei Blasebälge mit 6 Rähmen, Tremulandt

- | | |
|---|--|
| 1. Principal | 4f. |
| 2. Octava | 2f. |
| 3. Sedecima | 1f. |
| 4. Quinta | 3f. oder 1 1/2f. |
| 5. Mixtur | 4fach „mit einem absonderlichen |
| 6. Register, das man die Zimbel einhörig gebrauchen könne“ | |
| 7. Grobgedackte Flöte | 8f. |
| 8. Genshorn oder Nachthorn / Spitzflöte gar lieblich | 4f/8f. |
| 9. <i>Trommetten die gar starck</i> | 8' |
| 10. Untersatz von Holtz vff | 16f. |
| 11. Gedackt oder offen | |
| Octaven Baß Holtz vff | 8f. |

Die Disposition weist damit eine gewisse Ähnlichkeit mit *einer gar kleinen Orgel von 10 oder 11 Stimmen*⁸⁷ auf, einer hinterspieligen, einmanualigen Orgel, bei der der Untersatz 16' (und zusätzlich ggf. eine Quintadena 8') ebenfalls manualiter gespielt wird, weil man die *Register halbiret biß ins c' etc. darmit man den Choral druff führen kann mit vnterschiedlichen Stimmen*.⁸⁸

Der Vertrag Jacobs mit dem Kloster Derneburg legt ausdrücklich fest, dass sämtliche Zimmermanns-, Tischler- und Schmiedearbeiten vom Kloster übernommen werden, d.h. Jacob und ein für fünfzehn Wochen beschäftigter Geselle hatten sich ausschließlich den Bau der Bälge, Windladen, der Mechanik und des Pfeifenwerks vorbehalten. Zusätzliche Kommentare in Praetorius' Vertragsentwurf zu einer möglichen Teilung der beiden Diskantregister Octave 2' und Sedecima 1' trugen nach der Deutung von Mahrenholz der klanglichen Akzentuierung des Cantus firmus im Diskant bei der in der Klosterkirche üblichen Alternatim-Praxis Rechnung, wie sie beim Beispiel der *gar kleinen Orgel* angedeutet ist. Unklar bleibt, welche 4'-Weitchor-Stimme letztlich gewählt und ob der Oktavbass 8' offen oder gedeckt gebaut wurde. Praetorius ermöglichte damit dem Orgelbauer, das kleine, auf wenige klangliche Variationsmöglichkeiten ausgelegte Werk den akustischen Gegebenheiten des Raums der kleinen Klosterkirche optimal anzupassen.⁸⁹

Die Umstände nach Abschluss des Orgelbauprojekts verliefen dramatisch: der Theologe und Organologe C. Mahrenholz hat bereits 1968 dargestellt, dass Jacob Compenius laut einem Eintrag im Kirchenbuch Heersum am 3. März 1617 den *Ersahmen mahn Hans Brauns Houemeister zu Derneburg*

⁸⁷ SM II, S. 192-193.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ MAHRENHOLZ, Compenius-Orgel Derneburg (wie Anm. 75), S. 149-151.

*mortlich erschossen*⁹⁰ hatte. Nach einer dreiundfünfzig (!) Jahre später dokumentierten Aussage wurde Jacob vom Klostersgesinde fast totgeschlagen und er sei nach dreitägiger Haft in Derneburg den Gerichtsbeamten der Amtsburg Wohldenberg ausgeliefert worden.⁹¹ Mahrenholz nimmt deshalb an, dass Compenius als Schwerverbrecher hingerichtet worden sei.

Dem widerspricht ein Eintrag im sog. Ortleb-Register, einer Zusammenstellung von Rechtsfällen im Herzogtum Braunschweig, in dem es heißt: *Nr. 29 Compenii Jacobi, so einen im schlagen erstochen, er selbst verwundet, in der Haft gestorben vndt Christlich begraben worden.*⁹² Offenbar gab es demnach ein Duell, bei dem der Hofverwalter des Klosters tödlich und Compenius so schwer verwundet wurden, dass er daran noch in der Haft verstarb und so der sicheren Hinrichtung entging. Die kleine Derneburger Orgel in ihrem *zierlichen* Gehäuse aus ungefasstem Eichenholz bestand auch nur für wenige Jahre und wurde im Dreißigjährigen Krieg zerstört.⁹³

Im Frühjahr 1617 war bekanntlich Esaias Compenius in Dänemark damit beschäftigt, das *Höltzern Orgelwerck* in Schloss Frederiksborg aufzustellen. Inwieweit er von den Vorgängen im Kloster Derneburg erfuhr und deshalb seine Rückreise antrat, auf der er dann verstarb, bleibt unbekannt.

⁹⁰ Kirchenbuch Heersum, Sterbefälle, Eintrag vom 3. März 1617; Herrn Pastor P. Wiegandt, Holle, danken wir für die freundlich überlassenen Kopien aus dem Kirchenbuch.

⁹¹ MAHRENHOLZ, Compenius-Orgel Derneburg (wie Anm. 75), S. 153.

⁹² NLA, HStA Hannover Cal. Br. 21 Nr. 2517 „GeneralRegister Oder Repertorium Vber alle vnd Jede Criminalsachen [...] alphabetisch geordnet, ab 1568 (Ortleb)“, Bl. 86. Der Widerspruch zwischen „erschossen“ und „im Schlagen erstochen“ konnte nicht aufgeklärt werden.

⁹³ MAHRENHOLZ, Compenius-Orgel Derneburg (wie Anm. 75), S. 153.

6. Schlosskirche Bückeberg (Adolph Compenius, 1617-1620)

Annähernd zeitgleich mit dem Bau der kleinen Derneburger Orgel war Esaias' Sohn Adolph wiederum mit einem Auftrag für die Schlosskirche in Bückeberg durch den ebenso musikbegeisterten wie reichen Fürsten Ernst von Schaumburg-Holstein befasst. Die Orgel in der Stadtkirche dürfte 1615/17 ihre endgültige Größe und Position erlangt haben. Am 3. Oktober 1616 hatte Esaias Compenius von Fürst Ernst einen Passbrief für seine *arbeit in frembder orten* erhalten,⁹⁴ d.h. Esaias sollte auf seiner Reise nach Dänemark, um Anfang April dort das *Höltzern Orgelwerck* aus Schloss Hessen in Schloss Frederiksborg aufzustellen, auch andere Aufträge für den Fürsten erledigen. Währenddessen stand sein Sohn Adolph für weitere Arbeiten in Bückeberg zur Verfügung. Er dürfte dort auch die Tochter Margarete des Tischlers Friedrich Höcker geheiratet und bereits in dessen Haus in der Langen Straße 11 gelebt und seine Werkstatt eingerichtet haben. Zumindest zwei Kinder wurden ihm in den folgenden Jahren (1620, 1625) geboren, bis er 1626 nach Hannover übersiedelte und dort Organist an der Aegidienkirche wurde, aber auch weiterhin als Orgelbauer tätig war. Die besondere Wertschätzung des Fürsten, die Esaias und Adolph Compenius genossen, zeigt sich unter anderem darin, dass weder der Hoforganist Johannes Grosche,⁹⁵ der als Organist besonders ausgewiesene Johannes Grabbe,⁹⁶ noch der *Oldendorfer Orgelmacher* Meister Fritze⁹⁷ in irgendei-

⁹⁴ TIGGEMANN, Bückeburger Orgelwerkstätten (wie Anm. 59), hier S. 320.

⁹⁵ LAAKMANN, Astrid: „...nur allein aus Liebe der Musica“. *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der „Weserrenaissance“*. Münster-Hamburg-London 2000, S. 64f. und passim. Grosche hatte auch die Schlossorgel zu spielen, solistisch zu Beginn und Ende des Gottesdienstes und außerdem zur Begleitung von Instrumentalisten und Sängern (ebd., S. 314f).

⁹⁶ Grabbe hatte 1609 bekanntlich gemeinsam mit H. Schütz bei Giovanni Gabrieli in Venedig Unterricht erhalten, s. LAAKMANN, Bückeburger Hofmusik (wie Anm. 95), S. 83-85.

ner Form mit den beiden wichtigsten Orgelbauten Bückeburgs zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen sind.

Vielmehr attestieren sowohl Grabbe wie Grosche noch 1634 Adolph Compenius, dass seine Orgel

*alß ein bestendiges Werck, (Vnerachtet sie an gantz feuchtem ortz situiret) biß auf Jetzige Zeitt zu den gnedigen Herrschafft Contentaniret gebraucht werde.*⁹⁸

Die Disposition der nicht mehr erhaltenen Orgel,⁹⁹ die sich perfekt in die überreich ausgeschmückte Schlosskirche eingefügt haben muss, weist enge Bezüge zu der von Praetorius in SM II entworfenen Musterdisposition *Zu eim kleinen Wercklein vff gar liebliche Art eingerichtet Von 13. Stimmen auf*,¹⁰⁰ bei der er fordert:

*Es müssen aber alle Stimmen auf die enge Mensuren gerichtet vnnnd gar lieblich intoniret werden.*¹⁰¹

Die Originaldisposition ist nicht erhalten, lässt sich aber aus den Aufzeichnungen des Rintelner Orgelbauers Johann Andreas Zuberbier von 1777¹⁰² annähernd erschließen:

⁹⁷ Meister Fritze, dessen Identität ungeklärt ist, taucht zwischen Michaelis 1613 bis Ostern 1619 in den Gehaltslisten des Bückeburger Hofes (NLA StA BU F3 Nr. 375) auf, s. TIGGEMANN, Bückeburger Orgelbauwerkstätten (wie Anm. 59), S. 321f. Er ist weder mit Friderich („Fritz“) Scherer noch mit Gottfried Fritzsche identisch.

⁹⁸ LAAKMANN, Bückeburger Hofmusik (wie Anm. 95), S. 340, korrigiert nach NLA StA BU Orig 1 Ga 26.

⁹⁹ Die Orgel wurde 1885/86 in die Kirche der reformierten Gemeinde von Stadthagen umgesetzt und erhielt einen neugotischen Prospekt (TIGGEMANN, Bückeburger Orgelbauwerkstätten, wie Anm. 59, S. 323); Reste des Pfeifenwerks wurden in den 1980-er Jahren nach einem Neubau vernichtet (!), freundliche Mitteilung von Frau Dr. Roswitha Sommer, Bückeburg).

¹⁰⁰ SM II, S. 202f.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² TIGGEMANN, Bückeburger Orgelbauwerkstätten (wie Anm. 59), S. 323.

Hypothetische Disposition der Schlossorgel Bückeberg (Adolph Compennus, ca. 1617-1620):

Zweites Clavier (SM II: Unterpositiv)		Brustwerk (SM II: Oberwerk)		Pedal	
Subbass	16′	Octave	4′	Subbass	16′
Principal(bass)	8′	Gemshorn	4′	Principalbass	8′
Quintadena	8′	Scharff	3f.	<i>Trompete</i>	8′
Rohrflöte	4′	<i>Krummhorn</i>	8′		
Mixtur	3f.	<i>Ranckett</i>	16′		
Sesquialtera/ Nasat	2f.				
<i>Trompete</i>	8′				

Koppel zu beiden Manualen

Ähnlich wie bei der Derneburger Orgel dürften die drei Pedalregister auf der Manuallade gestanden haben, aber auf dem Pedal *abgesondert* zu spielen gewesen sein. Durch den Oktav-versetzten und unterschiedlich starken Principalchor der beiden Manualwerke und die Verteilung der Zungenstimmen bot das eher frühbarock disponierte Werk die klanglichen Variationsmöglichkeiten, wie sie für die differenzierten Aufgaben erforderlich waren, die die Ordnung für den Organisten der Schlosskirche vorsah: Vor- und Nachspiel, vermutlich im vollen Werk, Intonationen, cantus firmus-Spiel in verschiedenen Lagen, Alternatim-Spiel mit den Sängern (z.B. beim Magnificat), Begleitung der Instrumentisten und anderes.

Dass die bei Zuberbier aufgeführte Sesquialtera im *Zweiten Clavier*¹⁰³ bereits von Adolph Compenius disponiert wurde, ist nicht ganz ausgeschlossen. In Westfalen ist das Register bereits 1610 bekannt.¹⁰⁴ Alternativ könnte eine Nasatquinte (2 2/3‘ oder 1 1/3‘) in Frage kommen. Insgesamt weist aber auch diese Orgel bei einem ausgebauten Principalchor und annähernd gleich vielen Farb- und Zungenstimmen die vielfältigen, dem begrenzten Raum der Schlosskapelle und den repräsentativen Aufgaben angepassten Variationsreichtum des Compenius-Praetorius-Stils auf.

Fazit

Mit Esaias Compenius und Michael Praetorius wirkten in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts am Wolfenbütteler Hof zwei kongeniale Musikerpersönlichkeiten, die auf je eigene Weise für die gesamte Orgelkunst der folgenden Jahrhunderte Maßstäbe gesetzt haben: Praetorius durch seine erfindungsreichen und ausdrucksstarken Orgelkompositionen und das *Syntagma musicum*, Compenius durch sein klangliches und ästhetisches Gesamtkunstwerk der Holzorgel für Schloss Hessen. Beide gemeinsam haben mit der „Orgeln-Verdingnis“ den ersten präzisen Qualitätsstandard des Instrumentenbaus überhaupt geliefert.

Neue Erkenntnisse und Daten zum Leben von Esaias Compenius und seiner Familie haben in diesem Beitrag das intensiv verflochtene Netzwerk der Orgelbauerfamilie verdeutlicht, das Praetorius und Compenius bei verschiedenen Orgelbauprojekten nutzten, um ihre ideenreichen Klangvorstellungen technisch und ästhetisch realisieren zu können. Typisch für den sich

¹⁰³ TIGGEMANN, Bückeburger Orgelbauwerkstätten (wie Anm. 59), S. 323.

¹⁰⁴ Daniel Bader (um 1570 bis um 1631), der Stammvater einer in den Niederlanden, Westfalen und bis in den Raum Niedersachsen (Hildesheim) tätigen Orgelbauerfamilie, disponiert bereits 1610 im Brustpositiv der großen Domorgel in Münster eine Sesquialtera; vergl. WOHNFURTER, Hugo: *Die Orgelbauerfamilie Bader 1600-1742*. Münster 1981, S. 14f. Herrn Orgelbaumeister Mads Kjersgaard, Uppsala, Schweden, sei auch an dieser Stelle für den Hinweis auf die frühe Verwendung des Registers in Westfalen gedankt.

dabei herauskristallisierenden Compenius-Praetorius-Stil ist die starke Ausrichtung der Disposition der geplanten Instrumente auf den intendierten Einsatzbereich, bevorzugt als Gegenstück zum Figuralchor seinen vielfältigen klanglichen Schattierungsmöglichkeiten und zum farbenreichen Instrumentalconsort. Dabei zeichnet sich die Tendenz ab, dass mit abnehmender Größe des Instruments eine relative Verstärkung des Principalchors bevorzugt wurde, die nur wenige farbgebende Register ermöglichte. Zweifelsohne stellen aber die gemeinsam von Michael Praetorius und den verschiedenen Mitgliedern der Familie Compenius geschaffenen Orgelwerke einen Höhepunkt in der frühbarocken mitteldeutschen Orgelkunst dar.

Winfried Elsner

Michael Praetorius in Regensburg

Beginn einer Karriere als Komponist?

Im Jahre 1603 reiste eine Delegation des Wolfenbütteler Hofes unter Leitung von Kanzler D. Werner König zum Reichstag nach Regensburg. Dieser fürstlichen Delegation gehörte der Kammerorganist Michael Praetorius an, und zwar als Sekretär. Dies wird durch zwei Dokumente von Walter Deeters belegt, die er 1971 publiziert hat.¹ Eines davon ist ein Bericht des Sekretärs Praetorius nach Wolfenbüttel, datiert vom 21. Februar 1603. Die Reise selbst ist durch einen Eintrag in den herzoglichen Kammerrechnungen belegt,² wo es heißt:

11. Junij: Thomas Mancinus junior hat vor 6 Monaten von Michael Praetorij das Kostgeld ufgenommen weil aber derselbe zu Regensburg die Zerunge hat auch in seinen eigen gescheften müßen ist als hat ihn die 24 Thaler wieder in Frstl. Cammer gelieffert machen. 43,4 fl³

Das Rechnungsjahr ging von Juli 1602 bis Juli 1603, es handelt sich also um den 11. Juni 1603. Was könnten die *eigen geschefte* gewesen sein?

Aufführung eigener Werke

Zwei Lobgedichten in den *MOTECTAE ET PSALMI LATINI* (1605/1607)⁴ kann man entnehmen, dass in Regensburg Kompositionen

¹ DEETERS, Walter: *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius*, in: Braunschweigesches Jahrbuch, Bd. 52, 1971, Nachtrag S. 120.

² NLA StA WF, 17 III Alt, Nr.65a, Bd.I, KR7/1602-7/1603.

³ Ebd., fol. 137v.

⁴ PRAETORIUS, Michael: *MOTECTAE ET PSALMI LATINI (1607)*, Stadtbibliothek Braunschweig Sign. I 150-124 und Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius in Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt herausgegeben von Friedrich Blume (nachf.: GA), Band 10, GERBER Rudolf (Bearb.): *Musarum Siona-*

von Praetorius erklingen sind. Im Lobgedicht von Christoph Donauer⁵ wird auf die Motette *Nunc dimittis* angespielt, worauf Friedrich Blume schon 1935 hingewiesen hat.⁶

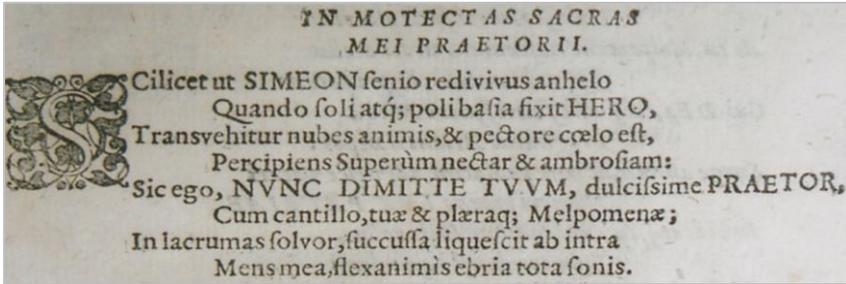


Abb. 1: Christoph Donauer, Lobgedicht, Zeilen 1-8, MOTECTAE ET PSALMI LATINI (1607). Stadtbibliothek Braunschweig Sign. I 150-124: 1
Foto: Winfried Elsner.

Im Lobgedicht des Wolfenbütteler Kanzlers Werner König⁷ werden Erzherzog Matthias – der spätere Kaiser Matthias⁸ – und Erzbischof Wolf Dietrich von Salzburg als Zeugen für die *alle Herzen ergreifende Gewalt von Praetorius' Musik*⁹ genannt.

rum motectae et psalmi Latini (1607). Wolfenbüttel 1931, S. IX und X. (nachf.: GERBER, Rudolf: GA Bd. 10).

⁵ GERBER, Rudolf: GA Bd. 10 (wie Anm. 4), S. X. Christoph Donauer, Theologe und Poeta laureatus, 1564-1611. Studium in Helmstedt, Prediger in Falkenfels und Regensburg. Überliefert sind zahlreiche Schriften, theologische Abhandlungen, Leichenpredigten, Gedichte. In den Werken von Michael Praetorius sind insgesamt zehn Lobgedichte enthalten, alle mit dem latinisierten Namen Christophorus Donaverus unterzeichnet.

⁶ BLUME, Friedrich: *Das Werk des Michael Praetorius*, in: RUHNKE, Martin (Hg.): *Syntagma musicologicum*, Kassel 1963, S. 230-264; hier S. 248.

⁷ GERBER, Rudolf: GA Bd. 10 (wie Anm. 4), S. IX, hier Zeile 15-18.

⁸ *Am 16. Febr. a. St. bzw. 26. Febr. n. St. war Erzherzog Matthias nach Regensburg gekommen.* DEETERS, *Aktenfunde* (wie Anm. 1), S. 120.

⁹ FORCHERT, Arno: *Musik zwischen Religion und Politik*, in: Festschrift Martin Ruhnke 1986, S. 106-125, hier S. 111.

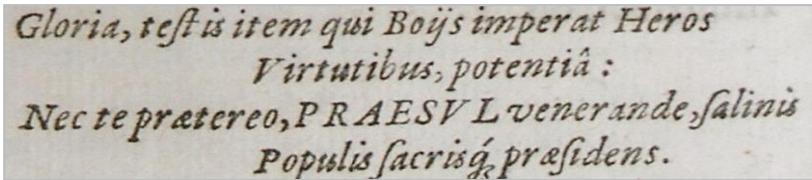


Abb. 2: Werner König, Lobgedicht, Zeilen 15-18, MOTECTAE ET PSALMI LATINI (1607). Stadtbibliothek Braunschweig Sign. I 150-124: 1
Foto: Winfried Elsner.

In der Übersetzung von Annrose und Albert Niem lauten diese Zeilen ab *testis*:

Zeuge ist ebenso der Held, der über die Bojer¹⁰ gebietet mit seinen Tugenden, seiner Macht; auch dich will ich nicht übergehen, ehrwürdiger Erzbischof, der du Salzburgs Völker und seine Heiligtümer regierst.¹¹

Einen weiteren Hinweis gibt Praetorius selbst. Im Jahre 1611 veröffentlicht er seine MEGALYNODIA mit Magnifikat-Vertonungen,

welche ich (wie er im Vorwort schreibt) vor einigen Jahren im Regensburger Reichstag über einige lateinische und italienische Gesänge komponiert habe.¹²

Praetorius war also in Funktion eines Sekretärs mindestens ab Februar bis mindestens Juni 1603 in Regensburg und hat dort gewissermaßen inoffiziell eigene Werke aufgeführt. In zwei Lobgedichten angesehener Verfasser – eines Diakons und eines fürstlichen Kanzlers – werden hochrangige Zeugen genannt, und es wird auf ein Werk angespielt: Die Vertonung des Lobgesangs des Simeon. Dies kann nur die doppelchörige Motette Nr. 25 *Nunc*

¹⁰ Der *Heros qui Boijs imperat* ist der Statthalter in Österreich (die Bojer sind die Bewohner des Donaulandes), also Erzherzog Matthias.

¹¹ Im Anhang ist der einschlägige Abschnitt vollständig übersetzt.

¹² GA, Band 14, ZENCK, Hermann (Bearb.): MEGALYNODIA SIONIA, Wolfenbüttel 1934, S. X: *quae ante annos aliquot in Comitijs Ratisbonensibus, super quasdam Cantiones Latinas & Italicas composueram*. Anmerkung: Die Aussage *vor einigen Jahren* kann sich auch auf einen eventuellen Aufenthalt in Regensburg im Jahre 1602 beziehen.

dimittis aus den MOTECTAE ET PSALMI sein, denn es ist die einzig bekannte Vertonung dieses lateinischen Textes von Praetorius. Wahrscheinlich hat man auch eines oder mehrere der dort komponierten Magnifikate gesungen.

Man möchte wissen, aus welchem Anlass, an welchem Ort und von welchen Musikern diese oder weitere Kompositionen von Praetorius in Regensburg auf dem Reichstag aufgeführt worden sind. Dies ist den Quellen nicht direkt zu entnehmen, man kann jedoch Vermutungen anstellen. Anlass und Ort der Aufführungen lassen sich meiner Meinung nach aus den Titeln schlussfolgern: Die *Cantica Magnifikat* und *Nunc dimittis* gehören in die Vesper. Man darf also annehmen, dass diese Werke in einer Kirche aufgeführt worden sind. Forchert schreibt allerdings:

Dieser [Praetorius] muss also, das geht aus den Gedichten unzweifelhaft hervor, bei einem auf dem Reichstag abgehaltenen offiziellen Festakt vor den dort versammelten Fürsten und Gesandten eigene Kompositionen aufgeführt haben

und meint, dass die Werke der MOTECTAE interkonfessionellen Charakters und im weitesten Sinne *politische* Werke seien.¹³ Falls es üblich war, dass im Reichstagsaal Musik erklang, würde man jedoch andere Werke erwarten: z. B. *Jubilate Domino* und nicht unbedingt *Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren*. Man muss jedoch annehmen, dass im Reichstagsgebäude musiziert worden ist. In der hinteren rechten Ecke des Saales befindet sich heute eine Empore, die auch auf Stichen des 17. Jahrhunderts zu sehen ist. Dies könnte eine Musikerempore sein.¹⁴ In dem grundlegenden Werk *Musikgeschichte Regensburgs*¹⁵ habe ich allerdings keinen Hinweis auf Festakte oder das Erklingen von geistlicher Musik im Reichstagsaal zu Beginn des 17. Jahrhunderts gefunden.

¹³ FORCHERT, Religion und Politik (wie Anm. 9), Seite 111.

¹⁴ Freundliche Mitteilung von Dr. Gerd Aumüller.

¹⁵ EMMERICH, Thomas (Hg.): *Musikgeschichte Regensburgs*, Regensburg 2006.

Interessant ist die Frage nach den Musikern, mit denen Praetorius seine Werke aufgeführt haben könnte. Siegfried Vogelsänger schreibt:

*Es liegt nahe, dass diese neuen Werke von Musikern der Wolfenbütteler Hofkapelle aufgeführt worden sind.*¹⁶

Ist es vorstellbar, dass Herzog Heinrich Julius sich von seiner Hofkapelle getrennt hat? Ein Beleg dafür, dass sich auch der Hofkapellmeister Thomas Mancinus oder weitere Hofmusiker in Regensburg aufhielten, fehlt. Ich hätte eine andere Vermutung. Donauer schreibt in dem oben erwähnten Lobgedicht:

*Sic ego NUNC DIMITTE TUUM, dulcissime PRAETOR,
Cum cantillo, tuae et pleraque Melpomene,
In lacrimas solvor, succussa liquescit ab intra,
Mens mea, flexanimis ebria tota sonis.*

*So bin ich, wenn ich dein NUNC DIMITTE TUUM, liebster Praetor,
singe und die meisten Werke deiner musischen Kunst,
in Tränen aufgelöst, erschüttert zerfließt tief im Innern
meine Seele, ganz berauscht von den zu Herzen gehenden Tönen.*¹⁷

Donauer schreibt also, dass **er** das NUNC DIMITTE TUUM und andere Werke von Praetorius **singe**, ja sogar **oft singe**, denn *cantillo* ist das Frequentativum von *canto/ cantare* und bedeutet *oft singen*. Diese Aussage hat sehr wahrscheinlich der Wirklichkeit entsprochen, denn in Regensburg gab es seit 50 Jahren eine evangelische Kantorei, die nach dem Vorbild der ersten von Johann Walter gegründeten lutherischen Kantorei besetzt war: mit Schülern der Lateinschule – des Gymnasiums Poeticum, der *Poetenschul* – und den sogenannten Adstanten (Beisteher, Mithelfer des Kantors). Die

¹⁶ VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius – Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*, Wolfenbüttel 2008, Seite 47.

¹⁷ Christoph Donauer, Lobgedicht, Zeilen 5-8, übersetzt von Annrose und Albert Niem. Im Anhang ist das Gedicht in vollständiger Übersetzung abgedruckt.

Stadt bekannte sich seit dem Ratsbeschluss von 1542 zum Luthertum. Die Kirchenmusik besorgten Kantoren und Organisten. Einer der bekanntesten Kantoren war Andreas Raselius (1561-1602), der bis 1600 in Regensburg wirkte. Magister Christoph Donauer war seit etwa 1590 Diakon in Regensburg. Warum sollte er nicht zu den Adstanten gehört haben? Zudem war er mit Praetorius befreundet, offenbar recht eng sogar. Dafür gibt es ein wunderbares, erst kürzlich von Moritz Kelber¹⁸ gefundenes Dokument: Einen Eintrag von Michael Praetorius im Stammbuch des Poeta laureatus vom Juni 1603 (siehe Abb. 3).¹⁹ Für unsere Untersuchung sind in diesem Dokument lediglich das Datum *Mense Junio Anni 1603* und die Freundschaftsbekundung *Amico suo amicissimo fratri fraterrimo et intimo* wichtig. Es ist möglich, dass sich Praetorius und Donauer schon aus früheren Jahren kannten. Donauer hatte 1588 an der Universität Helmstedt die Magisterprüfung abgelegt und zusätzlich den Titel Poeta laureatus erworben. Vielleicht hat er sich später noch im Herzogtum Braunschweig aufgehalten, so dass eine Begegnung mit Praetorius, der ab etwa 1592 im Herzogtum Braunschweig lebte, vorstellbar wäre. Meiner Meinung nach hat also Praetorius in Regensburg seine Werke mit der dortigen Kantorei aufgeführt, unter Vermittlung und Mitwirkung von Donauer, in einem der täglich stattfindenden Vespergottesdienste in einer der drei evangelischen Kirchen. Da Regensburg eine interkonfessionelle Stadt war – der Rat hatte die Reformation eingeführt, Dom und Klöster blieben jedoch katholisch – ist es denkbar, dass es interkonfessionelle Vespergottesdienste gab, an denen z. B. Erzherzog Matthias teilnahm.

¹⁸ Mag. Moritz Kelber, Projektmitarbeiter an der Universität Salzburg. Herr Kelber hat seinen Fund freundlicherweise zur Veröffentlichung freigegeben.

¹⁹ Digitalisat des Stammbuchs als persistenter Link im Internet unter: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00081512/images/index.html?id=00081512&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=716>. [27. 10. 2016].

621
678

4

Κόσμος πέγειν Χρῆ τοῦ Ἰησοῦ Ἰω
Cyrusopas.

Durum Patientia vinco.

16. voc.



Meaſter Chriſtus, Chriſtus.

Amico ſuo amiſſimo, ſatri
ſtaterimo e in hmo Dns
Al. Chr. Donavero etc. in
Comitib: Ratiſpon: Menſe Ju
nio Anni .1603. in amicitia
e familiaritatis tunc tempore
Contracta memoriam per ſeta
am, ſcribebat Michael Pra
torius Ruciburgenſis, Muſico
my

Mibi Patria Coelum.

Abb. 3: Stammbuch von Christoph Donauer, S. 621 bzw. 678. Original in Privatbesitz, Digitalisat der Staatlichen Bibliothek Regensburg.

Vorbereitungen zur Drucklegung eigener Werke

Möglicherweise betrieb Praetorius weitere *eigen geschefte*. Höchstwahrscheinlich hat er sich um die Drucklegung seiner Werke gekümmert, denn der erste Teil der MUSAE SIONIAE²⁰ ist in Regensburg erschienen.



Abb. 4: MUSAE SIONIAE Teil 1 (1605) Titelseite.
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel,
Sign. 2.5 Mus.

²⁰ GA, Band 1, GERBER, Rudolf (Bearb.): MUSAE SIONIAE Teil 1 (1605), Wolfenbüttel 1928.



Abb. 5: MUSAE SIONIAE Teil 1 (1605) Druckerzeichen.
Herzog August Bibl. Wolfenbüttel Sign. 2.5 Mus.

Auch der Druck der *MOTECTAE ET PSALMI LATINI* ist möglicherweise von Regensburg aus in die Wege geleitet worden. Das könnte im Zusammenhang mit einem Besuch bei den Gebrüdern Haßler in Nürnberg in Angriff genommen worden sein. Einen solchen Besuch konnte sich Siegfried Vogelsänger von Regensburg aus gut vorstellen.²¹ Die Gebrüder Haßler hatte Praetorius bereits 1596 bei der Einweihung der großen Orgel in Gröningen kennengerlernt. Zudem haben Kompositionen von Hans Leo Haßler offenbar in starkem Maße stilbildend auf das Frühwerk von Praetorius gewirkt, wie Blume an Beispielen aus den *MOTECTAE ET PSALMI* zeigt.²² Diese Sammlung lateinischer Kompositionen liegt uns in einer Ausgabe von 1607 vor, gedruckt in Nürnberg von Abraham Wagenmann.

²¹ VOGELSÄNGER: *Praetorius – Hofkapellmeister* (wie Anm. 11), Seite 43.

²² BLUME: *Das Werk des Michael Praetorius* (wie Anm. 6), S. 258.

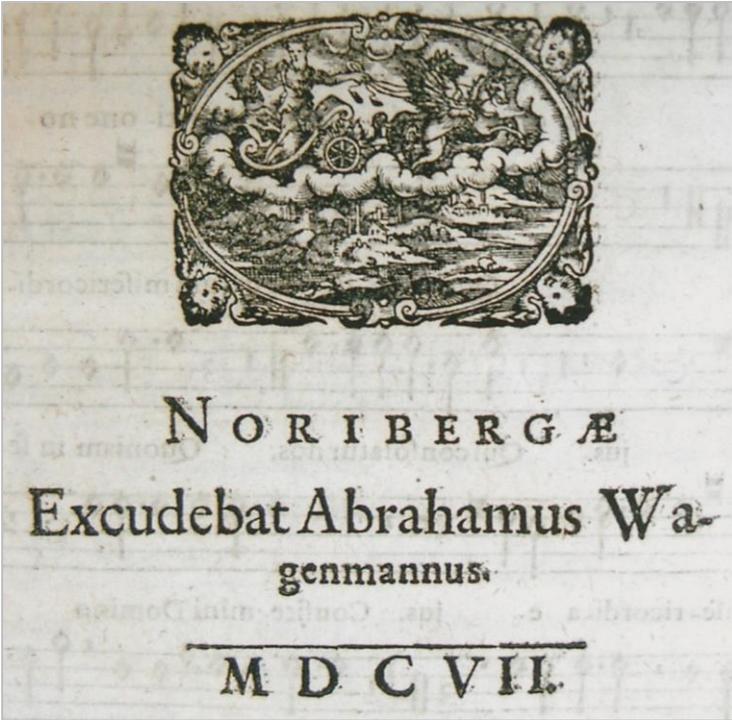


Abb. 6: MOTECTAE ET PSALMI (1607) Druckerzeichen.
Stadtbibliothek Braunschweig Sign. I 150-124: 1.
Foto: Winfried Elsner

Hinsichtlich der Jahreszahl 1607 muss Folgendes angemerkt werden: Es muss einen früheren Druck der MOTECTAE ET PSALMI gegeben haben. Diese Vermutung wird von Blume wohlbegründet geäußert²³ und von Friedrich Wandersleb befestigt.²⁴ Der Wagenmann-Druck wäre demnach ein Nachdruck, eine zweite überarbeitete Auflage. Blume schreibt dort:

²³ BLUME: *Das Werk des Michael Praetorius* (wie Anm. 6).

²⁴ WANDERSLEB, Friedrich: *Michael Praetorius aus der Sicht des 18. Jahrhunderts*, in: *Praetorius-Blätter, Mitteilungen der Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V.* (Red.: Ulf Wellner) Heft 19, Kreuzburg 2009, S. 5-11.

Unmotiviert erscheint bisher der zeitliche Zwischenraum zwischen der Widmung vom Januar 1605 und dem Erscheinen des Werkes (im Jahre 1607, und zwar erst Ende des Jahres, da es zum ersten Male zur Frankfurter Frühjahrmesse 1608 angezeigt worden ist²⁵). Dieser Zwischenraum erklärt sich aber unschwer, wenn man Göhlers bisher unbeachtet gebliebene Notiz berücksichtigt, aus der hervorgeht, dass bereits 1606, und zwar am Anfang des Jahres (da zur Frankfurter Frühjahrmesse angezeigt) eine erste Auflage des Werkes erschienen ist. Sie trägt einen anderen Titel: „Sacrarum Motectarum primitiae Michaelis Praetorii, Ducis Brunswigensis chori musici praefecti, 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. et 16. vocibus. Inspersa Missa et Magnificat“, und ist bei einem andern Drucker, Franke in Magdeburg, erschienen.²⁶

Die erste Auflage müsse nicht bereits sämtliche Kompositionen der zweiten enthalten haben. Er vermutet ein *allmähliches Zusammenwachsen der Sammlung* und begründet dies mit mehrfachen Vertonungen gleicher Texte in unterschiedlichen Stilen (konzertierend und nicht konzertierend) sowie mit der *merkwürdigen Planlosigkeit der Textauswahl*. Wandersleb geht einem Eintrag in Johann Gottfried Walthers Musikalischem Lexikon²⁷ nach, nämlich dem ersten von mehreren Titeln von Werken von Praetorius. In seinem Aufsatz heißt es:

Der erste Titel im Verzeichnis „Sacrarum Motectarum Primitias [...]“ aber erscheint fremd. Walther fügt hinzu: „4. 5-16. voces, wobey eine Missa und Magnificat, zu Magdeburg bey Francken und in Leipzig an 1600 gedruckt.“ Da Drucker und Druckort sonst bei Praetorius nicht auftauchen und auch das frühe Druckjahr für Praetorius nicht in Frage kommt, ist der erste Gedanke, auch dieser Titel könnte irrtümlich in die Liste hineingeraten sein. Da aber von dem erklärbaren Versehen beim zweiten Titel abgesehen alle anderen Titel echte Praetoriustitel sind und erkennbar aufgrund der Kenntnis der originalen Titelblätter beschrieben sind, muss doch die Frage gestellt werden, könnte dieser Titel nicht

²⁵ Blume zitiert hier GÖHLER, Albert: *Verzeichnis der ... in Messkatalogen ... angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902.

²⁶ BLUME: *Das Werk des Michael Praetorius* (wie Anm. 6), S. 251-252.

²⁷ WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732.

auch zu einem echten Michael Praetorius gehören? Das frühe Druckjahr wäre dann nur ein Druckfehler. Prüft man daraufhin den Lexikontext noch einmal, kann man ihm folgendes entnehmen: der fragliche Titel gehört zu einer Sammlung lateinischer 4-16stimmiger Motetten, unter denen sich eine Missa und ein Magnificat befinden. Das passt zu Praetorius' Sammlung „Motectae et Psalmi latini“, die ja aus 4-16stimmigen lateinischen Motetten besteht und in deren Inhaltsverzeichnis die Missa und das Magnificat als einzige in Großdruckbuchstaben aufgeführt sind, so dass sie ins Auge fallen, und auch das Wort „primitias“ im Titel lässt aufhorchen, denn Praetorius nennt die „Motectae et Psalmi“ im Widmungsvorwort seine „Primitias“, seine Erstlinge. Da das Vorwort der 1607 erschienenen „Motectae“ schon im Januar 1605 datiert ist, kann man vermuten, dass es eine frühere Ausgabe gegeben haben muss und, dass die Ausgabe von 1607 schon die zweite Auflage ist. Dann liegt es nahe, anzunehmen, dass Walther hier die verschollene Erstauflage vorliegen hatte.²⁸

Regensburg und Wolfenbüttel

Die *eigen geschefte* sind im Kontext mit der Situation am Wolfenbütteler Hof zu sehen. Dort hatte Herzog Heinrich Julius die Hofkapelle vergrößert, um Musik im neuen Stil der Venezianischen Mehrchörigkeit aufführen zu können. Forchert meint, dass der alte Kapellmeister Mancinus diesen Anforderungen nicht mehr gewachsen gewesen sei, *sodass die Leitung solcher Aufführungen allmählich an Praetorius übergegangen war.*²⁹ Es ist anzunehmen, dass eine Beförderung von Praetorius zum Hofkapellmeister in der Luft lag.

Seine Auftritte auf dem Reichstag hatten Beachtung gefunden. Wenn der Kanzler seinem Herzog davon berichten konnte, war dies einer solchen Ernennung sicher förderlich. Zudem stand es einem angehenden Kapellmei-

²⁸ WANDERSLEB, Friedrich, *Praetorius aus der Sicht des 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 24), S. 7.

²⁹ FORCHERT, Arno: *Michael Praetorius und die Musik am Hofe zu Wolfenbüttel*, in: *Daphnis – Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, Bd. 10, Heft 4, 1981, S. 625–642, hier S. 629.

ster gut an, wenn er eigene Werke als Drucke vorzeigen konnte. Das hatte Praetorius sicherlich vor und deshalb die Drucklegung seiner *Primitiae* rechtzeitig in Angriff genommen. Diese Erstlinge waren 45 lateinische Motetten und 21 doppelhörige deutsche Choral-Motetten, die er als Kammerorganist komponiert hatte. Die MOTECTAE widmete er seinem *Reverendissimo et Illustrissimo Domino*³⁰, seinem Dienstherrn Herzog Heinrich Julius, die MUSAE SIONIAE Teil I der *durchleuchtigsten*³¹ Herzogin Elisabeth. Beide Widmungen sind auf Januar bzw. 6. Januar 1605 datiert. Die Bestellung zum Hofkapellmeister fand am 7. Dezember 1604 statt. Praetorius konnte also einen Monat nach seiner Bestellung zwei umfangreiche Werksammlungen im Druck vorlegen – bzw. hatte die Absicht, das zu tun, so sieht es im Nachhinein aus. In Wirklichkeit gab es beim Druck der MOTECTAE offenbar Probleme und großen Ärger über einen unzuverlässigen Nürnberger Drucker. *Mihi animus iracunda excandescit* – *ich brause in Jähzorn auf* – versichert er dem musikliebenden Leser³² und schildert, dass er dem Drucker ein Exemplar eines sorgfältig korrigierten Erstdruckes zum Nachdruck gegeben habe. Dieser habe es *drei volle Vierteljahre*³³ zurückgehalten, und im dann erschienenen Neudruck seien alle Korrekturen unberücksichtigt geblieben. Aus diesen Umständen ist vermutlich die Diskrepanz zwischen dem Datum der Widmung an den Herzog (Januar 1605) und dem Erscheinungsjahr 1607 zu erklären.

³⁰ GERBER, Rudolf: GA Bd. 10 (wie Anm. 4), S. VII.

³¹ GERBER, Rudolf: GA Bd. 1 (wie Anm. 20), S. XIV.

³² GERBER, Rudolf: GA Bd. 10 (wie Anm. 4) S. XII, Philomuso Lectori S.

³³ Wie Anm. 32, original *tres integras quadrantes anni detinuit*.

*Ich sing in Psalmen deine Lehre*³⁴

Beide Sammlungen weisen auf das Ziel seines Schaffens hin: für das gesamte Spektrum des Lutherischen Gottesdienstes – sowohl in lateinischer wie auch in deutscher Sprache – Kompositionen in unterschiedlichsten Formen und Besetzungen bereitzustellen.

Auf dem Wege dahin wusste Praetorius in der Entsendung nach Regensburg die Chance zu nutzen, seine Karriere zu befördern. Zum einen halfen ihm seine freundschaftlichen Beziehungen zu Christoph Donauer, seine Werke zu Gehör zu bringen, zum andern gelang es ihm, erste Kontakte zu deren Drucklegung zu knüpfen. In diesem Verhalten zeigt sich auch zielbewusste taktische Geschicklichkeit.

Anhang

1. Christoph Donauer, Lobgedicht (lateinisch³⁵ und deutsch³⁶)

IN MOTTECTAS SACRAS MEI PRAETORII
Scilicet ut SIMEON senio redivivus anhelo
Quando soli atque poli // basia fixit HERO,
Transvehitur nubes animis, et pectore coelo est,
Percipiens Superum // nectar et ambrosiam:
Sic ego NUNC DIMITTE TUUM, dulcissime PRAETOR,
Cum cantillo, tuae et // pleraque Melpomene.
In lacrumas solvor, succussa liquescit ab intra,
Mens mea, flexanimis // ebria tota sonis.
Cogito: quas nobis polo inenarrabile Numen
TRINUNUS IEHOVA (ah) // instruet harmonias,
Quando hoc tam valide percellit Musica pectus
Terrena his extra // me rapiens numeris.

³⁴ GERBER, Rudolf: GA Bd. 1 (wie Anm. 19), S. XII, Michael Praetorius, Votum sanctum Zeile 9: *Hi Mystae: ast ego Psalmistes tua dogmata canto – Jene [Vater und Brüder] warn Priester, doch ich sing in Psalmen deine Lehre.* Übersetzung Ulf Wellner.

³⁵ Abschriften aus dem Originaldruck, ergänzt durch Unterstreichungen für betonte Silben und Schrägstriche für Zäsuren im Pentameter von Albert Niem (2015).

³⁶ Übersetzung beider Gedichte von Annrose und Albert Niem (2015). Freundlicherweise für diese Veröffentlichung freigegeben.

At mihi qui potis es gustum heic praeberere supernae
Laeticiae, PRAETORI, // aethere quas facies?
Scilicet enthea in aethere gaudia inaudit auris
Nulla: ah nullius heic // luminibusque liquet,
Nec fibrae perfecte imae sensere semel, Piis
Aurea quae caelo // gaudia IQVA paret:
Scilicet ars omnis (tunc quando novissima Coelo
Et rebus facies // fulserit ante DEUM)
Cessabit, tunc quando amor emoriatur habendi,
Durabit coelo // MUSICA noster amor.
Organo et Harmoniis porro incine, PRAETOR IQVAE,
Heic bene qui coepit, // perpetuo axe canet.

ZU DEN GEISTLICHEN MOTETTEN MEINES PRÆTORIUS

O Wunder! Wie Simeon, wieder aufgelebt im kurzatmigen Alter,
 als er den Herrn der Erde und des Himmelsgewölbes küsste,
 auffährt durch die Wolken mit seinen Sinnen und mit seinem Herzen im Himmel weit,
 genießend der Götter Nektar und Ambrosia:
 So bin ich, wenn ich dein NUNC DIMITTE TUUM, liebster Praetor,
 singe und die meisten Werke deiner musischen Kunst,
 in Tränen aufgelöst, erschüttert zerfließt tief im Innern
 meine Seele, ganz berauscht von den zu Herzen gehenden Tönen.
 Ich danke: Welche Harmonien wird uns vom Himmelsgewölbe die unbeschreibliche Gott-
 heit,
 der dreieinige Jehova, ach, bereiten,
 wenn schon irdische Musik so heftig mein Herz erschüttert,
 mich dahinreißend, dass ich außer mir bin, mit diesen harmonischen Wohlklängen?
 Aber der du mir hier den Vorgeschmack gewähren kannst himmlischer
 Freude, Prætorius, welche Freuden wirst du mir erst im Himmel bereiten?
 Wunder! Solch gottbegeisterten Jubel hat im Himmel noch kein Ohr
 gehört, ach, für keines Menschen Augen ist das hier auf Erden sichtbar,
 noch haben auch nur ein einziges Mal Menschen in ihrem tiefsten Herzen vollkommen
 die goldenen Freuden gespürt, die Jehova den Frommen im Himmel bereitet.
 Wunder, jegliche Kunst wird, wenn ihr Glanz am Jüngsten Gericht für Himmel
 und Erde im Angesicht Gottes geleuchtet hat,
 dahinschwinden; und wenn die Liebe zum Besitz sterben wird,
 wird doch die Musik, unsere Liebe, im Himmel fortdauern.
 Lass weiterhin Instrumente und Harmonien erklingen, du Praetor Jehovas.
 Wer hier auf Erden gut begonnen hat, wird im Himmelsgewölbe ewig singen.

Geschrieben in Regensburg am Sonntag Ephata 1603 [d. h. 10. Sonntag nach Trinitatis, des
 Jahres 1603] von M[agister] Christophorus Donaverus R[egensburg] [...]

2. Werner König, Lobgedicht (lateinisch Zeile 1-22, deutsch Zeile 9-22³⁷)

HONORI

Dn. MICHAELIS PRÆTORII, Musici ingeni-
osiss. excellentiss. Principalis Brunsvic.
Capellae Magistri.

Hactenus haud unum Praetorem audimus, at unus
Praefectus Hic Praetorio est;
Officii imperique sciens, seu languida curis
Malisque pressa pectora
Surgere humo, iubeatque suos nescire labores,
Meris fruique gaudi;
Sive oculis lachrymas, tacitae suspiria menti,
Gemitusque crebros imperet:
Scilicet Harmoniae vis ac divina potestas
Mortalium praecordia
Arbitrio rapit acta suo, PRAETORE Magistro,
Seu voce seu ludat manu.
Non ignota loquor: testis mihi maximus ISTER,
Tot urbium, tot gentium
Gloria, testis item qui Boii imperat heros
Virtutibus, potentia:
Nec te praetereo, PRAESUL verande, salinis
Populis sacrisque praesidens.
Te vero in primis Guelphorum sanguis IULI
HENRICI, testor, Pincipum,
Aeternumque decus Mundi, quo sospite, terras
Virtus et Artes incolent.

³⁷ Siehe Anmerkungen 35 und 36.

[...]

Ja wahrhaftig, die Kraft der musikalischen Harmonie und ihre göttliche Macht
ergreift die Gemüter der Sterblichen,
fortgerissen von der ihr eigenen Gewalt, unter der Leitung des Praetorius,
sei es, er lässt Gesang erklingen, sei es Instrumentalmusik.
Nichts Unbekanntes sage ich damit: Zeuge ist mir der gewaltige Donaufluss,
so vieler Städte, so vieler Völker Stolz,
Zeuge ebenso der Held, der über die Bojer gebietet
mit seinen Tugenden, seiner Macht;
auch dich will ich nicht übergehen, ehrwürdiger Erzbischof, der du Salzburgs
Völker und seine Heiligtümer regierst.
Dich aber besonders rufe ich als Zeugen an, vom Geschlecht
der Welfenfürsten, Heinrich Julius,
ewige Zierde der Welt; solange du gesund bist,
werden Tugend und Künste auf der Erde heimisch sein.

Arne Spohr

Musiktransfer zwischen dem Kasseler und dem Wolfenbütteler Hof um 1600

Das „Ostermaier-Chorbuch“ (Cod. Guelf. A.α Aug. 2°)

Im Bestand der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (HAB) befindet sich unter der Signatur Cod. Guelf. A.α Aug. 2° eine Handschrift mit geistlicher Musik in Chorbuch-Format (vgl. Abb. 1), datiert 1605 und geschrieben von Andreas Ostermaier, der um 1594 kurzzeitig in der Wolfenbütteler Hofkapelle tätig war¹ und später, von 1595 bis 1618, als Tenorist, Instrumentist und Ingrossist (ab 1598 auch als Vizekapellmeister) am Hof Moritz' des Gelehrten wirkte.² Diese Handschrift erlaubt nicht nur einen Einblick in das Repertoire der Wolfenbütteler Hofkapelle kurz nach Michael Praetorius' Amtsantritt als Kapellmeister,³ sie wirft auch Licht auf musikkulturelle Beziehungen zwischen dem Wolfenbütteler und dem Kasseler Hof zu dieser Zeit.

¹ Vgl. RUHNKE, Martin: *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 68-70.

² BROSZINSKI, Hartmut: *Ostermaier, Andreas*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 1452.

³ Beim Versuch einer Repertoirerekonstruktion ist grundsätzlich dem methodischen Vorbehalt Heinrich W. Schwabs zuzustimmen, der im Zusammenhang mit dem Hof Christians IV. feststellt: *Auch wenn man einräumen muß, daß nicht alles, was sich für Kopenhagen repertoiremäßig nachweisen läßt, an dieser Residenz tatsächlich auch musiziert wurde und folglich nur unter Vorbehalt als Baustein der heimischen Musikkultur betrachtet werden darf, so mag es dennoch legitim sein, sich zu vergegenwärtigen, was der Hof zur Ausprägung seiner Musikkultur potentiell besaß [...]*. Vgl. SCHWAB, Heinrich W.: *Italianità in Danimarca: Zur Rezeption des Madrigals am Hofe Christians IV.*, in: BOHN, Robert (Hrsg.): *Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit* (studia septemtrionalia, Bd. 2), Frankfurt a.M. 1994, S. 127-153, hier: S. 134.



Abb. 1: Ms. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A.α Aug. 2°, Titelseite

Das großformatige Chorbuch (in den Maßen von 67,5 × 49,5 cm) ist Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg gewidmet. Soweit ich ermitteln konnte, handelt es sich dabei um die einzige erhaltene Handschrift unter den dem Herzog gewidmeten musikalischen Werken.⁴ Diese Handschrift ist zwar bibliothekarisch erschlossen (durch den Handschriften-Katalog Otto von Heinemanns⁵ und das online zugängliche Internationale Quellenlexikon der Musik [RISM]), scheint aber dem musikwissenschaftlichen Forschungsinteresse bislang weitgehend entgangen zu sein. Sie wirft eine Vielzahl von Fragen auf, zu denen etwa die Frage nach der Autorschaft der in ihr enthaltenen Stücke und diejenige nach dem Motiv hinter der Widmung gehören.

Tabelle 1: Inhalt von Cod. Guelf. A.α Aug. 2°

Fol. 1r:	Titel mit Widmung
Fol. 2v:	[Cantate Domino à 8]
Fol. 13v:	[Confirma hoc Deus à 7]
Fol. 20v:	[Magnificat à 8]
Fol. 27v:	[Magnificat] Octavus Tonus [à 4]
Fol. 33v:	[Magnificat à 8]
Fol. 49v:	[Magnificat] Quintus Tonus [à 4]
Fol. 55v:	[Magnificat] Quartus Tonus [à 4]
Fol. 61v:	[Magnificat] Tertius Tonus [à 4]
Fol. 67v:	[Magnificat] Septimus Tonus [à 4]
Fol. 73v:	[Magnificat à 4]

⁴ Vgl. SPOHR, Arne: *Musikalische Widmungen an Heinrich Julius als Dokumente seines musikkulturellen Handelns*, in: ARNOLD, Werner/BEI DER WIEDEN, Brage/GLEIXNER, Ulrike (Hrsg.): *Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg (1564–1613): Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil*, Braunschweig 2016, S. 283–298. Vorliegender Text beruht in Teilen auf diesem Aufsatz. Ein Digitalisat der Handschrift ist zugänglich unter: <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=a-alpha-aug-2f> (eingesehen am 3.2.2017).

⁵ HEINEMANN, Otto von: *Die Augusteischen Handschriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1965, (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Die Alte Reihe, Nachdruck der Ausgabe 1884–1913, Viertes Band), S. 4.

Das Chorbuch enthält insgesamt zehn Kompositionen überwiegend (oder ausschließlich) liturgischer Funktion, die nur teilweise durch Titel bezeichnet sind (vgl. Tab. 1). Angaben von Komponisten fehlen ganz. Am Anfang steht eine doppelchörige Psalmkomposition à 8, *Cantate Domino canticum novum* (Psalm 97), gefolgt von einer siebenstimmigen Motette, *Confirma hoc Deus*, bei deren Text (Verse 29b und 30 aus Psalm 67) es sich um das Offertorium für Pfingstsonntag handelt, dann einer doppelchörigen Magnificat-Vertonung à 8, einem vierstimmigen Magnificat *Octavus Tonus*, einer weiteren doppelchörigen achtstimmigen Magnificat-Vertonung und schließlich einer Reihe weiterer vierstimmiger Magnificats mit *Tonus*-Bezeichnungen: *Quintus Tonus*, *Quartus Tonus*, *Tertius Tonus*, *Septimus Tonus*, abgeschlossen von einem Magnificat ohne *Tonus*-Angabe.

Die Frage der Autorschaft dieser zehn Stücke war lange ungeklärt. Von Heinemann führt in seinem Handschriftenkatalog einen fingierten Titel an, der in der Handschrift nicht vorkommt und der Ostermaiers Autorschaft voraussetzt:

*Psalmus XCVII et alia cantica sacra cum notis musicis auctore Andrea Ostermaier.*⁶

Die Zuschreibung der Stücke der Handschrift an Ostermaier als Komponisten wird durch die lateinische Widmung auf der Titelseite allerdings nicht bestätigt; diese lässt die Autorschaft Ostermaiers nämlich offen. Sie lautet:

Illustrissimo et Serenissimo Principi ac Domino, Domino Heinricho Iulio, Postulato Episcopo Halberstadensi, Duci Brunswicensi, ac Luneburgensi, Domino suo clementissimo, dedicat et offert hoc opusculum Andreas Ostermaier, Illustrissimi ac Serenissimi principis ac Domini, Domini Mauritii Landtgravii Hassiaci etc. Vicecapellaemgr. (Hervorhebung vom Verfasser).

Ostermaier verwendet in seiner Widmung in Verbindung mit *opusculum* bezeichnenderweise das Demonstrativpronomen *hoc* anstatt des Personal-

⁶ Ebd., S. 4.

pronomens *suum* oder *meum*, das Zweifel an seiner Autorschaft ausräumen könnte. Auch der Eintrag im Online-Katalog RISM trägt nicht gerade zur Klärung der Frage der Autorschaft bei: Ostermaiers Autorschaft sei, so heißt es dort, *nicht gesichert*.⁷ Aus verschiedenen Gründen bedarf dieser Eintrag ohnehin einer Revision: Zum einen ist die Quellenbeschreibung der Handschrift unvollständig (die Zusätze *Quintus Tonus* und *Tertius Tonus* fehlen bei den jeweiligen beiden Magnificats), zum anderen ist die Transkription der Incipits teilweise fehlerhaft. Zwei Stücke (*Magnificat Quartus Tonus* und *Septimus Tonus*) fehlen in der Datenbank ganz; insgesamt werden dort nur acht der zehn Stücke erfasst.

Heinrich Grössel bemerkte bereits in seiner 1933 erschienenen Dissertation zu Georg Otto:

*Ostermaier war, wie sich immer mehr herausstellt, kein schaffender Künstler, sondern Kopist.*⁸

Auch Walter Blankenburg stellt in seinem Artikel zu Ostermaier im Musiklexikon New Grove (zweite Auflage) fest:

*Ostermaier's work as a copyist is more significant.*⁹

Man muss dem noch hinzufügen, dass Ostermaiers Rolle als Komponist ohnehin nur durch zwei verschollene Werke belegt ist. Darunter befindet sich ein im Inventar der Darmstädter Hofkapelle von 1623 genanntes *Te Deum Laudamus*.¹⁰ Dass Ostermaier vorwiegend (oder vielleicht sogar ausschließlich) als Kopist wirkte, bestätigt sich auch bei vorliegender Hand-

⁷ <https://opac.rism.info/search?id=451505082> (eingesehen am 3.1.2017).

⁸ GRÖSSEL, Heinrich: *Georgius Otto. Ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Universität Leipzig 1933, S. 32.

⁹ BLANKENBURG, Walter: *Ostermaier, Andreas*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, eingesehen am 3.1.2017:
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.bgsu.edu:8080/subscriber/article/grove/music/2054>.

¹⁰ Vgl. NOACK, Elisabeth: *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 68.

schrift. Bei einer ersten Suche nach Konkordanzanzen konnte ich anhand von Clytus Gottwalds 1997 publiziertem Katalog,¹¹ der die Musikhandschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel, der Landesbibliothek und der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel erschließt, die Komponisten von sechs der zehn Werke der Handschrift identifizieren; diese befinden sich allesamt im Bestand der Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek (RISM-Signum D-K1) und gehörten ursprünglich, wie sich anhand des Inventars von 1613 zeigen lässt,¹² zum Bestand der Hofkapelle Moritz' des Gelehrten (vgl. Tab. 2).

Tabelle 2: Inhalt von Cod. Guelf. A.α Aug. 2° mit Angabe von Komponisten und Konkordanzanzen

Inhalt von Cod. Guelf. A.α Aug. 2°	Konkordanz in D-K1	Auflistung im Kasseler Kapellinventar von 1613 [„V. Folgen ferner die grossen Cantional bü- cher“]
1. Fol. 2v: Alessandro Orologio: [Cantate Domino à 8]	D-K1, 2° Ms. Mus. 8 [1594]: Sacrae cantiones octo vocum [Kopist: Johannes Sdunecius = Johann Stimmek?] Darin: Alessandro Orologio, Cantate Dominum à 8	2. Ein groß Cantional da- rin 20 Moteten mit 8 Stimmen ingrossirt von Johanne Sdunecio in weiß leder gebunden.“
2. Fol. 13v: [Confirma hoc Deus à 7]		
3. Fol. 20v: [Magnificat à 8]		

¹¹ GOTTWALD, Clytus: *Manuscripta musica* (Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Bd. 6), Wiesbaden 1997.

¹² ZULAUF, Ernst: *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cas-
sel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Ge-
schichte und Landeskunde, Neue Folge, Bd. 26 (1903), S. 1-144, hier: S. 99-115.

<p>4. Fol. 27v: Theodor Leonardus: [Magnificat] Octavus Tonus [à 4]</p>	<p>Druck: D-Kl, 4° Mus. 44^b: Theodor Leonardus, Magnificat quatuor vocum, Venedig 1594. Handschrift: D-Kl, 2° Ms. Mus. 3 [1598]: Theodor Leonardus, Cantica Diuae Mariae Virginis Quae Magnificat appellantur, secundum octo tonos [Kopist vermutlich Andreas Ostermaier]</p>	<p>11. Ein Cantional darin Theodori Leonhardi magnificat à 4. Jtem orlandi magnificat à 4. ingrossirt in weiß pergament gebunden.</p>
<p>5. Fol. 33v: [Magnificat à 8]</p>		
<p>6. Fol. 49v: Theodor Leonardus: [Magnificat] Quintus Tonus [à 4]</p>	<p>Siehe oben (4.)</p>	<p>Siehe oben (4.)</p>
<p>7. Fol. 55v: Theodor Leonardus: [Magnificat] Quartus Tonus [à 4]</p>	<p>Siehe oben (4.)</p>	<p>Siehe oben (4.)</p>
<p>8. Fol. 61v: Georg Otto: [Magnificat] Tertius Tonus [à 4]</p>	<p>D-Kl, 2° Ms. Mus. 9 [1599]: Georg Otto, Canticum Beatae Mariae Virginis Quod Magnificat inscribitur per uniuersos Octo Tonos Quatuor Vocibus</p>	<p>10. Ein groß Cantional, darin das Magnificat durch 8 Tonos mit 4. Stimmen à Georgio Ottonne componirt, ingrossirt, in weiß pergament gebunden.</p>
<p>9. Fol. 67v: Theodor Leonardus: [Magnificat] Septimus Tonus [à 4]</p>	<p>Siehe oben (4.)</p>	<p>Siehe oben (4.)</p>
<p>10. Fol. 73v: [Magnificat à 4]</p>		

Dabei ließ sich Alessandro Orologio als Komponist der achtstimmigen Psalmkomposition, der bislang kaum bekannte Theodor Leonardus als Komponist von vier vierstimmigen Magnificat-Kompositionen (*Magnificat Octavus Tonus*, *Quintus Tonus*, *Quartus Tonus*, *Septimus Tonus*) und der Kasseler Kapellmeister Georg Otto als Komponist eines Magnificats (*Magnificat Tertius Tonus*) nachweisen.

Die doppelchörige Psalmkomposition Alessandro Orogios befindet sich in Kassel in einem großformatigen Chorbuch mit dem Titel *Sacrae cantiones octo vocum* und dem Datum 1594, es wird im Inventar von 1613 unter der zweiten Rubrik der *großen Chorbücher* aufgelistet. Bei dem Schreiber des Kasseler Chorbuches, Johannes Sdunecius könnte es sich, wie Gottwald vermutet, um den Dresdner Hofmusiker Johann Stimmek handeln.¹³

Die in der Wolfenbütteler Handschrift enthaltenen vier Magnificat-Kompositionen von Theodor Leonardus, der offenbar aus dem italienischen Lucca stammte (der Namenszusatz *Lucensis* findet sich in einem Chorbuch im Bestand der Universitätsbibliothek Graz, das eine Messkomposition von ihm enthält¹⁴) und dessen Lebensdaten zurzeit noch unbekannt sind¹⁵, sind seiner 1594 in Venedig gedruckten Sammlung mit vierstimmigen Magnificats entnommen. Leonardus' Magnificats scheinen in Kassel auf größere

¹³ Vgl. GOTTWALD, *Manuscripta musica* (wie Anm. 11), S. 34.

¹⁴ Eine „Missa Suscipe verbum“, vgl. KONRAD, Ulrich (Hrsg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag, Göttingen 2002, S. 137. Eine weitere Messe, *Magne pater Augustine*, befindet sich in einem Chorbuch im Bestand der National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana, vgl. GRABNAR, Klemen: *RISM in Slovenia in the Past Decade. Newly Catalogued Music Collections, Especially Early 17th-Century Choir Books*, in: *Music Documentation in Libraries, Scholarship, and Practice. 2012 RISM Conference*, June 4-6, 2012, S. 1-9, hier: S. 3.

http://www.rism.info/fileadmin/content/communitycontent/events/RISM_Conference_2012/Grabnar.pdf.

¹⁵ Zu Leonardus liegt derzeit in den Standard-Musiklexika MGG (erste und zweite Auflage) und New Grove kein Artikel vor.

Resonanz gestoßen zu sein, denn es gibt sie dort gleich in zweifacher Form: in Form dieses genannten Druckes und als Abschrift als Teil eines Chorbuches, das vermutlich von Andreas Ostermaier ingrossiert wurde; der zweite Teil dieses Kasseler Chorbuches enthält eine Abschrift der vierstimmigen, 1567 publizierten Magnificats von Orlando di Lasso. Das Inventar von 1613 listet dieses Chorbuch auf als

11. Ein Cantional darin Theodori Leonhardi magnificat à 4. Item orlandi magnificat à 4. ingrossirt in weiß pergament gebunden.

Das Magnificat *Tertius Tonus* des Kasseler Hofkapellmeisters Georg Otto in der Wolfenbütteler Handschrift findet sich in Kassel in dem ebenfalls von Ostermaier ingrossierten Chorbuch *Canticum Beatae Mariae Virginis Quod Magnificat inscribitur per universos Octo Tonos Quatuor Vocibus*, das auch im Inventar von 1613 genannt wird.

Die Tatsache, dass alle sechs Kasseler Konkordanzen bereits im Inventar von 1613 enthalten sind, verweist auf die Kasseler Hofkapelle als Entstehungsort der Wolfenbütteler Handschrift. Das starke Gewicht, das in Ostermaiers Handschrift auf Magnificat-Kompositionen liegt, entspricht der Bedeutung dieser Gattung in der kompositorischen und liturgischen Praxis dieser Kapelle: Sowohl Landgraf Moritz von Hessen-Kassel selbst wie auch sein Kapellmeister Georg Otto komponierten eine große Anzahl polyphoner Magnificats; zudem wurden viele Magnificat-Drucke für die Hofkapelle angeschafft bzw. als Handschriften, größtenteils im Chorbuch-Format, angefertigt. Die meisten dieser Chorbücher entstanden in den Jahren unmittelbar um 1600; das letzte dieser Art, eine Sammlung von Magnificats (2° Ms. Mus. 7) wurde 1605 geschrieben, im selben Jahr wie die Wolfenbütteler Handschrift.¹⁶ Es lässt sich vermuten, dass auch die übrigen Stücke, deren Komponisten sich bislang noch nicht identifizieren lie-

¹⁶ VAROTTO, Michele: *Liber Novus continens Magnificat super octo modos* [Magnificat-Kompositionen, Schreiber: Caspar Textor], vgl. Gottwald, *Manuscripta musica* (wie Anm. 11), S. 32-34.

ßen, ursprünglich aus dem Bestand der Kasseler Hofkapelle stammten; möglicherweise sind diese dort nicht mehr erhalten geblieben. Es kann aber auch nicht vollständig ausgeschlossen werden, dass sich dabei doch um Werke Ostermaiers handelt. Unter diesen anonymen Werken sticht besonders die siebenstimmige Motette *Confirma hoc Deus* durch ihre ungewöhnliche Stimmenzahl und ihre kompositorische Qualität hervor.¹⁷

Um das spezifische inhaltliche Profil der Wolfenbütteler Handschrift und deren mögliche Funktion besser einschätzen zu können, bietet sich ein Blick auf weitere Chorbücher Ostermaiers an (vgl. Tab. 3).

In der Musiksammlung der Murhardschen Bibliothek Kassel befinden sich vier Chorbücher, die nachweislich von Ostermaier geschrieben wurden. Dazu zählt ein Band mit Magnificat-Kompositionen Moritz von Hessens, datiert 1600 (2° Ms. Mus. 2, *Canticum Beatae Mariae Virginis [...] per duodecim modos*), Ostermaiers Ingrossierung von Motetten Georg Ottos von 1599-1600 (2° Ms. Mus. 5: *Tertia pars Motetarum*), seine Ingrossierung von Magnificat-Kompositionen Ottos (2° Ms. Mus. 9), die bei Eitner noch Ostermaier zugeschrieben wurden,¹⁸ und seine Ingrossierung von Moritz' *Mehrstimmigem Cantional* von 1595 (2° Ms. Mus. 10). Wahrscheinlich wurde auch das Chorbuch 2° Ms. Mus. 3, das die Magnificats von Leonardus und Lasso enthält, von Ostermaier angelegt.

¹⁷ Ich entschloss mich letztes Jahr, dieses klanglich beeindruckende Stück im Unterricht als Gegenstand musikgeschichtlicher Vermittlung zu nutzen: Andrea Keil, eine Master-Studentin des Fachbereichs Musikwissenschaft der Bowling Green State University (BGSU), hat eine musikpraktische Edition dieser Motette angefertigt; aufgeführt wurde das Stück dann vom BGSU Early Music Ensemble im Juni 2016 beim Berkeley Early Music Festival in Berkeley, Kalifornien, bei dem wir im Rahmen des Young Performers Festival auftraten. Eine musikpraktische Edition der gesamten Handschrift ist in Arbeit.

¹⁸ EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 253.

Tabelle 3: Von Andreas Ostermaier geschriebene Chorbücher

Titel	Entstehungs- jahr	Fundort	Konkordanzen (soweit bekannt)
Canticum Beatae Mariae Virginis [...] per duodecim modos in ecclesia decantari solitos [Moritz von Hessen, Magnificat-Kompositionen]	1600	D-Kl, 2° Ms. Mus. 2	
Theodor Leonardus, Cantica Divae Mariae Virginis [...] secundum octo tonos; Orlando di Lasso, Magnificat omni Tonum quatuor vocibus	1598	D-Kl, 2° Ms. Mus. 3	Theodor Leonardus, Magnificat quatuor vocum, Venedig 1594; Orlando di Lasso, Magnificat octo tonorum, Nürnberg 1567
Tertia pars Motetarum de diebus recordationum [Georg Otto, Motetten]	1599/1600	D-Kl, 2° Ms. Mus. 5	Georg Otto, Liber tertius Continens motetas, Kassel 1604
Canticum Beatae Mariae virginis Quod Magnificat inscribitur per uniuersos Octo Tonos Quatuor Vocibus [Georg Otto, Magnificat-Kompositionen]	1599	D-Kl, 2° Ms. Mus. 9	2° Ms. Mus. 55o
Anno MDLXXXXV scribebat hunc libellum Andreas Ostermaier Torgensis. Actum Cassel 7imo die Martii. [Moritz von Hessen, Mehrstimmiges Cantional]	1595	D-Kl, 2° Ms. Mus. 10	
Sacrarum Cantionum [...] Casselis Scribebat Andreas Ostermaier Torgensis; Cantica Beatae Mariae Virginis Quatuor Vocibus per omnes octo Ton[orum]	1598	Evang. Dekanat, Bblioth. Schmal- kalden (D-SNed)	Zum Inhalt dieser Handschrift vgl. Kraft (vgl. Anm. 19)
Canticum Beatae Mariae, quod Magnificat nuncupatur, per octo musicae modos variatum	1592?	Hist. Stadtbibl., Bad Windsheim (D-WH), Ms.116	Orlando di Lasso, Magnificat octo tonorum, Nürnberg 1567

In der Bibliothek des Evangelischen Dekanats in Schmalkalden befindet sich ein umfangreiches, auf das Jahr 1598 datiertes Chorbuch in der Hand Ostermaiers, das eine große Sammlung von insgesamt 30 Motetten in 8, 6, 5 und 4 Stimmen enthält, unter anderem von Andrea Gabrieli, Theodor Riccio und Hans Leo Hassler, gefolgt von einem vierstimmigen Magnificat-Zyklus *per omnes octo Tonorum*.¹⁹ Zu nennen ist schließlich ein weiteres, von Ostermaier geschriebenes Chorbuch in der Stadtbibliothek von Bad Windsheim, das in Hartmut Broszinskis MGG-Artikel (in der zweiten Auflage) zu Andreas Ostermaier als *Abschrift von einem Werk G. Ottos* bezeichnet wird.²⁰ Bereits ein flüchtiger Blick auf diese Handschrift verdeutlicht allerdings, dass dies nicht zutrifft. Ich kann nun zeigen, dass die Bad Windsheimer Ostermaier-Handschrift eine Ingrossierung der vierstimmigen Magnificats aus Lassos 1567 erstmals gedruckter Magnificat-Sammlung darstellt – die bereits zahlreiche Gruppe der Ingrossierungen dieses Druckes (aufgelistet in James Erbs Edition) wird damit um eine weitere Handschrift vermehrt.²¹

Ein Überblick über diese Chorbücher kann die Einschätzung des inhaltlichen Profils der Wolfenbütteler Ostermaier-Handschrift schärfen: Bei ihr handelt es sich nicht, wie etwa im Falle der Otto-, Lasso- oder Leonardus-Chorbücher, um einen geschlossenen, auf den acht Kirchentönen beru-

¹⁹ KRAFT, Günther: *Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 12 (1929/30), S. 510-511, und Zeitschrift für Musikwissenschaft 13 (1930/31), S. 97-98.

²⁰ BROZINSKI, *Ostermaier, Andreas* (wie Anm. 2), Sp. 1452.

²¹ Vgl. Orlando di Lasso, *Magnificat 1-24. Magnificat des Druckes Nürnberg 1567* (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe, Bd. 13), hrsg. von ERB, James, Kassel 1980, S. XXIV-XXXIV. Wie einem Eintrag im Ratsprotokoll der Stadt Bad Windsheim (StadtA BWh, B53, unpag.) hervorgeht, hat Ostermaier dem Rat der Stadt im Jahr 1592 „*das Magnificat vff die 8 tonos, acht mal vff Regal ingroßirt, verehret*.“ Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das vorliegende Chorbuch. Herzlichen Dank an Michael Schlosser, Historische Stadtbibliothek Bad Windsheim, für die Übersendung von Aufnahmen dieser Handschrift, die mir die Identifizierung dieser Konkordanz ermöglicht haben, sowie für die Mitteilung der Archivalie.

henden Magnificat-Zyklus (*Octo Tonorum*),²² stattdessen um eine Art Anthologie mit Gattungen liturgischer Gebrauchsmusik (Magnificat, Psalmkomposition, Offertorium). Es scheint, als sei Ostermaier bestrebt gewesen, dem Widmungsempfänger, Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, an dessen Hof er 1594 für offenbar nur kurze Zeit tätig war, einen repräsentativen Querschnitt durch das liturgische Repertoire der Kasseler Hofkapelle zu bieten.

Mein Blick auf Funktion und Motiv hinter der Widmung dieser Handschrift muss notwendigerweise spekulativ bleiben; ich möchte ihn als Anregung zur Diskussion und weiterer Forschung verstanden wissen. Es fällt auf, dass die Handschrift den Abschluss von Ostermaiers reger Tätigkeit als Ingrossist von Magnificat-Kompositionen darstellt. Ihr Datum, 1605, deckt sich mit dem offiziellen Übertritt des Landgrafen zum Calvinismus, der kirchenpolitisch, wie unter anderem Birgit Kümmel²³ nachdrücklich gezeigt hat, rigoros durchgesetzt wurde und der unter anderem zu einer Zerstörung kirchlicher Kunstwerke führte. Die Folgen der sogenannten Mauritianschen Reform für die Kirchenmusik inner- und außerhalb des Hofes sind bislang wenig erforscht worden. Einerseits wird oft die Position vertreten, dass es an der Kasseler Hofkapelle eine liturgisch-musikalische Praxis gab, die von derjenigen an anderen reformierten Höfen abwich²⁴, indem sie in modifizierter Weise die lutherische Tradition fortführte. Andererseits gibt es auch Hinweise auf Änderungen in den Jahren nach 1605. Darauf deutet das Ende der *Ingrossierungs-Mode*²⁵ hin, darauf deutet etwa auch das Ver-

²² Vgl. CROOK, David: *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, S. 8-14.

²³ KÜMMELE, Birgit: *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen, 1592-1627*, Marburg 1996.

²⁴ Vgl. dazu etwa AUMÜLLER, Gerhard: *Der Hoforgelbauer und seine Konkurrenten. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgel in der Kasseler Hofkapelle*, in: *Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde* 119 (2014), S. 51-82, hier: S. 79.

²⁵ Vgl. dazu GOTTWALD, *Manuscripta musica* (wie Anm. 11), S. XIX.

bot des Singens der *zeremoniellen, lateinischen und zum Teil ungewöhnlichen Gesänge*, das der Landgraf bei der Einführung der reformierten Lehre in Schmalkalden erließ.²⁶ Wolfgang Hirschmann argumentiert ähnlich, wenn er in im Musikgebrauch des Landgrafen ein *klingende[s] Komplement des Ikonoklasmus*²⁷ erblickt. In diesem Zusammenhang lässt sich spekulieren, ob sich der aus Torgau gebürtige Lutheraner Ostermaier mit seiner Widmung nicht an Herzog Heinrich Julius als „Schutzpatron“ lutherischer Kirchenmusik gewendet haben könnte, der, in den Worten einer Widmungszuschrift Joachim à Burcks,

*die Musicam vocalem, und Instrumentalem / bei reiner Euangelischer Lehr / und Christlichen Ceræmonien ganghafftig erhelt / und frequenter exerciren lesset.*²⁸

Es scheint jedenfalls naheliegend, das Wolfenbütteler Ostermaier-Chorbuch nicht nur als Dokument zwischenhöfischen Musiktransfers, sondern auch im Spannungsfeld der konfessionspolitischen Auseinandersetzungen um 1600 zu betrachten.²⁹

²⁶ KRAFT, *Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden* (wie Anm. 19), S. 511.

²⁷ HIRSCHMANN, Wolfgang: *Der Souverän und sein musikalischer Idealstaat. Zu den Kompositionen des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel*, in: Schütz-Jahrbuch 34 (2012), S. 97-110, hier: S. 99.

²⁸ JOACHIM À BURCK, *Historia des leidens Jesu Christi auß dem Evangelisten S. Luca mit funff Stimmen lieblich zusingen*, Mühlhausen 1597, Dedikationsschrift. Vgl. auch SPOHR, *Musikalische Widmungen* (wie Anm. 4), S. 292.

²⁹ Vgl. dazu etwa SCHMIDT, Beate Agnes: *Musik im Kontext dynastischer und konfessionspolitischer Entscheidungen. Michael Praetorius und der Naumburger Fürstenkonvent von 1614*, in: SCHRÖTER, Axel (Hrsg.): *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, Sinzig 2012, S. 649-674.

Teil 2: Schriften

Sven Limbeck

Eine unbekannte Quelle zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts

Das Chorbuch Cod. Guelf. A.β Aug. 2° der Herzog August Bibliothek

Die Bibliothek von Herzog August dem Jüngeren von Braunschweig und Lüneburg (1579–1666) umfasst zwanzig Fachgruppen: Wie für die 19 Fächer mit gedruckten Büchern gilt für die Handschriften, dass innerhalb der Gruppe alle Bände nach Format geordnet werden: Das größte Buch der Gruppe erhält die laufende Nr. 1, das zweitgrößte die Nr. 2 usw.¹ Mehrfach stand August freilich vor dem Problem, Handschriften einordnen zu müssen, die größer waren als die bereits vergebene Nr. 1, und er hat sich hier mit lateinischen und griechischen Buchstaben beholfen. Im Jahr 1639 notierte Herzog August auf die erste Seite einer von ihm erworbenen Handschrift mit der Signatur Cod. Guelf. A.β. Aug. 2°: *Inter M[anuscripta] ante Librum primum collocandum* (Abb. 1).² Bei den am Anfang aufgestellten drei größten Bänden der augusteischen Handschriftensammlung mit den Signaturen A, A.a und A.β Aug. 2° handelt es sich jeweils um Chorbücher.³

In Anbetracht der Spitzenstellung des Cod. Guelf. A.β. Aug. 2°, nicht nur in der Ordnung der Bibliothek, sondern auch im Hinblick auf seine Geschichte, seinen Inhalt und seine künstlerische Ausstattung ist es erstaunlich, dass sich seit der Verzeichnung des Kodex durch Otto von Heinemann

¹ Vgl. KATTE, Maria von: *Die Bibliotheca Augusta – Gestalt und Ursprung*, in: Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666, Wolfenbüttel 1979 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 27), S. 287–290.

² Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek [HAB], Cod. Guelf. A.β. Aug. 2, fol. 1r.

³ Vgl. HEINEMANN, Otto von: *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, 2. Abt.: *Die Augusteischen Handschriften I*, Wolfenbüttel 1890, S. 1–5.

im Jahr 1890 kaum jemand mit dieser Quelle beschäftigt hat.⁴ Es erscheint deshalb sinnvoll, sie gesamthaft im Hinblick auf kodikologische Beschaffenheit, Sammlungskontext und Repertoire vorzustellen.

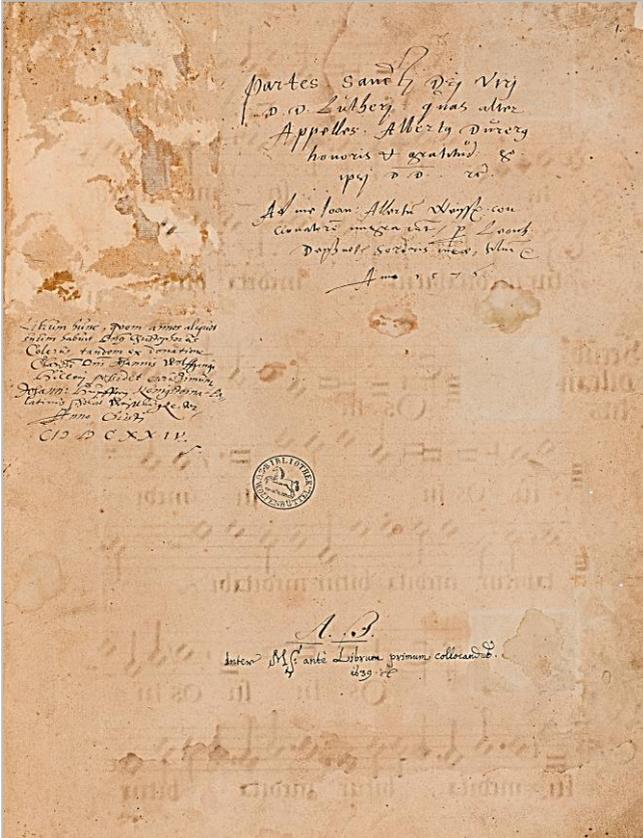


Abb. 1: Einträge im Wolfenbütteler Chorbuch, Wolfenbüttel
HAB, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°, fol. 1r

⁴ Die Neukatalogisierung der Musikhandschriften der Herzog August Bibliothek ist ein Desiderat: Sowohl die alte Beschreibung durch HEINEMANN, Handschriften (wie Anm. 3), S. 4, als auch die Titelaufnahme durch den RISM-OPAC ID no. 451505091 (<https://opac.rism.info/search?id=451505091> [31.10.2016]) sind unzulänglich und fehlerhaft.

1. Provenienz

Über die Erwerbung durch den Herzog und sein spezifisches Interesse an diesem Stück sind wir leider nicht unterrichtet.⁵ Sicher ist nur, dass die Erwerbung zwischen 1624, dem letzten datierten Eintrag durch einen Vorbesitzer, und 1639 stattgefunden haben muss. Die vorausgehende Besitzgeschichte ist in der Handschrift selbst durch einen Eintrag auf der ersten Seite dokumentiert:

Librum hunc, quem annos aliquot suum habuit Dominus Christophorus Colerus, tandem ex donatione Clarissimi Domini Johannis Wolffgangi Hillerj possidet carissimum Johann: Hupffern Königsteina-Palatinus scholae Weissenburgae Rector Anno Christi M D CXXIV (fol. 1r).

Diesem auf 1624 datierten Vermerk zufolge besaß vor Herzog August Johannes Hupfer (1570–1647) das Buch. Der aus Königstein (Oberpfalz) stammende Hupfer hatte in Helmstedt studiert, war danach zunächst Kantor am Gymnasium zu Neuburg a. d. Donau, von wo er 1616 im Zuge der Gegenreformation vertrieben wurde, um dann als Rektor der Lateinschule zu Weißenburg i. B. (Mittelfranken) tätig zu sein.⁶ Hupfer hatte es aus der Hand des Juristen Johann Wolfgang Hiller (um 1590–1665) empfangen.

⁵ Angesichts der südostdeutschen Provenienz des Bandes und seiner Erwerbung vor 1639 kommen als Agenten Philipp Hainhofer (Augsburg) oder Georg Forstenheuser (Nürnberg) in Frage, aber in deren Korrespondenz mit August bzw. den entsprechenden Erwerbungsunterlagen ließ sich bislang kein Hinweis auf den Kodex ermitteln. Vgl. ARNOLD, Werner: *Die Entstehung der Bibliothek aus dem Netzwerk. Über den Aufbau der Bibliothek Herzog Augusts d. J. zu Braunschweig und Lüneburg im 17. Jahrhundert*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 38, 2011, S. 1–35.

⁶ Hupfers Lebensdaten folgen hier den Angaben Rupprechts, während Herrmann und Platz 1580–1656 angeben. Vgl. RUPPRECHT, Johannes: *Programma in quo vita Iohannis Hupferi, lycei Weissenburgensis rectoris exponitur*, Weißenburg 1752; ZIMMERMANN, Paul: *Album Academiae Helmstadiensis*, Abt. 1: *Studenten, Professoren etc. der Universität Helmstedt von 1574–1636*, Hannover 1926 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hannover, Oldenburg, Braunschweig, Schaumburg-Lippe und Bremen 9), S. 233; HERRMANN, Volker; PLATZ, Kai Thomas: *Der Wahrheit auf der Spur. Johann Christoph Sturm (1635–1703). Mathematiker, Physiker, Astronom*, Büchenbach 2003 (Schriftenreihe des Museums Schwarzes Roß Hilpoltstein 3), S. 41.

Hiller selbst kann nur relativ kurze Zeit im Besitz des Bandes gewesen sein: Er war 1607 in Tübingen und 1615 in Basel immatrikuliert gewesen, wo er auch zum Doctor iuris utriusque promoviert wurde. Erst seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts war er als Advokat in Weißenburg i. B. ansässig, wo er auch gestorben ist.⁷ Vor Hiller besaß den Band der aus dem unterfränkischen Kitzingen stammende Philologe Christophorus Colerus (*um 1572–1651 [?]). Colerus oder Koler – nicht identisch mit dem gleichnamigen schlesischen Dichter – hatte in Straßburg studiert und war als Präzeptor in Jena tätig, bevor er von 1597–99 Geschichte und Politik an der Universität Altdorf lehrte, wo 1598 der erste Lehrstuhl für diese Fächer eingerichtet wurde. Nach einer Station in Heidelberg (1600/01) scheint er zum Katholizismus konvertiert zu sein, um als Zeremonienmeister am kaiserlichen Hof zu amten.⁸ Jedenfalls hat Colerus die Handschrift auch neu einbinden lassen.

Der Lederband auf Pappdeckeln ist in einem schlichten Spätrenaissance-Stil dekoriert. Das Mittelfeld des Vorderdeckels ziert eine derzeit keiner bekannten Werkstatt zuzuweisende Platte (67 × 47 mm), die in einem ova-

⁷ Vgl. HILLER ZU GAERTRINGEN, Friedrich u. Wilhelm: *Familiengeschichte der Freiherren Hiller von Gaertringen*, Berlin 1910, S. 26–30; WACKERNAGEL, Hans Georg: *Die Matrikel der Universität Basel*, Bd. 3: 1601/02–1665/66, Basel 1962, S. 166; BÜRK, Albert; WILLE, Wilhelm: *Die Matrikeln der Universität Tübingen*, Bd. 2: 1600–1710, Tübingen 1953, S. 46; ROSSEAUX, Ulrich: *Das Reich und seine Territorien als Kommunikationsraum im frühen 17. Jahrhundert*, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 137, 2001, S. 73–99, hier S. 89.

⁸ Vgl. APINUS, Sigismund Jakob: *Vitae professorum philosophiae qui a condita Academia Altorfina ad hunc usque diem claruerunt*, Nürnberg / Altdorf 1728, S. 83–86; HALM, Karl: *Colerus, Christophorus*, in: *Allgemeine deutsche Biographie* 4, 1876, S. 400; TOEPKE, Gustav: *Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1662*, Tl. 2: *Von 1554 bis 1662*, Heidelberg 1886, S. 205; KUNSTMANN, Heinrich: *Die Nürnberger Universität Altdorf und Böhmen. Beiträge zur Erforschung der Ostbeziehungen deutscher Universitäten*, Köln / Graz 1963, S. 65–68; BONFATTI, Emilio: *Der andere Christophorus Coler (ca. 1570–1604) oder die Anfänge der politischen Bibliographie*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 14, 1987, S. 97–112; MÄHRLE, Wolfgang: *Academia Norica. Wissenschaft und Bildung an der Nürnberger Hohen Schule in Altdorf (1575–1623)*, Stuttgart 2000 (*Contubernium* 54), S. 304–310.



Abb. 2: Einband des Wolfenbütteler Chorbuchs, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°

len Rahmen ein segnendes Christkind mit einem Reichsapfel in der Hand zeigt. Innerhalb des Mittelfeldes ist oben der Namenszug *CHRISTOPH: KOLER* zu lesen, unten die Jahreszahl 1606 (Abb. 2).

Ungewiss ist, ob Christophorus Colerus mit dem freilich aus Amberg stammenden Leonhard Köler (1584–1617) verwandt war. Dies würde jedenfalls eine noch engere Verbindung zu Weißenburg herstellen, denn Köler war dort als Stadtphysikus tätig und als Rektor der Lateinschule der unmittelbare Vorgänger von Johannes Hupfer.⁹ In Weißenburg befand sich der Band schon im 16. Jahrhundert. In einem weiteren Eintrag, der von 1575 datiert, gibt der Weißenburger Pfarrer Johann Albrecht (Albertus, † 1581) an, er habe das Chorbuch als Geschenk seines Neffen Leonhard Deineck erhalten:

Ad me Joann[em] Albertum Weiss[enburgensis] concionatorem migrant [partes] per Leonh[ardum] Deyhnekh sororis meae filium. Anno 1575 (fol. 1r).

Albrecht stammte selbst aus Weißenburg, hatte in Wittenberg studiert und war seit 1552 bis zu seinem Tod Pfarrer in seiner Heimatstadt.¹⁰ Weiter zurück lässt sich die Geschichte der Handschrift vorläufig nicht verfolgen, wenn auch von der Hand des Pfarrers Albrecht eine mögliche Vorgeschichte angeboten wird. Seinem eigenen Besitzvermerk schickt er voraus:

Partes Sanctj Dej Virj D[ivinitatis] Lutherj quas alter Appelles Albertus Durerus honoris et gratitudinis gratia ipsi D[ono] D[edit]

⁹ Vgl. ZEDLER, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 54, Leipzig / Halle 1747, Sp. 1315; RIEDER, Otto: *Vier Begutachtungen Aussatzverdächtiger durch das Nürnberger Medizinalkollegium zu Ende des 16. Jahrhunderts*, in: [Sudhoffs] *Archiv für Geschichte der Medizin* 4, 1911, S. 384 f.

¹⁰ Vgl. FOERSTEMANN, Karl Eduard: *Album Academiae Viteburgensis ab a. Ch. MDII usque ad a. MDLX*, Leipzig 1841, S. 207; RIED, Karl: *Die Durchführung der Reformation in der ehemaligen freien Reichsstadt Weißenburg i. B.*, München / Freising 1915 (*Historische Forschungen und Quellen* 1); SIMON, Matthias: *Nürnbergisches Pfarrerbuch. Die evangelisch-lutherische Geistlichkeit der Reichsstadt Nürnberg und ihres Gebietes 1524–1806*, Nürnberg 1965 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns 41), S. 8.

(Stimmenbuch des heiligen Mannes Gottes, des Doktors der Theologie Luther, welche ihm der zweite Apelles Albrecht Dürer aus Verehrung und Dankbarkeit zum Geschenk machte, fol. 1r).

Die Vorstellung, dass ein Buch, das womöglich in Albrecht Dürers (1471–1528) eigener Werkstatt dekoriert wurde, von der Hand einer Zentralgestalt der frühen Neuzeit zur anderen wechselte, spricht zweifelsohne für ein Bewusstsein um die Einmaligkeit des Stücks. Hohe Wahrscheinlichkeit birgt diese Geschichte indessen nicht, selbst wenn man davon ausgeht, dass es sich nicht um eine bewusste Mystifikation durch den Weißenburger Pfarrer handelt. Wenn Albrecht selbst glaubte, er habe ein Stück aus dem Buchbesitz Luthers in Händen, so war dieser Glaube nicht völlig naiv: Die Handschrift stammt wirklich aus Nürnberg. Dürer hat sich nachweislich intensiv mit der Person und den Schriften Martin Luthers beschäftigt und sich zeitweise als Anhänger der Reformation verstanden.¹¹ Ein persönlicher Kontakt zwischen Dürer und Luther ist freilich nicht bezeugt. Ich möchte im Folgenden aufgrund kodikologischer und stilistischer Beobachtungen für eine Entstehung nach Dürers Lebenszeit argumentieren.

2. Kodikologische Befunde

In dem Band wurden für den Buchblock und die Vorsätze insgesamt drei verschiedene Papiere verwendet. Der Buchblock hat eine Größe von 47 × 31,5 cm, die verwendeten Bögen entsprechen damit recht genau dem historischen Format des Regal-Papiers. Damit ist für die Datierung über die Wasserzeichen ein grundsätzliches Problem verbunden: Großformatige Papiere haben im Allgemeinen viel weniger Verwendung gefunden als standardformatige Papiere, und infolgedessen sind Nachweise ihrer Wasserzeichen in den einschlägigen Sammlungen deutlich seltener. Überdies wurden

¹¹ Vgl. SEEBASS, Gottfried: *Dürers Stellung in der reformatorischen Bewegung*, in: DERS.: *Die Reformation und ihre Außenseiter. Gesammelte Aufsätze und Vorträge*, hg. von Irene DINGEL, Göttingen 1997, S. 79–112; EBERLEIN, Johann Konrad: *Albrecht Dürer*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 131–134.

solche Papiere über längere Zeiträume vorrätig gehalten, sodass die Datierung großformatiger Papiere mit größeren Unsicherheiten behaftet ist als die der schneller verbrauchten Standardpapiere.¹² In der Wolfenbütteler Handschrift befinden sich zwei Wasserzeichen in den Vorsätzen: Die vorderen Vorsatzblätter haben eine Krone mit Bügeln und Reichsapfel, auf den Bügeln die Buchstaben H und S. Für das Zeichen gibt es keinen Identitätsnachweis in einem Repertorium.¹³ In der Wasserzeichenkartei Piccard des Hauptstaatsarchivs Stuttgart befinden sich jedoch zehn ikonographisch gleich gestaltete Zeichen, die in den Jahren 1618–1643 nachgewiesen sind und einen Verbreitungsschwerpunkt in Oberschwaben haben,¹⁴ wahrscheinlich ein Papier aus der Lottermühle zu Wangen, die im frühen 17. Jahrhundert von Hans Staiger († vor 1627) betrieben wurde.¹⁵ Obgleich das vorliegende Wasserzeichen mit den Maßen 111 × 88 mm deutlich größer als alle nachgewiesenen motivgleichen Zeichen ist, scheint es als eine für großformatiges Papier verwandte Variante auf die gleiche Herkunft hinzuweisen. Für den hinteren Vorsatz wurde ein Papier mit dem Wappen der Stadt Nürnberg verwendet, das nachweislich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gebraucht wurde.¹⁶ Für die Entstehung der Handschrift bringen

¹² Zum Verbrauch großformatiger Papiere vgl. PICCARD, Gerhard: *Die Wasserzeichenforschung als historische Hilfswissenschaft*, in: Archivalische Zeitschrift 52, 1956, S. 62–115, hier S. 76.

¹³ Auch eine Anfrage beim Deutschen Buch- und Schriftmuseum, Papierhistorische Sammlungen, lieferte keinen Nachweis (frdl. Auskunft von Dr. Frieder Schmidt [15.06.2016]).

¹⁴ Vgl. Wasserzeichen-Informationssystem [WZIS] <http://www.wasserzeichen-online.de>: Nr. DE1635-PO-55923, 55925, 55926, 55938, 55940, 55943, 55968, 55969, 55970, 56015.

¹⁵ Vgl. HÖSSLE, Friedrich von: *Württembergische Papiergeschichte. Beschreibung des alten Papiermacher-Handwerks, sowie der alten Papiermühlen im Gebiet des Königreichs Württemberg*, Biberach a.d. Riß 1926, S. 44.

¹⁶ WZIS (wie Anm. 14) Nr. DE0960-Herbst3_21. Der Nachweis stammt aus der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms.autogr. Herbst, J. A. 3, einem auf 1651 datierten Autograph von Johann Andreas Herbst (1588–1666). Die Datierung auf 1651 lässt sich mit der Datierung der Vorsätze in der Wolfenbütteler Hand-

diese Befunde nichts, da die Vorsätze aller Wahrscheinlichkeit nach erst bei der Bindung im Auftrag von Christoph Colerus in den Kodex gelangten.

Der Buchblock selbst ist aus einheitlichem Papier gefertigt: Es trägt als Wasserzeichen das Wappen von Kaiser Maximilian I., einen bekrönten Doppeladler mit einem Wappen, dessen gespaltener Schild die Wappen von Österreich und Burgund vereint. Auch dieses Zeichen ist ohne Identitätsnachweis in einem Repertorium.¹⁷ Sein Typ ist freilich von Charles-Moïse Briquet nachgewiesen, darunter ein in Prag und in Würzburg von 1542–49 verwendetes Zeichen, das in Ausführung und Format so große Ähnlichkeit mit dem vorliegenden Zeichen hat, dass es eigentlich nur vom gleichen Papierer stammen kann (Abb. 3a–b).¹⁸ Die Typähnlichkeit erlaubt keine sichere Datierung, aber sie liefert zumindest ein Indiz dafür, dass die Entstehung der Wolfenbütteler Handschrift im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts denkbar ist.

schrift, für die 1639 den Terminus ante quem bildet, nur bedingt in Einklang bringen: Man muss davon ausgehen, dass der aus Nürnberg stammende Herbst für seine dem Frankfurter Rat gewidmete Handschrift Restpapier aus seiner Heimatstadt verwendet hat; vgl. HERBST, Johann Andreas: *Drei mehrhörige Festkonzerte für die Freie Reichsstadt Frankfurt a. M.*, bearb. von Rudolf GERBER, Kassel 1937 (Das Erbe deutscher Musik, 2. Reihe: Landschaftsdenkmale, Rhein-Main-Gebiet 1), S. 45–60; ALTMAYER, Thomas; STAUDER, Wilhelm: *Herbst, Johann Andreas*, in: ²MGG Personenteil 8, 2002, Sp. 1366–1369.

¹⁷ Auch in diesem Fall lieferte die Anfrage beim Deutschen Buch- und Schriftmuseum, Papierhistorische Sammlungen, keinen Nachweis (frdl. Auskunft von Dr. Frieder Schmidt [15. 06. 2016]).

¹⁸ Die Identität der beiden Zeichen wird insbes. durch eine zusätzliche Marke auf der Schwanzfeder von Briquets Nachweis ausgeschlossen; vgl. BRIQUET, Charles-Moïse: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Bd. 1, Leipzig 1923, Nr. 1459 (Prag 1542–49, Würzburg 1542–45).

Eine unbekante Quelle zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts

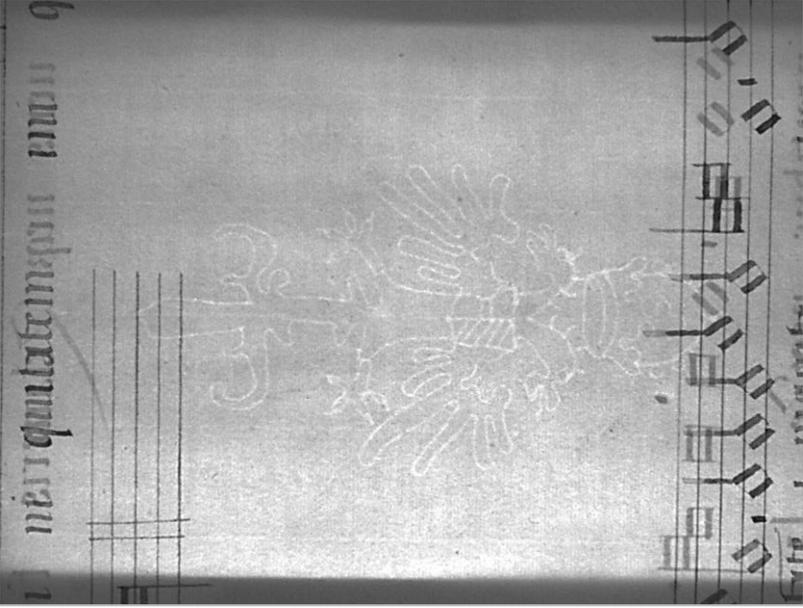


Abb. 3a: Wasserzeichen des Buchblocks des Wolfenbütteler Chorbuchs, Cod. Guelf. A.ß Aug. 2°, fol. 6v

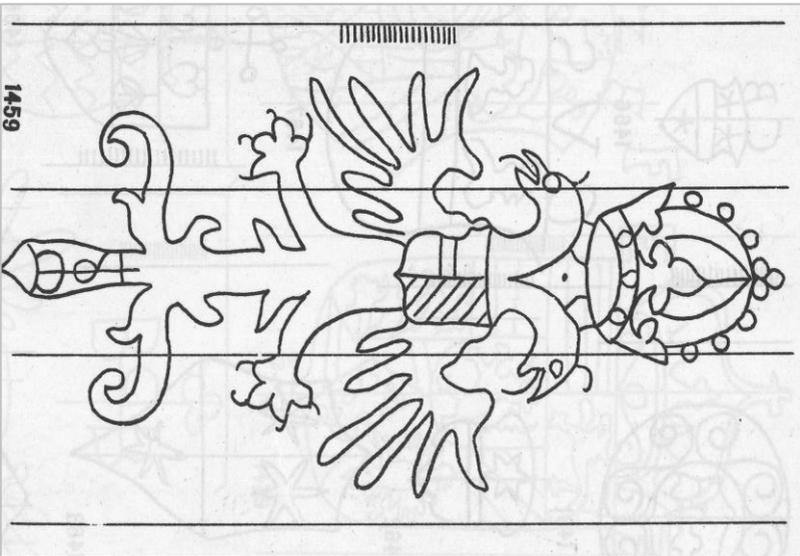


Abb. 3b: Wasserzeichennachweis bei Briquet (Nr. 1459)

Weitere wichtige Indizien liefert die hochwertige Ausstattung des Bandes, der von einer einzigen Hand in weißer Mensuralnotation geschrieben wurde und dann mit Initialen und Miniaturen ausgestattet wurde, für deren Qualität nicht viele Werkstätten verantwortlich sein können. Während die Notation mit bis zu neun fünflinigen Systemen je Seite sich durch einen ebenmäßigen kalligraphischen Stil auszeichnet, bewegt sich der Schriftstil der Textierung nicht auf dem gleichen hohen Niveau. Die Schrift entspricht keinem verbindlichen oder gebräuchlichen Standard der frühen Neuzeit und ließe sich versuchsweise als eine unter dem Einfluss der Druckschrift stehende Antiqua-Minuskel charakterisieren.¹⁹ Charakteristisch für den Schreiber ist, dass er „altmodische“ gotische Formen wie die Schaftbrechung mit modernen Antiqua-Formen vermischt. Der Schreiber praktiziert beispielsweise bei den Buchstabenverbindungen *de* und *do* die gotische Bogenverschmelzung, während sein Gebrauch der Ligaturen *ae*, *oe* und insbes. *ct* den Gepflogenheiten des Antiqua-Druckes entspricht.

3. Buchmalerei

Auf sechs Doppelseiten, auf denen jeweils ein Stück beginnt, sind die Textanfänge systematisch (je nach Anzahl Stimmen) mit fünf bis sechs Initialen hervorgehoben. Die 31 ornamentierten Initialen stehen auf unterschiedlich großen farbigen, annähernd quadratischen Feldern, die von einem farblich abgesetzten Leistenrahmen umgrenzt werden. Die Körper der Majuskeln sind mit Pinselgold ausgeführt und überwiegend aus vegetabilen Formen wie Akanthus, Blütenkelchen, Fruchtständen, Erbsenschoten etc. gebildet. Die Felder sind mit silbergrauen Blätterranksen gefüllt. Gelegentlich umgibt die Buchstaben außen ein Strahlenkranz (Abb. 4).

¹⁹ Vgl. BECK, Friedrich; BECK, Lorenz Friedrich: *Die Lateinische Schrift. Schriftzeugnisse aus dem deutschen Sprachgebiet vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 542–555.



Abb. 5 & 6: Grotteskenweibchen. Miniaturen im Wolfenbütteler Chorbuch
Cod. Guelf. A.β Aug. 2°; links: fol. 5r; rechts: fol. 14r



Abb. 7: Barthel Beham, Grotteskenweibchen. Ornamentstich (20 × 52 mm)
Nürnberg, um 1520–22

Die einzelnen Initialen sind mit farbigen Ranken, Blüten, Knospen oder Früchten dekoriert, die sich bisweilen bordürenartig über den Blattrand erstrecken. Unter den figürlichen Erweiterungen der Ranken sind Motive der sich seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Buchillustrationen und Ornamentstichen ausbreitenden Grotteske besonders bemerkenswert:²⁰ Auf fol. 5r befinden sich auf der oberen Initiale zwei voneinander abgewandte Drachen. Auf derselben Seite unten erwächst aus den Ranken eine

²⁰ Vgl. JESSEN, Peter: *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin 1920, S. 39–59; WARNCKE, Carsten-Peter: *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650*, Bd. 1: *Text und Bilddokumentation*, Bd. 2: *Gesamtkatalog*, Berlin 1979 (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 6), Bd. 1, S. 20–25; IRMSCHER, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, S. 167–174.

nackte weibliche Halbfigur mit Fledermausflügeln und einem modischen breitkrepfigen Barett (Abb. 5). Vergleichbar ist das Motiv auf fol. 14r, wo sich am linken Rand eine Ranke mit einem weiteren Grotteskenweibchen befindet: Als nackte weibliche Halbfigur entspringt eine Meerjungfrau mit zwei Fischschwänzen den Wellen und umgreift mit ihren beiden Händen den Rankentrieb, der sie umrahmt (Abb. 6). Auf fol. 7v ist die Ranke unten um eine bunte Perlenkette erweitert, an der ein goldener Bilderrahmen im Stil der italienischen Renaissance um die Stimmbezeichnung herum befestigt ist. Typisch für den Grotteskenstil ist eine symmetrische Akanthusranke mit Blüte, an der unten ein Edelsteingehänge befestigt ist (fol. 2r).

Insbesondere für die Grotteskenweibchen wird man Anregungen und Vorbilder aus der ornamentalen Druckgraphik der aus Nürnberg stammenden Brüder Hans Sebald (1500–1550) und Barthel Beham (1502–1540) annehmen dürfen. Barthel Beham zeigt beispielsweise eine geflügelte weibliche Halbfigur, deren Oberschenkel in Ranken auslaufen (Abb. 7).²¹



Abb. 8 & 9: Links: Historisierte Initialen der Motette *Duo rogavi*. Miniatur im Wolfenbütteler Chorbuch, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°, fol. 20v
Rechts: Historisierte Initialen der Motette *Surge Petre*. Miniatur im Wolfenbütteler Chorbuch, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°, fol. 7v

²¹ HOLLSTEIN, F. W. H.: *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, Bd. 2: *Altzenbach–B. Beham*, Amsterdam [1955], S. 217 (Nr. P. 72: Nürnberg um 1520–22).

Surge Pe tre et indu
e te uestimentis tu is ue sti
metis tu is uestimentis

Surge Pe tre Surge Pe
tre et in due te
uestimētis tū

Surge Petre Surge
Petre et indu te et indu
e te uestimētis tu is tu is uestime

Altus
Secun
Teno

Abb. 10: Frau neben Baum mit Hahn. Miniatur im Wolfenbütteler Chorbuch, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°, fol. 8r

Auf zwei Doppelseiten wird jeweils die erste notierte Stimme durch eine motivisch auf den Textinhalt der Motette bezogene historisierte Initiale gekennzeichnet: Die Motette *Duo rogavi* auf einen Text aus den Sprichwörtern (30,7–9) wird von einer D-Initiale mit König Salomo als Beter eröffnet (fol. 20v, Abb. 8). Bei der Motette *Surge Petre* schildert die Illumination der S-Initiale, wie Petrus entsprechend der Apostelgeschichte (12,1–10) von einem Engel aus dem Gefängnis befreit wird (fol. 7v, Abb. 9). Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine autonome Miniatur: Eine leicht nach rechts ins Profil gedrehte weibliche Figur trägt die für die zwanziger und dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts typische Kleidung (Abb. 10).²²

Ihr breitrempiges Barett wurde seit Mitte der zwanziger Jahre auf mehreren Gemälden von Lucas Cranach d. Ä. dargestellt wurde. Besonders nahe steht die Miniatur im Stil von Kleidung, Haartracht und Kopfbedeckung einem Porträt der Maria Jacobäa von Baden von Barthel Beham, das von 1533 datiert (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2457, Abb. 11).²³ Neben der Frauengestalt ragt ein Baum auf, auf dessen oberstem Wipfel ein Hahn steht. Erzählt wird hier mit motivischen Versatzstücken wie dem Hahn und der Magd im Hof des Hohen Rates wahrscheinlich die Verleugnung des Petrus (Mt 26,69–75).

Anders als in vergleichbaren Stücken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominieren in der malerischen Ausstattung nicht flämische, sondern italienische Stilelemente, insbesondere der Grottesken-Dekor. Dazu passen die goldenen Zierinitialen mit der silbergrauen Blattrankenfüllung ihrer farbigen Felder. Die Ranken-Dekoration stellt sich in die ins 15. Jahrhundert zurückreichende Tradition der Nürnberger Buchmalerei und macht

²² Vgl. BÖNSCH, Annemarie: *Formengeschichte europäischer Kleidung*, Wien / Köln / Weimar 2001 (Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie 1), S. 138–140.

²³ Vgl. LÖCHER, Kurt: *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, München / Berlin 1999, S. 138–142.

eine Lokalisierung der Ausstattung in einer Nürnberger Werkstatt unabweisbar.²⁴ Von der gleichen Hand wie die Dekoration des Wolfenbütteler Chorbuches stammen die mit figuralen Elementen erweiterten Ranken in der Familienchronik des Melchior Kautz (Nürnberg, GNM, Hs 2767), die zwar erst vom Anfang des 17. Jahrhunderts stammt, deren Bordüren jedoch aus mindestens zwei älteren Drucken oder Papierhandschriften ausgeschnitten und collageartig in die Handschrift eingeklebt wurden.²⁵



Abb. 11: Barthel Beham, Maria Jacobäa von Baden, München
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2457

²⁴ Beispiele bieten ESER, Thomas; GREBE, Anja: *Heilige und Hasen. Bücherschätze der Dürerzeit*, [Ausstellungskat.] Nürnberg 2008, S. 96 f. (Nr. 27); PFÄNDTNER, Karl-Georg: *Drei Neuerwerbungen für die Staatsbibliothek Bamberg aus Pommersfelden*, in: *Codices Manuscripti 103/104*, 2016, S. 13–26, hier S. 16 f. u. 23–26 (Abb. 12–15); SAUER, Christine: *In Nürnberg illuminiert. Die Reichsstadt als Zentrum der Buchmalerei im Zeitalter Johannes Gutenbergs*, [Ausstellungskat.] Luzern 2015 (Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa 11), S. 44 f. (Kat.-Nr. 16), 48 f. (Kat.-Nr. 18), 54 f. (Kat.-Nr. 21) u. ö.

²⁵ Vgl. KURRAS, Lotte: *Nürnberger Handschriften der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1983 (Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 3), S. 47; ESER; GREBE, Heilige und Hasen (wie Anm. 24), S. 162 f. (Kat.-Nr. 60) u. 160 (Abb.).

Deutliche Parallelen zur Ausstattung des Wolfenbütteler Kodex finden sich in Arbeiten von Nikolaus Glockendon und seiner Werkstatt aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts oder von Albrecht Glockendon d.Ä. und seinem Sohn Jörg (Georg), die um 1540/45 gemeinschaftlich ein Nürnberger Festbrevier gestalteten. Doch zeichnen sich diese Arbeiten durch eine höhere stilistische und formale Vielfalt aus.²⁶

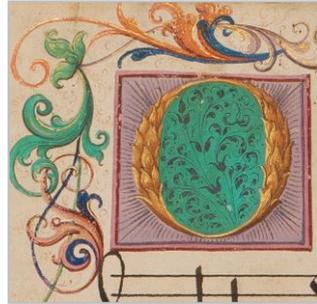


Abb. 12 a & b: Links: Initiale auf grün-violetttem Feld. Miniatur im Gebetbuch für Johann II. von Pfalz-Simmern, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10013, fol. 4v [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00019221-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00019221-8); Rechts: Initiale auf grün-violetttem Feld. Miniatur im Wolfenbütteler Chorbuch, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°, fol. 1v

²⁶ Zum Vergleich herangezogen Gebetbuch der Herzogin Dorothea von Preußen, Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 68.12 Aug. 8°, Nürnberg (Werkstatt Nikolaus Glockendon), um 1533/34; vgl. MERKL, Ulrich: *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 472–476 (Kat.-Nr. 122); weitere Beispiele: Messgebetbuch, Berlin, SB Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 148, Nürnberg (Nikolaus Glockendon), um 1518 (Initialen, Edelsteingehänge in den Bordüren); Urkunden und Akten zur Fehde des Götz von Berlichingen, Nürnberg, Staatsarchiv, Reichsstadt Nürnberg, Amts- und Standbücher, 147a, fol. 1r, Nürnberg (Nikolaus Glockendon), um 1518/20 (Initialen); Exemplar der *Novellae* des *Corpus Iuris Civilis*, Nürnberg: Johannes Petreius 1531, in: Zeitz, Vereinigte Domstifter, Stiftsbibliothek, Iurid. fol 10, Titelblatt (Halbfiguren in der Rankenbordüre); vgl. ESER; GREBE, Heilige und Hasen (wie Anm. 24), S. 128 f. (Kat.-Nr. 44), 132 f. (Kat.-Nr. 46) u. 138 f. (Kat.-Nr. 49). Zum Festbrevier in Nürnberg, Stadtbibliothek, Hert. Ms. 9. 2 vgl. DAENTLER, Barbara: *Die Buchmalerei Albrecht Glockendons und die Rahmgestaltung der Dürernachfolge*, München 1984, S. 41–57; MERKL, Buchmalerei (wie eben), S. 419–423 (Kat.-Nr. 85); ESER; GREBE, Heilige und Hasen (wie Anm. 24), S. 146 f. (Kat.-Nr. 53).

Für die Herkunft der Malerei der Wolfenbütteler Handschrift (= W) aus einem Glockendon-Atelier spricht v. a. die Nähe ihrer Ausstattung zu einem Gebetbuch für Johann II. von Pfalz Simmern und seine Gattin Beatrix (München, BSB, Clm 10013 = M). Der um 1530 von Albrecht Glockendon illuminierte Band ist mit ornamentierten Initialen, Rankendekor und Miniaturen dekoriert.²⁷ Farbigkeit, Form und Stil der Zierinitialen und des Rankendekors entsprechen sich in beiden Handschriften bis in die Einzelheiten: in den Buchstabenkörpern aus vegetabilen Formen, der Füllung der Binnen- und Außenfelder mit metallischem Blattwerk, den Strahlenkränzen um die Buchstaben und den gebuchteten roten Zierlinien um die Kontur der Felder.²⁸ Während die Mehrzahl der Felder, auf denen die Majuskeln stehen, jeweils einfarbig gehalten sind und die Palette Blau, Violett, Rot und Grün abdecken, erscheint auch in beiden Kodizes bei wenigen Exemplaren die Farbkombination Grün/Violett (M: fol. 4v und 13v, W: fol. 1v, Abb. 12a–b). Signifikante Übereinstimmungen herrschen bei den Akanthus-Verzierungen nicht nur im Stil, sondern auch in ihrer Platzierung.

²⁷ Digitalisat: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00019221/images/>; vgl. DAENTLER, Buchmalerei (wie Anm. 26), S. 91–96; MERKL, Buchmalerei (wie Anm. 26), S. 411 f. (Kat.-Nr. 79); ESER; GREBE, Heilige und Hasen (wie Anm. 24), S. 142 f. (Kat.-Nr. 51); MERKL, Ulrich: *Bußgebetbuch von Albrecht Glockendon. Nürnberg 1532/33 in Auftrag gegeben von Johann II. von Pfalz-Simmern. Handschrift Clm 10013 der Bayerischen Staatsbibliothek, München*, Kommentarband, Gütersloh / München 2010.

²⁸ Zu Glockendons Rankenornamentik vgl. DAENTLER, Buchmalerei (wie Anm. 26), S. 165 f. Analog zur Wolfenbütteler Dekoration sind auch die Initialen und Ranken in weiteren Arbeiten von Albrecht Glockendon gestaltet: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1880, um 1534/35; München, BSB, Cgm 81, 1541, wo mehrere spezifische Motive des Dekors wieder auftauchen, bes. auf fol. 156v: eine groteske Fratze, zwei Füllhörner (vgl. fol. 14r der Wolfenbütteler Handschrift) und Vögel in den Ranken; Digitalisat: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00105037/images/>. Alle Stilmerkmale des Dekors sind schon vorhanden, wenn auch noch nicht voll entfaltet in einer früheren Arbeit wie Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 289, 1519; Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/15503/1/>. Vgl. DAENTLER, Buchmalerei (wie Anm. 26), S. 58–76 u. 84–87; MERKL, Buchmalerei (wie Anm. 26), S. 403 f. (Kat.-Nr. 74), 413–416 (Kat.-Nr. 81) u. 418 f. (Kat.-Nr. 84).

Eine unbekante Quelle zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts



Abb. 13 a & b: Initialen mit Ranke und Vogel.

Links: Miniatur im Wolfenbütteler Chorbuch, Cod. Guelf. A.β Aug. 2°, fol. 4v;

Rechts: Miniatur im Gebetbuch für Johann II. von Pfalz-Simmern, München
Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10013, fol. 17r urn:nbn:de:bvb:12-bsb00019221-8

Spezifisch für die figürliche Ergänzung des Rankendekors sind in dem Münchener Gebetbuch insgesamt vier Miniaturen von Vögeln, die auf oder in den Ranken sitzen (M: fol. 6r, 10v, 17r und 24v). Besonders die Darstellungen auf fol. 17r der Münchener und 4v der Wolfenbütteler Handschrift bilden in Form und Malweise des Vogels wie auch beim Muster der Ranke eine nur in der Farbigkeit zu unterscheidende Parallele, die kaum zufällig sein kann (Abb. 13a–b). Zu den Charakteristika des Miniaturenstils von Albrecht Glockendon zählt neben der Orientierung am italienischen Renaissancestil, der in München von den Architekturrahmen um die Miniaturen repräsentiert wird, die auf der zeitgenössischen Perspektivlehre beruhende Raumauffassung (M: fol. 13r).²⁹ Kennzeichnend ist außerdem die schematische und puppenhafte Behandlung der Gesichter, die bei den strengen Profilen kenntlich wird (M: fol. 2v die Bademagd rechts, Abb. 14; W: 20v König Salomo, Abb. 8).³⁰ Wie im Wolfenbütteler Kodex tragen die weiblichen Figuren im Münchener Gebetbuch die zeitgenössische Kleidung nach der Renaissance mode. Das charakteristische breitkrepelige Barett erscheint gleich auf drei Miniaturen (M: fol. 2v, 5v und 13r).³¹

Aufgrund dieser stilistischen Übereinstimmungen kann man die Herstellung des Kodex im Nürnberger Atelier von Albrecht Glockendon d. Ä. in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts annehmen. Diese Schlussfolgerung steht nicht im Widerspruch zu den Indizien der Wasserzeichenanalyse und der Besitzgeschichte. Dass Albrecht Dürer je damit in Verbindung stand, ist hingegen aus stilistischen und chronologischen Gründen auszuschließen.

²⁹ Vgl. MERKL, *Bußgebetbuch* (wie Anm. 27), S. 117 f. u. Abb. 14.

³⁰ Vgl. MERKL, *Bußgebetbuch* (wie Anm. 27), S. 78 f.

³¹ Eine stilkritische Gesamtwürdigung Albrecht Glockendons bei DAENTLER, *Buchmalerei* (wie Anm. 26), S. 130–155.



Abb. 14: Bathseba im Bad.
Miniatur im Gebetbuch für Johann II. von
Pfalz-Simmern, München
Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10013,
fol. 2v urn:nbn:de:bvb:12-bsb00019221-8

4. Repertoire

Gestützt wird dieser Befund durch das Repertoire. Von den vier Motetten, die in dem Chorbuch anonym überliefert werden, lassen sich drei identifizieren und einem Komponisten zuschreiben, zu einem weiteren Stück sind Konkordanzanzen zu ermitteln:

Ohne Zuweisung an einen Komponisten und ohne Nachweis eines Druckes bleibt das erste Stück der Sammlung (fol. 1v–7r): Bei dem Text der fünfstimmigen Motette *Os iusti meditabitur sapientiam* nach Psalm 36 handelt es sich um den Introitus zur Messe für heilige Äbte aus dem *Commune sanctorum*. Es ist das einzige Stück der Handschrift, das liturgisch nicht mit dem Offizium in Zusammenhang steht. Drei Handschriften seit frühestens 1539/40 sind als weitere Überlieferungszeugen zu ermitteln.³²

³² Halle, ULB, Ed 1147, fol. 102r–v, um 1540/1580; Dresden, SLUB, Mus. Gri 56, Nr. 10, um 1568/1585; ebd., Mus. Gri 59, Nr. 20, um 1550; vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd.1, Neuhausen-Stuttgart 1979,

In der jüngeren der beiden Dresdener Handschriften (Mus. Gri 59), die um 1550 von Wolfgang Figulus u.a. geschrieben wurde und sich dann in der Sammlung der Fürstenschule St. Afra zu Meißen befand, wo Figulus als Kantor tätig war, ist das Stück mit den Initialen L. S. versehen, was zu einer Zuschreibung an Ludwig Senfl geführt hat.³³ Neuerdings wird diese Komposition Senfl jedoch aus plausiblen stilistischen Gründen abgesprochen.³⁴

An zweiter Stelle (fol. 7v–19r) steht mit der sechsstimmigen Motette *Surge Petre* des Jachet de Mantua (1483–1559) das Werk eines zeitgenössischen oberitalienischen Meisters.³⁵ Die zweiteilige Motette beruht textlich auf den Responsum-Teilen der Responsorien des Nachtoffiziums der Petrus-Feste SS. Apostolorum Petri et Pauli (29. Juni), S. Petri ad Vincula (1. August) und Cathedrae S. Petri (18. Januar), bildet aber liturgisch kein in sich geschlossenes Responsorium. Jachets Motette gelangte erstmals 1535 in der von dem Pariser Musikverleger Pierre Attaingnant veranstalteten Anthologie *Liber decimus tertius xvij. habet musicales modulos* in Druck und ist dann in vier weiteren Sammeldrucken des 16. Jahrhunderts überliefert,³⁶ darunter die hier mit der Handschrift verglichenen Bände aus Nürnberg von

S. 262 (HalleU 1147); STEUDE, Wolfram: *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 95 (Nr. 44) u. 103 (Nr. 47).

³³ So STEUDE, Musiksammlunghandschriften (wie Anm. 32), S. 103.

³⁴ Vgl. GASCH, Stefan: *Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Liturgischer Kontext und Entwicklungsgeschichten eines Repertoires*, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 6), S. 209 f.

³⁵ Vgl. WIDMAIER, Karl: *Jachet von Mantua und sein Motettenschaffen. Eine methodisch-kritische Studie zur Motettengeschichte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. Br. 1953 [masch.], S. 112; PIETSCHMANN, Klaus: *Jachet de Mantua*, in: ²MGG Personenteil 9, 2003, Sp. 790–794.

³⁶ Vgl. JACQUET OF MANTUA: *Opera omnia*, hg. von JACKSON, Philip T.; NUGENT, George, Bd. 7: *Motets for Three, Six, Seven, and Eight Voices*, [Münster] 2013 (Corpus Mensurabilis Musicae 54), S. XXXVIII.

Hans Ott (1538) und aus Venedig von Antonio Gardane (1539).³⁷ Daneben gibt es eine vergleichsweise reiche handschriftliche Überlieferung, die sich überwiegend auf die vierziger bis sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts verteilt, mit vier italienischen Handschriften jedoch in die dreißiger Jahre und zum Teil noch vor den Erstdruck zurückreicht.³⁸ Den ältesten Überlieferungszeugen stellt die Motettenhandschrift der Biblioteca Vallicelliana dar, die um 1530/31 in Rom entstanden ist.³⁹ Viel früher dürfte Jachets Motette kaum komponiert sein. Vielleicht ist sie mit ihren Texten aus den Petrus-Offizien überhaupt für die päpstliche Kapelle konzipiert, denn Jachet hat sich vor seiner Einbürgerung in Mantua 1534 in Rom aufgehalten und ist vermutlich mit jenem Jacquet gleichzusetzen, der von 1531–32 als Angehöriger der päpstlichen Kapelle nachweisbar ist.⁴⁰

Der bereits genannte Gardane-Druck von 1539 erlaubt auch eine einfache Bestimmung des nachfolgenden Stücks in der Handschrift (fol. 20v–27r): der wiederum sechsstimmigen Motette *Duo rogavi* von Nicolas Gombert

³⁷ *Secundus Tomus Novi Operis Musici, Sex, Quinque Et Quatuor Vocum*, hg. von OTT, Hans, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1538, Nr. 9 (Jaquet zugewiesen; RISM 1538³) – *Primus liber cum sex vocibus. Motetti del frutto a sei voci*, Venedig: Antonio Gardane 1539, S. V (RISM 1539³). Ausgabe: *Treize livres de motets parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535*, hg. von MERRITT, A[rthur] Tillman, Bd. 13, Monaco 1963, S. 116–136.

³⁸ Rom, Biblioteca Vallicelliana, Ms. S¹ 35–40 (olim Vall. S. Borr. E. II. 55–60), Nr. 29, um 1530/31 (jedenfalls nicht vor 1530); Florenz, Biblioteca nazionale centrale, MS. Magl. XIX. 125bis, fol. 12r–13v, um 1530–34; Rom, Palazzo Massimo, MS. VI. C. 6. 23–24, fol. 36v–37v, um 1532–34; Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. Cappella Giulia XII 4, fol. 102v–108v, 1536; vgl. Census-Catalogue (wie Anm. 32), Bd. 1, 1979, S. 228 (FlorBN Magl. 125bis); Bd. 3, 1984, S. 114 f. (RomeM 23–4) und S. 119 f. (RomeV 35–40); Bd. 4, 1988, S. 16 f. (VatG XII.4).

³⁹ Vgl. LOWINSKY, Edward E.: *A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome*, in: *Journal of the American Musicological Society* 3, 1950, S. 173–232, hier S. 195 f.

⁴⁰ Nugent argumentiert, dass *Surge Petre* um 1530 oder wenig früher für Papst Clemens VII. komponiert wurde; vgl. NUGENT, George Edward: *The Jacquet Motets and Their Authors*, Diss. Princeton 1973 [masch.], S. 288–290; zu Jachet in der päpstlichen Kapelle vgl. PIETSCHMANN, Jachet (wie Anm. 35), Sp. 790.

(um 1495–um 1560), eines flämischen Zeitgenossen Jachets.⁴¹ Der aus den König Salomo zugeschriebenen Sprichwörtern entnommene Text (Prv 30,7–9) steht nicht in liturgischem Gebrauch. Allerdings beruht auf derselben Passage das Responsorium *Verbum iniquum et dolosum* (Corpus Antiphonarium Officii [CAO] 7841) im Nachtoffizium der ersten Augustwoche, wenn die Lesungen aus den Sprichwörtern entnommen werden. Gomberts Motettenschaffen dürfte ganz wesentlich für die Hofkapelle Kaiser Karls V. bestimmt gewesen sein und damit vor allem aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts stammen. Seine vier- und fünfstimmigen Kompositionen münden in mehrere Sammelausgaben, die kaum ohne Mitwirkung des Komponisten 1539–41 bei Girolamo Scotto in Venedig erschienen. Die sechsstimmige Motette ist indessen in der Anthologie von Gardane zum ersten Mal gedruckt.⁴² Zwar lässt sich kaum entscheiden, ob es sich bei dem Wolfenbütteler Manuskript um eine Abschrift aus einer gedruckten oder einer handschriftlichen Vorlage handelt, aber angesichts der bislang bekannten Überlieferungslage ist mit einer Verbreitung von Gomberts Werken in Deutschland vor den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts schwerlich zu rechnen.

Es ist wiederum ein Druck des Antonio Gardane von 1539, nunmehr der zweite Band einer Anthologie fünfstimmiger Motetten, der es erlaubt in dem vierten Stück der Handschrift die Motette *Congregati sunt inimici* des Jacques Arcadelt (1507–1568) und damit eines zweiten zeitgenössischen flämischen Meisters zu erkennen (fol. 28v–34r).⁴³ Die fünfstimmige Kom-

⁴¹ Vgl. SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938; Nachdr. Tutzing 1971, S. 363; ZYWIETZ, Michael: *Gombert, Nicolas*, in: ²MGG Personenteil 7, 2002, Sp. 1294–1305.

⁴² *Primus liber cum sex vocibus* (wie Anm. 37), S. XXII–XXIII; Ausgabe: GOMBERT, Nicolaus: *Opera omnia*, hg. von SCHMIDT-GÖRG, Joseph, Bd. 9: *Motecta 6 v.*, [Rom] 1974 (Corpus Mensurabilis Musicae 6), S. 58–65.

⁴³ *Secundus liber cum quinque vocibus. Fior de mottetti tratti dalli mottetti del fiore*, Venedig: Antonio Gardane 1539, S. VII (RISM 1539⁶). Vgl. SCHMIDT-BESTE, Thomas: *Arcadelt, Jacques*, in: ²MGG Personenteil 1, 1999, Sp. 854–871.

position beruht textlich auf dem Responsum-Teil eines Responsoriums zu den alttestamentlichen Lesungen aus den Makkabäerbüchern während des gesamten Oktobers (CAO 6326). Der Erstdruck erfolgte in Lyon in einer Motteten-Anthologie von Jacques Moderne.⁴⁴ Wie *Surge Petre* von Jachet de Mantua ist *Congregati sunt inimici* handschriftlich aber schon in der Motettensammlung der Biblioteca Vallicelliana von 1530/31 überliefert.⁴⁵ Arcadelt greift das Eingangsmotiv der sechsstimmigen Motette Philippe Verdelots auf denselben Text auf.⁴⁶ Verdelot, der seit den zwanziger Jahren in Florenz als Musiker nachgewiesen ist, war ein Anhänger der nach Vertreibung der Medici 1527 ausgerufenen Republik und hat das Stück wahrscheinlich als Reaktion auf die Belagerung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen in den Jahren 1529/30 komponiert.⁴⁷ Akzeptiert man diese Annahme, dann kann auch Arcadelts Komposition nur um etwa 1530 entstanden sein.

⁴⁴ *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces*, Lyon: Jacques Moderne 1538 (RISM 1538²).

⁴⁵ Rom, Biblioteca Vallicelliana, Ms. S¹ 35–40 (olim Vall. S. Borr. E. II. 55–60), Nr. 10; außerdem: Lucca, Biblioteca Statale, MS. 775, fol. 42v–43r, Mitte 16. Jh.; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 19189, fol. 98r–102r, letztes Drittel 16. Jh.; vgl. *Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, Bd. 10, Wien 1899, S. 331–334; Census-Catalogue (wie Anm. 32), Bd. 2, 1982, S. 127 (LucBS 775); Bd. 3, 1984, S. 119 f. (RomeV 35–40); Bd. 5, 1988, S. 112 f. (VienNB Mus. 19189). Ausgabe: ARCADELT, Jacobus: *Opera omnia*, hg. von SEAY, Albert, Bd. 10: *Motecta*, o. O. [Rom] 1970 (Corpus Mensurabilis Musicae 31), S. 1–5.

⁴⁶ Vgl. LOWINSKY, Motet Manuscript (wie Anm. 39), S. 193.

⁴⁷ Vgl. GANGWERE, Blanche: *Music History During the Renaissance Period, 1520–1550. A Documented Chronology*, Westport, Ct. / London 2004, S. 250; SCHMIDT-BESTE, Thomas: *Verdelot, Philippe*, in: ²MGG Personenteil 16, 2006, Sp. 1428–1437, hier Sp. 1429.

5. Kontext

Der Wolfenbütteler Kodex, der zweifellos eine vertiefte musikwissenschaftliche Erschließung verlohnen würde, wirft erneut die Frage nach der Funktion solcher Chorbücher auf. Herzog August dürfte weniger das Repertoire als die bibliophile Ausstattung interessiert haben.⁴⁸ Vielleicht dienten auch die Namen Luthers und Dürers als Kaufanreize. Als ihm 1652 sein Nürnberger Agent Georg Forstenheuser einen umfänglichen Band mit originaler Dürer-Graphik zusammen mit einem Pergamentdruck des *Theuerdank* von Kaiser Maximilian anbot, zögerte und verhandelte August zwar lange, tätigte dann aber eine der bedeutendsten Erwerbungen der Wolfenbütteler Bibliotheksgeschichte. Denn mit den beiden genannten Stücken kam um einen ausgesprochen niedrigen Gesamtpreis von 400 Reichstalern mit dem Chorbuch Wilhelms IV. von Bayern (Cod. Guelf. A Aug. 2°) die größte Handschrift des Bestands nach Wolfenbüttel (Abb. 15).⁴⁹ Dieses Stück ist im Kontext der künstlerisch hochwertigen Chorbücher des 16. Jahrhunderts zu sehen, in dem auch die Musikhandschriften aus der Werkstatt von Petrus Alamire oder die beiden von Hans Mielich ausgestatteten Münchener Prachtkodizes mit den Bußpsalmen von Orlando di Lasso und Motetten von Cipriano de Rore stehen (Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms A und B).⁵⁰ Im Hinblick darauf spricht Samuel Quiccheberg in

⁴⁸ Zu den musikalischen Interessen von Herzog August vgl. LIMBECK, Sven: *Monteverdi zu Braunschweig-Wolfenbüttel? Philipp Hainhofer als Agent für Musikalien von Herzog August d. J.*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 41, 2014, S. 63–79.

⁴⁹ Vgl. SPORHAN-KREMPPEL, Lore: *Georg Forstenheuser aus Nürnberg 1584–1659. Korrespondent, Bücherrat, Faktor und Agent*, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 26, 1970, S.705–743, hier S. 729–731; LIMBECK, Sven: *Chorbuch Wilhelms IV. von Bayern*, in: RODE-BREYMANN, Susanne; LIMBECK, Sven (Hg.): *„verklingend und ewig“. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, Wiesbaden 2011 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 94), S. 184 f.

⁵⁰ Vgl. *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hg. v. KELLMAN, Herbert, Amsterdam 1999; LEUCHTMANN, Horst; SCHAEFER, Hartmut: *Orlando di Lasso. Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994 (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 62).

seiner Kunstkammerlehre davon, dass die Werke Orlandos *die berühmtesten Bibliotheken und die erlesensten Museen* füllen und schmücken (*huius operibus bibliothecae clarissimae, & musea delicatissima mirifice oppolentur expoliunturque*).⁵¹ Aus den vielfach fehlenden Benutzungsspuren ist zu schließen, dass diese Musikalien aufführungspraktischen Zwecken entzogen waren, vielmehr der Erbauung, Kunstliebhaberei und Repräsentation ihrer Besitzer dienten und daher als Objekte entsprechender Sammlungen wie Kunst- und Wunderkammern zu betrachten sind.⁵² Auch der Wolfenbütteler Kodex A Aug. 2° mit Messen der franko-flämischen Polyphonie diente niemals primär musikpraktischen Zwecken. Als Geschenk Kaiser Maximilians für seinen Neffen Kurfürst Wilhelm IV. war er ein Ausstattungsstück der Münchner Sammlungen und zugleich Medium politischen Handelns, wie es die zeitgenössische Donationspraxis bezeugt.⁵³

⁵¹ QUICCHEBERG, Samuel: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“*. Lateinisch – Deutsch, hg. u. komm. von ROTH, Harriet, Berlin 2000, S. 188 f.

⁵² Vgl. LEUCHTMANN, Horst: *Einleitung*, in: Lasso, Orlando di: *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, Bd. 26: *Die sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes Domini*, hg. von LEUCHTMANN, Horst, Kassel / Basel 1995, S. I–XXX, hier S. XIII; GUTKNECHT, Dieter: *Musik als Sammlungsgegenstand. Die Kunstkammer Albrechts V. (1528–1579) in München*, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hg. v. BUNGARDT, Julia; HELFGOTT, Maria u. a., Wien / Köln / Weimar 2009, S. 43–65, hier S. 56 f. Für die Münchener Prachtkodizes ist ihre (zumindest zeitweise) Aufbewahrung in der Kammergalerie (nicht der Kunstkammer) der Münchener Residenz nachgewiesen; vgl. KALTWASSER, Franz Georg: *Die Bibliothek als Museum. Von der Renaissance bis heute, dargestellt am Beispiel der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1999 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 38), S. 31 u. 96. Zur Funktion der buchmalerischen Ausstattung vgl. die Überlegungen von DEKEYZER, Brigitte: *The Decoration of the Alamire Music Manuscripts. Function and Meaning*, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, hg. v. BOUCKAERT, Bruno; SCHREURS, Eugene, Leuven / Neerpelt 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation 5), S. 125–148.

⁵³ Vgl. HEIDRICH, Jürgen: *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84), S. 270–281; GUTKNECHT, Musik (wie Anm. 52), S. 58–62.

Dass sich symbolische und praktische Funktionen solcher Musikalien keineswegs grundsätzlich gegenseitig ausschließen, zeigt sich in den enthaltenen aufführungspraktischen Hinweisen.⁵⁴ Auftraggeber und Adressaten müssen Musikverständige gewesen sein, denen die Aufführung des Repertoires zumindest theoretisch möglich war.



Abb. 15: Die *Missa pro defunctis* des Pierre de la Rue im Chorbuch Wilhelms IV. von Bayern, Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 169v

⁵⁴ Vgl. GUTKNECHT, Musik (wie Anm. 52), S. 62–64. Schon Otto Hartig stellte Cod. Guelf. A Aug. 2° in den Zusammenhang mit weiteren 25 Chorbüchern der Hofkapelle Wilhelms IV., die schließlich durchaus ein Notenmagazin bildeten; vgl. HARTIG, Otto: *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München 1917 (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse XXVIII/3), S. 146–148.

Der etwas kleinere und weniger prächtige Wolfenbütteler Codex A.β Aug. 2° muss seinerseits einen betuchten Auftraggeber gehabt haben. Im Nürnberger Glockendon-Atelier ließ etwa ein Mäzen vom Schläge eines Albrecht von Brandenburg fertigen. Angesichts der Ausstattung bleibt auch bei dem Wolfenbütteler Chorbuch die Frage zu stellen, ob jemals daraus musiziert wurde oder die bibliophile Kostbarkeit von jeher als reines Schauobjekt gedacht war.

Jürgen Habelt

Wolfenbütteler Musikdrucke im 17. Jahrhundert

Der Wolfenbütteler Musenhof¹ leistete sich im 17. Jahrhundert über viele Jahre eine repräsentative Hofkapelle mit hochqualifizierten Musikern und kreativen Kapellmeistern. Gab es vor Ort Druckereien, die eine adäquate und kontinuierliche drucktechnische Umsetzung und Veröffentlichung ihrer musikalischen Werke gewährleisten konnten? Existieren daneben auch vom Hof unabhängige Musikdrucke? Um diesen Fragen nahezukommen, werden zunächst die im 17. Jahrhundert in Wolfenbüttel tätigen Druckereien festgestellt und untersucht, welche davon sich mit dem Musikdruck auseinandergesetzt haben. Schließlich werden die in Wolfenbüttel erschienenen musikalischen Veröffentlichungen aufgezeigt, um anhand einer quantitativen und qualitativen Betrachtung Aussagen zur Stellung Wolfenbüttels in der deutschen „Musikdruckszene“ im 17. Jahrhundert treffen zu können. Am Beginn soll allerdings ein kurzer Abriss zur Geschichte des Notendrucks mit seinen unterschiedlichen technischen Produktionsverfahren stehen.

Notendruckverfahren

Notation ist ein logisches System von Zeichen zur graphischen Darstellung von musikalischen Vorstellungen. Die Entwicklung der Notenschrift ist

¹ Zum Begriff Musenhof vgl. etwa BEPLER, Jill: *Wolfenbüttel und Braunschweig*, in: ADAM, Wolfgang, WESTPHAL, Siegrid (Hg.): *Handbuch kultureller Zentren der Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum*, Bd. 3, Berlin/Boston 2012, S. 2249 oder SPOHR, Arne: *Heinrich Schütz als Oberkapellmeister „von Haus aus“*, in: SCHMITT, Rainer, HABELT, Jürgen, HELM, Christoph (Hg.): *Ruhm und Ehre durch Musik. Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit*, Wolfenbüttel 2013, S. 180-181.

von daher eng mit der historischen Entwicklung der Komposition verbunden. Der Notendruck wiederum ermöglicht als technisches Artefakt die Reproduzierbarkeit und damit Verbreitung der zunächst handschriftlich fixierten musikalischen Gedanken. In Abhängigkeit von der Geschichte der Komposition und der Notation ist die historisch-technische Entwicklung des Musikdruckes seit dem späten 15. Jahrhundert ein komplexer Prozess. Grundsätzlich ist vor der Erfindung des Flachdrucks (Lithographie) um 1800 in zwei gegensätzliche Verfahren zu unterscheiden: Blockdruck sowie Typendruck mit beweglichen Lettern in seinen verschiedenen Varianten als Hochdruckverfahren und den etwas später sich entwickelnden Notenstich oder Plattendruck mit seinen auf eine Metallplatte eingravierten, später dann mit Spezialwerkzeug eingeschlagenen Notationszeichen als Tiefdruckverfahren. Während der einfache Typendruck an den unterbrochenen Notenlinien gut zu erkennen ist, zeigt der Notenstich die Plattenränder als deutliches Identifikationsmerkmal.



Abb. 1: Typendruck aus: Michael Praetorius, Syntagma musicum III; Wolfenbüttel 1619, S. 144; Quelle: Faksimilenachdruck, hg. von W. Gurlitt, Kassel 1951.

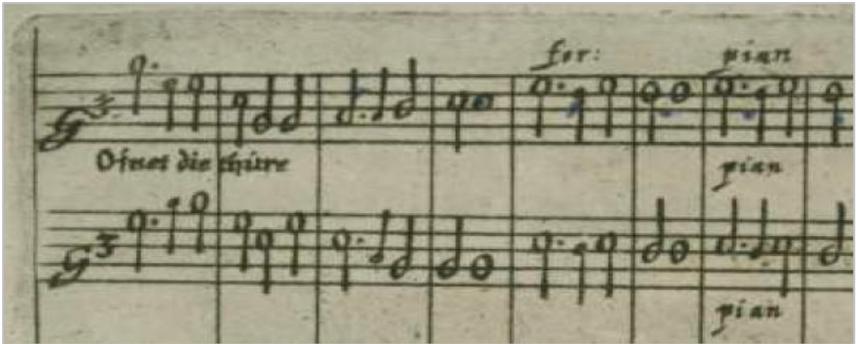


Abb. 2: Notenstein aus: Sophie Elisabeth, Neu erfundenes FreudenSpiel, Wolfenbüttel, Conrad Buno 1648. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
<http://diglib.hab.de/drucke/10-6992/start.htm?image=00200>

Nach dem Blockdruck entwickelt sich das Hochdruckverfahren im 16. Jahrhundert in zwei Varianten weiter, nämlich dem mehrfachen und dem einfachen Typendruck. Bei ersterem sind durch Vordruck der Notenlinien mindestens zwei Druckvorgänge bis zum Endprodukt erforderlich (Petruccis Verfahren ab 1501). Bei letzterem werden die Notensysteme samt Notenzeichen aus vielen unterschiedlichen Einzeltypen zu einer ganzen Seite aufgebaut und in einem Arbeitsgang gedruckt (Attaignant seit 1527). Hierbei bildeten sich unterschiedliche Techniken heraus, je nach Segmentierung der Einzeltypen. Am weitesten verbreitet, weil am kostengünstigsten, war im 17. Jahrhundert die oben (Abb. 1) dargestellte, einfache vertikale Zerlegung der Einzeltypen mit dem Nachteil, dass eine Mehrstimmigkeit innerhalb eines Notensystems nicht darstellbar und ein exakt ausgerichteter Partiturdruk kaum möglich war.² Dies ist beispielsweise am Notenbild der *Glückwünschenden Freudendarstellung* (1655) aus der Feder von Herzogin Sophie Elisabeth gut nachzuvollziehen.³

² Vgl. BEER, Axel: *Notendruck, II. Seit dem 16. Jahrhundert*, in: FINSCHER, Ludwig (Hg.): *MGG, Sachteil*, Bd. 7, Kassel 1997, Sp. 442-447.

³ Vgl. Anm. 20

Anders beim Notenstich, der sich allmählich ab der Mitte des 17. und besonders dann im 18. Jahrhundert zunehmend durchsetzte, weil er dem Typendruck hinsichtlich Qualität, Ästhetik und der Darstellung von mehrstimmiger Musik überlegen war.

Die Entwicklung des Notendrucks verlief im 17. Jahrhundert in Deutschland nicht kontinuierlich und muss sehr differenziert betrachtet werden. Die Herstellung der technisch anspruchsvolleren Musikdrucke war zumeist den größeren Offizinen angegliedert. Bis auf wenige überregionale Zentren wie insbesondere Nürnberg, Hamburg oder Leipzig mit einem relativ gleichbleibenden Ausstoß an Musikalien,⁴ war die Herstellung von Musikdrucken an kleineren Produktionsstätten in Abhängigkeit von ganz unterschiedlichen Faktoren oft großen Schwankungen unterworfen und muss als Einzelfall betrachtet werden. Das gilt auch für Wolfenbüttel.

Druckereien in Wolfenbüttel im 17. Jahrhundert

Für die Stadt Wolfenbüttel lassen sich im 17. Jahrhundert die in der nachfolgenden Tabelle angezeigten Druckereien und Verleger nachweisen, die aber nur zum Teil mit der Herstellung von Musikdrucken vertraut waren.⁵ Als Musikdruck werden hier Veröffentlichungen mit Werkcharakter bezeichnet. Dies umfasst Einzel- oder Sammelwerke, Gesangbücher und Singspiele mit einem unverzichtbaren eigenwertigen Musikanteil; nicht aber thematisch und inhaltlich anders ausgerichtete Druckwerke mit eingestreuten pädagogischen Musikstücken oder Werke mit veranschaulichenden Notenbeispielen.⁶

⁴ Vgl. WIERMANN, Barbara: *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 14), S. 38.

⁵ Als Grundlage für die Auflistung vgl. RESKE, Christoph: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden 2007, S. 1015ff; BOLLMEYER, Matthias: *Lateinisches Welfenland. Eine literaturgeschichtliche Kartographie zur latei-*

Tabelle 1: Druckereien in Wolfenbüttel im 17. Jahrhundert
mit Anzahl der Musikdrucke:

Zeitraum	Druckerei	Musikdrucke
1558-1603	Konrad Horn	0
1598-1613	Fürstliche Druckerei	15
1602-1606	Johann Stange	0
1603-1604	Konrad Horn Erben	0
1605-1616	Julius Adolf von Söhne	0
ab 1606	Johann Stange Witwe	0
1616-1632	Elias Holwein	9
1644-1666	Johann Bißmarck	1
1645-1665	Johann d.Ä. und Heinrich (von) Stern	10
ab 1649	Conrad Buno	1
1665-1668	Johann d.Ä. und Heinrich (von) Stern Erben	1
1666-1679	Johann Bißmarck Witwe	0
1668-1695	Paul Weiß	1
1679-1694	Caspar Johann Bißmarck	0
1695-1701	Caspar Johann Bißmarck Witwe	0
	sine nomine (unbekannt)	9

nischen Gelegenheitsdichtung im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert, Hildesheim 2014, S. 599ff.

⁶ Gemeint sind hier etwa das Musikschulbuch *Compendiolum Artis Musicae* von Heinrich Elsmann (Wolfenbüttel, Elias Holwein 1617; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (HAB), Signatur: 21 Musica Helmst. (6)) oder auch *Syntagma musicum III* von Michael Praetorius (Wolfenbüttel, Elias Holwein 1619).

Zu den sieben Druckern bzw. Verlegern, die den Musikdruck im 17. Jahrhundert mit insgesamt 38 Veröffentlichungen im Portfolio hatten, gesellen sich neun Notendrucke, die zwar in Wolfenbüttel erschienen sind, sich aber keinem Drucker eindeutig zuordnen lassen.⁷ Sie werden in der obigen Tabelle unter *sine nomine* verzeichnet. Zeitlich verteilen sich diese neun Drucke auf den Beginn und die Mitte des Jahrhunderts. Drei der Drucke erschienen in den Jahren 1608 (Thomas Mancinus), 1612 (Liborius Otho) und 1613 (Michael Praetorius), die restlichen sechs zwischen 1653 (Sophie Elisabeth) und 1663 (Julius Johann Weiland), nämlich 1655, 1662, 1663 (Anonymi) und 1660 (Weiland).

An dieser Stelle soll kurz auf die drei Druckereien eingegangen werden, die mit einem vergleichsweise hohen Ausstoß dem Musikdruck in Wolfenbüttel anscheinend eine stärkere Aufmerksamkeit gewidmet haben.

Die Fürstliche Druckerei steht mit 15 nachweisbaren Notendruckten recht einsam an der Spitze. Sie wurde 1598 installiert und häufig auch als „Officina Typographica Principalis Brunsvicensis“ tituliert. Als Drucker lässt sich von 1602 bis 1606 Johann Stange und in der Nachfolge seine Witwe nachweisen, die bis 1613 vor allem Werke von Michael Praetorius druckte.⁸ Beide firmierten nicht nur im Namen der Fürstlichen Druckerei sondern druckten auch unabhängig davon unter eigenem Namen (allerdings keine Musikdrucke).⁹

Elias Holwein (1579-1659) war seit 1600 in Wolfenbüttel ansässig und arbeitete als Drucker und Formenschneider in der Stadt. Bekannt und beein-

⁷ Die Anzahl und Zuordnung der Publikationen zu den verschiedenen Wolfenbütteler Druckereien sowie die Autorschaft, Entstehung und weitere inhaltliche Details wurden in erster Linie über die online Datenbank des Internationalen Quellenlexikon der Musik (opac RISM) zum Zeitpunkt der Niederschrift des Beitrages ermittelt. Daneben dienten einschlägige Veröffentlichungen wie VD 17 oder Wolfgang SCHMIEDER, Musik. Alte Drucke bis etwa 1750, Frankfurt 1967 zur Ergänzung und Absicherung der Recherche.

⁸ Vgl. RESKE, Buchdrucker (wie Anm. 5), S. 1017.

⁹ Vgl. BOLLMEYER, Lateinisches Welfenland (wie Anm. 5), S. 603.

druckend ist seine zum Begräbnis von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg 1613 als meterlanges Rollenbild ausgeführte Serie von Holzschnitten, die den großen Trauerzug in 83 Blättern detailliert aufzeigt.¹⁰ Ein Privileg erhielt er 1616 von Herzog Friedrich Ulrich, nachdem er seine Druckerei im selben Jahr von Julius Adolf von Söhnes Witwe und Erben erworben hatte.¹¹ Für Holwein lassen sich neun Musikdrucke nachweisen, wobei Praetorius und Daniel Selichius im Vordergrund stehen.

Die Brüder Johann und Heinrich (von) Stern sind ursprünglich Lüneburger Drucker, die 1645 von Herzog August die Genehmigung bekamen, in Wolfenbüttel eine Filiale zu eröffnen.¹² Sie führten ihr Offizin bis 1665 und erreichten mit 10 Musikdrucken den zweithöchsten Ausstoß an Musikalien in Wolfenbüttel im 17. Jahrhundert. Sie decken damit das Zeitfenster ab, in dem Herzogin Sophie Elisabeth mit Hilfe von Heinrich Schütz ab etwa 1646 den Neuaufbau von Hofmusik und Festkultur unternahm. Schütz erhielt deswegen von 1655 bis 1665 eine Bestallung als Oberkapellmeister „von Haus aus“.¹³ Der Neuaufbau war erforderlich geworden, nachdem die Wolfenbütteler Residenz in den Jahren 1627-1643 wegen der Besetzung der Stadt durch kaiserliche Truppen aufgegeben werden musste. Es sind in erster Linie Werke von Julius Johann Weiland und Sophie Elisabeth, die bei den Brüdern Stern erschienen.

Eine Sonderstellung nimmt schließlich Conrad Buno (1613-1671) ein, insofern er keine eigene Druckerei betrieb sondern als langjähriger Hofkupferstecher 1649 von Herzog August d.J. die Erlaubnis erhielt, einen Verlags-

¹⁰ Vgl. BEI DER WIEDEN, Brage: *Die Formation von Herzog, Hof und Herrschaft im Trauerzug von 1613*, in: ARNOLD, Werner; BEI DER WIEDEN, Brage; GLEIXNER, Ulrike (Hg.): *Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg (1564–1613): Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil*, Braunschweig 2016, S. 9ff.

¹¹ Vgl. RESKE, Buchdrucker (wie Anm. 5), S. 1017f.

¹² Vgl. ebd., S. 1018.

¹³ Vgl. SPOHR, Heinrich Schütz (wie Anm. 1), S.177-196.

buchhandel mit Buchladen zu eröffnen.¹⁴ Er war also mehr Verleger und Illustrator als Drucker und in dieser Funktion publizierte er bereits 1648 das Musikspiel *Neu erfundenes FreudenSpiel genandt FriedensSieg* aus der Feder des Prinzenenerziehers Justus Georg Schottelius mit der Musik von Herzogin Sophie Elisabeth.¹⁵ Dort heißt es auf der Titelseite:

*Auf vielfältiges begehren mit Kupfer Stücken gezieret und verlegt durch Conrad Buno in Wolfenbüttel im Jahr 1648.*¹⁶

Quantitative Aspekte

Der Ausstoß gedruckter Musikalien in Wolfenbüttel bildet sich für den gewählten Zeitraum sehr unterschiedlich ab. Er zeigt keine Kontinuität und hängt überwiegend von der Komponistenpersönlichkeit in Verbindung mit der Kulturaffinität des jeweils regierenden Herzogs ab.

Der Verlauf (vgl. Abb. 3 nächste Seite) zeigt zwei deutlich voneinander abgegrenzte, relativ kurze Perioden. Die erste, 16jährige Phase brachte von 1608 bis 1624 insgesamt 27 Musikdrucke hervor. In dieser Zeit regierten die Herzöge Heinrich Julius (1589-1613) und Friedrich Ulrich (1613-1634). Hofkapellmeister und im Namen des Herzogs musikkulturell Handelnder war damals, nämlich von 1604 bis 1620, Michael Praetorius.¹⁷ Dabei kam es in den Jahren 1608-1614 zu einer ganz besonderen Blüte, die Wolfenbüttel zum ersten und auch einzigen Mal in die vorderste Reihe der deutschen Musikdruck-Zentren aufsteigen ließ.

¹⁴ Vgl. BEPLER, Wolfenbüttel und Braunschweig (wie Anm. 1), S. 2281.

¹⁵ Vgl. HABELT, Jürgen: *Sophie Elisabeth – eine komponierende Herzogin*, in: SCHMITT, HABELT, HELM, (Hg.): *Ruhm und Ehre durch Musik* (wie Anm. 1), S. 162-163.

¹⁶ HAB, Signatur M: Lo 6992. Dieser Druck ist auch als Digitalisat einsehbar.

¹⁷ Zu Praetorius' Verhältnis zu seinem Dienstherrn und großzügigen Mäzen Herzog Heinrich Julius vgl. etwa VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius, 1572-1621. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*, Wolfenbüttel 2008; RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (Hg.): *Michael Praetorius: Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim 2011 (= Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 5).

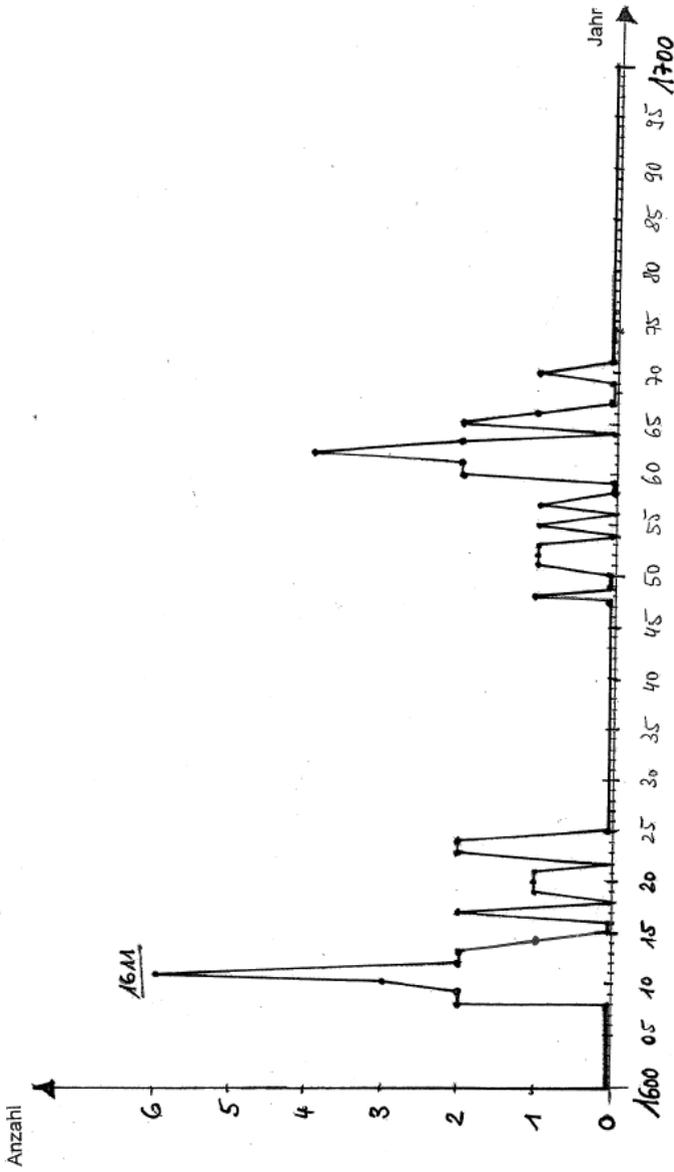


Abb. 3: Verteilung Gesamtausstoß Wolfenbütteler Musikdrucke im 17. Jahrhundert.

Graphik J. Habelt

Zwischen 1610 und 1614 wurden in Wolfenbüttel 14 Musikdrucke produziert. Damit nahm die Stadt nach Nürnberg (24%) und etwa gleichauf mit Frankfurt, aber noch vor Leipzig und Augsburg (je 5%) mit ca. 9% Anteil am Gesamtausstoß von etwa 150 deutschen Musikdrucken in diesem Zeitraum einen nie mehr erreichten Spitzenplatz ein.¹⁸ Dies lag natürlich in erster Linie an den Aktivitäten des Hofkapellmeisters Praetorius, der unter Herzog Heinrich Julius allein in der Fürstlichen Druckerei 14 Werksammlungen herausbrachte.

Von 1614 bis 1624 ist es dann vor allem Elias Holwein, der mit insgesamt neun Drucken teilweise bedeutende Musikpublikationen hervorgebracht hat. Darunter Praetorius' *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619, Thomas Mancinus' 1620 posthum veröffentlichte Passionen nach Matthäus und Johannes oder Daniel Selichs' (Selichius) *Opus novum* von 1623, in zweiter Auflage bereits 1624 nachgedruckt. Auf zwei überragende musiktheoretische Werke aus der Werkstatt von Holwein, die für diese Untersuchung nicht als Notendruck gewertet wurden, sei der Vollständigkeit halber noch hingewiesen, nämlich Band 2 und 3 des *Syntagma musicum* von Michael Praetorius.¹⁹

Die zweite Phase mit insgesamt 20 Musikdrucken aus Wolfenbüttel reicht von 1648 bis 1670. Für dieses Zeitfenster ist vor allem das kulturelle Handeln am Hofe Herzog Augusts d.J. ausschlaggebend. Insbesondere seine Gattin Sophie Elisabeth und Julius Johann Weiland stehen dabei mit je fünf Werken im Vordergrund, die überwiegend in der Offizin der Gebrüder von Stern erschienen sind. Für die komponierende Herzogin sind hier etwa *Vinetum evangelicum* von 1651 oder die *Glückwünschende Freudendarstel-*

¹⁸ Vgl. WIERMANN, Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens (wie Anm. 4), S. 486. Die unterschiedliche Prozentangabe (bei Wiermann 7%) ergibt sich wahrscheinlich deswegen, weil dort ausschließlich vokal-instrumental besetzte Werke eingerechnet werden.

¹⁹ Beide 1619 in Wolfenbüttel gedruckt.

lung (Lüneburg 1652) – eine zweite Drucklegung und weitere Aufführung erfolgte 1655 in Wolfenbüttel - anzuführen.²⁰

Die folgende Tabelle gibt in knapper Form eine Übersicht der insgesamt 47 Musikdrucke, die im 17. Jahrhundert für Wolfenbüttel nachzuweisen waren.²¹ Sie ist alphabetisch nach den Autoren der Werke geordnet und zeigt neben dem Kurztitel den Drucker, das Erscheinungsjahr und das RISM-Sigel A/I ... an.

Tabelle 2: Musikdrucke in Wolfenbüttel im 17. Jahrhundert:

Anonymus, 6 Musikdrucke		
Ballet der Zeit	sine nomine, 1655	AN 247
Melodeia auf vorgesetztes Danck-Lied	Brüder Stern, 1657	AN 1753
Dannoch ist der Himmel gut	sine nomine, 1662	AN 753
Stück nach der neuen Composition	sine nomine, 1663	AN 2719
Primus ego enquiries	Brüder Stern, 1665	AN 2237
Mirabilis Deus in sanctis suis	Brüder Stern Erben, 1666	AN 1799

²⁰ *Vinetum evangelicum* (1647) ist ein Gesangbuch mit Lieddichtungen von Joachim von Glasenapp, für dessen 2. Auflage (1651) das Herzogspaar neue Tonsätze zu den Liedtexten schuf; vgl. dazu auch den Beitrag von Andreas Waczkat in diesem Buch. Die *Glückwünschende Freudendarstellung* ist eine inszenierte Huldigungskantate zum 73. Geburtstag von Herzog August d.J. in Form eines sechsteiligen allegorischen Gesangsaufzuges mit Illustrationen von Conrad Buno. Neuausgabe mit Faksimile-Abbildungen (Winfried Elsner, Hg.) als Heft 6 der Reihe „Polyhymnia – Musik aus Wolfenbüttel“, Salzgitter 2006 (ostinato musikverlag).

²¹ Die Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Für Ergänzungen ist der Verfasser dankbar.

Birken,²² Sigmund von (1626-1681), 1 Musikdruck:

Dannoch ist der Himmel gut	Brüder Stern 1662	BB 2731 I,1
----------------------------	-------------------	-------------

De Sayve, Lambert (1549-1614) / **Regnart,** Jacob (1540-1599),
1 Musikdruck:

Teutsche Liedlein mit vier Stimmen ²³	Fürstliche Druckerei, 1611	S 1125
---	-------------------------------	--------

Elsmann, Heinrich (?), 2 Musikdrucke

Hymenaeues in honorem nuptiarum	Elias Holwein, 1617	EE 660 I,1
------------------------------------	---------------------	------------

HYMNI..., Et in Ecclesia usitati	Elias Holwein, 1621	-
-------------------------------------	---------------------	---

Fabricius, Kilian (?), 1 Musikdruck:

Weil die Sonne diese Welt	Brüder Stern, 1665	FF 26 I,1
---------------------------	--------------------	-----------

Herzogin Sophie Elisabeth (1613-1676), 5 Musikdrucke:

Neu erfundenes FreudenSpiel	Conrad Buno, 1648	S 3959
-----------------------------	-------------------	--------

Vinetum evangelicum, Ev. Weinberg	Brüder Stern, 1651	S 3960
--------------------------------------	--------------------	--------

Glück dem Vermehrer der Wölpenstadt	sine nomine, 1653	S 3964
--	-------------------	--------

Glückwünschende Freüendarstellung	Brüder Stern, ² 1655 ²⁴	S 3962
--------------------------------------	---	--------

Christ Fürstliches Davids-Harphen-Spiel	Paul Weiß, ² 1670 ²⁵	S 3966
--	--	--------

²² Eventuell beteiligter Komponist.

²³ Erstdruck Wien, 1602.

²⁴ Erstausgabe Lüneburg 1652.

²⁵ Erstausgabe Nürnberg 1667.

Löwe, Johann Jakob (1629-1703), 1 Musikdruck:

Neue Geistliche Con- certen	Johann Bißmarck, 1660	L 2751
--------------------------------	-----------------------	--------

Mancinus, Thomas (1550-1611/12), 2 Musikdrucke:

In nuptiarum honorem D. Rich. Molleri	sine nomine, 1608	M 323
--	-------------------	-------

Passio Domini nostri Jesus Christi	Elias Holwein, 1620	M 325
---------------------------------------	---------------------	-------

Otho, Liborius (?), 1 Musikdruck:

Ein newer Deutscher Berg Reye	sine nomine, 1612	OO 263 I,1
----------------------------------	-------------------	------------

Praetorius, Michael (1571-1621), 17 Musikdrucke:

Musae Sioniae V	Fürstliche Druckerei, 1608	P 5352
-----------------	----------------------------	--------

Musae Sioniae VI	Fürstliche Druckerei, 1609	P 5353
------------------	----------------------------	--------

Musae Sioniae VII	Fürstliche Druckerei, 1609	P 5355
-------------------	----------------------------	--------

Musae Sioniae VIII	Fürstliche Druckerei, 1610	P 5357
--------------------	----------------------------	--------

Musae Sioniae IX	Fürstliche Druckerei, 1610	P 5359
------------------	----------------------------	--------

Einzeldrucke ohne Titel	Fürstliche Druckerei, 1610	P 5373
-------------------------	----------------------------	--------

Bicinia und Tricinia	Fürstliche Druckerei, 1611	P 5360
----------------------	----------------------------	--------

Eulogodia Sionia	Fürstliche Druckerei, 1611	P 5364
------------------	----------------------------	--------

Megalynodia Sionia	Fürstliche Druckerei, 1611	P 5365
--------------------	----------------------------	--------

Missodia Sionia	Fürstliche Druckerei, 1611	P 5362
-----------------	----------------------------	--------

Hymnodia Sionia	Fürstliche Druckerei, 1611	P 5363
-----------------	----------------------------	--------

Terpsichore, musarum aoniarum quinta	Fürstliche Druckerei, 1612	P 5366
---	----------------------------	--------

Urania oder Urano-Chorodia	Fürstliche Druckerei, 1613	P 5368
-------------------------------	----------------------------	--------

Kleine und Grosse Litaney	sine nomine, 1613	P 5367
Epithalamium (Hochzeitsmusik)	Fürstliche Druckerei, 1614	-
Concert Gesang	Elias Holwein, 1617	P 5369
Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica	Elias Holwein, 1619	P 5370
Selichius, Daniel (1581-1626), 3 Musikdrucke		
Opus novum, Geistlicher Lateinisch	Elias Holwein, 1623, ² 1624 ²⁶	S 2739, S 2740
Christlicher Wundsch aus dem 85. Psalm ²⁷	Elias Holwein, 1623	S 2742
Utrecht, Heinrich (+ 1633), 1 Musikdruck:		
Parnassi musici Terpsichore	Elias Holwein, 1624	U 127
Wecker, Georg Caspar (1632-1695), 1 Musikdruck:		
Fürst Augustus, dessen gleichen. Aria	Brüder Stern, 1662	W 473
Weiland, Julius Johann (+ 1663), 5 Musikdrucke		
Aria zu vorgesetzter Ode. Grosser Fürst	sine nomine, 1660	W 546
Nun dancket alle Gott	Brüder Stern, 1661	W 547
Lob- und Danck-Lied aus dem 89. Psalm	Brüder Stern, 1661	WW 547a
Psalmus CXVII (Laudate dominum)	Brüder Stern, 1662	W 548
Uns ist ein Kind gebohren	sine nomine, 1663	W 549

²⁶ Die beiden Auflagen werden als jeweils ein Musikdruck gezählt.

²⁷ Einzeldruck (Nr. 13) aus *Opus novum*

Alleiniger und unangefochtener Spitzenreiter ist mit 17 nachweisbar in Wolfenbüttel hergestellten Musikdrucken Michael Praetorius. Er war somit der Hauptakteur des musikkulturellen Handelns am Wolfenbütteler Hof im 17. Jahrhundert, zumindest was die Drucklegung seiner musikalischen Werke und damit die nachhaltige Archivierung seiner musikalischen Kreativität angeht. Allerdings ließ er seine beiden gewichtigen Werke *Polyhymnia exercitatrix* (1620) und *Puericinium* (1621) dann in Frankfurt/Main drucken. Er hat sich von Wolfenbüttel nach 1619 aus noch unbekanntem Gründen somit deutlich abgewandt, obwohl Elias Holwein in den frühen 20er Jahren noch Musikalien produzierte.²⁸ Ob dies mit den „kulturellen Einsparungen“ unter Herzog Friedrich Ulrich nach dem Tod seines kulturaffinen Amtsvorgängers Herzog Heinrich Julius 1613 oder mit einer Unzufriedenheit ob der Qualität der Wolfenbütteler Musikdrucke zusammenhängen mag?

Qualitative Aspekte

Anhand ausgewählter Beispiele soll in diesem Abschnitt ein qualitativer Einblick in die Wolfenbütteler Produktion von Musikalien gegeben werden. Qualitative Aspekte ergeben sich einmal hinsichtlich der inhaltlichen Sorgfalt und Zuverlässigkeit im Herstellungsprozess (Vollständigkeit, stimmiger Notensatz, Druckfehler etc.). Zum anderen gibt es den gestalterischen Aspekt, der auf die graphische oder ästhetische Qualität einer Notenseite abhebt (Lesbarkeit, Raumaufteilung, Proportionierung, Layout und Umbruch einer Notation).

Was die inhaltliche Solidität, also die Fehlerquote angeht, so liefert uns Praetorius selbst einen authentischen Einblick:

²⁸ Vgl. WIERMANN, Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens (wie Anm. 4), S. 37.

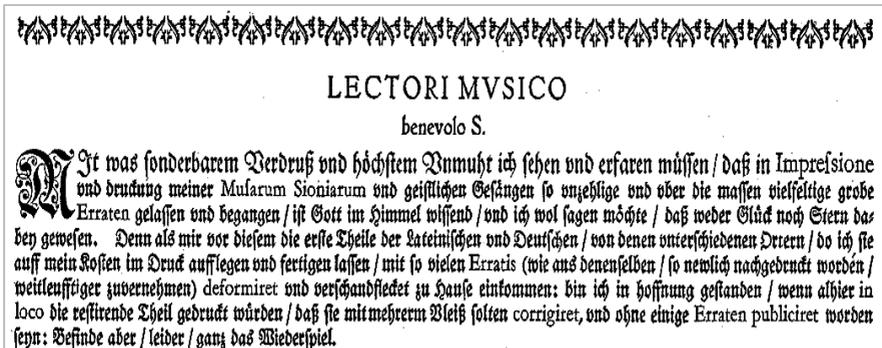


Abb. 4: Michael Praetorius, aus der Vorrede zu Band V der *Musae Sioniae*;
Quelle: s. Anm. 29.

Im V. Teil seiner *Musae Sioniae* sah er sich genötigt, in einer ausführlichen Vorrede auf seinen *Verdruß und höchsten Unnuht* ob der *unzehligen [...] groben Erraten*²⁹ einzugehen, die ihm die Setzer und Drucker der ersten vier Bände bereitet hatten. Diese Bände der *Musae Sioniae* erschienen in Regensburg 1605, Jena 1607 und zweimal Helmstedt 1607. Um eine bessere Aufsicht und Einflussnahme über den Druck zu gewährleisten, sollte der fünfte sowie die restlichen Teile dann ab 1608 *allhier in loco* (also in Wolfenbüttel) hergestellt werden. Druckereien waren demnach ein wichtiger Akteur im Netzwerk seines kulturellen Handelns. Die Hoffnung auf ein besseres qualitatives Ergebnis erfüllte sich nach seinen eigenen Angaben allerdings nicht ganz. Denn wegen vieler Reisen und *hefftiger Leibes Schwachheit* verlor er anscheinend die Kontrolle über den Herstellungsprozess. Jedenfalls sah Praetorius sich genötigt, im V. Teil zusammen mit umfangreichen Errata-Listen zu den bisherigen Teilen eine demütige Entschuldigung zu formulieren. Hinsichtlich der Druckfehler lieferte die Wol-

²⁹ Dies und die folgenden Zitate: BLUME, Friedrich; KÖLTZSCH, Hans (Hg.), PRAETORIUS, Michael: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, Bd. 5, Wolfenbüttel 1937, S. XIV.

fenbütteler Produktion ohne eine permanente Kontrolle der laufenden Herstellprozesse durch den Autor zunächst anscheinend kein spürbar besseres Ergebnis. Praetorius schreibt:

bin ich in hoffnung gestanden wenn allhier in loco die restierende Theil gedruckt würden daß sie mit mehrerm Fleiß solten corrigiret, und ohne einige Erraten publiciret worden seyn: Befinde aber leider ganz das Widerspiel.

Es ist anzunehmen, dass Praetorius die Herstellungsprozesse vor Ort deswegen kritisch im Auge hatte und so gut es ging korrigierend überwachte und gegebenenfalls eingriff:

Damit aber der liebe Musicus (weil er hiebevor albereit in den ersten lateinischen und vier deutschen Theilen mehr als zuviel doch ohn alle mein verursachen zu corrigiren gehabt) nunmehr mit fernerer muhseliger corrigirung der Erraten in diesem Fünfften Theile verschonet bleiben möge: Habe ich alle oder ja die fuernembsten alsobald bey mir alhier corrigiren lassen biß auff gar wenige geringe welche ein jeder selbstn [...] leicht sehen und mercken kan.

Es mag sein, dass Praetorius auf diese Weise die hohe Druckfehlerquote auf ein für ihn vertretbares Maß absenken konnte. Die ausstehenden Teile VI-IX der *Musae Sioniae* und nachfolgende Werke wurden jedenfalls weiterhin, zumindest aber bis 1619, in Wolfenbüttel gedruckt.

Der Notenstich oder Plattendruck, also Kupferstiche, auf denen ganze Partiturseiten abgebildet waren, existierte im 17. Jahrhundert parallel und gleichwertig zum Typendruck. Ausgehend von Italien kurz vor der Jahrhundertwende gab es zunächst vor allem in England und den Niederlanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts rasch Nachahmer des Verfahrens. In Frankreich (um 1660) und Deutschland (um 1680) fand die Technik des Kupferstichs für die Notenproduktion erst später planmäßig statt.³⁰ Für Wolfenbüttel konnte ich lediglich einen Plattendruck im 17. Jahrhundert auffinden,

³⁰ Vgl. BEER: Notendruck (wie Anm. 2), Sp. 445.

nämlich Schottelius' *Neu erfundenes FreudenSpiel genandt FriedensSieg* mit der Musik von Herzogin Sophie Elisabeth. Das Werk erschien 1648 bei Conrad Buno (1613-1671), der ein viel beschäftigter Kupferstecher am Hofe Herzog Augusts d.J. war. Er zeichnete unter anderem die Vorlagen für Merians *Topographia* zum Herzogtum Braunschweig-Lüneburg.³¹ Insofern ist zu vermuten, dass auch er es war, der den Notenstich besorgt hat. Für Deutschland ein bemerkenswert frühes Beispiel.



Abb. 5: Notenstich/Plattendruck. Beispielseite (Ausschnitt) aus: Sophie Elisabeth, *Neu erfundenes FreudenSpiel*, Wolfenbüttel, Conrad Buno 1648.
© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
<http://diglib.hab.de/drucke/1o-6992/start.htm?image=00137>.

Das Notenbild wirkt in der Raumaufteilung bisweilen noch ungelenkt mit seinen horizontal teilweise sehr gestauchten Takten. Immerhin sehen wir bereits runde Notenköpfe und eine gut lesbare Qualität. Für Deutschland ein sehr früher, für Wolfenbüttel im 17. Jahrhundert zugleich aber auch der letzte Schritt in die Zukunft des Notensatzes.

³¹ *Topographia und Eigentliche Beschreibung Der Vornembsten Stäte Schlösser auch anderer Plätze und Örter in denen Herzogthümer Braunschweig und Lüneburg*, Frankfurt a.M. 1653; vgl. BEPLER: *Wolfenbüttel und Braunschweig* (wie Anm. 1), S. 2284.

Zu dem ausgewählten Liedbeispiel „Ich der heslich bleiche tod“ existiert auch eine Einspielung auf Tonträger.³²

Abschließend ein kurzer Exkurs, der nochmals zu Praetorius' *Syntagma Musicum* zurückführt und das Thema Holzschnitt bzw. Blockdruck aufgreift. Im dritten Band (1619 bei Elias Holwein gedruckt) gibt es eine Seite, die im unteren Teil eine ausgeprägte Mehrstimmigkeit in Partiturform zeigt, die aus drucktechnischer Sicht in ihrer Präzision bemerkenswert ist.

Resolutio.



Die nun der Noten Tabulatur nicht gewohnter seyn / die können es daraus
gar füglich in die Teutsche Buchstaben Tabulatur setzen / vnd sich daraus erschen / wie
die Mittelstimmen darzu appliciret werden müssen. 2. Ruß

Abb. 6: Holzschnitt/Blockdruck. Beispielseite (Ausschnitt) aus: Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III, Wolfenbüttel 1619, S. 144.
Quelle: Faksimilenachdruck, hg. von W. Gurlitt, Kassel 1951.

³² Friedens-Seufftzer und Jubel-Geschrey, Weser-Renaissance Bremen, Ltg. Manfred Cordes, CD 1, track 7, cpo 999571-2 (1997).

Ein solches Notenbild ist im Typendruck zur Praetoriuszeit nicht darstellbar und als Notenstich im Jahr 1619 in Deutschland kaum denkbar (es fehlen auch die Plattenränder). Es muss sich deshalb wohl um einen Blockdruck auf der Basis eines Holzschnittes handeln, der geschickt in die Seite mit Typendruck und Text implementiert wurde. Die Vorlage für diese mehrstimmige Notengrafik könnte somit aus der Hand von Elias Holwein (1579-1659) stammen, der seit 1600 als Formenschneider in Wolfenbüttel ansässig war und dem bis auf Weiteres auch der Holzschnitt für das berühmte Generaltitelblatt der *Musae Sioniae* zuzuschreiben ist.³³ Wolfenbüttel zeigt sich mit dieser Mischform aus der Werkstatt von Elias Holwein im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts qualitativ absolut auf der Höhe der Zeit. Umso verwunderlicher, dass Praetorius seine Werke ein Jahr später – wie oben gesagt - in Frankfurt/Main herstellen und drucken ließ.

Aus der Werkstatt von Elias Holwein könnte auch eine Notenseite in G. E. von Löhneysens, allerdings im nahegelegenen Remlingen gedruckten *Della cavalleria 2* von 1610 stammen. Insgesamt sind fünf Notenseiten mit Intrademusik darin enthalten. Nur eine davon, auf die mich freundlicherweise Sigrid Wirth hingewiesen hat,³⁴ ist merkwürdigerweise nicht im Typendruck angefertigt. Ob es sich dabei um einen Notenstich (was aufgrund der Entstehungszeit und dem Fehlen von Plattenrändern zu bezweifeln ist) oder womöglich ebenfalls um eine Holzschnitt-Vorlage (aus der Hand Holweins?) handelt, konnte bislang nicht geklärt werden.

³³ Vgl. WELLNER, Ulf: *Die Titelholzschnitte der Praetorianischen Drucke: Ein unbekannter Teil im Schaffen des MPC*, in: RODE-BREYMANN, SPOHR (Hg.): *Michael Praetorius* (wie Anm 17), S. 65.

³⁴ Quelle: <http://diglib.hab.de/drucke/1-bell-2f-2/start.htm>, S. 286; vgl. auch den Beitrag von Sigrid Wirth in vorliegender Publikation.

Fazit und Ausblick

Die Produktion von Musikdrucken verläuft in Wolfenbüttel im 17. Jahrhundert in zwei Phasen, die jeweils eng an ein kleines Netzwerk aus Komponisten, Herzögen und Druckern gebunden sind. In den wenigen Jahren zwischen 1608 und 1614 erreicht Wolfenbüttel dabei sogar eine überregionale Bedeutung. Ein qualitativ bemerkenswerter Wandel vom Typendruck hin zum Notenstein deutet sich immerhin schon um die Mitte des Jahrhunderts an (Sophie Elisabeths *Neu erfundenes FreudenSpiel*, Buno 1648). Jedoch versiegt der Notendruck in Wolfenbüttel kurze Zeit später (ab 1670) wieder vollständig, so dass von einer kontinuierlichen und technisch innovativen Entwicklung im Herstellungsprozess von Musikalien im 17. Jahrhundert grundsätzlich nicht gesprochen werden kann. Bis zum Wegzug des Hofes aus Wolfenbüttel im Jahr 1753 und erst recht danach gab es auch in der Folge so gut wie keinen Druck von Musiknoten. Musikalischen Bezug hatten allenfalls die zahlreichen Libretti, die der „Hof- und Kanzleibuchdrucker“ Christian Bartsch (+1746) für die Aufführung der zahlreichen Opern und Singspiele in Salzdahlum und Braunschweig in Wolfenbüttel druckte.³⁵ Erst im 19. und 20. Jahrhundert erfolgte dann mit den Musikverlagen Hartmann (gegründet 1821), Holle (1837), Zwissler (1872), Kallmeyer (1913) und Möseler (seit 1947) sowie dem seit 2013 firmierenden rosenmüller-musikverlag eine allmähliche Wiederbelebung des Musikdruckes in Wolfenbüttel.

³⁵ Vgl. BEPLER: Wolfenbüttel und Braunschweig (wie Anm. 1), S. 2282.

Andreas Waczkat

Ein fruchtbringendes Vorhaben

**Die zweite Auflage des *Vinetum Evangelicum*
von Joachim von Glasenapp mit den von Sophie Elisabeth
von Braunschweig-Lüneburg verfassten Melodien**

Mit den Friedensschlüssen von Osnabrück und Münster war der Dreißigjährige Krieg nominell zu Ende gegangen. Entscheidende Fragen waren jedoch noch ungelöst: die des Truppenabzugs vor allem, Fragen der Gebietsverteilung, der konfessionellen Aufteilung und der Reparationen, letztlich aber auch die grundlegende Frage nach einer Neuordnung der Machtstrukturen im Deutschen Reich, dessen Territorien so fürchterlich gelitten hatten. Die eher pragmatischen Fragen waren in komplizierten Verhandlungen vergleichsweise schnell gelöst worden; als Zeichen der Einigung versammelten sich im September 1649 Vertreter der geistlichen und weltlichen Mächte an einer Festtafel im großen Rathaussaal in Nürnberg zum so genannten Schwedischen Friedensmahl in Nürnberg.¹ Dieses Friedensmahl ist in dem vielfach kopierten gleichnamigen Gemälde von Joachim von Sandrart minutiös dokumentiert, separat ausführlich beschrieben und auch bedichtet worden.² Das gesamte Zeremoniell dieses Friedensmahls war dabei

¹ Vgl. besonders ROECK, Bernd: *Die Feier des Friedens*, in: DUCHHARDT, Heinz: *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998 (Historische Zeitschrift: Beihefte; N.F. 26), S. 633–659.

² Die Beschreibung gibt VON BIRKEN, Sigmund: *Kurtze Beschreibung Deß Schwedischen Friedensmahls, gehalten in Nürnberg den 25. Herbstmonats Anno 1649*, Nürnberg 1649. Zahlreiche Dichter des Pegnesischen Blumenordens haben Festgedichte verfasst, die auch im Druck erschienen sind, beispielshalber KLAJ, Johann: *Schwedisches Fried- und Freudenmahl, zu Nürnberg den 25. des Herbstmonats, im Heiljahr 1649 gehalten, in jetzo neu-üblichen Hochteutschen Reimarten besungen*, Nürnberg 1649. Ein Kupferstich nach Sandrarts Gemälde ist separat gedruckt als *Das Schwedische Friedens-Freudenmahl: gehalten von des H. Generalissimi Hochfürstl. Durchleucht. auf dem*

darauf gerichtet, die Machtstrukturen im Reich erkennbar zu machen – und zwar nicht nach dem Ist-Zustand, für den es keine Verbindlichkeit mehr gab, sondern nach dem Soll-Zustand, wie ihn sich Karl Gustav, der Bevollmächtigte und spätere König von Schweden, vorgestellt hatte.

In genau diese Zeit fallen die beiden Ausgaben des *Vinetum Evangelicum* von Joachim von Glasenapp, dem Haushofmeister der Herzogin-Witwe Hedwig von Pommern in Neustettin und mit der Mitgliedsnummer 451 seit 1646 als *der Erwachsene* Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft,³ die 1647 und 1651 in Wolfenbüttel gedruckt worden sind.⁴ Beide Auflagen unterscheiden sich in ihrem Textbestand nur unwesentlich; entscheidender sind drei Unterschiede auf paratextueller Ebene: in der zweiten Auflage sind die enthaltenen Lieder mit Melodien versehen, und das programmatische gedichtete Vorwort von Glasenapps, in dem er 25 einzelne Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft in einer Art Eloge charakterisiert, ist verändert. Schließlich hat von Glasenapp diese zweite Auflage einem anderen Herrscherpaar zugeeignet: die erste Auflage ist August und Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg gewidmet, die zweite Auflage dem Brandenburger Markgrafen Friedrich Wilhelm und seiner Frau Luise.

Gerichtsaale des Rahthauses zu Nürnberg, den 25. Herbstmonds, J.J. 1649, [Nürnberg] 1649. Als wesentliches Element symbolischer Kommunikation während dieser Feier muss schon die Sitzordnung angesehen werden, die ebenfalls separat gedruckt ist: Beschreibung, Wie bey deß Herrn Pfaltzgrafen und Generalissimi Caroli Gustavi Hochfürstl. Durchleucht. auff dem Rahthauß in Nürnberg am 25 Septemb. Anno 1649. gehaltenem Freuden Fest und angestellter Mahlzeit, alle darzu erbetene und erschienene Herren und Gesandte nach Ihrer Ordnung zur Tafel gesessen, [Nürnberg] 1649.

³ BARTHOLD, Friedrich Wilhelm: *Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft: Sitten, Geschmacksbildung und schöne Redekünste deutscher Vornehmen vom Ende des XVI. bis über die Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1848, S. 325.

⁴ GLASENAPP, Joachim von: *Vinetum Evangelicum, Evangelischer Weinberg, Welchen zum frucht-bringendem Waxtum der Gottseligkeit sezzet*, Wolfenbüttel 1647; Ders.: *Vinetum Evangelicum, Evangelischer Weinberg, Gott zu Ehren, und der Music Liebhabern zu Wolgefallen, Von der Durchläuchtigen Befreyenden Mit schönen anmuthigen Melodeyen kunstreich ausgezieret*, Wolfenbüttel 1647.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit diese veränderten Paratexte in einer möglichen Beziehung zum Wechsel im Vorsitz der Fruchtbringenden Gesellschaft nach dem Tod des Fürsten Ludwig I. von Anhalt-Köthen am 7. Januar 1650 stehen.

Zunächst sei jedoch kurz an die historischen Ausgangspunkte erinnert. Mit der Hochzeit von August II. von Braunschweig-Lüneburg und Sophie Elisabeth von Mecklenburg-Güstrow im Jahr 1635 beginnt die hier besonders interessierende Zeit. Im selben Jahr fiel aufgrund des welfischen Hauptteilungsrezesses das Fürstentum Wolfenbüttel an Herzog August;⁵ ein freilich in Folge des Dreißigjährigen Krieges weitgehend verwüstetes Land. Kaiserliche Truppen hatten Wolfenbüttel seit 1627 besetzt gehalten und waren trotz verschiedener Niederlagen erst im September 1643 abgezogen,⁶ so dass die herzogliche Familie auch erst in diesem Jahr nach Wolfenbüttel übersiedeln konnte. Mit dieser Übersiedlung nun wurde Wolfenbüttel zu einem Zentrum der Künste und der Wissenschaften umgebaut, am deutlichsten sichtbar in der Gründung der herzoglichen Bibliothek, die sich schnell zu einer der bedeutendsten europäischen Bibliotheken des 17. Jahrhunderts entwickelte.

In Folge der Besetzung durch die kaiserlichen Truppen war die Hofmusik in Wolfenbüttel in den 1620er- und 1630er-Jahren weitgehend zum Erliegen gekommen. Deren Restituierung begann 1638 mit der Bestallung Stephan Körners als Kapellmeister;⁷ von entscheidenderer Bedeutung indes war die Berufung von Heinrich Schütz zum Oberkapellmeister *von Haus*

⁵ KOLDAU, Linda Maria: *Frauen–Musik–Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, S. 184; LUNDT, Bea, SALEWSKI, Michael und TIMMERMANN, Heiner: *Frauen in Europa. Mythos und Realität*, Münster 2005, S. 122.

⁶ BROHM, Ulrich: *Die Handwerkspolitik Herzog Augusts des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel (1636–1666)*, Stuttgart 1999 (Göttinger Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte 21), S. 31f.

⁷ RUHNKE, Martin: *Wolfenbüttel*, in: 2MGG Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 2053.

aus im Jahr 1655,⁸ an der unter bislang nur fragmentarisch zu klärenden Umständen Sophie Elisabeth offenbar entscheidenden Anteil hatte. Zu diesen Umständen gehört ganz sicher, dass Schütz bis 1615 Organist am Kasseler Hof gewesen war, von dem auch Sophie Elisabeths Stiefmutter Elisabeth kam; zu den weiteren Umständen gehört jedoch auch, dass Schütz 1640 eine Zweitauflage des *Beckerschen Psalters* in Güstrow herausbrachte, womit die Nähe Schütz' zu Sophie Elisabeths Familie angedeutet sein könnte. Auch besaß die Güstrower Hofkapelle ein Exemplar von Schütz' *Psalmen Davids*.⁹

Die Anfänge des Briefwechsels zwischen Sophie Elisabeth und Schütz fallen in das Jahr 1644, nachdem Schütz einige Zeit am Wolfenbütteler Hof verbracht hatte,¹⁰ und somit in die Anfangsjahre ihrer Wolfenbütteler Residenz. Sie weisen zunächst aus, dass Sophie Elisabeth Schütz um Rat bezüglich des Ankaufs eines Orgelpositivs gebeten hatte, insbesondere aber, dass Schütz der Herzogin einige Ratschläge zur Komposition gegeben hatte.¹¹

Dass Sophie Elisabeth schon früh und gründlich in der Musik ausgebildet worden war, ist Verdienst ihrer Stiefmutter Elisabeth von Hessen-Kassel.¹² Diese hatte unter anderem den Lautenisten John Stanley als Lehrer ihrer Stieftöchter Sophie Elisabeth und Christine Margarete an den Güstrower Hof verpflichtet. Wichtige künstlerische Anregungen vermittelten der Prinzessin die Mitgliedschaft ihrer beiden Stiefmütter Elisabeth von Hessen-

⁸ HEINEMANN, Michael: *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 54.

⁹ WACZKAT, Andreas: *Die Güstrower herzoglichen Musikaliensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Heller, Karl (Hrsg.): *Musik in Mecklenburg, Hildesheim 2000*, S. 197.

¹⁰ HEINEMANN, Schütz (wie Anm. 8), S. 44.

¹¹ HEINEMANN, Michael (Hrsg.): *Schriftstücke von Heinrich Schütz*, Köln 2010 (Schütz-Dokumente 1), S. 227–229.

¹² Allgemein dazu GECK, Karl Wilhelm: *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1992; vgl. auch KOLDAU, Frauen-Musik-Kultur (wie Anm. 5), S. 190f.

Kassel und Eleonora Maria von Anhalt-Bernburg in der von Anna von Anhalt-Bernburg, Eleonora Marias Mutter, 1617 gegründeten *Noble Académie des Loyales*, der Sophie Elisabeth selbst seit 1629 ebenfalls angehörte.¹³ Bei dieser *Noble Académie* handelt es sich um ein Gegenstück zur Fruchtbringenden Gesellschaft, die Annas Schwager Ludwig I. von Anhalt-Köthen ebenfalls ins Leben gerufen hatte.

Die gelegentlich zu findende Formulierung, Sophie Elisabeth sei Schütz' Schülerin gewesen, führt freilich in die Irre; dennoch ist Schütz über die musikalischen Leistungen der Herzogin sicher informiert gewesen, nennt er sie doch auch in einem Schreiben von 1661 an Herzog August *eine als wie in allen andern Fürstl. thugenden, also in sonderheit der löblichen Profession der Musick, unvergleichlich perfectionirte Princessin*.¹⁴

In der Wolfenbütteler Bibliothek haben sich drei musikalische Arbeitshandschriften Sophie Elisabeths erhalten. Die früheste dieser drei Handschriften (Cod. Guelf. 52 Noviss. 8^o) reicht in das Jahr 1633, also in die Güstrower Zeit, zurück. Sie enthält 115 französische *Airs de Cour*, die Sophie Elisabeth überwiegend aus gedruckten Quellen abgeschrieben und deren ursprüngliche in Tabulatur geschriebene Lautenbegleitung sie durch selbstgefertigte Generalbässe ersetzt hat.¹⁵ Praktische Gründe, nämlich die Aufführbarkeit mit einem begleitenden Tasteninstrument, mögen dafür den Ausschlag gegeben haben.

Die anderen beiden Handschriften belegen, dass sich Sophie Elisabeth in den Wolfenbütteler Jahren zunehmend der geistlichen Musik zuwandte,

¹³ KOLDAU, *Frauen-Musik-Kultur* (wie Anm. 5), S. 297; vgl. auch die sehr hilfreiche Übersicht bei METZGER, Erika Alma und SCHADE, Richard E.: *Sprachgesellschaften, Galante Poetinnen*, Amsterdam 1988 (Daphnis 3).

¹⁴ HEINEMANN (Hg.), *Schriftstücke von Heinrich Schütz* (wie Anm. 11), S. 400–402, hier S. 401.

¹⁵ Vgl. die ausführliche Quellenbeschreibung bei GECK, *Sophie Elisabeth* (wie Anm. 12), S. 99–120.

und zwar sowohl rezeptiv als auch produktiv. Die erste dieser beiden Sammlungen (Cod. Guelf. 11a Noviss. 2^o) ist in den Jahren 1642 (?) bis 1653 angelegt worden und umfasst 22 anonyme geistliche Konzerte. Inwieweit es sich dabei um Abschriften oder eigene Kompositionen Sophie Elisabeths handelt, ist nicht sicher zu ermitteln.¹⁶ Die jüngste der drei Handschriften schließlich (Cod. Guelf. 11 Noviss. 2^o) ist zwischen 1647 und 1655 geschrieben worden. Die 75 hier enthaltenen Kompositionen nennen meistens Textdichter und Komponist, 52 der enthaltenen Stücke – geistliche Konzerte, Instrumentalsinfonien und geistliche Strophenlieder – sind dabei durch Sophie Elisabeths Monogramm als ihre Kompositionen ausgezeichnet.¹⁷

Die Inhalte dieser drei Musikalienhandschriften korrespondieren im Wesentlichen mit Sophie Elisabeths literarischer Tätigkeit. Während sich die Fürstin in den 1640er-Jahren hauptsächlich mit Übersetzungen aus dem Französischen beschäftigte, berichten ihre seit 1650 geführten geistlichen Tagebücher, dass sie sich inzwischen nahezu täglich mit dem Abfassen geistlicher Lyrik beschäftigte. So weist Linda Maria Koldau darauf hin, dass *die Herzogin zu jedem Kapitel der Bibel und den Apokryphen ein kurzes Reimgebet verfasst habe, wobei ein Verzeichniß in was Melodeien die Verse auf ein iedes buch gemachet belege*, dass die strophischen Gedichte zum Singen gedacht waren.¹⁸ Bei den Gedichten handelt es sich überwiegend um Psalmdichtungen, deren Melodien zu einem erheblichen Teil dem Lobwasser-Psalter entnommen sind.

Die hauptsächlichsten Arbeiten Sophie Elisabeths indes sind auf dem Gebiet der geistlichen Musik die beiden Drucke *Vinetum evangelicum* aus dem Jahr 1651 und *ChristFürstliches Davids-Harphen-Spiel* aus dem Jahr 1667,

¹⁶ Vgl. ebd., S. 121–175.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 176–197.

¹⁸ KOLDAU, Frauen–Musik–Kultur (wie Anm. 5), S. 194.

überarbeitet 1670.¹⁹ Beim *Vinetum evangelicum: Evangelischer Weinberg*, [...] *zum frucht-bringendem Waxtuhm der Gottseligkeit* nun handelt es sich um eine Zusammenstellung von Texten für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahrs, deren Folge festgelegt ist: Auf den lateinischen Perikopentext folgt ein deutsches Lied, beschlossen von einer Sammlung inhaltlich passender Bibelsprüche. Das Lied, die eigentliche Dichterleistung, ist dabei in der ersten Auflage von 1647 noch versehen mit der Angabe der Melodie als *Im Tohn*:. In der zweiten Auflage von 1651 jedoch ist an dieser Stelle zumeist eine Melodie abgedruckt, die mit *Im Tohn*: [...] *Oder wie folget* (oder eine analoge Formulierung) eingeleitet wird.

Der Untertitel lautet hier:

Evangelischer Weinberg/ Gott zu Ehren/ und der Music Liebhabern zu Wolgefallen/ Von der Durchläuchtigen Befreyenden Mit schönen anmuhtigen Symphonien [in anderen Ausgaben auch als Melodeyen oder Meloneyen bezeichnet²⁰] kunstreich ausgezieret.

Diese Angabe verweist auf Herzog August, der der Fruchtbringenden Gesellschaft mit der Mitgliedsnummer 227 seit 1634 als *Der Befreiende* angehörte²¹ und Sophie Elisabeth damit den entsprechenden weiblichen Titel ermöglichte. Sie ist damit auch als Urheberin dieser alternativen Melodien zu identifizieren. Das dem Druck vorangestellte Widmungsgedicht von Glasenapps vermerkt ferner:

¹⁹ [ANTON ULRICH VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG] (Hrsg.): *ChristFürstliches Davids-Harphen-Spiel: zum Spiegel und Fürbild Himmel-flammender Andacht, mit ihren Arien oder Singweisen hervorgegeben*, Nürnberg 1667; [...] *im zweyten Druck hervorgegeben*, Wolfenbüttel 1670.

²⁰ Es ist unklar, was diese verschiedenen Fassungen bedeuten. Auch ob es sich bei »Meloneyen« um einen schlichten Druckfehler handelt, ist nicht sicher, bedenkt man das mögliche Wortspiel eines zusammengefassten »Melodey« und »Harmony«.

²¹ BARTHOLD, Fruchtbringende Gesellschaft (wie Anm. 3), S. 324.

*Eine Hochgeborne Frau,
giebt dazu die Weise:
Ihes Herrn klug' Harmony
Wolken-hoch erschallet,
Ihre Stimm' und Melodey,
Engeln gleich süß' hallet.*

August, der durch das Monogramm eindeutig zu identifizieren ist, gab diesen Liedern damit die *Harmony*, also den Generalbass. Die Lieder wirken mit ihren gleichmäßigen Notenwerten und dem gemessenen Satz wie typische Choralweisen, doch reichen sie in der Chromatik erheblich darüber hinaus. Als Beispiel diene dafür das Lied *Ach nim dich, Herr, itzt unser an*, das der Vorzeichnung entsprechend auf die Tonart g-Mixolydisch weist, bereits im zweiten Takt aber mit dem Ton cis die modale Ordnung außer Kraft setzt. In Takt 7 setzt die Tonfolge c-h-cis-d eine gute Intonationsfähigkeit voraus, die im kirchlichen Gemeindegesang nicht selbstverständlich ist. Diese Lieder waren daher möglicherweise eher für die private Andacht der herzoglichen Familie gedacht.

Am Sontage Exaudi, Joh. 15.

Im Tohn: HErr Jesu Christ wahr Mensch und Gott, &c.
Oder, wie folget:

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains measures 5 through 8. Each system has a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are written below the notes. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Ach nim dich, HErr, itz un - ser an, Man dräut uns swer, mit Mord und Bann,
Für uns dein Sohn, In uns dein Geist, Selbst be - tend schon, Trost, Hülf ver - heist.

Damit korrespondiert auch die mit dem *Evangelischen Weinberg* evozierte Abgeschlossenheit als Ort der Andacht. Vorrangig – und dies macht auch das Titelblatt mit Nennung der Bibelstelle deutlich – spielt der Titel auf das in Mt 20,1–16 erzählte Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg an. Mit dem Weinberg wird im 17. Jahrhundert jedoch häufig auch jener Weinberg assoziiert, der im Hohenlied den beiden Protagonisten als Rückzugsort vor den Toren der Stadt dient.

Die dem biblischen Text des Hohenlieds zufolge mögliche Identifizierung des männlichen Protagonisten als König Salomo stellt eine weitere Beziehung zum Selbstdeutungskonzept des Wolfenbütteler Herzogshauses dar.²² Betont wird dieser Rückzug ins Private aber auch in dem 1653 in Wolfenbüttel gedruckten Andachtsbuch *Vorsmack göttlicher Güte* von Joachim Lütkemann, seit 1649 Wolfenbütteler Hofprediger. Lütkemann schreibt dort:

*In der Einöde allein wurden die Israeliten mit Manna gespeist. Wenn deine Sinne sich aus der Einsamkeit in das Weltgetümmel begeben, verliert sich der Geschmack des himmlischen Manna. Will ich Gott finden und schmecken, so muß ich mein ganzes Herz und alle Sinne zu Gott in die Einsamkeit wenden.*²³

Unabhängig vom Zweck der Privatandacht zielt das *Vinetum Evangelicum* jedoch offenbar darauf, in die Öffentlichkeit der Fruchtbringenden Gesellschaft zu wirken. Schon von Glasenapps Untertitel der ersten Auflage benutzt die in diesem Zusammenhang einschlägige Formulierung *zu fruchtbringendem Waxtum*, und von Glasenapps vorangestellte Eloge wendet sich eingangs unmittelbar mit einem Segenswunsch an die Mitglieder der

²² Hierzu passt auch die in beiden Auflagen der Widmung vorangestellte, jedoch geringfügig unterschiedliche Zusammenstellung biblischer Dicta, die um die Schlagworte »Lobgesang«, »Palmbaum« und »Weintrauben« kreisen; zitiert wird hier in der zweiten Auflage aus einem der Bewunderungslieder der Braut (Hohelied 7,8): *Deine Länge ist gleich einem Palmbaume, und deine Brüste den Weintrauben.*

²³ LÜTKEMANN, Joachim: *Der Vorsmack Göttlicher güte*, Wolfenbüttel 1653, S. 536.

Fruchtbringenden Gesellschaft. Diese Teile des Paratextes fehlen jedoch in der zweiten Auflage bzw. sind recht stark verändert. Diese Änderungen wie auch der Zeitpunkt für die Veröffentlichung dieser zweiten Auflage scheinen nun aber alles andere als zufällig zu sein. Am 7. Januar 1650 nämlich war Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen gestorben, der der Fruchtbringenden Gesellschaft seit ihrer Gründung 1617 vorgestanden hatte. Das danach gebotene Trauerjahr bedingte nun, dass Ludwigs Nachfolger nicht sofort, sondern erst im Mai 1651 gewählt wurde. Zwar hatte sich Ludwig noch zu Lebzeiten Herzog August von Sachsen-Weimar als seinen Nachfolger gewünscht, doch das 24köpfige Wahlgremium, das diesem Wunsch dann auch folgte, war nominell frei in der Entscheidung.²⁴

Wenn die Publikation der zweiten Auflage des *Vinetum Evangelicum* nun genau in dieses Interim fällt, wird es – ob geplant oder nicht – zu einem Dokument, das im Inneren der Fruchtbringenden Gesellschaft wirkt. Und in diesem Zusammenhang erlangt auch die Widmung an den Brandenburger Markgrafen Friedrich Wilhelm eine besondere Bedeutung. Friedrich Wilhelm war 1643 mit der Mitgliedsnummer 401 als *Der Untadeliche* in die Gesellschaft aufgenommen worden;²⁵ nach seiner Heirat mit Luise Henriette von Oranien, der zweiten Widmungsträgerin, im Jahr 1646 war er zu einem der finanzkräftigsten Fürsten im Deutschen Reich aufgestiegen, der das im Dreißigjährigen Krieg extrem verwüstete Brandenburg vergleichsweise schnell wieder aufbauen und modernisieren konnte. Dass er auch in der Fruchtbringenden Gesellschaft über einen entsprechenden Einfluss verfügte, darf vorausgesetzt werden, ebenso, dass die veränderte Widmung der zweiten Auflage angesichts der Beteiligung des Wolfenbütteler Herrscherpaares und dem Druckort Wolfenbüttel nicht ohne Mitwirkung des Herrscherpaares zustande gekommen ist. Und so ist es zwar nicht mehr als eine

²⁴ ENGELS, Heinz: *Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts*, Gießen 1983 (Beiträge zur deutschen Philologie 54), S. 111f.

²⁵ BARTHOLD, Fruchtbringende Gesellschaft (wie Anm. 3), S. 324.

Hypothese, doch eine recht plausible, dass sich der Wolfenbütteler Herzog August mit dieser Publikation für den Vorsitz der Fruchtbringenden Gesellschaft empfehlen wollte.

Teil 3: Räume

Gregory S. Johnston

The Concept and Creation of a Heavenly Space in the Music of Michael Praetorius

The thought of spending an eternity in the presence of God had been in the mind of Michael Praetorius his entire career, indeed his entire time on earth. Already in the first installment of his *Musae Sioniae* dated 1605 (though not actually issued until the following year), he writes with joyful optimism of singing with his fellow Christians: *Sanctus, Sanctus Dominus DEVS Sabbaoth* and *Gloria in excelsis DEO*.¹ But at the same time, in the same passage, he aspires ultimately to join together with angels and arch-angels in the choir everlasting to sing God's praises unceasingly and for all eternity. We can share some of his vision by referring to the frontispiece of the *Musae Sioniae*, a template he favoured in other of his publications over the years (Abb. 1). In this familiar woodcut, Yahweh, written in Hebrew, is surrounded by the four six-winged celestial creatures first mentioned in Isaiah (6:3) and again in Revelation (4:8). Already by the late third century these figures had evolved into their somatic forms symbolizing the four Evangelists.² Outside this circle sing and play the host of angels and elders, all engaged in extolling God. The banner high in the clouds across the top of the page reads *pleni sunt coeli* on the left side and, on the right, *gloria tua* (*The heavens are full of thy glory*).

¹ PRAETORIUS, Michael; GERBER, Rudolf (Ed.): *Musae Sioniae: Teil I (1605)*, in: BLUME, Friedrich (Ed.): *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, vol. 1, Wolfenbüttel-Berlin 1928, p. xi (hereafter cited as GA).

² The most familiar scheme of the so-called Tetramorphs in Christianity dates back at least as far as the late third century and Victorinus of Pettau (d. 303), and was subsequently adopted by St Ambrose, St Gregory and the Book of Kells (c. 800). In this scheme, St Matthew is represented by man, St Mark by the lion, St John by the eagle, St Luke by the ox.

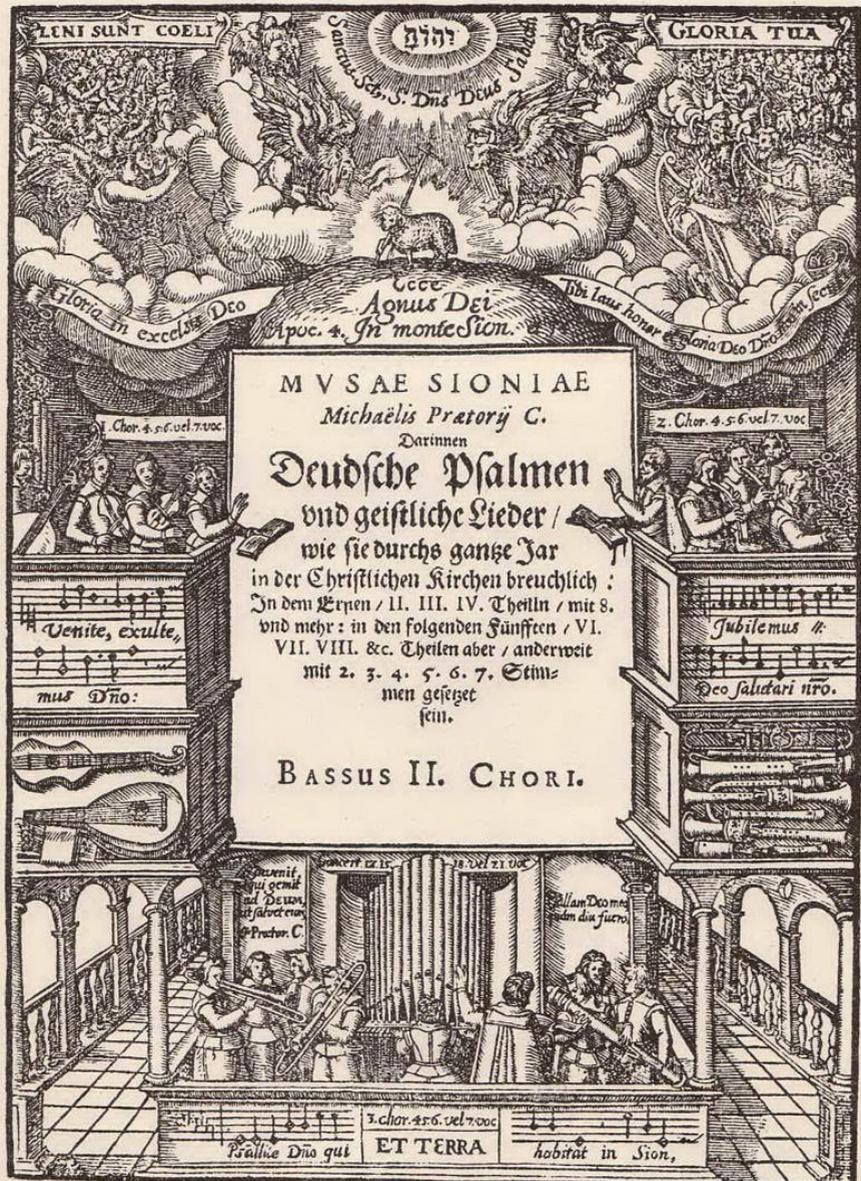


Abb. 1: PRAETORIUS: Frontispiece, *Musae Sioniae* 1605

Plainly missing, of course, are the words *et terra*—i.e., *pleni sunt coeli et terra Gloria tua*—for which one’s eye must divert down to the very bottom of the page where the words are assigned a temporal position beneath a mundane group of performing musicians. The text is derived from Isaiah (6:3) and familiar to Lutheran congregants from the Sanctus and Matins. Also at the top of the page we see, on the left and appropriately positioned beneath the host of angels, the beginning of the Greater Doxology, *Gloria in excelsis Deo* (Luke 2:14), and instead of the earthly *et in Terra pax* (though our eye may already have drifted to the *et terra* at the bottom of the page), there are the continuing words of praise, *tibi laus, honor et gloria Deo Domino* (*praise, honour and glory, to you, Lord God*). In the middle of this celestial scene from the Book of Revelation is the image of the Wedding of the Lamb, the Lamb of God atop Mount Zion, with the dictate *Ecce Agnus Dei* (*Behold, the Lamb of God*). While the celestial scene compares closely to Revelation 4 throughout, as stated in the woodcut, this particular text actually comes from the Gospel of John 1:29.

Occupying a quite different plane, though stylized and allegorical in their own right, are three discrete groups or choirs of performing musicians, each choir comprising 4, 5, 6, or 7 voices. The texts sung and played by the two choirs in the opposing galleries are taken from Psalm 94: *Venite, exultemus Domino* (on the left) and *Jubilemus Deo Salutari nostro*, which in sequence read *Come let us praise the Lord; let us joyfully sing to God our Saviour*. The text for the Tertius Chorus is Psalm 9:12: *Psallite Domino qui habitat in Sion* (*Sing ye to the Lord, who dwelleth in Zion*). Just as the heavenly Cherubim and Seraphim cycle *Sanctus, Sanctus, Sanctus* for all eternity, each of the earthly choirs performs its own canon also in symbolic perpetuity. Above the row of organ pipes, a text reads *Concert 12, 15, 18, 21 voc.*, alluding to the combined voices of the three separate choirs. It bears noting that all three canons interlock to create a triune work, sonically closing the space between the choirs. The musical effect of conjoining sounds

from three different physical locations, and in particular the way in which the arrangement of choirs is visually conceived on the frontispiece, invites comparisons between this layout and various representations of the medieval Shield of the Trinity, *Scutum Fidei*.³ Praetorius himself, as Ulf Wellner and others have suggested in their writings,⁴ is portrayed at the bottom right, and over him is inscribed a passage from Psalm 145:2: *Psallam Deo meo quamdiu fuero, I shall praise my God forever and ever*.

Insofar as this frontispiece is used in several of Praetorius's publications, and given the composer's active engagement in the preparation and production of his music prints, it would be reasonable to assume that the image was consonant with his own imagination, tenets and Christian belief. There is more than just a visual divide between the celestial and mundane scenes in this woodcut, demarcated by clouds and ribbons; the uppermost texts in the heavenly sphere have a clear Christocentric focus on God (*Gloria tua, Tibi laus*, the words of the Sanctus) with an intentional exclusion of the mundane. The attention of all the figures is focused on Jaweh or the Lamb, oblivious to the events below. The three temporal choirs, on the other hand, sing only Old Testament, pre-Christian psalm texts as imperative calls to worship in song. In word and in deed, there is something very communal and inviting about these calls; the choirs themselves engage one another over the larger distance through their coordinated gestures, even as the individual musicians within the ensembles make visual contact with one another. None of the musicians looks to the heavens; their space is confined to the performance. Praetorius, on the other hand, neither singing, nor playing, nor conducting, has his gaze curiously directed outside the frame. His face is turned away from the light that illuminates the sacred space from the

³ This is currently the subject of a separate but related study of Praetorius's frontispiece.

⁴ In particular, see WELLNER, Ulf: *Die Titelholzschnitte der Praetorianischen Drucke: Ein unbekannter Teil im Schaffen des MPC*," in: RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (Eds), *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim, 2011 (hereafter cited as *Vermittler*), pp. 51–66.

left, which is the opposite of the heavenly figures who look directly into the radiance of Jaweh. It is remarkable that his is the only text, also derived from the Old Testament, written in the first person singular: *I shall sing to my God as long as I shall be*. Yet he himself, ironically, is not singing and has no part in the mundane music-making.

This image from the *Musae Sioniae* resonates with another portrayal of Praetorius nearer the end of his life, namely the woodcut frontispiece of his *Polyhymnia Panegyrica* of 1618 (Abb. 2). His posture, such as we can make out, seems not dissimilar to the portrayal of Praetorius in the woodcut from the *Musae Sioniae*. Confined within this small frame, kneeling at the foot of the cross, embracing his Saviour and Redeemer (*Amor meus Crucifixus est, My love is crucified*),⁵ the composer is surrounded by multitudinous celestial figures, male and female, singing and playing on every kind of instrument, modern and biblical. They tightly occupy every millimetre of two-dimensional space while projecting an all-encompassing, all-enveloping three-dimensionality of rapturous music-making. Praetorius's isolation is further emphasized graphically by the fact the uppermost musicians tend to be focused on the Wedding of the Lamb, similar to the earlier woodcut of *Musae Sioniae*, and all others have their backs turned to or their faces turned away from Praetorius.

⁵ It is not possible to pinpoint exactly where or how Praetorius came upon this particular maxim to represent him, though it was a motto certainly current at the time. Examples of works written in Germany during the first half of the seventeenth century can include GEBHARD, Hermann: *O Erōs Mu Estaurōtai = Amor Meus Crucifixus Est = Meine Liebe ist gecreutziget Hanc memorabilem B. Martyris Ignatii vocem aliquot tervis & rotundis metris Latinis & Germanicis Crucifisci [...]*, Braunschweig 1647. HAB, H: P 1480.8° Helmst. (1); as well as URSINUS, Elias: *Amor Meus Crucifixus Est: Jesu Christi deß Großfürsten und Ertzhertzogen deß Lebens allerlieblichstes unnd trostreichestes valet und Schwanengesang am Creutz. Das ist: Siben lehr und trostreiche Predigten in welchen die siben letzten wort unsers aller getreuesten Emanuels und Erlösers Jesu Christi die Er am Creutz ... gesprochen hat [...]*, Nuremberg 1620 [issued 1621]. HAB, A: 522.9 Theol. These four words are also the standard for the Order of the Most Holy Saviour (Ordo sanctissimi Salvatoris), a monastic order of Augustinian nuns founded in 1344 by Saint Bridget (Birgitta) (1303–73).

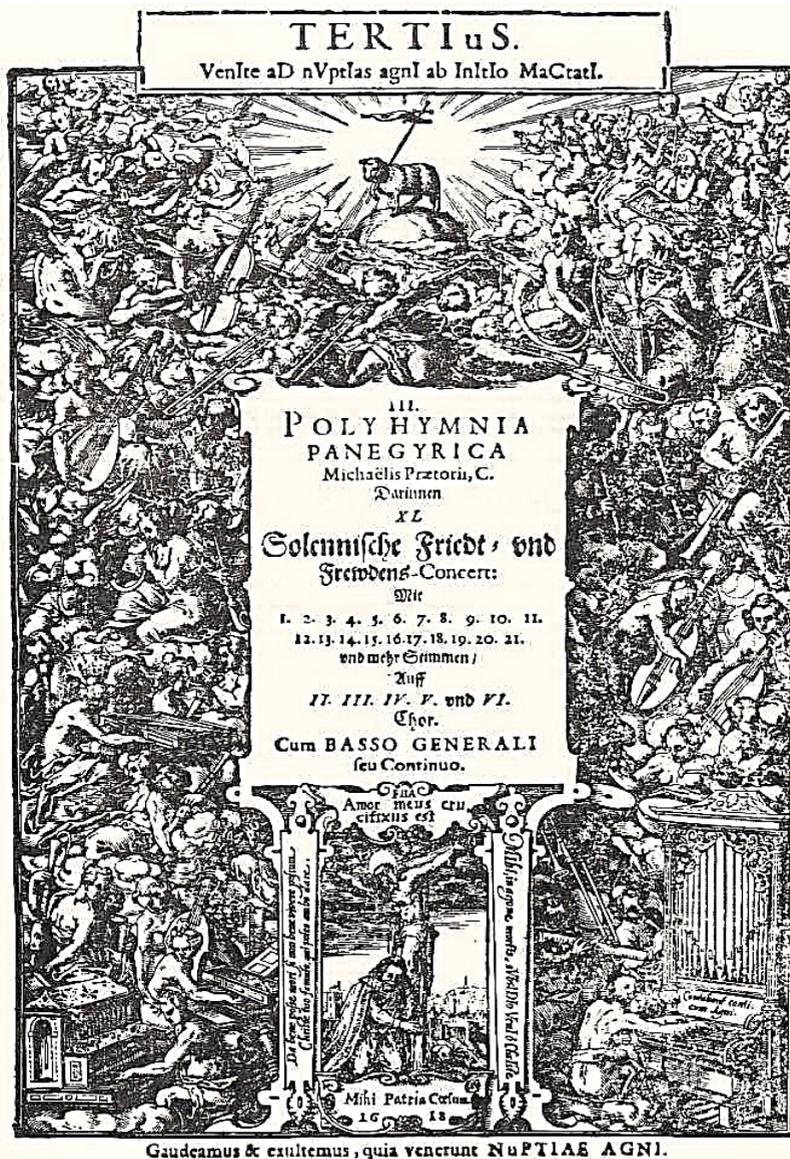


Abb. 2: PRAETORIUS: Frontispiece, *Polyhymnia Panegyrica* 1618

They are oblivious to the cramped space occupied by the composer, in the same way that the celestial figures from the *Musae Sioniae* were unconcerned with the transitory world below. The text noticeably written across the music desk of the organ at the bottom right reads *Cantabant canticum agni* (*They shall sing the canticle of the lamb*). This is possibly an elliptical form of Revelation 15:3–4, which reads: *Cantabant canticum Moysi servi Dei et canticum agni*.⁶ The text, *They shall sing...*, does not, or does not yet, include the mortal likes of Praetorius. The composer is still seen in the here and now, the outline of a town and hills in the background, a heavy clouded sky above him, the skull at his side as a reminder of one's mortality, Christ still hangs from the cross. Both heads are bowed, and one might also see in this the crucified Christ looking down upon a faithful servant. Praetorius's faith is not in doubt, and though we see the *Mihi Patria Caelum* below him — the familiar elaboration on his own initials⁷—his homeward journey was not yet at an end.

Praetorius spent his life tirelessly experimenting with sound and space, musical representation and depiction, combining tradition and innovation. He committed many of his thoughts to paper, evidenced by the tremendously detailed commentary in his printed works, the expansive volumes of the *Syntagma musicum*, and references to the numerous projects he was unable to realize by the time of his death. For more than a century, the large-scale compositions, especially the later works, have been the subject of intensive book-length studies by the likes of Wilibald Gurlitt (1915),⁸ Robert Unger

⁶ *And they sing the song of Moses the servant of God, and the song of the Lamb.*

⁷ *Mihi Patria Caelum* ("Heaven is my homeland") = Michael Praetorius Creuzbergensis.

⁸ GURLITT, Wilibald; FLOBDORF, Josef; HABELT, Hans-Jürgen (Eds): *Michael Praetorius (Creuzbergensis): Sein Leben und Seine Werke*, Leipzig 1915.

(1941)⁹ and Arno Forchert (1959),¹⁰ not to mention numerous smaller studies.¹¹

Amid the vast and seemingly endless vocal and instrumental combinations meticulously detailed and enthusiastically promoted in Praetorius's musical settings,¹² there is at its core the body that simultaneously represents, and truly is, the "here and now" of his composition: the congregation, the *Gemeinde*. For Praetorius, the congregation is essential and central to his music; and *what* it is, to him, is self-evident. He was never one to shy away from filling page upon page where detailing and clarification were deemed necessary. It is precisely because of these detailed commentaries that we know as much as we do about his compositional and performance practices. Yet while he did write about different congregations in terms of size, it was unnecessary for him to explain to his Lutheran readership what a *Gemeinde* is. It was simply understood. And while a single congregation can stand for all others conceptually, the individual *Gemeinde* of a community or parish assembled at a designated time, in a sacred place, united by its faith and unified in its song, communal worship, and shared Christian aspirations. Any congregation, wherever and whenever it convened, created an important space socially and spiritually, a space in which Jesus himself would be present, as immediate and radiant as the image of the Lamb in the two woodcuts just discussed. The defining qualities in this relationship between Lutherans and their Saviour are expressed in the Gospel of Matthew (18:20):

⁹ UNGER, Robert: *Die mehrchörige Aufführungspraxis bei Michael Praetorius und die Fei-
ergestaltung der Gegenwart*. Wolfenbüttel-Berlin 1941.

¹⁰ FORCHERT, Arno: *Das Spätwerk des Michael Praetorius: Italienische und deutsche Stil-
begegnung*, Berlin 1959.

¹¹ A number of smaller but more recent studies are mentioned by Jeffery Kite-Powell in
PRAETORIUS, Michael, KITE-POWELL, Jeffery (Trans. and Ed.): *Syntagma Musicum III*,
Oxford 2004 (Oxford Early Music Series), p. 172, fn. 126.

¹² For example, see PRAETORIUS, Michael; GURLITT, Wilibald (Ed.): *Polyhymnia Caduce-
atrix & Panegyrica 1619*, in: GA, vol. 17, Wolfenbüttel-Berlin 1930, pp. xvii–xx.

For where two or three are gathered together in my name, there am I in the midst of them. As a congregation was central to the church, Jesus was to the congregation.

The congregation is not only intrinsic to the performance of Praetorius's music, it is simultaneously the intended audience, the receptive body on which his music was to have its effect. When we think of his music, we are inclined to envision the great and colourful array of instruments, the concerting choirs of gifted soloists and brilliant ensembles, the composer's exploitation of the acoustical and physical properties of a church, endlessly variable, ever changing, always new. The congregation occupies what, for its members, is a familiar and present space — not only within the ecclesial sphere of the physical church, but perhaps right down to certain details of placement and positions within the church, as parishioners regularly occupied their customary place within the social and familial subsets of the general congregation. While the composed and improvised parts of his works are fluid and adaptable in performance, open to virtually unrestricted variation, the congregation, by its very nature, asserts an assumed uniformity and constancy. It is necessary therefore for the composer to locate the congregation comfortably within itself in order for the music to move, persuade, and transport the members — individually, collectively — to a higher level of contemplation, reflection and ultimate reward. For Praetorius, the success of his music depended both on the congregation's deep-seated familiarity with the core musical material and on its fervent commitment to participate in the singing of it. That material, of course, is the Lutheran chorale, and no Lutheran German, least of all Praetorius, was stranger to the unifying power of communal singing.

Here as elsewhere, Praetorius does not prescribe; he builds on the familiar sound and engages his congregation. In the *Introductio pro Cantore* of his *Urania* (1613), he presents a possible performance configuration for works with two choirs:

*Vnd demnach an den meisten Ortern Deutsches Landes wenn ein geistlicher Psalm mit der gantzen Gemeine in der Kirchen choraliter gesungen wird gar gebreuchlich (wie hiebevor angezeigt wird) das man einen Verß vmb den andern oder auch wol alle Verß zugleich figuraliter mit einstimmeth.*¹³

(And consequently in most places in Germany, when a sacred psalm is sung choraliter with the entire congregation in the church, it is quite common (as was indicated earlier) that one joins in, one verse after another [i.e., in alternation], or also possibly all verses at the same time figuraliter.)

Praetorius describes how the work might then unfold: four or more treble voices singing *figuraliter* with the congregation (1. Chor), the second verse with *einem lieblichen Stimmwerk vff der Orgel geschlagen* (*played sweetly voiced on the organ*), to which is added one or two good treble voices or a tenor singing the chorale, *doch das die gantze Gemeine in der Kirchen allezeit zugleich mit fort singe* (*but that the entire congregation in the church always sings at the same time*). Seven verses and seven settings (though Praetorius says *vnd so fort an, and so forth*), with constant variation from the musicians until the end where *der Organist zu dem letzten Verß das volle Werck gebrauchte vnd also fein frisch vnd hell mit singen vnd klingen plena & unanimitate voce, concinnae & solenni harmoniâ der psalm geendiget vnd beschlossen würde* (*the organist would employ the full voicing for the last verse, and thus would the psalm be ended and concluded vigorously and clearly with singing and playing with full and unified voice, and elegant & splendid harmony*). Aside from the organ—which he declares as *allein ein recht Geistlich Instrumentum musicum ist* (*alone is a truly divine musical instrument*)—no other instruments are employed. The congregation from its steadfast position in the nave sings through with its familiar chorales from beginning to end, while the additional performative elements coming from the galleries and elsewhere colour it, adorn it, move

¹³ PRAETORIUS, Michael; BLUME, Friedrich (Ed.): *Urania oder Urano-Chordia* (1613), (hereafter cited as *Urania*), in: GA, vol. 16, Wolfenbüttel-Berlin 1935, p. viii.

around and above it, and offer a fresh, new perspective with the intent of raising the spirits of the congregants, and inciting them to greater devotion. Here and elsewhere, even when *choraliter* and *figuraliter* verses alternate in a work, musical forces join together to conclude the work and close the spaces.

Praetorius understands the importance of a congregation's need for familiarity, and appreciates how practices and spaces will differ from region to region, church to church. He addresses such matters frequently in his prefaces and commentary. With regard to having familiar chorale settings for different congregations, for instance, he lists, in his typically categorical fashion, seven different regions in Germany and twelve composers and advocates for *eines Autoris vnd Musici in contrapuncto simplici gesetzte Psalmen welche die eigentliche Melodey so in seiner Kirchen gebreuchlich in sich haben (psalm settings in simple counterpoint [contrapunctus simplex], of an author and composer [Musicus], which contain the actual melody used in his church)*.¹⁴ The music was to grow from within the congregation, not imposed from without. The success that Praetorius's own music had consequently in reaching faraway regions of Protestant Germany has been the subject of recent close examinations by such scholars as Barbara Wiermann and Klaus-Peter Koch.¹⁵

¹⁴ PRAETORIUS; BLUME: *Urania*, in: GA (cf. fn. 13), vol. 16, p. x. The regions and musicians named by Praetorius, some better known than others, are: Meissen (Rogier Michael, Seth Calvisius, Christoph Demantius); the Marck (Bartholomäus Gesius); Thuringia (Melchior Vulpus); Prussia (Johannes Eccard), the maritime cities (Hieronymus Praetorius); Franconia and Swabia (Hans Leo Hassler, M. G. Erithraei, Johannis Ieppius, Andreas Raselius, Samuel Mareschall).

¹⁵ WIERMANN, Barbara: *Die Sammlung Polyhymnia caduceatrix des Michael Praetorius' im Spiegel ihrer handschriftlichen Überlieferung*, in: RODE-BREYMANN; SPOHR: Vermittler (cf. fn. 4), pp. 183–211; KOCH, Klaus-Peter: *Die Rezeption des kompositorischen Werks von Michael Praetorius im östlichen Europa während des 17. Jahrhunderts*, in: RODE-BREYMANN; SPOHR: Vermittler (cf. fn. 4), pp. 213–29.

The congregation itself is the foundation upon which any musical scaffolding can be erected. In contrast to the endless detail in his descriptions of professional singers and instrumentalists, Praetorius does not describe or discuss his congregational choirs, and this can make it perhaps too easy for us to overlook its importance to the composition and performance of his music. These are the mundane voices in real time, the Christian voices of *Diesselts* — trained and untrained, men and women, young and old, talented and tin-eared, singing well-known texts to familiar melodies in unadorned monophonic unison and octaves. They join in from their customary place in the church, united in singing from the heart, a blend of sound — collectively, sonically defining who they are in this world through the communal joining of their voices. Amid the kaleidoscopic descriptions and seemingly endless possibilities available to the trained musicians of a Kapelle, congregational singing is the foundation and the musical mainstay, and it is their voices that truly lend this music its fullest meaning.

That said, however, Praetorius realizes that the congregation must then aspire to something higher. And this figures among his reasons for the preferential use of antiphonal singing in all its combinations as described in his prefaces and commentaries. He explains rather directly in the preface to *Urania*:

*Sonderlich aber hab ich dieses Tituls mich gebrauchen wollen dieweil die Art per Choros zu singen in Warheit die rechte Himmlische Art zu musiciren ist. Inmassen Esaias der heilige vnd fürnehme Prophet vnd Mann GOTTes im 6. Capitel seiner Weissagung bezeuget/ das er die Himmlische Seraphin in ihrer Englischen Cantorey [...] habe gehört abwechseln vnd eins vmbts ander singen dem HERRN zu Lob vnd Ehren; Da einer zu dem andern geruffen vnd ihn angeschrien der ander wieder geantwortet vnd also jhr Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Zebaoth, ohn vnterlaß wiederholet haben.*¹⁶

(In particular, however, I wanted to use this title, because singing antiphonally [per Choros] is in truth the proper heavenly manner of music-

¹⁶ PRAETORIUS; BLUME: *Urania*, in: GA (cf. fn. 13), vol. 16, p. viii.

making. Accordingly Isaiah, the holy and distinguished prophet and man of God, testifies in the fifth chapter of his prophecy that he heard the heavenly Seraphim in their angelic Cantorei [...] alternating and singing one after the other to praise and glorify the Lord: when one shouted to the other and called out to him, the other answered in return, and in this manner [they] repeated without cease their Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Zebaoth.)

He continues to say what a pleasing way it is to make music and that performing it in this way is an enticement to congregants:

[...] Ja gleichsam ein Vorspiel vnd Schmack gibt der Himmlischen Frewde [...] vnd in Ewigkeit continuiert werden wirdt. Da auff einer seyten vnd Chor die außgewählte selige Menschen; Auff der ander seyten vnd Chor die Himmlischen Cantores Cherubim vnd Seraphim stehen oder schweben vnd alternatim mit ihrem Lob vnd Frewdengeschrey GOtt den HERRN zu loben gleichsam concertiren, vnd viele herrlichere Concert dergleichen in diesem Leben wir nicht erdencken können anstellen werden.¹⁷

(Indeed it presents, as it were, a prelude and foretaste of heavenly joy [...] and will be continued for all eternity. There on one side and choir God's chosen ones, and on the other side or choir, the heavenly singers, Cherubim and Seraphim, stand or float, and as it were perform in alternation (alternatim) with their praise and cries of joy to extol God the Lord, and shall perform many more glorious Concertos the likes of which we in this life cannot imagine.)

Likewise in *Megalynodia Sionia* of 1611, he alternates lines from the Magnificat in Latin performed by the Kapelle with congregational singing of verses from Lutheran hymns. He enthuses:

Sintemahl es sehr lieblich vnd anmuthig zu hören ist wenn die ganze Versammlung also mit dem Chor vnd der Orgel zugleich einstimmet vnd gleichsamb ostendiret vnd vorstellet wie es im Himmel da alle liebe Engel vnd Heiligen Gottes mit vns das Sanctus, Sanctus, Sanctus, Gloria in Excelsis Deo intoniren vnd anstimmen sollen zugehen werde.¹⁸

¹⁷ PRAETORIUS; BLUME: *Urania*, in: GA (cf. fn. 13), vol. 16, p. viii.

¹⁸ PRAETORIUS, Michael; ZENCK, Hermann (Ed.): *Megalynodia Sionia (1611)*, in: GA, vol. 14, Wolfenbüttel-Berlin 1934, p. x.

The Concept and Creation of a Heavenly Space

(It is especially pleasing and comely to hear, when the entire assembly joins in together with the choir and the organ, and displays and represents, as it were, how it will be in heaven, where all God's angels and saints shall intone and sing with us the Sanctus, Sanctus, Sanctus, Gloria in Excelsis Deo.)

It is easy to draw parallels between the frontispieces of Praetorius's *Musae Sioniae* and the *Polyhymnia Panegyrica* and what the composer aims to achieve in his chorale-based compositions. In contrast to the music of his younger contemporary, Heinrich Schütz, whose music rarely involves the congregation on a participatory level, the congregation as both audience and performer is very much at the heart of Praetorius's music. His congregation is very much in the midst of life, and it was through his music and their singing that he sought to narrow and close the space between the mundane and the celestial. In 1621, the author of the preface to Praetorius's posthumously published setting of Psalm 116 informs the reader that the composer, his work on earth complete, his swansong sung, had indeed been in *die himlische Capell transferirt* (transferred to the heavenly chapel).¹⁹ Finally he had crossed the threshold and entered the space where he would sing God's praises with the angels and archangels forever.

¹⁹ PRAETORIUS, Michael; BLUME, Friedrich (Ed.): *Gesammelte kleinere Werke*, in: GA, vol. 20, Wolfenbüttel-Berlin 1936, p. xxxv.

Sigrid Wirth

Zur Intertextualität der Musikdarstellungen in G.E. von Löhneysens *Della cavalleria 2* (1609/1610)

Dieser Beitrag widmet sich Georg Engelhard von Löhneysens, Herzog Christian zu Braunschweig und Lüneburg gewidmetem Werk *Della cavalleria 2* (1609/10), das auf den ersten Blick nichts mit Musik zu tun zu haben scheint.¹ Jedoch behandelte von Löhneysen hierin auf Kupferstichen von 33 Musterinventionen eingehend auch die Musikgestaltung allegorischer Festaufzüge. Im Folgenden soll von Löhneysens Druck auf seine Quellen sowie seine Intertextualität hin analysiert und hierüber der musikkulturelle Raum beleuchtet werden, in den der Wolfenbütteler Hof im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert auch auf dieser Ebene musikalischer Repräsentation eingebunden war. Mein Anliegen ist, die Bedeutung von *Della cavalleria 2* in der Auffassung als einen am Wolfenbütteler Herzogshof entstandenen musikalischen Text und als Zeugnis musikkulturellen Handelns zu zeigen.

Von Löhneysen (1552 – 1622) diente über mehrere Jahrzehnte hinweg dem Wolfenbütteler Hof unter den Herzögen Julius, Heinrich Julius und Friedrich Ulrich. Nachdem er seit den 1570er-Jahren am Dresdner Hof an der

¹ LÖHNEYSEN, Georg Engelhard von: *Della cavalleria, Theil 2, Grundtlicher Bericht vom Zeumen vnd ordentliche außtheilung der Mundstuck vnd Stangen, Deß gleichen auch von allerley Ritterspielen sampt den darzu gehörigen Cardellen vnd Inventionen*, [...], Remlingen 1610. Sekundärausg. [Online-Ausg.]: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2010. Digitalisierungsvorlage: Original HAB Wolfenbüttel, M: Lo Sammelbd. 91 (2). <http://diglib.hab.de/drucke/1-bell-2f-2/start.htm>, [16. August 2016].
Nachfolgend: LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2*.

Organisation von Turnieren und Aufzügen beteiligt gewesen war,² übernahm er ab 1583 als Stallmeister diese Aufgaben an den Wolfenbütteler Residenzen.³ Wie Michael Praetorius, sein langjähriger Kollege am Hof, besetzte er eine zentrale Schaltstelle der Planung und Ausführung höfischer Repräsentation. Gleich Praetorius wurde auch von Löhneysen als Kulturgagent hoch geschätzt. In seiner Leichenpredigt heißt es über ihn:

*Ein erfahrner und versuchter Aulicus und Politicus ist unser S. Juncker gewesen. Nicht allein am Keyserlichen Hofe, besonders auch an unterschiedlichen König-, Chur-, und Fürstlichen Höfen ist er wol bekannt gewesen, viel und mancherley Gebräuch da gesehen.*⁴

In seiner Jugend habe er

*seinen Catechismum und die Artes ziemlich gefasset und ist zu bedawren, daß er wegen des vortrefflichen Ingenii nicht lenger beym studiren verblieben.*⁵

² Zu Biografie und Werk von Löhneysens siehe BEPLER, Jill: *Practical Perspectives on the court and the role of princes: G. E. von Loehneys's "Aulico politica" (1622-24) and Christian IV. of Denmark's "Königlicher Wecker" 1620*, Daphnis, Bd. 32. 2003, S. 137-163 sowie WADE, Mara R.: *Publication, Pageantry, Patronage. G. E. v. Loehneys's 'Della Cavalleria (1609; 1624) and his Hamburg Tournament Pageant for King Christian IV of Denmark*, in: Daphnis 32 – 2003, S. 165-194. Nachfolgend: WADE: *Publication, Pageantry, Patronage*. Hier S. 166.

³ WEDEMEIER, Martin: *Christliche Leichpredigt, Bey dem Begräbnis des ... Georg Engelhart Löhneyß, Fürstl. Braunsch. Alten Stallmeisters und Bergkhauptmans: Welcher den 1. Decembris Anni 1622 zu Remling selig entschlaffen und den 22. Januarii Anni 1623. Dasselbst zu seinem Ruhebettlein und Schlafkammerlein gebracht worden, Gehalten von Martino Wedemeiern*, Remlingen 1623, HAB, A: 485.2 Theol. (37). Nachfolgend: WEDEMEYER: *Leichpredigt*. Von Löhneysen hatte seit 1575 in Dresden im Dienste Augusts von Sachsen gestanden, der ihm erlaubte, ab 1582 in den Dienst Herzog Heinrich Julius' nach Wolfenbüttel bzw. an die Gröninger Residenz zu wechseln. Ab 1594 übernahm er dann das Amt des Berghauptmannes für mehrere Gebiete im Harz sowie des oberen und unteren Erzgebirges. Er lebte in Remlingen und besaß drei Druckereien, sowie eine ansehnliche Bibliothek.

⁴ Ebd., fol. 26.

⁵ Ebd., fol. 22.

Er habe

*ein besondere Inclination zu reissen und mahlen [gehabt], wie er darin seinen Kupfferstechern und Reissern hat seine Anleitung geben können, wie sie nach der Proportion sollten stellen. Die schönste Fractur konnte er schreiben, wie er die grossen Buchstaben, Deutsch und Lateinisch, und die Züge mit seiner Hand verfertigt, darnach in Holtz lassen schneiden, die in allen seinen Büchern gefunden werden.*⁶

Della cavalleria 2 kann als Essenz dieser vielfältigen Begabungen und Erfahrungen aufgefasst werden. Mara Wade bewertet den Druck zu Recht als

*wichtigen Schritt auf dem Weg zur Etablierung einer Kunstlehre des deutschen protestantischen Hoffestes.*⁷

In einer Zeit steigender repräsentativer Ansprüche wurde von Löhneysens Expertise am Wolfenbütteler Hof nicht nur zur Organisation der Turniere selbst, sondern auch der begleitenden allegorischen Maskenaufzüge dringend gebraucht. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts trat bei den Reitturnieren neben Balgenstechen und Ringrennen eine theatralische Komponente immer weiter in den Vordergrund. Die Turnierteilnehmer gaben sich heroische oder mythologische Namen und zogen unter einem Motto auf die Bahn. Mehr noch als die kämpferischen Elemente dienten thematisch gestaltete, geschmückte Wagen und individuelle Kostümierung sowohl Gastgebern als auch teilnehmenden Gästen der Vermittlung dynastisch-politischer Botschaften. Obwohl von Löhneysen einen anderen Bereich höfischer Repräsentation als Praetorius zu gestalten hatte, war der Einsatz von Musik im Sinne einer Bedeutung und Bedeutungen vermittelnden Agens auch für ihn überaus wichtig und ihm offensichtlich durchaus bewusst. So finden sich auf seinen Kupferstichen zahlreiche Musikensembles innerhalb passender Kontexte mit detailliert abgebildeten Instrumenten,

⁶ Ebd., fol. 26.

⁷ WADE, Mara R.: *Georg Engelhard Loeneys's 'Della Cavalleria' als höfische Kunstlehre*, in: LAUFHÜTTE, Hartmut (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, T.1, Wiesbaden 2000, S. 577-589, hier S. 582.

die sich später in Praetorius' *Theatrum instrumentorum* wiederfinden sowie einige zur Begleitung geeignete Musikstücke. Man kann, denke ich, auf Grund der engen, über viele Jahre andauernden Verflechtung ihrer Aufgaben bei Hofe davon ausgehen, dass von Löhneysen und Praetorius das Entstehen der Werke des jeweils anderen mit Interesse verfolgten.

Im Gegensatz zu den Aufzugsbeschreibungen anderer Höfe ist *Della cavalleria 2* kein Festbericht, sondern ein Musterbuch, eine illustrierte Gebrauchsanweisung für Pferdeausstattung, Ritterspiele, Maskenaufzüge und Schlittenfahrten. Nicht zuletzt durch *die große antzal mühsame Kupfferstück* habe der Entstehungszeitraum des Werkes laut von Löhneysen 14 Jahre betragen.⁸ Dieses an die Nutzer gerichtete Kompendium, das in seiner Form eine neuartige systematische Anleitung und Illustration variantenreicher (auch ökonomisch machbarer)⁹ Umsetzung ist, kann man als Parallele zu Praetorius' *Syntagma musicum* sehen, allerdings mit rein weltlicher Ausrichtung. Es gibt sogar noch eine weitere Parallele: das bereits 1594 wohl unter Mitwirkung des Herzogs Heinrich Julius entstandene *Kunstabuch Von mancherley Essen [...] vnd anderen Schawessen, so auff Fürstlichen vnd anderen Pancketen zuzurichten gehörich* des Hofkochs Frantz de Rontzier.¹⁰ Diese Kochrezeptesammlung beinhaltet zwar keine Abbildungen, zeigt jedoch ebenfalls ein systematisch-praktisches Konzept und steht für

⁸ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm.1), Vorwort, image 4 der Online-Ausgabe.

⁹ Ebd.: Von Löhneysen schreibt dazu: *Diweil aber auff etzliche derselben ein grosser Unkosten gehen möchte und nicht in eines jeden vermögen stehet, solche machen zulassen, als habe ich deren auch etzliche verzeichnet, die mit geringen kosten können gemacht und zu wegen gebracht werden, das in einer Compania 1. 2. 3. 4. 6. 9. 12 u. noch mehr Aventurierer einander uffziehen können, damit einem allen die Unkosten nicht zu schwer fallen. Welche aber des vermögens sindt, mögen dieselben nach ihrer gelegenheit so statlich als sie wollen machen lassen.* Fol. 383, image 287 der Online-Ausgabe.

¹⁰ RONTZIER, Frantz de: *Kunstabuch Von mancherley Essen, Gesotten, Gebraten, Posteten, von Hirschen, Vogelen, Wildtprat, vnd anderen Schawessen, so auff Fürstlichen vnd anderen Pancketen zuzurichten gehörich*, Wolfenbüttel: Fürstliche Druckerey 1598. Nachdruck des Originals mit Kommentar und Glossar von LEMMER, Manfred, München 1979.

eine weitere Säule der höfischen Repräsentation. Ist es ein zufälliges Phänomen, dass unter der Regentschaft des Herzogspaares Heinrich Julius und Elisabeth gleich drei neuartige, einander zum Teil spiegelnde Kompendien entstanden, den Sinnen *gustus*, *visus* und *auditus* entsprechend?

Von Löhneysen selbst beschrieben sein Vorgehen folgendermaßen:

*Die weil an Kays: Kön: Chur und Fürstlichen Höfen das Ringkrennen in Mascaraden für andern Ritterspiele, fast ublich und gebreuchlich ist, Als hab ich denjenigen, so sich desselben gebrauchen, etzliche Inventionen, so auff Chur- und Fürstlichen Conjunctionen sind gebraucht worden, deren etzliche aus dem Ouidio, und etzliche, so ich selbste inventirt, wie nachfolgende Abriß außweisen, vorgeissen.*¹¹

In welchem Umfang bezog von Löhneysen das an dynastisch bzw. politisch verbundenen Höfen Gesehene und Gehörte ein und (wie) entwickelte er es weiter? Wie bildete er sein am Wolfenbütteler Hof erworbenes und angewandtes Wissen (auch musikalisches Wissen) ab? Sind gar Verbindungen zu Praetorius erkennbar? Oder stellte er lediglich zeittypische Standards dar? Um diesen Fragen nachzugehen, ziehe ich zum Vergleich heran den musikbezogenen Anteil der Beschreibungen und Darstellungen der Dresdner Festaufzüge zwischen 1582 und 1609 durch Daniel Bretschneider d.Ä.,¹² der Berichte zu Kasseler Hoffesten 1596 und 1600 von Wilhelm Di-

¹¹ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria* 2 (wie Anm. 1), fol. 383, image 289 der Online-Ausgabe.

¹² BRETSCHNEIDER, Daniel d.Ä.: *Contrafactur des Ringkrennens, So vff des Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn Herrn Christiani Hertzogen zu Sachssen ... Fürstlichen Beylager den 25. Aprilis Anno 82. In den Churfürstlichem Schlosse zu Dreßden gehalten worden*, Dresden 1584, Digitalisat SLUB Dresden, Persistente URL http://digital.slub-dresden.de/id382536010_ [1. September 2016], Nachfolgend: BRETSCHNEIDER: *Beylager Dresden 1582*. BRETSCHNEIDER, Daniel d.Ä.: *Ringkrennen, so der durchlauchtige hochgeborne Fürst und Herr Herr Christian Hertzog zu Sachssen ... welcher war der 2. Martii Anno 84. Als S. Churf. G. Cammerling und Stallmeister, Baltasar Wurm mit Jungfraw Ursulen von Lohß, ... ihr Ehelich beylager gehabt, in dem Churf. Schlos allhier zu Dreßden gehalten, &c.*, Dresden 1584, Digitalisat SLUB Dresden, Persistente URL <http://digital.slub-dresden.de/id386850968> [1. September 2016], Nachfolgend: BRETSCHNEIDER: *Ringkrennen Dresden 1584*. Baltasar Wurm war ein Verwandter von Löhneysens: Am 10. Januar 1570 hatte von Löhneysen in Dresden Catharina Wurm, eine Kammerjungfer der Kurfürstin von Sachsen geheiratet (WE-

lich,¹³ nicht illustrierte Textquellen des dänischen Hofes der 1590er Jahre¹⁴ sowie Praetorius' *Syntagma musicum II* und *III*.¹⁵

Betrachtet man die musikwissenschaftliche Erschließung allegorischer Festaufzüge der Frühen Neuzeit, so verwundert es sehr, wie wenig Literatur vorliegt, sind doch Wechselwirkungen mit Hofmusik, Maskeraden und Balletten, mit Singspielen und Theater offensichtlich. So sind die am Wolfenbütteler Hof anlässlich der ersten Hochzeit Herzog Heinrich Julius' 1585 ausgeführten Inventionen *Heinrich der Löwe* und *Diana und Aktäon* sowie die durch von Löhneysen für die Huldigungsfeierlichkeiten Christians IV. von Dänemark geplante, 1603 in Hamburg ausgeführte Invention die bisher einzigen Festaufzüge in *Della cavalleria 2*, die einem konkreten Ereignis

DEMEYER: Leichpredigt (wie Anm. 3), fol. 23. BRETSCHNEIDER, Daniel d.Ä.: *Abriß und Verzeichnis aller Inventionen und Aufzüge, welche an Fastnachten Anno 1609 im kurfürstl. Schlosse zu Dresden aufgeführt wurden*. Dresden 1609, SLUB Dresden, Dresden, Inv.-Nr.: Mscr.Dresd.J.18. Nachfolgend: BRETSCHNEIDER: Fastnacht Dresden 1609.

¹³ DILICH, Wilhelm: *Beschreibung vnd Abriß dero Ritterspiel so der Durchleuchtige [...] Herr Moritz Landgraff zu Hessen etc. auff die Fürstliche Kindtauffen Frewlein Elisabethen vnd dann auch Herrn Moritzen des andern Landgrafen zu Hessen etc. am Fürstlichen Hoff zu Cassel angeordnet vnd halten lassen, Auff's eigentlichst erkleret vnd verfertiget Durch Wilhelm Dilich*, Cassel: Wessel, 1601, Nachfolgend: DILICH: Kindtauf-
fen Frewlein Elisabethen 1596. Ders.: *Das ander Buch Von der Beschreibung dero Fürstlichen Kindtauff Herrn Mauritii des andern/ Landgrafen zu Hessen/ etc. vnd vnd von denen dazumals verbrachten vnd celebrirten Ritterspielen*, [Electronic ed.]. – 1601, <http://diglib.hab.de/drucke/gm-4f-411/start.htm> [16. August 2016], nachfolgend: DILICH: Kindtauff Herrn Mauritii 1600.

¹⁴ N.N.: *Kurzer Discurs was Feyrlicheit vnd Geprenge zu Copenhagen den verschieenen Monat Augusti dieses laufenden 96. Jahrs. bey Inauguration und Krönung Des [...] herrn Christian des vierdten zu Dennemarck*, Schleswig 1596, British Library, Festkultur online. URL.: <http://special-1.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0296&strPage=1>, [30. August 2016], nachfolgend: N.N.: Inauguration Christian IV. 1596.

¹⁵ PRAETORIUS, Michael, GURLITT, Wilibald (Hrsg.): *Syntagma musicum, Bd. 2, De Organographia*, Faksimile-Nachdruck der Ausg. Wolfenbüttel 1619, Documenta Musicologica, Kassel 1958, nachfolgend: PRAETORIUS/GURLITT: SM II. Dies.: *Syntagma musicum, Bd. 3, Termini musici*, Faksimile-Nachdruck der Ausg. Wolfenbüttel 1619, Documenta Musicologica, Kassel 1958, nachfolgend: PRAETORIUS/GURLITT: SM III

zugeordnet und kultur- oder musikwissenschaftlich beachtet wurden.¹⁶ Irmgard Becker-Glauch und Wolfram Steude vertraten in ihren Untersuchungen der Dresdner Festaufzüge die Ansicht, Musikinstrumentendarstellungen seien nicht nur reine Dekoration, sondern Zeugnis klingenden Musizierens gewesen.¹⁷ Im Umkehrschluss bedeutet dies auch die Einbindung eines jeden Musik darstellenden und kommentierenden Textes in den musikbezogenen diskursiven Raum.

Von Löhneysens unterschiedliche Quellennutzung für die Inventionen in *Della cavalleria 2* soll im Folgenden an Beispielen veranschaulicht werden. In erster Linie wird es dabei um die Darstellung, nicht um die Erstellung der Inventionen bzw. die Verifizierung von Aufführungen gehen. Vielmehr sollen durch die Analyse von Intertextualität Hinweise auf den musikkulturellen Diskurs und das kulturelle Handeln zwischen den Höfen und am Wolfenbütteler Hof verdeutlicht werden.

¹⁶ BERNIS, Jörg Jochen: *Trionfo-Theater am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel*, in: BERNIS, Jörg Jochen (Hrsg.): *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590-1666*, in: *Daphnis* 10 (1982), S. 663-710, hier zu den Wolfenbütteler Hochzeitsfeierlichkeiten 1585 S. 673 und S. 694f. BROWNING, Barton W.: *Heinrich Julius von Braunschweig's 1590 Welcoming Celebration for Princess Elisabeth of Denmark*, in: *Daphnis* 32 (2003), S. 73-82. WADE, Mara R.: *Georg Engelhard Loeneyss' Della Cavalleria als höfische Kunstlehre*, in: LAUFHÜTTE, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Teil 1, Wiesbaden 2000, S. 577-589. DIES.: *Publication, Pageantry, Patronage*. (wie Anm. 2). Arne Spohr erweiterte die Betrachtung der letztgenannten Invention um die Analyse des musikalisch-symbolischen Gehaltes und die Konkordanzforschung der abgedruckten Musikstücke. SPOHR, Arne: *'How chances it they travel?' Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579-1630*, Diss. Univ. Köln 2006, Wiesbaden 2009, S. 250-266. Nachfolgend: SPOHR: *How chances it?*

¹⁷ BECKER-GLAUCH, Irmgard: *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951, hier besonders S. 61-64. STEUDE, Wolfram: *Der musikalische Anteil an den kursächsischen Aufzugsinventionen, Zum Verhältnis von Realität und Darstellung*, in: *Rudolf Eller zum Achzigsten, Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag* von Prof. em. Dr. R. Eller am 9. Mai 1994, Universität Rostock, S. 21-32, hier S. 25.

1. Darstellerische Bezugnahmen auf Inventionen anderer Höfe

Als Vorlagen spielten die Dresdner Inventionen eine bedeutende Rolle, die ab 1575 von Daniel Bretschneider d.Ä. dargestellt wurden. Zwischen 1575 und 1583 erlebte von Löhneysen sie vor Ort, später im Gefolge der Wolfenbütteler Herzogsfamilie mit. Dementsprechend ergeben sich z.T. fraprierende thematische und vor allem darstellerische Parallelen für zehn der 33 Löhneysenschen Inventionen (Tabelle 1).

Tabelle 1:

Della cavalleria 2:				Vorbild Dresden
Fol. Nr.	Zeile	Invention Nr.	Thema	Ausführung
288/89	5	1/5	Welt	Dresden 1609, 18. Part (Poln. Bläsergruppe)
293	4	2/4	Rhinoceros und Meerfrau	Dresden 1584, 9. Part (Melusine)
296/97	1	3/1	Elemente/Jahreszeiten	Dresden 1584, 11. Part
	4	3/6	Urteil des Paris	Dresden 1582, 6. Part (teilw.)
300	4	4/5	Zigeuner, Huckepackfiguren	Dresden 1584, 5. Part
301	4	4/6	Post und Postillion	Dresden 1582, 16. Part
304	3	5/5	Diana u. Aktäon	1) Dresden 1582, 13. Part 2) WF, 1585
304	5	5/8	Bauernhochzeit	1) Dresden 1582, 7. Part 2) WF, 1595
305	1	5/2	Neptun	1) Dresden 1582, 5. Part 2) Dresden 1609, 19. Part
305	2	5/3	Leukothoë u. Verehrer	Dresden 1582, 18. Part

Dresden 1582: Hochzeit Christian I. von Sachsen, 26. April

Dresden 1584: Ringrennen Christian I. von Sachsen, 2. Mai

Dresden 1609: Fastnacht

Neun dieser Inventionen hatten in den Jahren 1582 und 1584, eine weitere 1609 in Dresden stattgefunden.¹⁸ Mit Inventionen des Kasseler Hofes bestehen für mehrere, generell beliebte mythologische oder gruppenbezogene Themen Parallelen, jedoch bis auf drei Ausnahmen, auf die noch näher eingegangen werden wird,¹⁹ keine in Bezug auf Darstellung der Parten bzw. Musikensembles. Für mehrere Inventionen (z.B. *Muskaviter*, *Venusberg*, *Diana und Aktäon*, *Türken*) sind Kopenhagener Vorbilder laut Beschreibung durchaus möglich, jedoch mangels darstellender Quellen nicht zu bestätigen.²⁰

Von Löhneysen bezog seine Inventionsthemen nicht aus den Quellen der von Helen Watanabe-O'Kelly identifizierten *spezifisch protestantischen Ikonographie* der Feste der Protestantischen Union ab 1609,²¹ sondern früher datierend vorrangig aus dem dynastischen Verbund Dresden - Wolfenbüttel. Hinsichtlich der Bezugnahmen auf Inventionen anderer Höfe erscheint besonders die Struktur der dargestellten Musikensembles interessant. Bei Darstellung musikalischer Standards finden sich hofübergreifend Entsprechungen. So gleicht der dargestellte musikalische Habitus des Pos-

¹⁸ BRETSCHNEIDER: Beylager den 1582, DERS.: Ringkrennen Dresden 1584 sowie. DERS.: Fastnacht 1609, (alle: wie Anm. 12). Es werden hier lediglich Inventionen aufgeführt, die in der Darstellung Bezug aufeinander nehmen.

¹⁹ Es sind dies der von Dilich dargestellte *Mercur mit Posthörnlein*, (DILICH: Kindtauffen Frewlein Elisabethen 1596, (wie Anm. 11): *Der Sechste Aufzug oder Inventio. Von dem Judicio Paradis*, fol. 38, image 105 der Online-Ausgabe), ebd.: die Amerika-Invention, fol. 44f, *Erster Part der Achten Invention von America*, image 119/120 der Online-Ausgabe), sowie die Invention der *Schweizer* (DILICH: Kindtauff Herrn Mauritii 1601, wie Anm. 13, fol. 37, image 281 der Online-Ausgabe).

²⁰ N.N.: Inauguration Christian IV. 1596, (wie Anm. 14).

²¹ Siehe hierzu den Aufsatz von WATANABE-O'KELLY, Helen: *The Iconography of German Protestant Tournaments in the Years before the Thirty Years War*, in: Image et Spectacle, Actes du XXXII^e Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin – 8 juillet 1989, Amsterdam [u.a.] 1993, S. 47-62.

tillions in *Della cavalleria 2* den Dresdner und Kasseler Darstellungen bis ins Detail (Abb. 1-3).²²

Auch die Darstellungen der beliebten Schweizer-Invention gleichen sich. Bretschneider stellte bereits 1582 eine Dresdner Invention der Schweizer in typischer Tracht und Instrumentenausstattung dar.²³ Drei weitere Drucke zeigen jedoch noch auffälligere Ähnlichkeiten: Betrachtet man jeweils die Abbildung der großen Schweizer Trommel bei Dilich,²⁴ von Löhneysen²⁵ und Praetorius,²⁶ so scheint Dilich 1596 die Vorlage geschaffen zu haben (Abb. 4-6).

Von Löhneysen stellte in seinen Musikensembles kenntnisreich Instrumentengruppierungen in wechselnder Komplexität dar, entweder als Lautenchor, Bläserensemble, Sängerguppe oder in der Kombination von Blech- oder Holzbläsern mit Schlaginstrumenten, konsistent zu den Ensemblevorgaben bei Praetorius und der zeittypischen Aufführungspraxis. Im Vergleich mit den Darstellungen Bretschneiders weicht er teils lediglich in der Anzahl der Musiker ab. In einigen Fällen entnimmt er den Dresdner Darstellungen einzelne Musiker bzw. ein Ensemble, um es einem anderen Aufzug mit anderem Thema zuzuteilen.

²² Abb. 1: LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1) fol. 301, 6. *Invention, Post und Postillon*, Abb. 2: BRETSCHNEIDER: Beylager Dresden 1582 (wie Anm. 12), *Die 16. Part, Postreiter*, Abb. 3: DILICH: Kindtauffen Frewlein Elisabethen 1596 (wie Anm. 13): *Der Sechste Aufzug oder Inventio. Von dem Judicio Paradis*, fol. 38, image 105 der Online-Ausgabe: *Merkur mit Posthörlein*.

²³ BRETSCHNEIDER: Beylager Dresden 1582 (wie Anm. 12).

²⁴ DILICH: Kindtauff Herrn Mauritii 1601, wie Anm. 13, fol. 37, image 281 der Online-Ausgabe.

²⁵ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), fol. 396 (Ausschn.), image 302 der Online-Ausgabe, 3. Zeile, 4. *Invention: Die Schweitzer in ihrer alten Tracht und Kleidung mit Trommeln und Pfeiffen*.

²⁶ PRAETORIUS: SM II (wie Anm. 15), *Theatrum instrumentorum*, Tafel XXIII: *Soldaten Trummeln, Schweitzer Pfeifflin*.



Abb. 1 (links): LÖHNEYSEN: Della cavalleria 2, fol. 301, 6. Invention,
Post und Postillon, HAB, M: Lo Sammelbd. 91 (2).

Abb. 2 (mittig): BRETSCHNEIDER: Beylager Dresden 1582,
Die Sechzende Part, Postreiter, SLUB Dresden, Signatur S.B.205.

Abb. 3 (rechts): DILICH: Kindtauffen Frewlein Elisabethen 1596, fol. 38,
Der Sechste Aufzug oder Inventio von dem Judicio Paridis, HAB, Gm 4° 411.

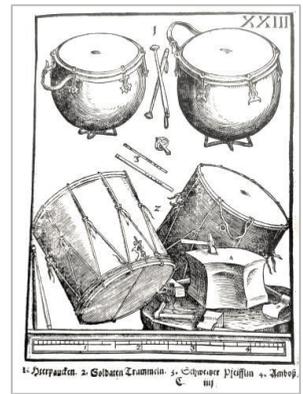


Abb. 4 (links): DILICH: Kindtauff Herrn Mauritii 1601, fol. 37:
Schweizer. HAB, Gm 4° 411.

Abb. 5 (mittig): LÖHNEYSEN: Della cavalleria 2, fol. 396 (Ausschn.), 4. Invention: *Die Schweizer in ihrer alten Tracht und Kleidung mit Trommeln und Pfeiffen*. HAB, M: Lo Sammelbd. 91 (2)

Abb. 6 (rechts): PRAETORIUS: SM II, Theatrum instrumentorum, Tafel XXIII: *Soldaten Trummeln, Schweizer Pfeifflin*.

So zogen in Dresden 1584 Blasinstrumente spielende Boßknechte der Melusine voran,²⁷ in *Della cavalleria* sind es 3 *Musikanten mit Schalmeyen oder Zincken*,²⁸ die Boßknechte gehören hingegen zu Schiff und Walfisch.²⁹ Auch die Dresdner *Polnische Bläsergruppe*³⁰ lässt von Löhneysen leicht abgewandelt und reduziert, jedoch deutlich Bezug nehmend auf Bretschneiders Darstellung, seine *Herrscher der Welt* anführen.³¹

Häufiger teilt er einer Invention jedoch neue Instrumente, besonders auch Gesang zu. In *Della cavalleria* ziehen in der vielerorts beliebten Neptuninvention *drey Wasser Nixen so auff Geygen und Lauten spielen und dreyen Nymphen so lieblich darein singen als Vorhut voran*³² im Gegensatz zu einem 11- bzw. 7-köpfigen Dresdner Ensemble mit gemischter Bläser- und Streicherbesetzung.³³ In der Leukothoë-Darstellung sind statt der vier Dresdner Bläser *6 schöne geschmückte Jungfrauen die lieblich singen zu sehen*³⁴ (Abb. 7 und 8).

Die Dresdner und Kasseler Inventionsdarstellungen zeigen Sänger hingegen deutlich seltener. An kleineren Höfen waren sie natürlich organisatorisch wie finanziell praktikabler.

²⁷ BRETSCHNEIDER: Ringkrennen Dresden 1584 (wie Anm. 12): *Die Neunte Part, Melusine*, image 23 der Online-Ausgabe.

²⁸ LÖHNEYSSEN: *Della cavalleria* 2 (wie Anm. 1), die 4. Invention, fol. 387, Darstellung auf fol. 389, image 295 der Online-Ausgabe, 4. Zeile.

²⁹ Ebd., fol. 400, image 306 der Online-Ausgabe, 4. Zeile.

³⁰ BRETSCHNEIDER: Fastnacht 1609 (wie Anm. 12): *Die 18. Part*.

³¹ LÖHNEYSSEN: *Della cavalleria* 2 (wie Anm. 1), 5. Invention *Monarchen der Welt*, fol. 384, image 281 der Online-Ausgabe, 5. Zeile.

³² LÖHNEYSSEN: *Della cavalleria* 2 (wie Anm. 1), fol. 401, image 307 der Online-Ausgabe, 1. Zeile.

³³ BRETSCHNEIDER: *Beylager Dresden 1582* (wie Anm. 12), image 19 der Online-Ausgabe: *Die Fünfte Part*; BRETSCHNEIDER: Fastnacht 1609 (wie Anm. 12): *Die 19. Part*.

³⁴ LÖHNEYSSEN: *Della cavalleria* 2 (wie Anm. 1), fol. 401, image 307 der Online-Ausgabe, 2. Zeile.



Abb. 7: BRETSCHNEIDER, Beylager Dresden 1582, fol. A18, *Die Achzehende Part: Leukothöe*, SLUB Dresden, Signatur S.B.205.

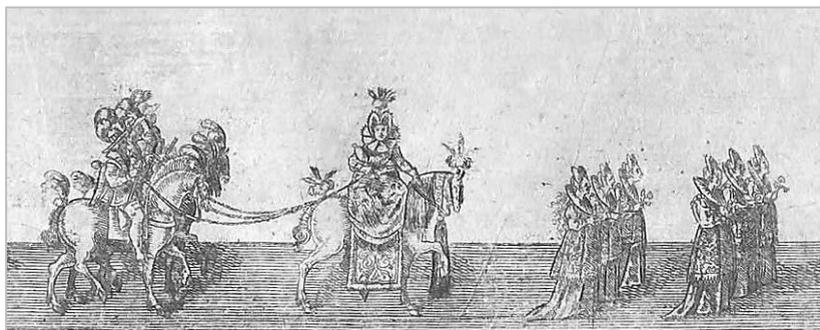


Abb. 8: LÖHNEYSSEN: *Della cavalleria 2*, fol. 305 (Ausschn.), 3. Invention: *Leukothöe führt drei verliebte Ritter, Die Music sind 6 schöne geschmückte Jungfrawen die lieblich singen.* HAB, M: Lo Sammelbd. 91 (2).

Von den 1590er-Jahren an wäre die Wolfenbütteler Hofmusik durchaus in der Lage gewesen, alle personellen und auch instrumentenbezogenen musikalischen Vorgaben zu erfüllen. Musikalisch „unlogische“ oder gar missstönende Zusammenstellungen oder gemischte Gruppen von Saiten- und Blasinstrumentalisten finden sich in *Della cavalleria 2* im Gegensatz zu Bret-

schneider und Dilich nicht.³⁵ Von Löhneysen kupferte somit nicht 1:1 ab, sondern stellte seine eigene Bildkomposition und damit sein eigenes Klangbild zusammen, sicherlich auch auf Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit Praetorius zurückgreifend.

2. Die nahezu unveränderte Umsetzung einer bereits andernorts ausgeführten Invention am eigenen Hof

Die erste Hochzeit des Herzogs Heinrich Julius mit Dorothea von Sachsen 1585 zeigt die dichte personelle und musikalische Vernetzung zwischen Wolfenbütteler und Dresdner Hof in Bezug auf Personal, Musiker und auch Texte.³⁶ Zwei musikbegleitete Inventionen, die von Löhneysen später in seinem Werk darstellte, kamen zur Ausführung: *Der ander Vfzugk in gestalt der Göttin Dianae* und *Heinrich der Löwe*. Während Letztere eine exklusive Produktion war, ging die Idee zur Wolfenbütteler *Diana-Aktion*-Invention offensichtlich auf ein Dresdner Vorbild aus dem Jahr 1582 anlässlich der Hochzeit Christians I. zurück, wobei in beiden Fällen der Dresdner Inventionsregisseur Giovanni Maria Nosseni in die Planung vor Ort eingebunden war.³⁷ Herzog Heinrich Julius hatte die Dresdner Maskenaufzüge miterlebt, auch von Löhneysen kannte sie aus eigener Anschauung.

³⁵ In Bretschneiders Darstellung der zur Fastnacht 1574 in Dresden veranstalteten Waldmenschens-Invention wird z.B. auf Laute, Pferdeschädel und Querflöte musiziert. Dilich stellte ein auf Trommel, Pfeife, Geige, Schellenreif, Schalmeien und Pommern musizierendes Ensemble dar. DILICH: *Kindtauffen Frewlein Elisabethen 1596* (wie Anm. 13), fol. 150, image 127 der Online-Ausgabe.

³⁶ Siehe zu diesem Festereignis WIRTH, Sigrid: „...weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitiert Instrument ist“: *Der Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Herzogshof 1580 – 1625*, Diss. Univ. Göttingen 2015, Wiesbaden 2017, nachfolgend: WIRTH: *Resonanzraum der Laute*, hier Kap. 4.2.

³⁷ 1581 wurde der Baumeister und Inventionskünstler Giovanni Maria Nosseni für einige Zeit vom Dresdner Hof nach Gröningen entsandt, um Heinrich Julius bei der Gestaltung von Ritterspielen und Inventionen zu beraten. Siehe hierzu SCHNITZER, Claudia: *Höfische Maskeraden, Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999, S. 309. Vgl. hierzu auch WADE: *Publication, Pageantry, Patronage*. S. 168f. und 175.

Bretschneiders Darstellung der *Dritten Part* zeigt von Löhneysen als Turnierteilnehmer mit Lanze zu Pferd.³⁸ Auch in Wolfenbüttel zog von Löhneysen 1585 als Hundeführer in der Diana-Invention mit,³⁹ wie aus dem im Staatsarchiv Wolfenbüttel erhalten gebliebenen schriftlichen Festkonzept⁴⁰ hervorgeht. Anhand dieses Dokuments, das detailliert Personenanordnung und Ausstattung der von Heinrich Julius geführten Parten nennt, kann am Beispiel dieser beiden Inventionen analysiert werden, inwiefern von Löhneysen Gesehenes und Geschehenes abbildete oder aber idealisierend darstellte. Entgegen den Darstellungen der *Diana-Aktion*-Invention bei von Löhneysen und Bretschneider, die Diana mit ihren auf Lauten, Cistern und Harfe bzw. auf Cistern und Violen spielenden Nymphen in einem fahrenden, mit Pflanzen dekorierten Wasserbecken zeigen,⁴¹ erschien laut Festkonzept der Wolfenbütteler Invention der als Diana verkleidete Heinrich Julius hoch zu Ross. Auch die Nymphen saßen nicht in einer Wanne, sondern werden als *6 Jungen, die umb die Diana laufen* beschrieben.⁴² Bei den Jungen könnte es sich um auf Lauteninstrumenten spielende bzw. singende Wolfenbütteler Lateinschüler oder Helmstedter Studenten gehandelt haben, die bei früheren Hoffesten bereits mehrfach in dieser Weise musikalisch

³⁸ BRETSCHNEIDER: Beylager Dresden 1582 (wie Anm. 12), fol. A3, image 15 der Online-Ausgabe: *Die 3. Part*.

³⁹ Niedersächsisches Landesarchiv, Staatsarchiv Wolfenbüttel, künftig NLA-StA WF, 1 Alt 23, Nr. 147, Hochzeit von Herzog Heinrich Julius und Herzogin Dorothea zu Braunschweig-Lüneburg, geborene Prinzessin von Sachsen 1585, Zu der andern Invention, fol. 62v sowie LÖHNEYSEN: Della cavalleria 2 (wie Anm. 1), *Die Fünffte Invention*, fol. 400, image 304 der Online-Ausgabe, Zeile 3. Am Ringrennen nahm er unter dem Namen Gundelardus teil.

⁴⁰ NLA-StA WF, 1 Alt 23, Nr. 147, Hochzeit von Herzog Heinrich Julius und Herzogin Dorothea zu Braunschweig-Lüneburg, geborene Prinzessin von Sachsen 1585.

⁴¹ BRETSCHNEIDER: Beylager Dresden 1582 (wie Anm. 12), *Die Dreizehende Part*, image 35 der Online-Ausgabe, LÖHNEYSEN: Della cavalleria 2 (wie Anm. 1), fol. 400, image 304 der Online-Ausgabe, 3. Zeile.

⁴² NLA-StA WF, 1 Alt 23, Nr. 147, fol. 62v: Zu der andern Invention.

eingesetzt worden waren.⁴³ Alles in allem zeigt sich jedoch, dass die wichtigsten allegorischen und musikalischen Elemente des Dresdner Vorbildes durchaus umgesetzt wurden, wenn auch nicht mit gleichem materiellen und dekorativem Aufwand — und auch bei von Löhneysen zur Darstellung kamen.

Drei weitere in *Della cavalleria 2* dargestellte Inventionen können dem Wolfenbütteler Hof zugeordnet werden: Laut dem Planungskonzept des Festablaufs 1585 umfasste die musikalische Gestaltung neben zwölf Trompetern und Heerpaukern *Zwei wilde Männer mit Schalmeien*,⁴⁴ eine in *Della cavalleria 2* sehr ähnlich der Beschreibung dargestellte Invention,⁴⁵ die zudem in der gleichen Zeile auf der nächsten Seite fortlaufend zur *Diana-Aktion*-Invention zu finden ist. Womöglich fand auch die Invention der Bergreihen singenden Berghauer 1585 in Wolfenbüttel statt,⁴⁶ denn laut Kammerrechnungen bekamen die Bergsänger am Hof anlässlich des Hochzeitsfestes neue Hemden geschneidert. Beide Inventionsthemen waren jedoch nicht exklusiv für den Wolfenbütteler Hof. Auch die Invention einer Bauernhochzeit,⁴⁷ die laut des zeitgenössischen Flugblattes von Christian

⁴³ Solch eine behelfsweise musikalische Kooperation mit der Helmstedter Universität war unter Herzog Julius bereits bei einigen früheren Hoffesten erfolgt. So führten im April 1577, im November 1582 und im September 1583 Helmstedter Studenten musikbegleitete Musenkomödien am Wolfenbütteler Hof unter Leitung Helmstedter Professoren auf. Eine Hofkapelle war zu dieser Zeit noch nicht vorhanden und wurde wohl auf Grund der finanziell günstigeren Alternative der Studentenmusiker für entbehrlich gehalten - bis der zuständige Professor Johannes Sötefleisch 1587 sein Amt aufgab. Vergl. WIRTH: Resonanzraum der Laute (wie Anm. 36), Kapitel 2.1.

⁴⁴ NLA-StA WF, 1 Alt 23, Nr. 147, fol. 58r: Vfüge M.F.G. und Hern des Bischofs zu Halberstadt zum Ringrennen.

⁴⁵ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), fol. 401, image 305 der Online-Ausgabe, 3. Zeile.

⁴⁶ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), *Die Ander Invention*, Berghauer, fol. 397, image 301 der Online-Ausgabe, 1. Zeile.

⁴⁷ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), fol. 400, images 304 und 305 der Online-Ausgabe.

Greiff während des Wolfenbüttel-Besuches Christians IV. 1595 veranstaltet wurde,⁴⁸ war an anderen Höfen ein beliebtes Thema, u.a. in Dresden. Wie so oft, stellte von Löhneysen sie spiegelbildlich zu Bretschneider dar.⁴⁹ Sie findet sich in *Della cavalleria 2* ebenfalls auf fol. 400 und 401, sodass man auch für die übrigen Inventionen auf diesen Seiten⁵⁰ einen Bezug zum Wolfenbütteler Hof vermuten könnte.

3. Die Neuerfindung

Von Löhneysen nennt im Vorwort zu *Della cavalleria 2* neben an anderen Höfen stattgehabten Festumzügen auch *etzliche, so ich selbste inventirt*.⁵¹ Zwar konnte der Begriff der *Invention* nach damaligem Verständnis sowohl im aristotelischen Sinne eine Sammlung von Argumenten und Informationen als auch die Erfindung, d.h. die

sinnreiche faßung aller sachen die wir vns einbilden können der Himlischen vnd irdischen die Leben haben vnd nicht haben (Opitz)⁵²

meinen, er wird jedoch in *Della cavalleria 2* konsistent in letztgenannter Bedeutung und als Synonym für Maskenaufzüge verwendet.

Neben dem Aufzug zur Huldigung Christians IV. 1603 in Hamburg ist die Invention *Heinrich der Löwe* als singular anzusehen. Auch diese Invention,

⁴⁸ GREIFF, Christian: *Einzug des Durchleuchtigsten [...] Herrn Christiani des Vierden*, Flugschrift, [S.l.][1595], VD16 G 3147, HAB Wolfenbüttel, H: T 794.4° Helmst. (12), nachfolgend: GREIFF: Einzug. Hier Zeilen 407 und 408: *Frölich kann in einer Invention Vier Bawren damit auffgezohn*.

⁴⁹ BRETSCHNEIDER: Beylager 1582 (wie Anm. 12), image 23 der Online-Ausgabe: *Die 7. Part*.

⁵⁰ Es handelt sich um die Inventionen *Römer*, *Leukothoë*, *Bacchus* und *Schiff und Walfisch*.

⁵¹ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), fol. 383, image 287 der Online-Ausgabe.

⁵² OPITZ, Martin; JAUMANN, Herbert (Hg.): *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624); mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625, Studienausg. - Stuttgart, 2011. Das V. Capitel: Von der zuegehör der Deutschen Poesie vnd erstlich von der invention oder erfindung vnd Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen, hier S. 26.

wie schon die *Diana-Aktion*-Invention, führte Heinrich Julius als Mantentor auf den Turnierplatz hinter dem Wolfenbütteler Schloss, diesmal in der dynastisch-prominenten Rolle Heinrichs des Löwen. Bei diesem Fest wurde laut Festkonzept ein Preis auf denjenigen ausgelobt, der *mit der zierlichsten Invention wirt vff die Bahn ziehen*.⁵³ Dieser sog. *Zierdanck* stand gleich an zweiter Stelle nach dem Preis für den kämpferisch erfolgreichsten Turnierteilnehmer, ein Hinweis auf die große Beachtung, die der dekorativen und performativen Ausführung der Maskenaufzüge der Gäste zu Teil wurde.

In wieweit die Idee zur *Heinrich der Löwe*-Invention durch den jungen Herzog selbst, durch den damals am Wolfenbütteler Hof weilenden Noseni oder durch von Löhneysen entwickelt wurde, lässt sich nicht mehr klären, es wird ein Gemeinschaftsprojekt gewesen sein. Auch hier zeigt sich die musikalisch-personelle Verquickung und enge Kooperation mit dem Dresdner Hof, die die Umsetzung der Inventionsidee erst möglich machten: Bei den in der *Heinrich der Löwe*-Invention laut Festkonzept mitziehenden *welschen Musicanten*⁵⁴ handelte es sich um die italienischen Musiker der Familien Scandellus und Tola der Dresdner Hofkapelle, die in den Wolfenbütteler Kammerrechnungen als Gastinstrumentalisten Erwähnung finden. Nach von Löhneysens Darstellung spielten sie, als Greifenjunge verkleidet, auf Blasinstrumenten. Bei dieser Hochzeitsinvention war das Thema ortsspezifisch exklusiv. *Della cavalleria 2* fügte dem zwischenhöfischen Diskurs über repräsentative Praktiken und Mythen, aber auch über musikalische Repräsentation und Aufführungspraxis eine weitere Wolfenbütteler Stimme hinzu.

⁵³ NLA-StA WF, 1 Alt 23, Nr. 147, fol. 7r: Anweisung zum Cartell, Auftheilung der Dencke, Welche die herrn mantentoren mitbegreifen sollen.

⁵⁴ NLA-StA WF, 1 Alt 23, Nr. 147, fol. 58r: Vfüge M.F.G. und Hern des Bischofs zu Halberstadt zum Ringrennen.

4. Die Implementierung realer Vorbilder

Nicht nur Bauertänze und Postreiter konnten die Wolfenbütteler Hofleute und Bürger im Original erleben. Als Alternative zur Wiederverwendung einer bereits ausgearbeiteten Invention ist das folgende Beispiel von Intertextualität zu sehen: Eine 1596 anlässlich der Inauguration Christians IV. von Dänemark in Kopenhagen aufgeführte Invention von *Muskowitern*, die mit ihren Pfeifen und Paucken nach ihrer arth daherkamen,⁵⁵ könnte von Löhneysen zur Invention der *Muskaviterischen Pajorn und ihrem Großfürst* inspiriert haben, die er mit Pfeifen und Pauken darstellte (Abb. 9).⁵⁶ Praetorius wiederum bildete im *Theatrum instrumentorum* des *Syntagma musicum II Moscowitische Trummeln oder Paucken* sehr ähnlich denen in *Della cavalleria 2* ab (Abb. 10).⁵⁷

Im eigenen Herzogtum konnten von Löhneysen und Praetorius durchaus landesuntypische Musikinstrumente im Originalgebrauch in Augen- und „Ohren“-schein nehmen. So berichtet die Braunschweigische Landeschronik für das Jahr 1599:

*Den 3. Septemb. ist ein Moscowitischer Gesandte, mit Namen Wassus Ivanowitz, so ein Rußischer Fürst war, zu Braunschweig solenniter eingezogen, von da er nach Prag zum Kaiser gereist.*⁵⁸

⁵⁵ N.N.: Inauguration Christian IV. 1596, (wie Anm. 14), *Die 7. Invention: Diß waren Muscowiter gar Artich angericht mit Schonen Rossen und zierlichen Kleidinge, der Venturirer waren 4. Kamen darher mit ihren Pfeiffen und Paucken nach ihrer arht mit etzlichen Gliedern*. Fol. Dii, Image 27 der Online-Ausgabe.

⁵⁶ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), fol. 388, image 392 der Online-Ausgabe, 2. Invention, 3. Zeile.

⁵⁷ PRAETORIUS/GURLITT: SM II (wie Anm. 15), Tafel XXX, Nr. 2.

⁵⁸ REHTMEIER, Philipp Julius: *Braunschweig-Lüneburgische Chronica, Oder: Historische Beschreibung der Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg / Henricus Bünting, Joh. Letzner. Nunmehr [...] vermehrt und nach von Leibnitz Script. Brunso. verbessert, mit notis, documentis, sigillis [...] bestärkt und biß auf die jetzige Zeit continuiert von Phil. Julius Rehtmeier, Teil 2: In sich haltend das Mittlere Haus Braunschweig, Braunschweig 1722. [Elektronische Ressource] Braunschweig: Univ.-Bibl. 2009. Digitalisie-*



Abb. 9 (links): LÖHNEYSEN: Della cavalleria 2, fol. 388 (Ausschn.): 2.

Invention: *Muskaviter mit Großfürst*, HAB, M: Lo Sammelbd. 91 (2).

Abb. 10 (rechts): PRAETORIUS: SM II, Tafel XXX/2:

Moscawitische Trummeln oder Paucken.

Das Wort *solemniter* impliziert hierbei eine repräsentativ-musikalische Begleitung. Auch die Darstellung türkischer Instrumente mag auf eigener Anschauung beruht haben oder auf Berichten zahlreicher Wolfenbütteler Hofleute, die 1594 am Zug gegen die Türken in Ungarn teilgenommen hatten.

Im Gegensatz zu Inventionsdarstellungen türkischer bzw. asiatischer Musiker am Kasseler Hof, die zu Fuß Zink, Posaune, Leier und Violen spielend auftreten,⁵⁹ stellte von Löhneysen Schalmeyen und Trommel spielende Reiter dar, übereinstimmend mit Praetorius' Beschreibung der an eine Invention

rungrungsvorlage: Primärausg. Universitätsbibliothek Braunschweig 3000-1707, <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00024411>, [15. August 2016], hier S. 1121.

⁵⁹ DILICH: Kindtauffen Frewlein Elisabethen 1596 (wie Anm. 13), fol. 52, image der Online-Ausgabe 135, *Dritter Part der achten Invention von Asia*.

on erinnernden Aufführungssituation türkischer Musik im *Syntagma musicum II*:

*Wenn auch ein Christ zum Mammelucken und Türcken worden und sich beschneiden lassen, setzet man ihn auff ein schön Pferd, führet ihn durch die gantze Stadt mit Schalmeyen und Trummeln. Diese Lumpen Music wird noch heutigen Tages bey den Türcken in hohem Wert geachtet.*⁶⁰

Er wusste sogar den Klang zu beschreiben als *Rumpelfass und schnarrende, kikakende Schalmeyen*.⁶¹ Auch in Dresden wurden diese Instrumente dargestellt, jedoch nicht in Form eines Reiterzuges, sondern gespielt von als Türken verkleideten Musikern zu Fuß.⁶² Aufschlussreich ist Praetorius' Begründung, fremdländische Musikinstrumente abzubilden,

*damit sie uns Teutschen zwar nicht zum Gebrauch, sondern zur wissenschaft auch bekannt sein müchten.*⁶³

Inventionen exotischer Thematik waren auch Wissensdemonstration und Wissensvermittlung der Beschaffenheit der Welt gegenüber höfischem und außerhöfischem Publikum sowie Zeugnis nicht nur des materiellen, sondern auch des geistigen Reichtums der Inventionsführer. Nicht allein bunte Masken, kunstvolle Requisiten und exotische Tiere (wie z.B. Kamel und Papagei, die am Wolfenbütteler Hof gehalten und in *Della cavalleria 2* dargestellt wurden) konnten Erstaunen erregen; insbesondere die Musik trug durch ihre Emotionen beeinflussende, durch Klang und Form der Instrumente überraschende Wirkung zur Vermittlung der Bedeutungsinhalte maßgeblich bei. Das zahlreiche höfische und städtische Publikum der sich langsam und akustisch heterogen begleitet vom Schloss durch die Stadt

⁶⁰ PRAETORIUS/GURLITT: SM II (wie Anm. 15), Vorrede, keine Fol. Nr.

⁶¹ Ebd.

⁶² BRETSCHNEIDER: Fastnacht 1609 (wie Anm. 12), 13. Part, *Türkischer Zug mit Musikanten und Herzog Johann Georg als Sultan*. Fol. 33.

⁶³ PRAETORIUS/GURLITT: SM II (wie Anm. 15), Vorrede, keine Fol. Nr.

zum Turnierplatz bewegenden Maskenaufzüge nahm diese Eindrücke sicherlich neugierig gespannt auf.

Aber auch ganz ohne das Festmachen an ethnologischen bzw. regionalen Vergleichsquellen stellen von Löhneysens Illustrationen sein eigenes Ideal der (musikalischen) Repräsentation dar, sie dokumentieren, was am Wolfenbütteler Herzogshof bekannt und als thematischer Kanon rezipiert wurde. Beim Amerika-Aufzug in *Della cavalleria 2* werden Schellenkranz und Amerikanische Trompete dargestellt (Abb. 11),⁶⁴ ähnlich denen in Praetorius' *Theatrum instrumentorum* (Abb. 12 und 13).⁶⁵



Abb. 11: LÖHNEYSEN, *Della cavalleria 2*, fol. 384, *Invention America* (Ausschn.), HAB, M: Lo Sammelbd. 91 (2).

⁶⁴ LÖHNEYSEN, *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), fol. 384, image 288 der Online-Ausgabe, *Invention America*.

⁶⁵ PRAETORIUS/GURLITT: SM II (wie Anm. 15), *Theatrum instrumentorum*, Tafeln XXIX (Nr. 7) und XXXI (Nr. 4).

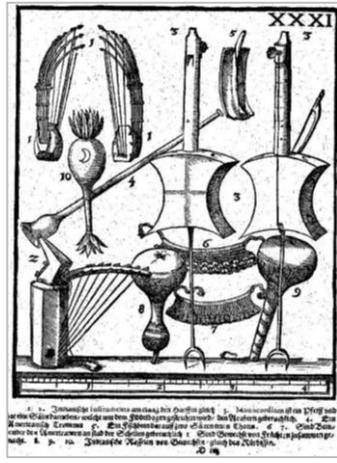
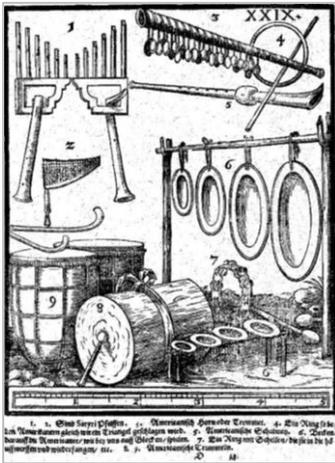


Abb. 12 (links): PRAETORIUS: SM II, Tafel XXIX, Nr. 5. *Ein Amerikanisch Horn oder Trommet, Nr. 7. Ein Ring mit Schellen, die sie in die Hö uff werffen und wieder fangen.*
 Abb. 13 (rechts): PRAETORIUS: SM II, Tafel XXXI: Nr. 4. *Ein Amerikanisch Trommet, Nr. 6., Nr. 7. Beinbänder den Amerikanern an stad der Schellen gebrauchlich, Nr. 8. bis Nr. 10. Indianische Rasseln von Geweachsen gleich den Kürbissen.*



Abb. 14 (links): DILICH: Kindertauften Frewlein Elisabethen 1596, Invention *Amerika*, fol. 140, HAB, Gm 4° 411. Kongruent zu PRAETORIUS: SM II, Tafel XXIX: Nr. 5 (mittlere Figur) und Tafel XXXI, Nr. 4 (rechte Figur).
 Abb. 15 (rechts): DILICH: Taufe 1596, fol. 141, kongruent zu PRAETORIUS: SM II, Tafel XXXI, Nrn. 7 bis 10.

Noch verblüffender ist hier allerdings die bildliche Parallele dieser Praetoriusschen Instrumentengruppe zur Kasseler Amerika-Invention von 1596, dargestellt von Wilhelm Dilich (Abb. 14 und 15).⁶⁶ Die sowohl von Praetorius als auch Dilich gezeigten indianischen Beinbänder, Rasseln und die amerikanischen Blasinstrumente finden sich in einem von Gerhard Aumüller im Staatsarchiv Marburg aufgefundenen, 1638 verfassten Kasseler Inventionsinventar der in den 1590er-Jahren genutzten Requisites.⁶⁷ Sie werden darin erwähnt als

Neun Americanische Rappelnde gewächse, Ein Horn wie eine Schnecke,⁶⁸ drey Intianische Messing trompten, Fünff Antiquitetische Messinge trompten, so alle zerbrochen vndt schadhafftig sein⁶⁹ sowie ein Meßing Intianisch Instrument wie ein Ring,⁷⁰

Praetorius' Darstellung Nr.4 auf Tafel XXIX entsprechend:

Ein Ring so bei den Amerikanern gleich wie ein Triangel geschlagen wird.

Der Abgleich mit dem Inventar zeigt einerseits die akribisch genaue Darstellung Dilichs, andererseits weist es darauf hin, dass Praetorius, wahrscheinlich auch von Löhneysen ihre diesbezüglichen Kenntnisse am Kasseler Hof erwarben.

⁶⁶ DILICH: Kindtauffen Frewlein Elisabethen 1594, (wie Anm. 13), Invention *Amerika*, fol. 140.

⁶⁷ Hessisches Staatsarchiv Marburg, StAMR 4b, Nr. 231. Ich danke Gerhard Aumüller herzlich für diese Mitteilung.

⁶⁸ Ebd., fol. 25v, 67 und Nr. 79. Auf Letzterem bläst die linke Figur in Abb. 14.

⁶⁹ Ebd., Nrn. 80 und 81.

⁷⁰ Ebd., fol. 26r, Nr. 89. Vergl. PRAETORIUS/GURLITT: SM II, (wie Anm. 15) *Theatrum instrumentorum*, Tafel XXIX, Nr. 4.

5.: Die Intertextualität von Inventionsthemen mit anderen Bereichen der Repräsentation am Wolfenbütteler Hof

In Inventionen genutzte Themen konnten am Wolfenbütteler Hof auch auf anderen Ebenen der Gestaltung und Beschreibung höfischer Repräsentation erscheinen. Für die Türken-Invention in *Della cavalleria 2* heißt es:

*Der fünffte Auffzugk ist eines Türckischen Bascha, welcher mit sich ein fest Blockhaus führet, daraus starck geschossen und mit Racketlein geworffen.*⁷¹

Auch anlässlich des Besuchs Christians IV. von Dänemark im Oktober 1595 wurde ein von „Türken“ besetztes Blockhaus auf dem Wolfenbütteler Stadmarkt unter großer Lärmentwicklung beschossen und nach heftiger Gegenwehr abgebrannt. Christian Greiff beschreibt dieses Festelement eindrucksvoll:

*Nach aller Pracht vmb Acht schleggen
des Abends that sichs erregen.
Zimblich groß ein Haus hat neun Thürm,
auff jedem Thurm stund ein Lindwurm.
Von vier Ecken, mit zween Gengen,
schad das mans solt versengen.
Brausen giengs an mit Blitzknacken,
jeder kondts sehn lustig, wackern.
Richtig vorher stunden Türcken,
die that das Feuwer auffwircken.*⁷²

⁷¹ LÖHNEYSEN, *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1): 5. Invention *Türkischer Pascha*, fol. 389f., (images 292 und 293 der Online-Ausgabe), 5. Zeile.

⁷² GREIFF, Einzug (wie Anm. 47), Zeile 323-330 der Flugschrift.

Des Weiteren wurde beim großen Bankett zu Ehren der dänischen Gäste im Burgundischen Tanzsaal des Wolfenbütteler Schlosses die durch Hofkoch Frantz de Rontzier 200 kunstvoll zubereiteten Schauessen in sieben Abteilungen und von Musik begleitet, gleich einem allegorischen Festumzug im Kleinen aufgetragen. Darunter war eine der Volkssage von Heinrich dem Löwen entnommene Darstellung des Kampfes zwischen Löwe und Lindwurm,⁷³ wie in der *Heinrich-der Löwe-Invention* 1585 ausgeführt und in *Della cavalleria 2* dargestellt. Auch fanden am Hof Mummereien in Wildemann-Kostümen statt. Nicht zuletzt sei das 9. Kapitel des *Syntagma musicum III* erwähnt, in dem Praetorius Intraden nennt, *welch man bei grosser Herren Einzug oder Auffzügen im Turnieren und sonst zu gebrauchen pflegt*⁷⁴ und das trotz seiner auffälligen Kürze den Stellenwert auch dieser Form von Musikdarbietung offenbart.

6. *Della cavalleria 2* als performativ-musikalischer Text

Abschließend möchte ich den die Inventionen betreffenden Teil von *Della cavalleria 2* als musikalischen Text auffassen. Auch auf verbaler Ebene unterscheiden sich die Musikbeschreibungen der genannten Werke. In den Kasseler Festberichten Dilichs werden Musikinstrumente als allegorisch wirksame, aus der Mythologie ableitbare Requisiten genannt bei Betonung der visuellen Wirkung von Kostümierung und Ausstattung. Auch in den Dresdner Darstellungen Bretschneiders ist der Titel *Kurtze beschreibung und unterrichtung wasserley Farben oder Kleidung diese Auffzüge gehabt haben*⁷⁵ Programm. Eine Erwähnung akustischer Ereignisse oder der Musik an sich findet kaum statt, auch hier dominiert der visuelle Aspekt. *Della cavalleria 2* hingegen folgt zwar der gängigen Abfolge von Themenerklä-

⁷³ Ebd.: Zeile 235f: *Obgesetzt war auch zum dritten ein Lew vnd Lindwurm die stritten.*

⁷⁴ PRAETORIUS/GURLITT: SM III (wie Anm. 15), fol. 24f.

⁷⁵ BRETSCHNEIDER: Ringrennen Dresden 1584, (wie Anm. 12), fol. 3, image 7 der Online-Ausgabe.

rung und Darstellung; über die organisatorischen und thematischen Erläuterungen hinausgehend ergänzt von Löhneysen hier jedoch eine verbale und bildliche Dynamik und charakterisiert darüber hinaus die musikalischen Anteile. Seinen Erklärungen stellt er eine Aufzählung der Musiker und ihrer Instrumente voran, erwähnt die Lieblichkeit und Schönheit der vokalen oder instrumentalen Darbietung der Jungfrauen, Nymphen oder Bergsänger und gibt wiederholt dramaturgische und performative Gestaltungshinweise. So heißt es etwa beim Bacchus-Aufzug: *hat vor sich hergehen 6. mit Sackpfeiffen und Schalmeyen, die Mitziehenden sollen den Judizierern Wein und Obst verehren und ihnen schmeicheln, denen folgen etliche volle Bawren, die sich durcheinander rauffen und schlagen.*⁷⁶

Das türkische Kastell darf der Pascha behalten, wenn er im Turnier das Pretium gewinnt,⁷⁷ und bei der Bauerhochzeit entspinnt sich ein frivoler Dialog zwischen Braut und Brautführern.⁷⁸ Hierin weisen die Kupferstiche auf eine besondere, dem musikalischen Alltag enthobene Position auch der Hofmusiker hin, in Verkleidung darstellerisch zu agieren, eine Rolle zu übernehmen.

In regelmäßiger Abfolge sind dem Text vier- bis sechsstimmige Musikstücke (4 *Intraden* und 1 *Mascarada*) beigelegt,⁷⁹ wodurch – zumindest für

⁷⁶ LÖHNEYSSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm. 1), *Die Vierte Invention*, fol. 399, image 303 der Online-Ausgabe.

⁷⁷ Ebd.: *Der fünffte Aufzug*, fol. 387, image 291 der Online-Ausgabe.

⁷⁸ Ebd.: *Die Achte Invention*, fol. 399, image 303 der Online-Ausgabe.

⁷⁹ Eine 1624 posthum erschienene dritte Auflage von *Della cavalleria 2* enthält weitere Musikstücke: Neben einer bereits in der ersten Auflage erscheinenden Intrada finden sich zwei weitere, sowie Musik zu einem *muskawiterischen*, einem polnischen, einem türkischen, einem persischen sowie zwei Mohrenaufzügen. Siehe hierzu SPOHR, Arne: *English Masque Dances as Tournament Music? The Case of William Brade's Neue außeresene liebliche Branden, Intraden, Mascheraden (Hamburg, Lübeck, 1617, in: SMART, Sara; WADE, Mara R. (Hg.): The Palatine Wedding of 1613, Protestant Alliance and Court Festival, Wiesbaden 2013, S. 545-566. Hierin analysiert er die in der Inventionsmusik dieses Druckes evident werdende Verwendung von William Brades*

den musikalisch vorgebildeten Benutzer – die dargestellten Inventionen eine weitere, akustisch erfahrbare Dimension erhalten. Über jeweils zwei Seiten verteilt, scheinen die musikbegleiteten Inventionen vor dem betrachtenden Auge vorbeizuziehen. Diese wiederkehrende Struktur von je einer Seite Notenmaterial und Beschreibung und zwei Seiten Darstellung verleiht diesem Text gewissermaßen Rhythmik und Klang.

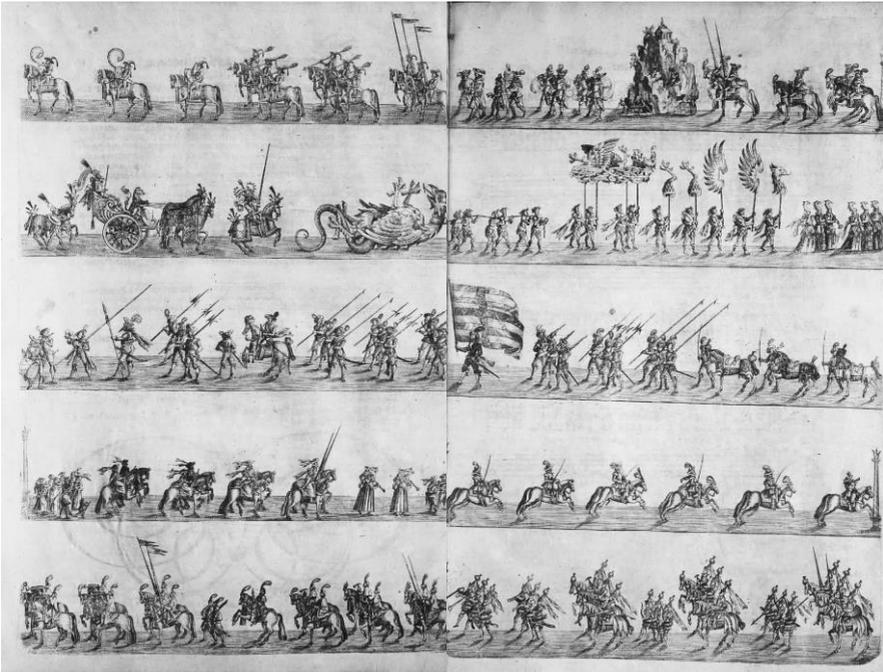


Abb.16: LÖHNEYSEN: *Della cavalleria* 2, fol. 396f., HAB, M: Lo Sammelbd. 91 (2)

Kompositionen und ihre Intention der Bewahrung musikalischen und politischen Gedächtnisses.

Die abgedruckte Musik ist passend gewählt: Die Intrada auf fol. 390 von Alessandro Orologio, Christian IV. von Dänemark gewidmet, könnte bei dessen auf den Seiten davor dargestellten Inventionen anlässlich der Huldigungsfeierlichkeiten 1603 in Hamburg erklingen sein, wie Arne Spohr in seinen Konkordanzuntersuchungen dieser Stücke vermutet.⁸⁰ Ein weiteres Stück, die im Druck direkt vor den Seiten mit dem 1585 aufgeführten Aufzug von Heinrich dem Löwen positioniert ist, geht laut Spohr u.a. auf die Hennencanzone Antonio Scandellos zurück.⁸¹ Da in dieser Invention höchstwahrscheinlich Dresdner Verwandte oder zumindest Bekannte Scandellos, als Greifenjunge verkleidet, vor einem Nest mit zerlegtem Greif ihre Musik erklingen ließen, könnte man das Musikstück auf Grund der thematischen Nähe zuordnen, allerdings wäre es nicht von ausgesprochen majestätischer Wirkung gewesen.

Eine über den musikalischen Inhalt hinausgehende Betrachtung zeigt die Verwendung unterschiedlicher Techniken des Notendrucks: Während die erste Intrada ein Plattendruck ist, zeigen die übrigen Musikstücke den Druck mit beweglichen Lettern. Er gleicht dem der Wolfenbütteler Druckerei von Elias Holwein, in der später auch viele andere Wolfenbütteler Musikveröffentlichungen erschienen, u.a. auch Werke von Praetorius.⁸² Obgleich von Löhneysen drei eigene Druckereien betrieb, könnte ihm die Beschaffung von Notenlettern für lediglich drei Seiten unverhältnismäßig aufwändig erschienen sein.

⁸⁰ LÖHNEYSEN: *Della cavalleria 2* (wie Anm.1) fol. 390, image 294 der Online-Ausgabe: *ein andere Intrada So man zu den Auffzügen oder Inventionen braucht*. Siehe zu Konkordanzen SPOHR: *How chances it?* (wie Anm. 16), S. 418-422.

⁸¹ EBD.: fol. 394, image 298 der Online-Ausgabe: *Folget noch ein andere Intrada So man zu den Auffzügen oder Inventionen braucht*, Spohr: *How chances it* (wie Anm. 16).

⁸² Vgl. auch den Beitrag von Jürgen Habelt in diesem Band.

Fazit

In diesem Beitrag wurde anhand von Beispielen dargestellt, welche Quellen von Löhneysen für seinen Druck *Della cavalleria 2* (1609/10) nutzte und auf welche Weise er sie zur Gestaltung seines Werkes einsetzte. Hierbei ließ sich eine ausgeprägte Intertextualität auf verschiedenen Ebenen zeigen. Es finden sich Bezüge zu Praetorius' *Syntagma musicum II* und *III* sowie zu regionalen Begebenheiten. Neben den bereits dem Wolfenbütteler Hof zugeordneten Inventionen *Heinrich der Löwe* und *Diana und Aktäon* (beide anlässlich der Hochzeit Heinrich Julius' mit Dorothea von Sachsen 1585) können die Invention der *Wilden Männer*, wahrscheinlich auch der *Berg-hauer* (beide 1585) sowie die Invention einer *Bauernhochzeit* (1594) an den Hof verortet werden.

Wie für Dresden und Kassel kann am Beispiel der konkreten Festereignissen zuzuordnenden Aufzüge auch für den Wolfenbütteler Hof konstatiert werden, dass die Darstellungen eine hinreichend gute Vorstellung von dem bieten, was zu sehen und zu hören war. Trotz der gezeigten engen Bezugnahmen auf Festdarstellungen besonders des Dresdner Hofes traf von Löhneysen eine eigene Auswahl, stellte eigene Klangbilder zusammen und schuf darüber hinaus eine neuartige Form der musikalisch-performativen Wissensvermittlung. Dass auch die musikinstrumentale Ausstattung der Kasseler Inventionen Einfluss auf musikalisches Wissen am Wolfenbütteler Hof ausübte, konnte am Beispiel der konkordanten Abbildungen indianisch-amerikanischer Musikinstrumente bei Dilich, Praetorius und von Löhneysen gezeigt werden. Bei nahezu fehlenden Aufführungsschilderungen der Festaufzüge sind die als Quellen verfügbaren Bilddokumente, Inventare und zuschreibbaren Musikalien Zeugnisse des musikalischen Diskurses der mit Musik befassten Akteure. *Della cavalleria 2* war nicht nur Essenz und Demonstration des Festaufzüge betreffenden theoretischen, handwerklichen und dramaturgischen Wissens, sondern auch der *musikalischen* Praktiken am Wolfenbütteler Hof.

Das Kompendium erlebte mehrere Neuauflagen, es ist ein Dokument des diskursiven Raumes und Zeugnis musikkulturellen Handelns zwischen den dynastisch bzw. regional verbundenen Höfen und am Wolfenbütteler Hof der Frühen Neuzeit.

Teil 4: Wirkungen

Rainer Schmitt

Die Tanzsammlung *Terpsichore* von Michael Praetorius im Spiegel der Forschung

Wenn ein Komponist, der bis zu seinem 40. Lebensjahr fast ausschließlich geistliche Musik komponiert hat, plötzlich einen Band mit 312 mehrstimmigen Tänzen und Balletten herausgibt und seiner Veröffentlichung zusätzlich ein umfangreiches Vorwort mit Erläuterungen zum Inhalt beifügt, liegt die Frage nach den entsprechenden Gründen durchaus nahe. Das Vogelsänger-Symposium 2016 bot eine willkommene Gelegenheit, sich mit dieser *Terpsichore* genannten Sammlung des Michael Praetorius zu befassen, die der Komponist 1612 mit einer Widmung an seinen Wolfenbütteler Herzog Friedrich Ulrich in Druck gab.¹ Im Folgenden werden zunächst die bisherigen Forschungsarbeiten zum Thema kurz vorgestellt und daraus Folgerungen abgeleitet. Ein Verweis auf zwei bisher ungelöste Fragen, die Anlass zur einer weiteren Beschäftigung mit der Tanzsammlung des Praetorius geben, beschließt diesen Beitrag.

Es ist das besondere Verdienst von Wilibald GURLITT, dass er bereits 1914 im ersten Teil seiner Dissertation² dezidiert auf das nach seiner Meinung *für die Geschichte des Tanzes hochbedeutende Werk*³ hingewiesen hat. Anhand einer fast vollständigen Wiedergabe des umfangreichen Vorworts der Tanzsammlung nimmt Gurlitt in Fußnoten Stellung zu einzelnen

¹ PRAETORIUS, Michael: *Terpsichore, Musarum Aoniarum Quinta. Darinnen Allerlei Frantzösische Däntze und Lieder*, Wolfenbüttel 1612 = BLUME, Friedrich (Hg.): *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 15, Wolfenbüttel 1929, S. VII.

² GURLITT, Wilibald: *Michael Praetorius (Creuzburgensis). Sein Leben und seine Werke*. Diss. 1914. Neudruck durch FLOBDORF, Josef (Hg.), Wolfenbüttel 2008, S. 199-210.

³ Ebd., S. 199.

Bemerkungen von Praetorius, wobei ihn vor allem die von Praetorius erwähnten Tänzer und Musiker sowie die Quellen der Sammlung interessieren. Zur Musik selbst äußert sich Gurlitt nicht und verweist diesbezüglich auf einen zweiten Teil seiner Arbeit, der jedoch wegen des Ersten Weltkriegs nicht mehr erschien.

François LESURE weist in einem 1952 veröffentlichten Aufsatz zur *Terpsichore* unter anderem nach, dass viele Tänze dieser Sammlung Konkordanzen mit der Kollektion in den Pariser Archiven der königlichen Musikkapelle aufweisen.⁴ Besonders eindrucksvoll zeigt sich die Verbindung zur französischen Hofmusik bei der Datierung einiger Ballette, deren Aufführungsdaten in Frankreich zwischen 1601 und 1610 nachweisbar sind und die zum Teil auch bestimmten Autoren zugeordnet werden können.⁵ Es ist das besondere Verdienst von Lesure, dass er sein Augenmerk nicht nur auf die Quellen richtet, sondern sich auch unter speziellen Fragestellungen mit dem Inhalt der Tanzsammlung befasst. Dabei unterscheidet er entsprechend den Angaben von Praetorius in seinem *Admonitiones* genannten Vorwort drei Gruppen von Tänzen:

1. Tänze, zu denen Praetorius Bass und Mittelstimmen ergänzt hat und die er mit *MPC* kennzeichnet;
2. Tänze, zu denen Praetorius nur die Mittelstimmen geschrieben hat und die er mit *Incerti* kennzeichnet
3. Mehrstimmig übernommene Tänze namentlich bekannter oder anonymen Komponisten.

⁴ LESURE, Francois: *Die „Terpsichore“ von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV.* Die Musikforschung 5, 1952, S. 7-17.

⁵ Ebd., S. 13.

Hinsichtlich des Einsatzes von Instrumenten bei den Tänzen verweist Lescure auf die Vorliebe des französischen Hofes für Oboen, deren Spiel oft mit Sackpfeifen und Zinken verbunden wurde.⁶ Ab dem 17. Jahrhundert verlagerte sich der instrumentale Schwerpunkt bei Aufführungen von Tänzen auf die Gruppe der sogenannten 24 königlichen Kammerviolinisten, die aufgrund ihrer Virtuosität und Improvisationskunst am französischen Hof für mehrere Jahrzehnte die Führung in der Instrumentalmusik beanspruchten und von denen auch Praetorius in seinem Vorwort zur *Terpsichore* mit besonderer Hochachtung spricht.

Arno FORCHERT beschäftigt sich in seinem 1981 erschienenen Aufsatz⁷ mit der weltlichen Musik am Wolfenbütteler Hof und berücksichtigt in diesem Zusammenhang auf mehreren Seiten auch die Tanzsammlung *Terpsichore*. Forchert interessiert vor allem die Beziehungen zwischen Amt und Komposition bei Praetorius, wobei er die These vertritt, dass der Plan einer neunteiligen weltlichen *Musae Aoniae*, zu der *Terpsichore* gehören sollte, bewusst als Gegenstück zu der bereits veröffentlichten neunteiligen *Musae Sioniae* mit geistlicher Musik gedacht war. Daraus lässt sich ableiten, dass Praetorius der weltlichen Musik am Hof durchaus ein größeres Gewicht geben wollte, als es sich heute nach Überlieferung seiner Werke darstellt. Diesbezüglich spielte vielleicht auch der Einfluss seines Vorgängers Thomas Mancinus eine Rolle, denn dieser hatte zwischen 1588 und 1608 bereits mehrere Drucke mit weltlichen Liedern veröffentlicht und zusätzlich 1611 einen umfangreichen Sammelband mit Liedern, Tänzen und Balletten italienischer und deutscher Komponisten herausgegeben.

Dass die Vollendung aller von Praetorius geplanten neun Bände mit weltlicher Musik letztlich nicht erfolgte, hat nach Forchert mehrere Gründe: Zum einen war Praetorius durch häufige Reisen und neue Verpflichtungen in

⁶ Ebd., S. 9.

⁷ FORCHERT, Arno: *Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel*. Daphnis 10, 1981, S. 625-642

Dresden als *Kapellmeister von Haus aus* an andere Aufgaben gebunden und zum anderen wurden der weltlichen Musik am Hof zu Wolfenbüttel zunehmend engere Grenzen gesetzt. Glanzvolle Hoffeste wie etwa in Dresden fanden hier schon seit 1605 nicht mehr statt. Nach dem Tod von Herzog Heinrich Julius 1613 und dem darauffolgenden Trauerjahr ging der Personalbestand weiter zurück, sodass öffentliche Auftritte der Hofkapelle immer häufiger eingeschränkt waren. Hinzu kam, dass die fromme Herzogin Elisabeth kein besonderes Interesse an weltlicher Musik zeigte. Im Hinblick auf die familiären Verhältnisse am Hof und den unzureichenden Personalbestand der Hofkapelle spricht Forchert sogar von einem katastrophalen Zustand der Wolfenbütteler Hofmusik ab 1616.⁸

Trotz dieser schlechten Bedingungen in Wolfenbüttel gab es jedoch auch weiterhin Möglichkeiten zur Aufführung von weltlicher Musik. Zum einen konnten am Hof geistliche Gesänge mit Instrumentalstücken gemischt werden und zum anderen boten sich für Praetorius zwischen 1613 und 1621 an anderen Orten zahlreiche Aufführungsmöglichkeiten für Instrumentalmusik. In dieser Zeit war er nämlich Organisator und Leiter von Festmusiken an verschiedenen Fürstenhöfen und in anderen Städten, nachweislich unter anderem in Dresden, Prag, Halle, Halberstadt und beim feierlichen Reformationsjubiläum 1617 in Braunschweig.

Genauere Datierungen und Quellenbelege zum Werk von Praetorius finden wir in zwei Veröffentlichungen von Siegfried VOGELSÄNGER. Interessant ist in diesem Zusammenhang zunächst das dritte Kapitel seiner 1987 erschienenen Schrift, in der sich Vogelsänger mit der Quellenlage zur *Musae Aoniae* beschäftigt.⁹ Hinsichtlich der beabsichtigten neun Bände der *Musae Aoniae* unterscheidet er zwischen Planung, Ausführung und Über-

⁸ Ebd., S. 642.

⁹ VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen 1987, nachfolgend: VOGELSÄNGER: Praetorius, S. 25-31.

lieferung. Fest steht nach Vogelsängers Meinung, dass zur Beurteilung der Quellenlage das Vorwort zur *Terpsichore* allein nicht ausreicht. Deshalb berücksichtigt er auch andere Quellen wie den Werkindex im *Syntagma Musicum III* und Buchkataloge des frühen 17. Jahrhunderts. Vogelsänger weist nach, dass die im Inventarverzeichnis der Notenbibliothek des Stuttgarter Hofkapellmeisters Basilius Froberger erwähnte und heute verschollene *Thalia*, eine Sammlung von Toccaten und Canzonen, bereits im Jahr 1619, also noch vor Praetorius' Tod, in Nürnberg gedruckt wurde.¹⁰ *Erato* und *Calliope*, zwei Sammlungen mit weltlichen deutschen Liedern, sollen nach verschiedenen Angaben ebenfalls schon vor seinem Tod veröffentlicht worden sein.¹¹ All diese Drucke sind leider verschollen. Unklar bleibt allerdings, was in einem Katalog von Georg Draudius mit dem Hinweis auf *Ander Teil Terpsichore* gemeint ist. Handelt es sich hier vielleicht um die von Praetorius erwähnte Sammlung *Euterpe* mit englischen und italienischen Tänzen?

Im fünften Kapitel seiner 1991 erschienenen Publikation zu Michael Praetorius¹² geht Siegfried Vogelsänger dann unter anderem der Frage nach, wo und bei welchen Anlässen die Tänze der *Terpsichore* vermutlich aufgeführt wurden. Hier nennt er für die Zeit nach 1612 acht Gelegenheiten:

1614:

- Der Naumburger Fürstentag mit Ballett- und Tafelmusik der Dresdener Kapelle unter Leitung von Praetorius.
- Die prunkvolle Hochzeitsfeier Friedrich Ulrichs mit der Brandenburgischen Prinzessin Anna Sophie in Wolfenbüttel im September.

¹⁰ Ebd., S. 28.

¹¹ Ebd., S. 27f.

¹² VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius. „Diener vieler Herren“*. Daten und Deutungen, Aachen 1991, S. 70-86.

- Eine Taufe am Hof zu Dresden mit freien französischen Tänzen in verschiedenen Formen.

1615:

- Die Hochzeit der Wolfenbütteler Prinzessin Dorothea mit dem Markgrafen Christian Wilhelm von Magdeburg im Januar.
- Ein drei Wochen später stattfindender festlicher Einzug und Empfang in Halle.
- Eine mit großem Aufwand veranstaltete Taufe am Dresdener Hof.

1616:

- Eine Taufe am Hof in Halle, wo unter Leitung von Praetorius auch Mitglieder der Dresdner - Hofkapelle als Verstärkung aushalfen.

1617:

- Der Besuch von Matthias, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, in Dresden. Anlässlich dieses Ereignisses wurden unter Leitung von Praetorius französische und andere Ballette und Tänze in festlichem Rahmen aufgeführt.

In dem 2013 erschienenen Sammelband zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit geht Siegfried Vogelsänger unter Berücksichtigung zahlreicher Quellen auf die soeben genannten höfischen Festmusiken unter Michael Praetorius detailliert ein.¹³

In ihrem 2008 veröffentlichten Beitrag zur Tanzkultur am Wolfenbütteler Hof¹⁴ verweist Marie-Thérèse MOUREY darauf, dass an den meisten wel-

¹³ VOGELSÄNGER, Siegfried: *Höfische Festmusiken unter Michael Praetorius*, in: SCHMITT, Rainer; HABELT, Jürgen; HELM, Christoph (Hg.): *Ruhm und Ehre durch Musik. Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit*, Wolfenbüttel 2013, S. 133-156.

¹⁴ MOUREY, Marie Thérèse: *Tanzkultur am Wolfenbütteler Hof. Die Tanzlandschaft im Deutschland des 17. Jahrhunderts*, in: SCHROEDTER, Stephanie u.a. (Hg.): *Barock-*

fischen Höfen die Entfaltung einer eigenständigen Tanzkultur erst ab der Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzte.¹⁵ Dennoch lässt sich für das Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel bereits vor 1600 eine Entwicklung höfischer Tanzkultur nachweisen. So wurden hier unter dem regierenden Herzog Heinrich Julius bereits 1591 zwei Italiener als *Saltatoren und Springer* angestellt. Im gleichen Jahr wird auch ein englischer Tänzer urkundlich erwähnt.¹⁶ Interessant ist ferner Marie-Thérèse Moureys Hypothese von einer Verbindung zwischen dem Wolfenbütteler und dem Darmstädter Hof, zu der die Entdeckung einer um 1610 geschriebenen, anonymen Tanzanleitung im Hessischen Archiv Anlass gibt.¹⁷ Die dort erwähnten Tänze stimmen auffallend mit der Auflistung der Tänze im Sammelband *Terpsichore* überein. Ob Anthoine Emeraud, der Überbringer des musikalischen Materials an Praetorius, der Autor dieser anonymen Tanzanleitung war, wissen wir nicht.

Der Ausbruch des 30jährigen Krieges führte auch am Hof in Wolfenbüttel zu Kürzungen des Etats und Einschränkungen im Bereich der Künste. Dennoch kommt es hier schon ab 1634 unter der Regentschaft von Herzog August dem Jüngeren und dessen musisch begabter dritter Gattin Sophie Elisabeth erneut zu einer intensiven Pflege des Tanzes. Als Höhepunkt der Wolfenbütteler Tanzkultur kann schließlich die 1685 beginnende Regentschaft des kunstsinnigen Fürsten Anton Ulrich gelten, der mit glanzvollen Aufführungen von Tänzen und Balletten dem Pariser Hof nacheifern wollte.¹⁸

tanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers. Quellen zur Tanzkultur um 1700, Hildesheim 2008, S. 199-225. Nachfolgend: MOUREY, Tanzkultur.

¹⁵ Ebd., S. 206f.

¹⁶ Ebd., S. 209.

¹⁷ FEVES, Angene (Hg.): *Instruction pour dancer*, Freiburg 2000.

¹⁸ MOUREY, Tanzkultur (wie Anm. 14), S. 211ff.

Die bisher ausführlichste Forschungsarbeit zur *Terpsichore* hat 2011 Peter HOLMAN mit seinem Aufsatz über Michael Praetorius als Sammler von Tanzmusik vorgelegt.¹⁹ Holman betrachtet die Sammlung nicht nur unter dem Aspekt der Quellen, sondern beschäftigt sich auch mit ihrer Musik. Dabei untersucht er vor allem den eigenen kompositorischen Anteil von Praetorius an den veröffentlichten Instrumentalstücken und geht der Frage der damaligen Aufführungspraxis der Tänze nach. Die herausragende Stellung dieser wohl umfangreichsten Tanzsammlung des frühen 17. Jahrhunderts steht auch für Holman außer Zweifel. Seiner Meinung nach ging es Praetorius mit dem Plan einer neunbändigen *Musae Aoniae* vor allem darum, der ebenfalls neunbändigen *Musae Sioniae* ein gleichwertiges weltliches Werk gegenüberzustellen. Nach Angaben von Buchkatalogen des frühen 17. Jahrhunderts erfolgte außer der *Terpsichore* mit Tänzen des französischen Hofes (1612) auch die Fertigstellung und Veröffentlichung von *Erato*, einer Sammlung mit deutschen weltlichen Liedern (1611), von *Thalia*, einer Sammlung von Toccaten und Canzonen (1619), sowie von *Calliope*, einer Sammlung mit deutschen Liedern (1620). Demnach hat Praetorius insgesamt mindestens vier seiner geplanten Bände zur *Musae Aoniae* fertiggestellt und in Druck gegeben. Angesichts der zahlreichen Verpflichtungen und Reisen in seinem letzten Lebensjahrzehnt war das eine beachtliche Leistung und beweist, dass sich Praetorius entsprechend seinem Anstellungsvertrag auch für die Besorgung der weltlichen Musik verantwortlich fühlte. Hinsichtlich der Aufführung der Tanzsätze verweist Peter Holman auf die überlieferte Praxis am französischen Hof, wo die Gruppe der sogenannten Violinisten des Königs eine bevorzugte Stellung innehatte. Da Herzog Friedrich Ulrich, dem die *Terpsichore* gewidmet ist, im Jahr 1610 als Gast am Pariser Hof weilte, wird er die dort übliche Aufführungs-

¹⁹ HOLMAN, Peter: *Michael Praetorius as a Collector of Dance Music*, in: RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (Hg.): *Michael Praetorius. Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim 2011, S. 145-166.

praxis kennengelernt haben, bei der die 4- und 5-stimmigen Tänze in der Regel von einer Streichergruppe, die 6-stimmigen Instrumentalstücke jedoch häufig von Bläsern gespielt wurden.²⁰ Weil Praetorius keine vergleichbar großen Ensembles wie in Paris zu Verfügung standen, konnte hier die französische Aufführungspraxis nicht eins zu eins übertragen werden. Nach Peter Holman wurden allerdings auch in Wolfenbüttel bei den meisten Tänzen vermutlich Streichinstrumente eingesetzt. Das war schon deshalb naheliegend, weil die Tanzmeister beim Einüben der Choreografien in der Regel die Melodien der Tänze ebenfalls auf einer Violine spielten, bisweilen unterstützt von einem Bass-Instrument. Dennoch war Praetorius bei Aufführungen von Tänzen offensichtlich nicht abgeneigt, Streicher und Bläser auch kontrastierend einzusetzen. Im Vorwort zur *Terpsichore* vermerkt er diesbezüglich, dass

*bißweilen eine Repetition vmb die ander bald still vnd heimblich bald wiederümb starck vnd lautklingend musiciret wird Welches man dann auff geigenden vnd blasenden Instrumenten gar wol und leicht zu wege bringen kan.*²¹

Hinsichtlich des Inhalts der Tanzsammlung *Terpsichore* verweist Holman auf die relativ hohe Zahl populärer Gesellschaftstänze aus verschiedenen Ländern, zum Beispiel aus Spanien, England, Italien, Niederlande und sogar von den Kanaren.

Fassen wir die Ergebnisse der bisherigen Forschungen zur Tanzsammlung *Terpsichore* von Michael Praetorius zusammen, können folgende Schlüsse gezogen werden:

²⁰ Ebd., S. 152.

²¹ Ebd., S. 161.

Die Tanzsammlung *Terpsichore*

1. Nur François Lesure und Peter Holman beschäftigen sich in ihren Aufsätzen speziell mit dieser Sammlung. In allen anderen Forschungsarbeiten zur Wolfenbütteler Hofmusik wird der Sammeldruck lediglich auf wenigen Seiten behandelt, und zwar vorwiegend unter quellenkundlichen Aspekten.
2. Die Tanzsammlung *Terpsichore* liefert ein eindrucksvolles Zeugnis vom Repertoire der am französischen Hof um 1600 eingesetzten Tänze und Ballette. Mit ihrer Vielfalt und unterschiedlichen Provenienz sind diese ein Beweis für die Beziehungen des französischen Hofes zu anderen Ländern.
3. Durch eine Verkleinerung der Hofkapelle wurden in Wolfenbüttel die Voraussetzungen für Aufführungen mehrstimmig gesetzter Tänze ab dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts immer schlechter. Die Instrumentalsätze der *Terpsichore* kamen jedoch, wie Arno Forchert und Siegfried Vogelsänger mit Recht annehmen, während dieser Zeit an anderen Orten und fürstlichen Höfen unter der Leitung von Michael Praetorius zur Aufführung.
4. Die französische Aufführungspraxis mit der Bevorzugung eines großen Streicher-Ensembles war auf die meisten deutschen Fürstenhöfe nicht übertragbar. Aufgrund von Praetorius' Bemerkungen in seinem Vorwort zur *Terpsichore* können wir jedoch davon ausgehen, dass der Einsatz von Instrumenten je nach Ort und Anlass flexibel gehandhabt wurde. Dabei wurden gerne auch kontrastierende Klanggruppen eingesetzt.
5. Praetorius verstand die mehrstimmige Ausarbeitung der ihm vom französischen Tanzmeister Anthoine Emeraud übergebenen Tanzmelodien offensichtlich nicht in allen Fällen nur als Bearbeitung. Die mehrstimmigen Instrumentalsätze der Tänze, von denen ihm ursprünglich nur die

Melodien vorlagen, kennzeichnete er mit der Signatur seines Namens und damit als eigene Kompositionen.

6. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die französische Tanzkunst am Wolfenbütteler Hof durch Tanzmeister aus Frankreich besonders befördert. 1658 stellte Herzog August Ulrich Roboam de la Marche mit dem stattlichen Jahreshonorar von 150 Talern am Wolfenbütteler Hof an. Ihm folgten die Tanzmeister Nanquer (ab 1684), Huguo Bonnefond (ab ca. 1690) und Ernst August Jayme (ab 1710), die alle französischer Herkunft waren.²²
7. Mit der Veröffentlichung der Tanzsammlung *Terpsichore* verlagerte sich der Arbeitsschwerpunkt von Praetorius. Stand vorher die geistliche Musik im Zentrum seines Komponierens, wendet er sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens überwiegend der weltlichen Musik zu, und zwar als Komponist, Sammler und Arrangeur. Wie wichtig ihm dieser Aspekt seines Wirkens ist, zeigt der unvollendete Plan einer insgesamt neunteiligen *Musae Aoniae* als weltliches Gegenstück zu der bereits vollständig veröffentlichten, neunteiligen *Musae Sioniae* mit ausschließlich geistlicher Musik.

Zwei Fragen, denen die musikwissenschaftliche Forschung weiter nachgehen sollte, sind bisher nur unzureichend beantwortet:

1. Welchen Einfluss hat die *Terpsichore* auf die Tanzkultur im deutschen Raum gehabt?

Auffallend ist, dass viele Höfe in Deutschland während des 17. Jahrhunderts danach strebten, ihre Tanzkunst nach französischem Vorbild auszurichten. So schickte zum Beispiel der Dresdener Hof 1620 seinen Tanz-

²² MOUREY, Tanzkultur (wie Anm. 14), S. 220ff.

meister Gabriel Möhlich für viel Geld zur Weiterbildung nach Paris. Danach war Möhlich noch bis ca. 1650 für die Choreografie der Balletttänze und Singballette am Dresdner Hof verantwortlich und gehörte dort auch zu den engsten Mitarbeitern von Heinrich Schütz.²³

Auch am hessischen Hof in Darmstadt richtete man das Tanzen schon früh nach französischem Vorbild aus und verpflichtete den berühmten Tanzmeister François de la Marche, zusammen mit der Hofgesellschaft diverse Festlichkeiten nach französischem Muster auszurichten.²⁴ Während der Regentschaft von Landgraf Ludwig VI., der selbst mit Leidenschaft tanzte und daher von seiner Hofgesellschaft scherzhaft *Ludovicus Saltator* genannt wurde, galt Darmstadt im Bereich des Tanzes als besonders aktiver Hof.

Generell können wir im 17. Jahrhundert von einer starken kulturellen Vernetzung der Herzogtümer im deutschen Raum ausgehen. Das gilt auch für das relativ kleine Herzogtum Wolfenbüttel, das politisch zwar wenig Macht hatte, dies aber durch kulturellen Einfluss auszugleichen versuchte. So band Herzog Heinrich Julius bereits 1592 eine englische Schauspielgruppe fest an seinen Hof. Bei Gastspielen in Deutschland und Europa genossen diese Komödianten aus Wolfenbüttel ein hohes Ansehen. Auch englische Musiker kamen vor und nach 1600 zum Wolfenbütteler Hof, so z. B. John Dowland im Jahr 1594. John Breadstreet aus der englischen Schauspielgruppe stand noch bis zum Jahr 1610 als Tanzmeister in Diensten des Wolfenbütteler Herzogs. Dass sich am Wolfenbütteler Hof trotz dieser starken Vertretung englischer Künstler letztlich die französische Tanzkunst durchgesetzt hat, ist nicht zuletzt auf den Einfluss des jungen Herzogs Friedrich Ulrich zurückzuführen, der sich bei seinem Parisbesuch 1610 für die Tänze des französischen Hofes begeisterte. In der Widmung seiner 1612 gedruckten

²³ SALMEN, Walter: *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert*, Hildesheim 1997, S. 51f.

²⁴ Ebd., S. 50.

Tanzsammlung *Terpsichore* gibt Praetorius dies deutlich zum Ausdruck, wenn er neben den üblichen Dankesworten an den Herzog erwähnt:

*Darumb ich dann zum anfang diese Frantzösische Music nicht allein den Instrumentisten sondern auch zuförderst hohen vornemen Personen vom Adel und andern welche in Gallia sich in solchen und dergleichen Däntzen geübet zum besten hiermit in Druck herfür geben wollen.*²⁵

Nach bisherigen Erkenntnissen liegt die Vermutung nahe, dass die durch den Druck ermöglichte Verbreitung der *Terpsichore* die französische Tanzkunst in Deutschland wesentlich beförderte. Denn weder die in Stuttgart gepflegte englische Tanzkunst mit besonderer Beachtung der volkstümlichen *Jigg* noch die am Kaiserhof in Wien bevorzugte italienische Tanzkultur eines Fabritio Caroso und Cesare Negri haben sich letztlich gegen die französische Tanzkunst durchgesetzt. Sie ist bis heute Grundlage jeder Ballettausbildung geblieben. Es sollte daher Aufgabe der Forschung sein, die vielfältigen Beziehungen zwischen deutschen Fürstenhöfen im 17. Jahrhundert näher zu erkunden, da dieses Netzwerk wesentlichen Einfluss auf die musikalischen und musikkulturellen Entwicklungen hatte. Dabei könnten die Reisen der Regenten und ihrer Musiker, der Austausch von Musikhandschriften und -drucken sowie die musikalische Aufführungspraxis bei höfischen Festen wichtige Hinweise geben.

2. Welche besonderen kompositorischen Merkmale zeigen die Tänze der *Terpsichore*?

Da sich die musikwissenschaftliche Forschung bisher überwiegend mit den geistlichen Kompositionen von Praetorius befasst hat, stehen diese auch im Focus der musikalischen Überlieferung. Eine Analyse der Tänze der *Terpsichore* steht noch aus, was bedauerlich ist, denn Praetorius wollte sich bei seinem groß angelegten Projekt *Musae Aoniae* nicht nur als Sammler und Bearbeiter betätigen.

²⁵ PRAETORIUS, *Terpsichore* (wie Anm. 1), S. VII.

Da er etliche Tanzsätze als eigenes Werk mit dem Kürzel seines Namens versah, war er offensichtlich bestrebt, sich auch als Komponist weltlicher Instrumentalmusik auszuweisen.

Viele der vier- bis sechsstimmigen Instrumentalsätze zeigen strukturelle Merkmale, die der Provenienz des jeweiligen Tanzes und dem speziellen Charakter entsprechen. In seinem Vorwort geht Praetorius auch auf einige musikalische Besonderheiten ein. So beschreibt er zum Beispiel im sechsten Abschnitt des Vorwortes, wie die zwei altfranzösischen Volks- und Gesellschaftstänze *Bransle* und *Volte* je nach Notation unterschiedlich zu taktieren und zu mensurieren sind. Zur Ausführung der metrischen Verhältnisse von Tripla und Sesquialtera im *Bransle Gay* äußert er sich wie folgt:

*Dieweil aber diese beyde Tact in den Branslen Gay schwehr zu observieren seynd und die Frantzösische Dantzmeister die Triplen in den Galliarden, Volten und diesen Branslen Gay meistlich ad tactum aequalem [...] mit dem Fuß mensuriren, So hat mir solches den sachen weiter nachzudencken ursach geben und endlich befunden daß es besser und viel leichter sey die Branslen Gay, wie auch etliche Volten, mit eiteln Minimis und Semiminimis ad Tactum aequalem zu accomodiren.*²⁶

Nachdem sich Praetorius in weiteren Abschnitten über die Transposition der Tänze in andere Tonarten ausgelassen hat, handelt schließlich der zehnte Abschnitt seines Vorwortes *Von den kurtzen und langen Strichlin damit die Tact in den Couranten unterschieden werden*. Hier geht es ihm um die Frage, wie die Musiker in der Praxis schnell erkennen können, ob es sich beim vorliegenden Sechsstachel-Takt der Courant um einen geraden oder einen ungeraden Takt handelt. Die *Strichlin* unter den Noten sollen anzeigen, wo bei der Aufführung der entsprechenden Tänze Betonungen zu setzen sind. Diese Besonderheit war damals zweifellos eine große Herausforderung für die Notendrucker.

²⁶ PRAETORIUS, Terpsichore (wie Anm. 1), S. XI.

Eine genauere Analyse der musikalischen Strukturen der in der *Terpsichore* enthaltenen Instrumentalsätze würde bestätigen, dass es sich hier um eine Musik handelt, die den kompositorischen Ansprüchen der Zeit durchaus genügt. Ob die Tanzsätze den geistlichen Werken von Praetorius ebenbürtig sind, kann letztlich nur durch vergleichende Analysen geklärt werden. Dies sollte Aufgabe weiterer Forschungen sein.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Michael Praetorius hat mit seiner großen und für das frühe 17. Jahrhundert einzigartigen Sammlung von Tänzen einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung der französischen Tanzkultur in Norddeutschland geleistet. Tanzmusik wurde bis ins 16. Jahrhundert hinein meistens improvisatorisch ausgeführt. Daher sind uns aus dem Mittelalter nur sehr wenige Stücke mit reiner Instrumentalmusik schriftlich überliefert. Indem Praetorius zu den ihm übergebenen Tanzmelodien vier- bis sechsstimmige Sätze geschrieben hat, schränkte er die Möglichkeiten der Improvisation für die Instrumentalspieler erheblich ein. Mit der Fixierung des instrumentalen Satzes im Notendruck wurden die Tänze zu kleinen, eigenständigen Kunstformen. Michael Praetorius hat somit die Entwicklung der stilisierten instrumentalen Tanzform wesentlich befördert, was die besondere musikhistorische Bedeutung der Tanzsammlung *Terpsichore* ausmacht.

Margaret Boudreaux

The Lasting Legacy of Michael Praetorius's Passionately Practical Pedagogy

Michael Praetorius passionately believed music played a deeply significant role in the spiritual health of both performers and listeners. As a composer and educator he further understood music would only be understood and performed with the needed depth of spirituality if it was so taught. Therefore, his objectives aspired to that end. Those objectives included his intention for all involved, regardless of their expertise, to understand and enjoy his offerings – on a deeply spiritual level. He intended for that understanding, always associated with musically induced emotions, to be retained for a very long time. He intended for all involved to be able to later adapt what they learned to similar yet diverse situations. He intended for all involved to carry forward his “lessons” by sharing what they learned with the following generation. He intended for his lessons, his music, to survive with all objectives intact for multiple generations. All teachers aspire to achieve these objectives, but not all succeed. Praetorius did succeed on all counts. Not only was his music widely distributed in a variety of ways (according to the needs and wishes of the musicians involved) for the century following his death, it is widely celebrated today.

That appeal has resonated from the earliest years to the current times in the highest levels of professional musicianship and also in diverse types of amateur music making. Well known examples of early influence at the highest levels includes J. S. Bach, who, evidence suggests, had access to all three volumes of *Syntagma musicum* as well as to the companion collection

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica.¹ Roland Wilson's exquisite 1997 recording of works from the *Polyhymnia caduceatrix* exemplifies the best of contemporary interpretations.² Musicians with less training and fewer resources started exploring pieces from the collection immediately, often with his encouragement, modifying or completely re-writing parts as needed for each situation.³ Interest on all levels is in fact growing due to the easy access to the original partbooks, which were made electronically available by the Danish Royal Library in 2008-2009.⁴ Editions of varying quality levels are currently available for free on numerous websites worldwide.⁵ Because of the 2019 400th anniversary of both *Syntagma musicum*

¹ LEAVER, Robin A.: *Michael Praetorius, the Gotha Cantional, and Johann Sebastian Bach*, in: RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (ed.): *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim-Zürich-New York 2011, pp. 239-253. Leaver also suggests Bach possessed a framed picture of Praetorius.

² WILSON, Roland: CD recording, *Praetorius Caduceatrix & Panegyrica, Music of Christmas - Hymns of Peace and Praise*, with Musica Fiata - La Capella Ducale, New York 1997 (Sony Music Entertainment); McCREESH, Paul: CD recording, *Praetorius Mass for Christmas Morning*, with the Gabrieli Consort and Players, Hamburg 1994 (Deutsche Grammophon GmbH); SORRELL, Jeannette: *Christmas Vespers*, with Apollo's Fire, U.K. 2015 (Avie). Numerous ongoing projects are now underway, including a CD project for the 400th anniversary of *Polyhymnia caduceatrix* in 2019 planned by *Oltremontano* under the direction of Wim Becu.

³ See WIERMANN, Barbara: *Die Sammlung Polyhymnia caduceatrix des Michael Praetorius' im Spiegel ihrer handschriftlichen Überlieferung*, in: RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (ed.): *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim-Zürich-New York 2011, pp. 183-211.

⁴ The partbooks are available online from both the Danish Royal Library in Copenhagen at http://www.kb.dk/en/nb/samling/ma/digmus/pre1700_indices/praetorius_polyhym.html (accessed 10. Dec. 2016), and from the Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar at <https://lhwei.gbv.de/DB=2/SET=1/TTL=1/MAT=/NOMAT=T/CLK?IKT=12&TRM=683358065> (accessed 10. Dec. 2016). This author is grateful to Anna Ørbach-Jensen and Bjarke Moe in Copenhagen and to Angelika von Wilamowitz-Moellendorff in Weimar for their help with questions concerning these resources.

⁵ See the *Polyhymnia caduceatrix* page on the Choral Public Domain Library at [http://www0.cpdlib.org/wiki/index.php/Polyhymnia_caduceatrix_et_panegyrica_\(Michael_Praetorius\)](http://www0.cpdlib.org/wiki/index.php/Polyhymnia_caduceatrix_et_panegyrica_(Michael_Praetorius)) [10. Dec. 2016] for numerous contributions from diverse editors and with links to other websites.

III and *Polyhymnia caduceatrix* this author looks forward to assisting Winfried Elsner, Chairman of the Michael Praetorius Collegium e.V. Wolfenbüttel, and others preparing enhanced online resources for both.⁶

The question is – why has Praetorius’s work remained so enduring?

Although his copious instructions invite the musician to adapt in countless ways according to the practical needs of the immediate situation, his works are, in fact, not particularly easy to interpret. Composers often provided such instructions during this period. They were needed to help musicians navigate the many newly emerging styles of the time. Praetorius frequently refers to other writers in his own works. But few wrote instructions in such detail, with so many overlapping references, almost to the point of an obsession that absolutely nothing be missed. Because Praetorius’s instructions are so extensive and minutely detailed, they can leave the most well-intentioned person confused and apprehensive. Nevertheless, professional and amateur musicians continue to enthusiastically embrace the process. Why? The answer lies in the deeply rooted passionate piety underlying all those practical instructions.

Successful teaching at any level requires sincere belief in the lasting transformative impact of the subject on learners. Without such resolve, daily irritations such as budgetary constraints, inadequate facilities, administrative ignorance, and local controversies will rapidly sap all energy. With such resolve, expressing one’s convictions to those in power in order to better shape the teaching environment becomes as important as preparing lessons. This requires both great energy and great patience. Not every dedicated teacher survives these efforts with their own faith intact. Many have literally “died trying”, in the face of endless obstacles. The difference between those who last and those who don’t is twofold. First, the teacher must

⁶ See the website at www.michael-praetorius.de. We are grateful to Koen G. Vlaeyen of the Belgian ensemble, *Musica Fura*, for his energetic support of and contributions to this project.

steadfastly believe in the transformative role their topic offers not only pupils, but through those pupils the entire community. Secondly, the teacher must possess the ability to channel that passion into diverse and flexible practical strategies in order to navigate all contingencies every single day.

Praetorius was such a teacher. His childhood inspired his passion for teaching, or rather, preaching through music. Because his father and brothers were pastors, and because of his father's connection with Lutheranism's earliest years, he was deeply familiar with Luther's writings, and with the writings of Luther's musical ally, Johann Walter.⁷ Citing a letter Praetorius wrote in 1608, Siegfried Vogelsänger suggested Praetorius had wished to become a pastor himself, but losing his parents and his brothers early in his life necessitated his musical career. In that letter he stated that he had *15 years earlier hung* [Erg. M. B.: his] *studies on the wall*, later saying *in the time I became an organist, I would have preferred to have become a great Doctor*.⁸ Vogelsänger also mentions Peter Tuckerman's 1621 funeral sermon for Praetorius, which, comparing Praetorius to the patriarch Jacob, said:

⁷ The most detailed discussion of Praetorius's father's and brothers' influence is found in the first two chapters of GURLITT, Wilibald: *Michael Praetorius (Creuzbergensis): Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1915, reprinted Hildesheim 1968, (henceforth: GURLITT: Michael Praetorius). This publication only included the first part of Gurlitt's dissertation. The complete book, including the final chapters, containing detailed information concerning Praetorius's later works, was published in a limited edition, Wolfenbüttel 2008. This author is grateful for the efforts of Sigrid Wirth, Winfried Elsner, and Dr. Floßdorf for their assistance in obtaining a copy.

⁸ [. . .] *nun in das 15. Jahr allhier* [seine] *Studia an die Wand gehangen.*, and [ich] *hätte wohl zu der Zeit, da ich ein Organist worden, ein großer Doktor werden können*. VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius, 1572-1621, Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock, ein Einführung in sein Leben und Werk*, in collaboration with ELSNER, Winfried, Wolfenbüttel 2008, (henceforth: VOGELSÄNGER: Michael Praetorius) pp. 13-14; citing DETERS, Walter: *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius*, in: Braunschweigisches Jahrbuch, 1971, pp. 108-110. English translation by this author.

*The Cappellmeister also came from such parents and ancestors, as his father and grandfather were ministers, also his brothers and relatives held many such positions, so that [Erg. M. B.: he] sometimes mentioned, even recently, how he had felt a great desire for the same calling, and often repented not have been able to attain a position in the ministry.*⁹

Creating, performing, teaching, and publishing treatises on music became the platform upon which Praetorius could pursue his pastoral zeal as well as express his deeply held personal piety.¹⁰

Praetorius demonstrated that piety throughout his publications. He signed many works with his initials, M.P.C., for Michael Praetorius Creuzburgensis, acknowledging his birth in Creuzburg, but with a second meaning, *Mihi Patria Coelum*, meaning *My fatherland is Heaven*.¹¹ In his 1605 publication, *Musae sionae I*, he reprinted Luther's *Ecomion musices*, given as the preface to the early music publication, *Symphoniae iucundae*, published by Georg Rhau in 1538, and roughly translated by Walter into German in 1564

⁹ [. . .] *ist der Herr Kapellmeister auch von solchen Eltern und Vorfahren kommen; denn sein Vater und Großvater Prediger gewesen [. . .], auch seiner Brüder und Anverwandten viel solchem Amt wohl vorgestanden und zum Teil auf den heutigen Tag wohl vorstehen, wie er dann auch selber großen Lust darzu gehabt, und es ihm offft gerewet, daß er sich nicht zum Predigamt begeben.* TUCKERMAN, Peter: *Leichpredigt, Des Ehrnvesten, Achtbarn und Kunstreichen Herrn. Michaelis Praetorii Fürstl: Br: Gewesenen Kapellmeisters* [. . .], Wolfenbüttel 1621; as found in GURLITT: Michael Praetorius, (as in fn. 7), p. 289. This text is also available in an appendix to the 21st volume of the *Praetorius-Gesamtausgabe*, and it is digitally accessible from the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel at <http://diglib.hab.de/drucke/j-276-4f-helmst-7s/start.htm> (accessed 10. Dec. 2016). A small part of this quote is cited in VOGELSÄNGER: Michael Praetorius (as in fn. 8) on p. 14. English translation by this author.

¹⁰ For a detailed discussion of Luther's impact on Praetorius's works see KEMMELMEYER, Karl-Jürgen: *"Im Geiste Luthers" — Anmerkungen zu Michael Praetorius, Prof. Dr. Siegfried Vogelsänger gewidmet.* Pappenheim, Bavaria, February 6, 2012 (Vortrag auf der Werkwoche des Verbandes Evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker), accessible at http://www.prof-kemmelmeyer.de/docs/luther_Praetorius-Vortrag-Kemmelmeyer.pdf [10. Dec. 2016].

¹¹ An excellent review of the multiple meanings of M.P.C. can be found in PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum III — Michael Praetorius*, KITE-POWELL, Jeffery T., (ed. and trans.), Oxford 2004, fn. 2 on p. xvii.

as his *Lob und preis der Himlischen Kunst Musica*. In the Praetorius reprint, these words are written large and bold:

*that next to the word of God, nothing is so priceless and worthy of glory and praise as music. That is, from the outset she rules all that moves human hearts (not even mentioning the unreasoning animals) in such a mighty and forceful manner, that people are often governed and overwhelmed by their heart's emotions.*¹²

On the top of Praetorius's most famous portrait, immediately before Luther's treatise in *Musae Sioniae I*, is a 5 part canon:



Abb. 1: Canon from the portrait of Michael Praetorius in *Musae sioniae I*, in the public domain.

That canon includes the text from Psalm 118: 17: *Non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini*, which reads in English: *I shall not die, but live and declare the works of the Lord.*¹³ Luther identified himself closely with that

¹² [. . .]dann nach dem heiligen Wort Gottes, nichts nicht so billich, und so hoch zurühen und zuloben, als eben die Musica, [Anm. M. B.: continuing in smaller print] Nemblich, auß der ursach, daß sie aller Bewegung deß Menschlichen Herzen (von den unvernünfftigen Thieren will ich jetzt nichts sagen) ein [sic!] Regiererin, ihr mechtig und gewaltig ist, durch welche doch oftmals die Menschen, gleich als von ihrem Herzen, regiert und überwunden werden. PRAETORIUS, Michael: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Vol. I, Musae Sionae I (1605)*, GERBER, Rudolf (ed.), Wolfenbüttel 1928, p. VIII. English translation by this author. For a detailed discussion of Luther's *Ecomion musices* (1538) and its various translations see Appendix 3 in LEAVER, Robin L.: *Luther's Liturgical Music*, Grand Rapids and Cambridge 2007, (henceforth: LEAVER: Luther's Liturgical), pp. 313-324.

¹³ All English language biblical quotes are from the King James Version.

text, and personally set it to music in four parts.¹⁴ The alternate words: *Cum moriar, da mihi mori morte pia et placida*, the origins of which are not clear, can be roughly translated as: *May I die a pious, peaceful death*.¹⁵ Praetorius continued to declare the importance of Luther's original intentions for music in later publications. In *Syntagma musicum I* (1615) he reprinted Johann Walter's words on music as an appendix, *Verba des alten Johan Walthers*.¹⁶ Interestingly, this section was published in the vernacular German, in contrast with the rest of the treatise, which was written in Latin. He included an original prayer at the end of every *Polyhymnia caduceatrix* partbook. As with the alternate words in the above quoted canon, the origins of these prayers is not clear. Perhaps he wrote them himself.¹⁷

Praetorius injected his impassioned "preaching through music" pedagogy into the dedications and instructions to nearly all of his collections. The interrelationships between *Syntagma Musicum III*, and the instructions found in *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619) are particularly interest-

¹⁴ For discussions of Luther's setting in this passage and for realizations of both settings see LEAVER: Luther's Liturgical (as in fn. 12), pp 59-60, and WELLNER, Ulf: *Die Titelholzschnitte der Praetorianischen Drucke: ein unbekannter Teil im Schaffen des MPC*, in: RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (ed.): *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim-Zürich-New York 2011, p. 60. Leaver further explains on p. 52 that Luther was inspired by a setting if this passage sent to him by Ludwig Senfl. Luther was so moved by the text, he had it inscribed on the wall of his room.

¹⁵ English translation by this author.

¹⁶ PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum I*, Wittenberg 1615, FORCHERT, Arno (ed.), Kassel 2001, (henceforth: PRAETORIUS: SMI), pp. 449-453. For an extensive discussion of this text as well as an English translation, see LEAVER: Luther's Liturgical (as in fn. 12), App. 4, pp. 325-337. Leaver mentions that Praetorius had previously published this text in *Leiturgodia Sionia latina* (1612).

¹⁷ These prayers are all in Latin. This author is not aware of any published translations, and is grateful for Ulf Wellner's assistance with information relevant to these prayers as discussed in his dissertation, WELLNER, Ulf: *Die Titelholzschnitte in den Drucken des Michael Praetorius Creutzbergensis*, Leipzig 2008 (Dissertation, Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy). They would be good material for a separate research project.

ing. Published nearly at the same time, and very near the end of his life, these works contain copious entreaties and instructions, often citing each other for clarification. In these and other publications Praetorius frequently offered his objectives in parallel language, reflecting Luther's "Two Kingdoms" doctrine concerning the relationship of earth and heaven. These parallelisms can be found in a number of different contexts, embracing (among others) heaven and earth, expert and novice, sacred and secular, rich and poor, ideal and practical.

Heaven and Earth: The broadest objective states the need to teach on earth what will be required in heaven, as he states in the *Polyhymnia caduceatrix* preface:

*And not only should we be richly delivered into the heavenly choir with enough instructions and abilities, but let us also learn the arts on earth that we will use in heaven. As in Paul's instructions, I Corinthians 13 [Erg. M. B.: vs. 10]: We must start here piece by piece, through the radiance of the Holy Spirit, on whose account we desire fulfillment there [Erg. M. B.: in heaven].*¹⁸

¹⁸ *Und ob es wol nicht ohne, daß wir in der reichen erstattung, zu der Himmlischen Cantorey gnugsam instruirt und tüchtig gemacht werden: So heist es dennoch, Discamus ea in Terris, quorum scientia persevererat in Coelis, last uns die Kunst lernen auff Erden, die wir im Himmel gebrauchen werden. Sinthema nach Pauli Lehr, 1. Cor. 13. Wir es alhier Stückweiß anfangen müssen, durch erleuchtung des Heiligen Geistes, wessen wir dort eine Volnkommenheit zuerreichen begehren.* PRAETORIUS, Michael: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Vol. XVII, Polyhymnia caduceatrix et panegyrica (1619)*, GURLITT, Wilibald (ed.), Wolfenbüttel 1928, (henceforth: PRAETORIUS: GA XVII), p. IX. English translation in BOUDREAUX, Margaret: *Michael Praetorius's Polyhymnia caduceatrix et panegyrica (1619): an annotated translation*, Boulder 1989 (Dissertation, University of Colorado), (henceforth: BOUDREAUX: Polyhymnia), p. 51. All 1989 translations revised for this publication. Interestingly, the dedication and preface, found in partbook 1, is missing from several of the collections now available in libraries. It is present in the Stadtbibliothek Braunschweig partbooks, to which Gurlitt referred when preparing the *Gesamtausgabe*. It is missing from the electronic versions available from Copenhagen and Weimar. This author is grateful to Gundula Schmidt for her assistance with this resource in the Stadtbibliothek Braunschweig.

Expert and Novice: His reference to 1st Corinthians 13:10 suggests that he wished to encourage the music-loving beginners while simultaneously challenging the more advanced. The I Corinthian verse immediately following the above quote is the well-known 11th:

When I was a child, I spake as a child, I understood as a child, I thought as a child: but when I became a man, I put away childish things.

He recognizes the fact that the path to true splendor, musical or otherwise, requires a process of hard work, which can, along the way, include much less sublime moments. In fact, it is impossible to truly appreciate heavenly music without having gone through that process. As Luther stated in his *Tischreden*:

*Music is both a disciplinarian and a taskmaster making the people more gracious and gentle, fit and reasonable. The bad fiddlers and violinists [Erg. M. B.: also] serve that we may see and hear what a fine and good art music can truly be: it is easier to recognize white when black is placed next to it.*¹⁹

The first section of *Syntagma musicum I* concludes with an epilogue defending the use of music, in particular the organ, in church. At the very beginning of that epilogue he establishes the importance for every individual, regardless of talent or training, to be involved in music:

*And let each good [person] who promotes and maintains instrumental music (whether he be destitute of the art and science of instrument, or learned), make use of this Theoria Organices, such as it is. For if anyone is unable to play the harp or sound trumpets or horns, let him sing with his heart and soul, as Paul bids (Ephesians 5).*²⁰

¹⁹*Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünfftiger machete. Die böse Fiedler und Geiger dienen dazu, das wir sehen und hören, wie eine feine gute Kunst die Musik sey: denn Weißes kann man besser erkennen, wenn man Schwarzes dagegen halt.* LUTHER, Martin: *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe, Tischreden I, no. 968*, Weimar 1912, p. 490. English translation by this author.

²⁰*Theoriâ Organices hac qualicunq; benevolè fruatur quisque optimus Organicae Musices fautor & amator, sive is arte & scientia Organorum destitutus, sive instructus fuerit. Si*

Sacred and Secular: While most of his works were created for sacred settings, he adamantly states that music is also critical to the spiritual health of the secular sphere. The second part of *Syntagma musicum I* discusses the role of music in the civic arena. In the prologue to that section he writes:

*Whereby for piety I have hardly begun to prepare from the choral harmonies what Luther and his other musical colleagues have provided for the Latin liturgy of the Church, nevertheless I have not hesitated to employ with eager inspiration and effort the ancient authorities whose friendly sounds, the more fresh, are elicited and ascribed together; Church and world, sacred and secular, vocal and instrumental music, in the Syntagma musicum where I might display them according to their theory and use.*²¹

Praetorius makes it clear that secular rulers bear the burden of insuring the powerful role of music in the spiritual health of their realm will successfully continue. Near the beginning of the *Polyhymnia caduceatrix* preface Praetorius uses a series of parallelisms to suggest the intertwining responsibilities of government and religion, including music, in establishing healthy communities on earth:

quis enim arte pulsandi Citharas & inflandi Tubas aut Burccinae destituitur, ille corde ac spiritu canat, ut Paulus jubet Ephes. 5. PRAETORIUS: SMI (as in fn. 16), p. 146 (which has a misprint erroneously indicating p. 346); English translation in FLEMING, Michael David: Michael Praetorius, Music Historian: An Annotated Translation of Syntagma Musicum I, Part I, St. Louis 1979 (Dissertation, Washington University), p. 298. The intended verses from Ephesians 5 appear to be 18-19: And be not drunk with wine wherein is excess, but be filled with the spirit, speaking to yourselves in psalms and hymns and spiritual songs, singing and making melody in your heart to the Lord.

²¹*Quare à Pietate exorsus non tantùm Divi Lutheri & aliorum cantiones germanicas, item Leiturgiae Ecclesiasticae Latinas, ex choralì harmonicè concinnavi; verùm etiam sano optimorum amicorum instinctu studium & conatum suscipere non dubitave, ex auctoribus cùm vetustioribus, tùm recentioribus eruendi construendiq'; Syntagma musicum quo Ecclesiasticae & Ethnicae, sacrae & profanae. vocalis & instrumentalis Musicae, rationem & usum proponerem, atq; in theatrum literarium exponeré. PRAETORIUS: SMI (as in fn. 16), pp. 158-159; English translation in HENDRICKSON, Lars: Musica Christi, New York 2005, p. 59-60.*



Abb. 2: From the preface to *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619), as found in the first partbook (Signatur: M 643 a 2°), *Stadtbibliothek Braunschweig*. Used by permission.

Sceptrum	&	Plectrum:
Regio	&	Religio:
Politia	&	Ecclesia:
Cura Fori	&	Cura Chori: oder
Cura Soli	&	Cura Poli.
Weltliche Regierung und Gottesdienst²²		

These can be interpreted in a fairly straightforward manner:

Scepter and Lyre (or the plectrum that strikes the sound on the instrument)

Nation and Religion

Politics and Church

Care of the City and Care of the Choir (or clergy, or perhaps the choir space)

Care of the one and Care of the many

Worldly Government and Service to God²³

²² PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. VII. The image given in Abb. 2 is from the preface as found in the first partbook now in the *Stadtbibliothek Braunschweig*. A cursory comparison of formatting of the partbook preface with that in the *Gesamtausgabe* shows the latter is not a facsimile, rather a reprint using the same font.

Almost immediately after this list, Praetorius further clarifies his meaning:

*Beyond that, for the perfection and stability of the Church's government and the full service of God, [Erg. M. B.: it is not enough] only to include CONCIO, a good sermon, but rather it is also necessary to include CANTIO, good music and singing.*²⁴

Wishing to make his point very clear, Praetorius describes those rulers who fail to follow this path in large letters:

*A ruler who has no understanding of music [Erg. M. B.: cannot] govern his land and people rightly and well or otherwise find any fruitful profit in his land and be self-sufficient.*²⁵

As stated above, Praetorius truly believed in the transformative impact music could have on both performers and listeners. The concerted works published in *Polyhymnia caduceatrix* were prepared and performed over several years for many of the most significant events involving the most powerful rulers of the time. Those times were very challenging, and, although many of events included reconciliation attempts, ultimately the entire region descended into the Thirty Years War. Nevertheless, although the political, social, and financial situation was rapidly disintegrating, Praetorius gave *Polyhymnia caduceatrix* the subtitle: *Solemn Concertos of Peace and Rejoicing*, which on the General Bass partbook title page further reads:

²³ BOUDREAU: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 33. This author is grateful for Professor Oliver Ellsworth's help in the initial Latin translation, as well as for Nathaniel Biebert's (redbrickparsonage.com) later assistance with possible interpretations.

²⁴ *Demnach nun zur volnkommenheit und bestand des Kirchen Regiments, auch völligem Gottes Dienst, nicht allein gehörig ist CONCIO, Eine gute Predigt: Sondern auch dazu erforderlich, CANTIO, Eine gute Music und Gesang.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. VII; English translation in BOUDREAU: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 35. Praetorius's attribution of this quote to Justinian is controversial. For an in-depth discussion of the origins of this passage, see LEAVER: Luther's Liturgical (as in fn. 12), pp. 338-339.

²⁵ [. . .] *daß kein Potentat sein Land unnd Leute recht und wol Regieren, oder auch ein ander in seinem Stande etwas Fruchtbahrliches proficiren und außrichten könne, der nicht ein Musicum ingenium hette.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. X; English translation in BOUDREAU: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 59.

*Including those intended for imperial, royal, electoral, and princely music making; also such that are appropriate for princely and other aristocratic chapels and churches.*²⁶

Such an ambitiously optimistic subtitle reflects a deep faith in the transformative power of music indeed.

Rich and Poor: Although his music was created for very significant events and personalities, Praetorius, near the end of the *Polyhymnia caduceatrix* preface, states the need for these works to be heard not only by the wealthy, but by all communities:

*For this purpose I have begun to compile pieces from my new compositions, [. . .] to be organized and performed not only for royal, electoral, and princely tables, but also for other places and in churches.*²⁷

He restates this in the 9th instruction to work no. 14 in the collection, *Wir glauben all*. He provides both simple and ornamented versions of the melody, not only to help those who do not yet have the training to learn, but also to make the piece more broadly accessible:

²⁶ *Solennische Friedt- und Frewden-Concert: Inmassen dieselbe, respectivè, bey Kayser: König: Chur: und Fürstlichen zusammen Kunfften: Auch sonst in Fürst: und andern führnehmen Capellen und Kirchen angeordnet.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. V; English translation in BOUDREAUX: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 29. The events included, among others, the 100th anniversary of the Reformation in Dresden in 1617, during which both the music of Praetorius and Schütz played a prominent role. For more on events involving this music see VOGELSÄNGER, Siegfried: *Höfische Festmusiken unter Michael Praetorius*, in: SCHMITT, Rainer; HABELT, Jürgen; HELM, Christoph (ed.): *Ruhm und Ehre durch Musik – Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit*, Wolfenbüttel 2013, pp. 133-156. More detailed information can be found in two earlier publications: FORCHERT, Arno: *Musik zwischen Religion und Politik*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65 Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1985, pp. 106-125; and VOGELSÄNGER, Siegfried: *Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation*, in: *Die Musikforschung* 40, 1987, pp. 97-109.

²⁷ *Und demnach aus meinen neuen Compositionibus, [. . .] nicht allein für König-Chur- und Fürstl. Taffeln, sondern auch an andern Örtern, auch in den Kirchen zu musiciren disponiret und angeordnet, [. . .] eingesetzt und verfasst.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), pp. X-XI; English translation in BOUDREAUX: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 63.

*With this, such pieces can be used not only in sophisticated chapel music but also in the schools and town churches to the glory of the beloved God and the awakening of Christian devotion.*²⁸

Passionately Practical Pedagogy: Knowing none of this would be easy in classrooms and choir rehearsals, Praetorius provides detailed stylistic instructions for every contingency in both *Syntagma musicum III* and in *Polyhymnia caduceatrix*. Chapter 8 in the 3rd section of *Syntagma musicum III* describes twelve Styles (*Arten*), which are simply a list of considerations one should follow when using certain instrumentations or voicings.²⁹ The second style describes best ways to use boys' voices in polychoral works. The third style further provides eight methods (*Manieren*) regarding soloistic (*Concert-Stimmen*) performance *in the new Italian manner*.

The forty concerted works in *Polyhymnia caduceatrix* were meant to be performed according to the styles and methods described in *Syntagma musicum III*. To that end he provides further instructions in the collection itself: 33 general instructions in the *Ordinanz* as well as copious specific instructions for each piece. These instructions epitomize his desire to include choirs in all situations, regardless of resources, and therefore make everyone feel welcome as they approach these works. However, he himself knew that these numerous instructions would be as confusing as they were welcoming, and therefore, might actually turn many away. At the beginning of the *Ordinanz* he begs his colleagues to make the effort:

²⁸ [...] *damit solcher Gesang nicht allein in vornehmen Capell-Musiken, sondern auch in Schulen und Stadt Kirchen zu des lieben Gottes Ehre, und Erweckung christlicher Andacht gebraucht werden könne.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. 86; English translation in BOUDREAU: *Polyhymnia*, p. 153.

²⁹ PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum III, Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, facsimile edition, GURLITT, Wilibald (ed.), Basel, London and N.Y. 1988, (henceforth: PRAETORIUS: SMIII), pp. 169-197, English translation in LAMPL, Hans: *The Syntagma Musicum of Michael Praetorius — Volume Three, An Annotated Translation; American Choral Directors Association: Monograph 10*, BOUDREAU, Margaret (ed.), U.S. 2001, (henceforth: LAMPL: SMIII), pp. 183-209.

Hopefully, the good-hearted cantor and musician will take notice of the best of these methods, and take them as instructions and directions for how other concertos may be performed according to the same methods.³⁰

In the 31st *Ordinanz* instruction he strives to encourage his fellow musicians and choirmasters to patience and diligence in order to achieve the worthy goals stated above:

I realize that, [...] in general and in all of these concertos, clearly explained observations will seem very foreign and tiresome to many musicians who do not yet have any feel for the new, highly developed musical arts [...] that in about the last six or seven years [Erg. M. B.: have become important] as much in Germany as in Italy. When one applies oneself just a little, however, and steadfastly and diligently considers such notes and instructions, taking the time to study a bit on one's own, then it will cause no great burden or distress, rather much more joy and love [Erg. M. B.: for music] will be achieved, especially when one is equipped with good boys that also have joy and love for such music. [...] God willing, [Erg. M. B.: these things] will be remembered by most.³¹

As suggested by the last statement, Praetorius's practical instructions include many details relevant to training choirboys. All of these acknowledge the difficulty faced by boys now expected to master the ornamentations required in the new "Italian" styles. In addition to his instructions concerning

³⁰ *Verhoffentlich, es werde ein guthertziger Cantor und Musicus solches bester weise vermercken und ihm zum unterricht und anweisung, andere Concert uff solche weise anzuordnen wolgefallen lassen.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XII; English translation in BOUDREAUX: Polyhymnia (as in fn. 18), p. 71.

³¹ *Ich mache mir aber die gedanken, daß meine in Tomo-Tertio generalis, und diese alhier bey ein jeden Concert, Speciales angedeutete observationes etlichen Musicis, welche noch zur zeit von der Newen und innerhalb sechs oder sieben Jahren, so wohl in Teutschland, alß in Italia, sehr hochgestiegener Music-Kunst, [...] keinen gustum haben, sehr frembd und sonderlich im anfang gar mühsamb vorkommen werden. Wenn einer aber sich nur ein wenig bemühen, und unverdrossen solche Notas und admonitiones mit fleiß erwegen, und den sachen ein wenig weiter selbst nachdencken wil, wird ihme solches hernacher keine Mühe oder Ungemach, sondern viel mehr eine lust und liebe bringen: sonderlich wenn er mit guten Knaben, die auch lust und liebe zu solcher Music tragen, versehen ist.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XVI; English translation in BOUDREAUX: Polyhymnia (as in fn. 18), p. 109.

the best ways to involve boys in polychoral works described in the second style mentioned above, he provides, in the ninth chapter in the third section of *Syntagma musicum III*, a basic primer how to teach the boys how to sing the new Italian ornamented style, complete with exercises. But in the *Ordinanz*, his suggestions reflect the patience needed to navigate the day to day challenges faced by any music educator and choir master working with children – inadequate range, volume, and skill:

Ordinanz Instruction 28:

*Meanwhile, in no. XXXIV (In dulci júbilo) the discant is too high, and often goes into the highest range. One seldom has three boys that can all reach this range. So it is better to perform it a tone lower in Bb. For that, one can put the crook of the trombone on the trumpets, which lowers the pitch a full tone so that they can accompany correctly.*³²

Ordinanz Instruction 23:

*I find it better and more tasteful for the organist to play the general-bass up the octave in the spots in the concertos where one or two discants sing alone in a higher [Erg. M. B.: range] [...] And, also, the organist should not [Erg. M. B.: play] so very fully, so that the boys' small singing voices can be more clearly heard.*³³

³²*Diweil in dem XXXIV. (In dulci Iubilo:) die Discant gar zu hoch, und sehr offt ins oberste alamire hinauf steigen, und man selten drey Knaben, so alle diese höhe erreichen, haben kan: So ist es besser, daß es umb einen Thon tieffer, außem B musicirt werde: Do man dann die Krumbbügel von den Posaunen, so einen gantzen Thon halten, uff die Trommeten stecken kan, daß sie umb einen Thon tieffer, recht miteinstimmen können. PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XVI; English translation in BOUDREAUX: Polyhymnia (as in fn. 18), p. 105. This is redundant with instruction 16 in the *Ordinanz*, though written more concisely.*

³³*Befinde ich, besser und anmütiger zu seyn, das in den Concerten (wenn ein oder zween Discant oben alleine gesungen werden) der Organist den General-Bass bißweilen oben in der Octav drüber [. . .] neme, und auch nicht so gar voll greiffe, darmit die Singende kleine Stimmen der Knaben desto eigentlicher gehört werden können., PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XV; English translation in BOUDREAUX: Polyhymnia (as in fn. 18), p. 103.*

Ordinanz Instruction 24:

*When one cannot have many boys for the discant part, then one could let the second and fourth discant or the third discant be played on cornets or piccolo violins. Then, when the first discant pronounces [Erg. M. B.: sings] the text, and the instrumentalists imitate [Erg. M. B.: accompany] the same melody with the cornets, the diligent listener can hear and understand the text expressed more easily.*³⁴

Ordinanz Instruction 25:

[Erg. M. B.: It is good to] *have an instrumentalist right next to the boys as is customary in the schools. Then the untrained boy can sing the unembellished [Erg. M. B.: line] and the instrumentalist can play the diminutions.*³⁵

The previous point brings up the problem of boys learning the art of ornamentation in the new Italian style. As stated above, Praetorius dedicates an entire chapter in *Syntagma musicum III* to this challenge, and frequently refers to that chapter throughout his instructions in *Polyhymnia caduceatrix*. His most explicit effort to provide pedagogical materials for teachers and choirmasters is explained in Instruction 11 in the *Ordinanz*:

[. . .] *since many boys, particularly in the schools, cannot quickly learn diminutions or embellishments when found [Erg. M. B.: in a piece,], I have usually placed the simple notes over the diminutions. However, it causes some confusion whenever [Erg. M. B.: these lines] are set above each other in the middle of the song. So in such [Erg. M. B.: cases], especially where the diminutions are not too elaborate, I have set the un-*

³⁴ *Wenn man nicht so viel Knaben zu den Discanten haben kan: so könte man den 2. und 4. Discant: oder den 3. Discant mit Cornetten, oder Discant-Geigen musiciren lassen. Denn dieweil der 1. Discantist den Text pronounciiret, und die Instrumentisten mit den Cornetten eben derselbige Melodey nachmachen, so kan der fleißige Auditor den Text, so vorher exprimirt, desto leichter assequiren und begreiffen.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XV; English translation in BOUDREAUX: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 103.

³⁵ *Wolte man auch einen Instrumentisten zugleich neben dem Knaben, wie in Schulen gebruechlich ist, gebrauchen: So kan der unabgerichtete Knabe den Simplicem, der Instrumentista aber den Diminutum Cantum exprimiren.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XV; English translation in BOUDREAUX: *Polyhymnia* (as in fn. 18), p. 103.

*embellished melody in some parts in the back [Erg. M. B.: of the indicated partbooks] (so that the musician who is not yet prepared to play the diminutions will not completely reject the concerto for that reason).*³⁶

One of the more remarkably detailed instructions concerning ways to overcome practical challenges when trying to make sure the most appropriate text is used involves text selection. In piece number 16, *Nun freut euch lieben Christen gemein*, Praetorius notes that another hymn text, *Es ist gewißlich an der Zeit*, can be sung to the same melody, and that the alternate words might be more desirable in some situations. To that end, in the fourth instruction given with the piece he suggests:

*And one [Erg. M. B.: can] with wax paste a small piece of paper over the printed text, write the other text on it, and place it under the notes. Then one can always remove it again.*³⁷

With such practical advice, clearly Praetorius felt he was teaching everyone and anyone, regardless of the skills, knowledge and resources they brought to the table. Indeed, though the instructions found in the three volumes of *Syntagma musicum* and *Polyhymnia caduceatrix* were exhaustive, he published two more collections before his death, both focused on pedagogy, *Polyhymnia exercitatrix* (1620), and *Puericinium* (1621).³⁸ At the end of

³⁶ *Diweil die Diminutiones oder Coloraturen, wenn sie gefunden, von allen Knaben, sonderlich in Schulen, nicht so bald assequirt werden können: So hab ich meistens die Simples Notas über die Diminuirte gesetzt. Diweil aber, wenn es also in der Mitten des Gesanges über einander gesetzt wird, ziemlich unrichtigkeit machet: So hab ich in etlichen, sonderlich, da die Diminutiones so gar weitleufftig nicht sind, den Simplicem Cantum (darmit ein Musicus, der zu den Diminutionibus noch zur zeit nicht disponiret, denselben hieraus zu vernemen, und das Concert dieser wegen nicht gantz zurück bleiben möge) in etlichen Stimmen hintenansetzen wollen.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. XIII; English translation in BOUDREAUX: Polyhymnia (as in fn. 18), p. 87.

³⁷ [. . .] *daß man kleine schmale Papierelein über den gedruckten Text mit Wachs überklebe, den andern Text darauf schreibe, und unter die Noten applicire: so kann mans allezeit wiederum davon nehmen.* PRAETORIUS: GA XVII (as in fn. 18), p. 110; English translation in BOUDREAUX: Polyhymnia (as in fn. 18), p. 157.

³⁸ Respectively volumes 18 and 19 of the Praetorius *Gesamtausgabe*. Compared with other Praetorius collections, these have received less scholarly attention. To explore these

Karl-Jürgen Kemmelmeier

Michael Praetorius – aus kulturpolitischer Sicht betrachtet

Von der „Hanseatisierung“ der Städte

Länder, Städte und Gemeinden wollen attraktiv sein: attraktiv für die Ansiedlungen von Firmen, denn das bringt Steuergelder; attraktiv durch Kulturangebote, denn dann siedeln sich auch gern durch Ausbildung und Bildung qualifizierte Arbeitskräfte an, auf die die Unternehmen für ihren geschäftlichen Erfolg in besonderer Weise angewiesen sind. Nicht das soziale Versorgungsnetz, nicht die bloße Existenz von Sprech- und Musiktheater, von Museen und Bibliotheken tragen zur Attraktivität und Identitätsbildung einer Stadt bei, sondern ein positives Image, das sich wesentlich aus Gefühlen und Erinnerungen an Genuss, an Lebensart und Festivals, an für Kultur engagierte Bürgerinnen und Bürger, an die Atmosphäre des Stadtbildes mit ihrer Kulturpflege konstituiert bzw. sich in der Wahrnehmung der Stadt in der breiten Öffentlichkeit ausbildet.¹ Ein solcherart positives Image wirkt sich attraktiv auf den Kulturtourismus aus, der wiederum Geld in die Stadt bringt.² Wenn in der postmodernen globalen Welt die Bedeutung von Land oder Stadt sich dahin verändert, dass ...

¹ Vergl. GÖSCHEL, Albrecht: *Kommunale Identitätspolitik: Marktstrategie, kulturelle Bildung oder Heimat der Bürger? Über Chancen und Grenzen, Kultur als Standort- und Wirtschaftsfaktor zu sehen und zu fördern*, in: ERMERT, Karl (Hg.): *Kultur als Entwicklungsfaktor, Kulturförderung als Strukturpolitik?* Wolfenbüttel 2002 (Wolfenbütteler Akademietexte Bd. 6), S. 7-19, bes. S. 16f., 18

² Eines der wenigen volkswirtschaftlich geprüften Beispiele ist das Bayerische Jazzweekend Regensburg 14.-16. Juli 1996. Siehe KEMMELMEYER, Karl-Jürgen: *Der Zusammenhang von öffentlicher Kulturförderung und (Kultur)Wirtschaftsentwicklung – Fallbeispiele und Erfahrungen. (c) Beispiel Musik und Musikwirtschaft*, in: ERMERT, Kultur als Entwicklungsfaktor, S. 100-112, bes. S. 104

die Städte der Industrienationen sich von politischen zu ökonomischen Einheiten, zur Rolle von Wirtschaftssubjekten bewegen, dass ihre politische Leistung weniger in einer Behauptung gegenüber dem Staat als gegenüber der Ökonomie liegen dürfte

dann entsteht ein Konkurrenzkampf der Städte wie auch der Bundesländer um Attraktivität, wie es der von Robert Picht geprägte Begriff „Hanseatisierung“ zu fassen versucht.³

Wissen und Erlebnis im Wandel

Das Interesse an Geschichte, an dem „Woher kommen wir?“, an der Deutung der eigenen Position im Strom der Geschichte verbindet existentielle Selbstreflexion mit Wissen. Betrachtet man analytisch die Homepages von Vereinen und Verbänden, so fällt auf, dass ihr Tagesgeschäft im Vordergrund steht, ihre historische Verankerung entweder gar nicht oder nur vereinzelt und im Menu versteckt zu finden ist. Der Soziologe Schulze weist darauf hin, dass sich das *technisch-instrumentelle* Wissen vergrößert und die Struktur *existentiellen* Wissens gewandelt hat; wir erleben eine Zunahme kultureller Differenzierung und eine Abnahme der Kollektivität von existentiellen und christlichen Wissenselementen in unserer Gesellschaft.⁴ Demgegenüber steht das Event, das punktuelle Erlebnis als Regression vom Alltag, das viele Menschen erreicht und inzwischen ein großer Zweig der Unterhaltungsindustrie, ein *Erlebnismarkt*⁵ geworden ist. Nie gab es ein so plurales und quantitativ so reichhaltiges Musikangebot, nie zuvor war fast jede Musikart, jede Komposition und jeder Musiktitel in verschiedenen Interpretationen so schnell verfügbar wie heute – das Internet macht es möglich. Aber: Man kauft nur was man kennt, was einem durch häusliche oder schulische Sozialisation vermittelt wurde oder was man mit positiven Ge-

³ GÖSCHEL, Kommunale Identitätspolitik, S. 13ff. Zitat S. 14

⁴ SCHULZE, Gerhard: *Die Erlebnisesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M. 1995⁵, S. 268f.

⁵ SCHULZE, Erlebnisesellschaft, S. 448

fühlen aus Erfahrungen verbindet. Ein wichtiger und prägender Kulturträger in der musikalischen Sozialisation ist der Rundfunk: Die Duale Medienlandschaft, die Trennung in Öffentlich-rechtlichen Rundfunk und Privaten Rundfunk und die geradezu explosionsartige Vermehrung der Rundfunkprogramme ab den 1990er Jahren hat durch den Kampf um Einschaltquoten mit zu einer Nivellierung der Inhalte des Programmangebotes beigetragen.⁶ „Von allem zu viel und überall das Gleiche“ lautete der Untertitel des kontrovers diskutierten und durchaus polemisch konzipierten Buches „Der Kulturinfarkt“.⁷ Der Untertitel formuliert treffend den derzeitigen Zustand der Rundfunklandschaft.

Bei der Suche nach Glück – einem Urtrieb des Menschen – spielen Religion, Kunst und Musik eine bedeutende Rolle. Kulturpolitik – so fordern es die Autoren des Buches „Kulturinfarkt“ – habe also die Aufgabe,

Kunst als Katalysator von Glückserlebnissen verfügbar zu machen ... [Der Bürger] wählt, was ihm für den Einsatz an Zeit, Geld und Aufmerksamkeit den größten Nutzen verspricht. Je größer die positive Differenz zwischen Einsatz und Nutzen, je mehr das Erlebnis die Erwartung übertrifft, umso stärker das Glücksempfinden⁸.

Diese individuellen wie zugleich rationalen Überlegungen, die Faktoren der Suche nach Glück sind, werden vom Erlebnismarkt bedient.

⁶ Seit Einrichtung der dualen Rundfunklandschaft in Deutschland entwickelte sich eine Aufgliederung des Rundfunkangebotes (Hörfunk und Fernsehen) in zielgruppenorientierte Formate zum Verkauf von Werbung. In der Praxis wandelte sich der gesetzlich vorgegebene Auftrag „Bildung, Information, Unterhaltung“ zugunsten einer quantitativen Dominanz der Unterhaltung. Bildung und Information wurden größtenteils in Spartenprogramme ausgegliedert.

⁷ HASELBACH, Dieter; KLEIN, Armin; KNÜSEL, Pius; OPITZ, Stephan: *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*. München 2012

⁸ HASELBACH et al., *Kulturinfarkt*, S. 180

*Jedes Erlebnisangebot entlastet von der Aufgabe, etwas mit sich selbst anzufangen und befreit von der Angst, bei dieser Aufgabe zu scheitern. Erlebnisangebote üben eine schier unwiderstehliche Anziehung aus.*⁹

Bei den Aneignungsweisen von Kunst spielen der soziale Status, der Lebensstil und das eigene Kapital, das ökonomische (Geld) und das kulturelle (Bildung), eine große Rolle.¹⁰ Die Verfügbarkeit von Geld, die kulturelle Kompetenz in Bezug auf das Wissen über Codes in den Werken und Kunstgegenständen, bestimmen die Aneignungsweisen. Der Soziologe Pierre Bourdieu charakterisiert zusammengefasst vier typische Ausprägungen:

1. den *Intellektuellen*, im Mittelfeld des Einkommens, von asketischem Aristokratismus, routinierter Theater-, Konzert- und Ausstellungsbesucher, der in der Kunst die Möglichkeit zu Gesellschaftskritik sieht und gern Zeit aufwendet, um dadurch sein kulturelles Kapital, die Bildung, zu mehren¹¹
2. den *Unternehmer*, in der oberen Hälfte des Einkommens, mit Sinn für Luxus, ein Kulturliebhaber mit Neigung zur gehobenen Unterhaltung, dem es weniger um das Bildungskapital, sondern um Mehrung des symbolischen oder sozialen Kapitals geht, indem er den Besitz von Kunst demonstriert oder bei teuren Kunst- oder Musikevents soziale Kontakte zu Gleichgesinnten pflegt
3. das *Kleinbürgertum*, im unteren mittleren Bereich des Einkommens, das die Kultur sehr ernst nimmt, das vom Bildungseifer mit der Motivation zum sozialen Aufstieg durch Bildung geprägt ist, um auf diese

⁹ SCHULZE, Erlebnisgesellschaft, S. 449

¹⁰ BOURDIEU, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer). Frankfurt/M. 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 658), Kap. „Aneignungsweisen von Kunst“, S. 416ff.

¹¹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 458, Anmerkung 33: Interessant für unser Thema ist, dass dieser Typus den größten Teil des Publikums bei Konzerten mit Alter Musik und bei Veranstaltungen mit avantgardistischer Kunst stellt.

Weise respektiert zu werden, jedoch noch keine Orientierung im Kulturkompetenzerwerb ausgeprägt hat

4. die *Arbeiterschaft*, der kulturelles und ökonomisches Kapital fehlt, die jedoch in der Schule die Anerkennung von Kulturwerten, nicht jedoch deren Kenntnis bzw. Codes erfahren hat und Neigung zur Nutzung von populären Unterhaltungsangeboten zeigt.

Und was hat das nun alles mit Michael Praetorius zu tun? Wenn wir erreichen wollen, dass Michael Praetorius mit seinem Schaffen, seiner Bedeutung in der Musikgeschichte und der vielen noch unbekanntem Faszination seiner großen Werke einer breiteren Öffentlichkeit erschlossen wird, so helfen uns diese Kenntnisse bei der kritischen Analyse vergangener Maßnahmen zur Verbreitung der Bedeutung von Michael Praetorius und der Wolfenbütteler Hofkapelle.

Praetorius' Leistungen¹²

Wir Experten, hier im Symposium zusammengekommen, wissen um die Bedeutung von Michael Praetorius. Dazu eine kleine Zusammenfassung:

Michael Praetorius Creuzburgensis (1571-1621) war wohl einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit: von universalem Wissen, Komponist komplexer repräsentativer Werke für Kirche und Staat, Überlieferer und Arrangeur französischer höfischer Tanzmusik, Vermittler europäischer Musiktraditionen, Musikpädagoge, Autor der ersten enzyklopädischen Darstellung des Musikwissens, Impulsgeber für den Aufbau der Musikwissenschaft, der Organographie und Instrumentenkunde. Im Mittelpunkt des komplexen Schaffens von Michael Praetorius stehen der Choral, das Kirchenlied, die in Poesie gegossene Lehre der Reformation und die Exegese

¹² Siehe dazu auch KEMMELMEYER, Karl-Jürgen: *Im Geiste Luthers – Anmerkungen zu Michael Praetorius*. Download pdf 8,5 MB auf <http://www.prof-kemmelmeyer.de/downloads/index.php> (16.06.2016)

des Bibelwortes mittels der Kirchenliedstrophen. Und diese Botschaften versucht er mit den repräsentativsten kompositorischen Mitteln seiner Zeit, dem Konzertstil, zu verwirklichen und synchron dazu der „deutschen Nation“ sein ganzes Wissen zu vermitteln, um zu zeigen, wie fortschrittlich nun diese neue Musik sei und zu welchen Leistungen sie sich entwickelt hat. Heinrich Schütz assistierte Praetorius in der Dresdener Hofkapelle. Robin A. Leaver hat die Verbindung Praetorius-Bach nachgewiesen: Johann Sebastian Bach kannte Cantional-Sätze von Praetorius aus dem um 1647 erschienen Gothaer Gesangbuch; Bach konnte in der Thomas-Bibliothek Leipzig Kompositionssammlungen von Praetorius (u. a. Polyhymnia, Musae Sioniae) einsehen und übernahm viele seiner kirchenmusikalischen Impulse; die Bach-Familie besaß nicht nur ein Porträt von Michael Praetorius, sondern hatte auch in ihrem Bibliotheksbestand Schriften von Michael Praetorius (u.a. alle Bände Syntagma Musicum).¹³

Eine Recherche im Internet

Ein Teil der Rezeption und Wirkung eines Komponisten manifestiert sich in der Quantität der Auseinandersetzung: durch Abdrucke und Bearbeitungen, durch Artikel und Bücher, durch Audio- und Video-Aufnahmen, durch Festivals und Aufführungen. Zu den Komponisten der Wolfenbütteler Hofkapelle wurden daher zwei Recherchen (15.06.2016) durchgeführt:

1. Recherche bei Google mit der Eingabe „*Vorname Name* Komponist“ (A)
2. Recherche bei Google mit der Eingabe „*Vorname&Name&Festival*“ (B)

¹³ LEAVER, Robin A.: *Michael Praetorius, the Gotha Cantional and Johann Sebastian Bach*, in: RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (Hg.): *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600* (Ligaturen – Musikwissenschaftliches Jahrbuch der hmtmh Bd. 5, hg. v. Susanne Rode-Breymann und Stefan Weiss). Hildesheim 2011, S. 239-253

Zum Vergleich wurden dieselben Suchkriterien bei sechs anderen bekannten Komponisten angewendet:

Name	Abfrage A	Abfrage B
Wolfenbütteler Hofkapelle:	2.910	-
Thomas Mancinus 1550-1611/12	3.170	2.530
Michael Praetorius 1571-1621	35.000	106.000
Daniel Selichius 1581-1626	1.970	1.880
Stephan Körner ? -1685	7.620	439.000
Johann Jakob Löwe 1629-1703	245.000	460.000
Martin Colerus 1620-1703/04	2.000	2.530
Johann Rosenmüller 1617-1684	12.000	21.600
Johann Theile 1646-1724	20.600	12.200
Johann Sigismund Kusser 1660-1727	9.550	9.820
Heinrich Schütz 1585-1672	67.500	159.000
Johann Sebastian Bach 1685-1750	341.00	397.000
Wolfgang Amadeus Mozart	295.000	393.000
Ludwig van Beethoven	260.000	412.000
Johannes Brahms	213.000	489.000
Franz Liszt	183.000	522.000

Leider sind die Algorithmen der Suchmaschine noch nicht intelligent genug, um genauer unterscheiden zu können. Relativ aussagekräftig ist die Recherche A, während Recherche B z. B. bei so häufig vorhandenen Namen wie Praetorius oder Körner zu geschätzt mehr als 90 Prozent andere Personen und Fakten trifft – oder vielleicht sogar Löwe mit einem bekannten Fußballtrainer verwechselt.

Hilfreich ist eine Recherche beim MIZ¹⁴, in dem 611 Datensätze zum Thema „Festivals“ gelistet und 255 Festivals in Deutschland namentlich erfasst sind. 58 Festivals widmen sich laut MIZ der Alten Musik, jedoch gab es für die Komponisten der Wolfenbütteler Hofkapelle keine direkten Treffer. Festivals zu Schütz, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms und Liszt sind bekannt. Jean-Charles Ablitzer (Belfort, Frankreich) stellte im Festival „Musique & Mémoire“ Musik der Wolfenbütteler Hofkapelle und Werke von Michael Praetorius vor.¹⁵ Er nahm Praetorius' gesamtes Orgelwerk auf CD auf und setzt sich für die Wiederherstellung der Beck-Orgel aus Gröningen ein.¹⁶ Festivals Alter Musik haben durchaus auch Werke von Michael Praetorius mit Erläuterungen im Programm, wie es die Treffer der Suchmaschine zeigen. Ein Praetorius-Festival jedoch war nicht zu ermitteln. Eine Recherche bei Amazon mit der Sucheingabe „Musik Michael Praetorius“ brachte 462 Ergebnisse an Tonträgern, Download-Files und Streaming (Stand 16.06.2016; zum Vergleich Bach 47.143 und Schütz 1.502 Treffer) – die Tänze aus Terpsichore stellen dabei den größten Anteil. Eine Recherche im Gesamtbestand der Deutschen Nationalbibliothek ergab 2083 Treffer (zum Vergleich Schütz 4.913 und Bach 44.063 Treffer).

¹⁴ miz Musikinformationszentrum des Deutschen Musikrats „miz festival guide“
<http://www.miz.org/festivals.html>

¹⁵ Siehe Internet <http://www.musetmemoire.com/article.php?id=8> (16.06.2016)

¹⁶ Siehe Homepage von Jean-Charles ABLITZER:
<http://ablitzer.pagesperso-orange.fr/liens.html> (16.06.2016)

Schwierigkeiten in der Praetorius-Rezeption

Die quantitative Recherche hat nur bestätigt, was wir hier im Referentenkreis des Symposiums schon annahmen: Trotz seiner überragenden Leistungen ist Michael Praetorius im Vergleich mit Schütz und Bach offenbar wenig bekannt. Signifikant für diesen Sachverhalt und fast eine Realsatire ist die Tatsache, dass viele der mit dem Michael Praetorius-Preis des Landes Niedersachsen ausgezeichneten Musikerinnen und Musiker zunächst nicht einmal wussten, wer Michael Praetorius war. Aus all dem müsste deutlich geworden sein, dass hier offenbar besondere Schwierigkeiten in der Praetorius-Rezeption aufgetreten sind.

Die Entdeckung des Vergangenen, die Freude an Ruinen, alten Burgen und neugotischer Architektur – gern auch als Historismus tituliert – gehört mit zum Fühlen und Denken der deutschen Romantik, die zeitgleich mit der Industrialisierung in Europa verlief und große Gegensätze in der Gesellschaft aufbrechen ließ. Diese romantische Haltung, das Interesse an vergangener Musikkultur, an ihren Werken und an der Entdeckung ihrer genialen Protagonisten leitete und motivierte wesentlich die Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Gabrieli, Händel und Bach, vor allem aber Mozart profitierten davon, später auch Schütz und Praetorius, letzterer durch Wilibald Gurlitt.¹⁷

Die Schwierigkeiten lassen sich benennen:

- Die Jugendmusikbewegung hatte nach dem Ersten Weltkrieg weltlich und geistlich viel zur Wiederentdeckung der alten Musik mit ihren Originalinstrumenten beigetragen.¹⁸

¹⁷ GURLITT, Wilibald: *Michael Praetorius (Creuzbergensis). Sein Leben und seine Werke nebst einer Biographie seines Vaters, des Predigers M. Schultheis*. Dissertation Leipzig 1914. Hg. v. Josef FLOßDORF und Hans-Jürgen HABELT. Wolfenbüttel 2008

¹⁸ EHRHORN, Manfred: *Das chorische Singen in der Jugendmusikbewegung – Erneuerungsbestrebungen nach 1900*, in: REINFANDT, Karl-Heinz: *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*. Wolfenbüttel 1987, S. 37-55. FUNK, Eike: *Alte Musik*

Letztendlich stand sie mit dieser Haltung – auch bei der Wandersehnsucht mit Volksliedern auf den Lippen und in ihrer mystischen Feiergegestaltung – noch unter dem Einfluss der Romantik.¹⁹ Die Jugendmusik- und Singbewegung wollte sich jedoch von der elaborierten Musikkultur der Klassik und Romantik und ihrer Ästhetik distanzieren; sie bildete die erste dokumentierte jugendliche Teilkultur heraus, die wie jugendliche Teilkulturen heute einen bestimmten Musikgeschmack, einen bestimmte Musikstil als Abgrenzung und als Zeichen der Gemeinschaft verwendet. Und daran hieltt man auch mit zunehmendem Alter fest. Damals war es die neue Orientierung an alter Musik, an alten Instrumenten, deren Klang auch ihrer asketischen Grundhaltung entsprach.²⁰ Hier fand sie „neues“ Spielmaterial und fokussierte sich dabei auf Werke, die für „Musikanten“ leichter ausführbar waren und in praktischen Ausgaben verlegt wurden – Verlage in Kassel und Wolfenbüttel spielten dabei eine große Rolle. Kompositionen von Schütz schienen dafür geeignet, von Praetorius eher nur Kantionalsätze und einzelne Tanzstücke

und Jugendmusikbewegung, in: REINFANDT, Jugendmusikbewegung, S. 63-91. ECKART-BÄCKER, Ursula: *Die Schütz-Renaissance aus dem Geist der musikalischen Jugendbewegung – Ein Beitrag zur Geschichte der Singbewegung*, in: REINFANDT, Jugendmusikbewegung, S. 92-101. Siehe auch den Band ARCHIV DER JUGENDMUSIKBEWEGUNG (Hg.): *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*. Wolfenbüttel 1980

¹⁹ Siehe auch die Interpretation von SAFRANSKI, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, Kap. 15, S. 302-325. Die Meißner-Formel vom ersten Freideutschen Jugendtreffen 1913 auf dem Hohen Meißner artikuliert den asketischen Grundcharakter der Bewegung: „Die Freideutsche Jugend will nach eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, in innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten. Für diese innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen geschlossen ein. Zur gegenseitigen Verständigung werden Freideutsche Jugendtage abgehalten. Alle gemeinsamen Veranstaltungen der Freideutschen Jugend sind alkohol- und nikotinfrei.“ Quellenhinweise und weitere Erläuterungen in WIKIPEDIA: Artikel *Erster Freideutscher Jugendtag*.

²⁰ Siehe dazu KOLLANDT, Dorothea: *Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis*. Stuttgart 1979, bes. Kap. III S. 55ff. *Die Musikpraxis der Jugendmusikbewegung als Alternativmodell*; Kap. V S. 141ff. *Musikanschauung der Jugendmusikbewegung*.

aus Terpsichore. Dennoch gab die Jugendmusikbewegung damit einen wichtigen Impuls zur Wiederentdeckung alter Musik. Sie hatte jedoch damals nur rudimentäre Kenntnisse von historischer Aufführungspraxis einschließlich improvisatorischer Spielweisen

- Die Komplexität der Werke von Michael Praetorius, die für die Ausführung durch die besten Hofmusikensembles seiner Zeit konzipiert waren, stand dem Interesse und Leistungsvermögen der weltlichen und geistlichen Laienmusik der 1920-30er Jahre entgegen.

Der aristokratische Duktus, die aufwändige höfisch-kirchliche Repräsentanz und die klangliche Subtilität der Textausdeutung in Praetorius' Werken widersetzte sich den musikalischen Vorstellungen und Erwartungen der vom Kleinbürgertum getragenen Jugendbewegung, die ja der elaborierten Musikkultur der Zeit kritisch gegenüberstand und lieber, mit Bundhose und Schillerkragen gekleidet, sich asketisch und verzückt zugleich beim Spiel leichter Tanzsätze dem Klang alter Instrumente hingab oder mit neuem Stimmklangideal in den Chören sang. Gegenüber Schütz hatte hier Praetorius nur mit seinen Cantional- und Tanzsätzen eine Chance. Hinzu kam noch, dass man Praetorius vorrangig als Komponisten geistlicher Werke rezipierte und seine Universalität und historisch-politische Funktion nicht wahrnahm.

- Die Aufführung der Werke von Michael Praetorius wird dadurch erschwert, dass es von seinen groß besetzten Werken kaum aufführungspraktisch eingerichtete Ausgaben gibt und die von Praetorius in den Drucken angegebenen, komplexen aufführungspraktischen Hinweise noch weiterer Forschung und Erläuterung bedürfen.

Da Praetorius auf eine der in ihrer Zeit leistungsfähigsten Hofkapellen mit Sängern und Instrumentalisten in Wolfenbüttel und bei den Fürstentreffen auf eine Vielzahl exquisiter Musiker zurückgreifen konnte, sind seine mehrhörigen Werke z. B. aus Polyhymnia von hohem Anspruch an die Ausführenden – offenbar wurden sie damals auch in den Ge-

sangsstimmen solistisch ausgeführt. Hinzu kommen noch die räumlich und probentechnisch aufwändige Aufstellung der Gruppen an bis zu fünf Orten im Aufführungsraum sowie die dadurch notwendige Vielzahl an Basso-continuo-Instrumenten. Qualitativ gute Aufführungen dieser Werke heute verlangen eine Vielzahl von professionellen und raren Spezialisten Alter Musik und einen großen Etat für ein derartiges Konzertvorhaben.²¹

- In der damals von der Orgelbewegung und der Singbewegung geprägten protestantischen Kirchenmusik entdeckte man als eine Art „Urkantor“ Heinrich Schütz, der in Dresden bei Praetorius als Subkapellmeister tätig war, viel von ihm gelernt hatte und sich später als Berater um die weitere Existenz der Wolfenbütteler Hofkapelle gekümmert hatte.

Kantionalsätze von Praetorius fanden zwar Eingang in das Repertoire der Kantoreien, jedoch bei den geistlichen Konzerten und Motetten waren Schütz' Werke im Vergleich zu Praetorius leichter ausführbar. Schütz' Werke fanden auch mit dem Bärenreiter-Verlag in der Heinrich-Schütz-Allee in Kassel einen Verlag, dessen Ursprünge eng mit der Jugendbewegung zusammenhingen, der aufführungspraktisch eingerichtete Notenausgaben lieferte und mit der weitläufigen intensiven Schütz-Rezeption einschließlich der Förderung von Internationalen Heinrich Schütz-Festen selbst groß wurde.

²¹ So wurde 2008 die Rekonstruktion der Michaelis-Vesper mit Werken von Michael Praetorius mit Hille Perl & The Sirius Viols, dem Bremer Lautten Chor, dem Johann Rosenmüller Ensemble und dem Knabenchor Hannover unter der Leitung von Jörg Breiding als Ausführenden mit Konzert in der Marienkirche in Wolfenbüttel und CD-Aufnahme in SACD-Technik zur Wiedergabe der Raumwirkung nur durch Förderung des Norddeutschen Rundfunks, durch Stiftungsmittel und andere Geldgeber ermöglicht (siehe Booklet S. 35). Die organisatorischen Vorbereitungen, insbesondere die aufführungspraktische Einrichtung des Notenmaterials waren höchst arbeitsaufwändig. Im musikwissenschaftlichen Beratungsteam wirkte u. a. auch Siegfried Vogelsänger mit. RON-DEAU PRODUCTIONS ROP7007 Hybrid CD: Audio Stereo und Super Audio CD Multichannel Surround 5.0 High Resolution, Gesamtspielzeit 80:48.

- Die durch Wilibald Gurlitt in der Musikwissenschaft begonnene Aufarbeitung des Wirkens und Schaffens von Michael Praetorius wurde durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen und verebbte ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, obwohl bis 1960 die 21bändige musikwissenschaftlich betreute Gesamtausgabe der Werke von Michael Praetorius einschließlich Register gedruckt erschien. Aktualisierungen fanden noch nicht statt. Ab 1950 waren offenbar andere Themen in der musikwissenschaftlichen Forschung aktuell.
- Das Interesse an der Publikation frühbarocken Musikmaterials verblasste in den 1960er Jahren zusammen mit dem Altern der Vertreter der Jugendmusik- und Singbewegung.
- Gegenüber Schütz und Bach, für deren Rezeption sich mit öffentlichen Mitteln geförderte und von der Musikwissenschaft begleitete Gesellschaften gründeten, die von international agierende Verlagen unterstützt wurden, geriet Praetorius – wohl auch aus Gründen noch zu geringer wissenschaftlicher Forschung und fehlender praktischer Ausgaben – fast in Vergessenheit.
- Im Gegensatz zu Belgien und den Niederlanden, in denen sich bereits ab den 1960er Jahren von Musikwissenschaft und Instrumentenbau unterstützte Spezialensembles für die Entdeckung und Aufführungspraxis alter Musik bildeten, erwachte in Deutschland das Interesse der Berufsmusiker und der Musikforschung am „originalen Klang“ erst viel später.
- Die ehrenamtlich getragenen Arbeiten der Michael-Praetorius-Gesellschaft Creuzburg und des Michael-Praetorius-Collegium Wolfenbüttel blieben bisher mangels größerer öffentlicher Unterstützung nur von regionaler Bedeutung. Vogelsängers Praetorius-Buch von 2008²²,

²² VOGELSÄNGER, Siegfried (zus. m. Winfried ELSNER): *Michael Praetorius 1572-1621. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*. Wolfenbüttel 2008

die internationale Praetorius-Tagung 2008 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel²³ und mehrere kürzlich erschienene, von Alte-Musik-Spezialisten eingespielte CDs mit Werken von Praetorius machten deutlich, dass die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit diesem großen Komponisten und Theoretiker noch zu den Desideraten der Musikforschung zählt und längst überfällig ist. Erfreut darf man vermelden, dass sich in den letzten Jahren Spezialensembles wie u. a. der Knaben- und Mädchenchor Hannover, das Weserrenaissance-Ensemble Bremen und auch mehre Kantoreien in Niedersachsen zunehmend auch der großbesetzten Werke Michael Praetorius' annehmen.

- Der Praetorius-Musikpreis Niedersachsen²⁴ entstand zur Zeit der von CDU und FDP konstituierten Landesregierung mit Christian Wulff als Ministerpräsidenten. Die Landesregierung nahm viele Anregungen des Landesmusikrats auf und unterstützte die Image-Bildung bzw. Profilierung Niedersachsens als Musikland mit hoher kulturtouristischer Attraktivität. Ein wichtiger Baustein in diesem Vorhaben war die Stiftung des gut dotierten Niedersächsischen Praetorius Musikpreises, der 2005 zum

²³ Ergebnisse in RODE-BREYMANN, Susanne; SPOHR, Arne (Hg.): *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600* (Ligaturen – Musikwissenschaftliches Jahrbuch der hmtmh Bd. 5, hg. v. Susanne Rode-Breymann und Stefan Weiss). Hildesheim 2011

²⁴ Intention und Konzeption des Michael Praetorius Musikpreises stammen vom Verfasser, der damals der Musikkommission beim Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur angehörte und Präsident des Landesmusikrates Niedersachsen war. Er schlug der Musikkommission auch Michael Praetorius als Namensgeber für den Musikpreis vor und war später Jurymitglied. Zusammen mit dem Förderkreis Musikkultur Niedersachsen e. V. wurden die privaten Mittel beschafft, um einen Wettbewerb mit Design-Studierenden der Hochschule Hannover durchzuführen, aus dem die endgültige Preisskulptur hervorging: ein Plexiglasstab, der einen Staffelstab symbolisierte und in den mittels Laser der Maßstab am Rande der Instrumentendarstellungen in Syntagma Musicum eingearbeitet war – schließlich ist eine Preisvergabe immer ein Maßstab und wird wie ein Staffelstab weitgereicht. Eine Gesamtübersicht der Sparten, Preisgelder und die Preisträgerliste ist im Internet bei WIKIPEDIA zu finden: https://de.wikipedia.org/wiki/Praetorius_Musikpreis (16.06.2016)

ersten Mal vergeben wurde und aus den Sparten *Praetorius Musikpreis* (für herausragende künstlerische Leistungen), *Sonderpreis* (für besondere Leistungen im Musikleben), mehreren *Praetorius-Förderpreisen* (für den hochbegabten künstlerischen Nachwuchs) und *Ehrenamtliches Engagement* bestand. Später kamen noch die Sparten *Internationaler Friedensmusikpreis*, *Niedersächsischer Kompositionspreis* und *Musikinnovationspreis* dazu. Es gab ein breites Echo auch in der überregionalen Presse. Nach kontinuierlicher Vergabe 2005-2010 wurde der Praetorius-Musikpreis mit der letzten Vergabe 2012 von der von SPD und den Grünen konstituierten Landesregierung unter Ministerpräsident Stephan Weil stillschweigend eingestellt – die Jury-Mitglieder, der Landesmusikrat und der Förderkreis Musikkultur Niedersachsen erfuhren es aus der Presse.

Empfehlungen und Anregungen

Wären wir in Bayern, in der fast jede hochbarocke Kirche kulturtouristisch erschlossen wird und sogar die ländliche Bevölkerung wegen des Tourismus ein Interesse an Kultur hat, so hätten wir vielleicht die eben angesprochenen Probleme nicht. Aber wir bewegen uns im protestantisch geprägten, stets bescheidenen Niedersachsen, das kaum glauben kann, welche musikkulturelle Schätze es besitzt: z. B. die Orgellandschaft, die Chorszene auf international höchstem Niveau; das Land mit über 100 Musikfestivals und einer international höchst erfolgreichen Pop/Rock-Szene, das Land der Tradition der Tastenvirtuosen, der frühen großen Opernhäuser und einer international hoch angesehenen Musikhochschule, das Land, in dessen Göttinger Universität sich erstmals und weltweit die Musikwissenschaft als Universitätsfach etablierte und wir haben Michael Praetorius mit seiner Wolfenbütteler Hofkapelle und deren gemeinsamer Bedeutung für die Musikentwicklung in Mitteleuropa.

Letztgenanntes ist singulär, ist Chance und Schatz zugleich; daraus haben wir in Niedersachsen aber noch nichts gemacht (zum Glück für uns andere auch nicht) – aber auf eben diese Singularität einer kulturellen Identifikationsfigur kommt es an, wenn sich ein Land oder eine Stadt im Zeitalter der Hanseatisierung kulturell und wirtschaftlich mit einem positiven Image als Identität in der öffentlichen Wahrnehmung behaupten will. Auf die Wechselbeziehung zwischen Ökonomie, Kultur und Wirtschaft wurde eingangs schon hingewiesen, aber auch auf den Wandel: der Verlust an historischem Bewusstsein, die Glück suchende Erlebnisorientierung auch der kunstnahen Bürgerinnen und Bürger, die Geschmack-Sozialisation durch das Immergleiche, die gruppenspezifischen Aneignungsweisen von Kunst.

Was können wir tun? Zu dieser Frage einige Denkipulse mit „Zukunftsmusik“:

- Es geht nicht ohne Geld, ohne öffentliche Mittel und ohne Einsicht und Hilfe der aktiven, verantwortlichen Politikerinnen und Politiker aller Fraktionen. Wir müssen sie für die Idee „Praetorius“ gewinnen, ihnen die Chance und Notwendigkeit für Niedersachsen und die Region Braunschweig-Wolfenbüttel in Zeiten der Hanseatisierung rational darlegen, sie in das Team einbinden und ihnen die Möglichkeit der Mitgestaltung einräumen. Es gibt so viele Fördertöpfe regional, auf Landesebene, auf Bundesebene, in Brüssel - und es gibt beim Land und bei der Stadt Experten, die das Anzapfen dieser Fördertöpfe hauptamtlich betreiben.
- Es geht nicht ohne Partnerschaft zwischen Ehrenamtlichen und in Politik und Verwaltung Aktiven und Erfahrenen. Wir haben lernen müssen, dass trotz aller Bedeutung von Praetorius, trotz aller verdienstvollen ehrenamtlichen Bemühungen des Michael Praetorius Collegiums in Wolfenbüttel und der Michael Praetorius Gesellschaft die Wirkung regional bleibt.

- Es geht nicht ohne die Musikwissenschaft, der bei unserem Vorhaben eine besonders wichtige Rolle mit jahrelanger Arbeit zukommt. Wir brauchen einen internationalen Kongress mit ausreichend Zeit zur Forschungsvorbereitung, um die Bedeutung Michael Praetorius' zu beleuchten und herauszustellen. Es war auffallend, das beim Praetorius-Rundgespräch 2008 hier in der Bibliothek die jüngere Generation der Musikwissenschaftler der Meinung waren, dass die Musik- bzw. Strukturgeschichte einer Korrektur bedarf, weil Praetorius' Vermittlungsrolle, Wirken und Werk noch viel zu wenig erforscht sei. Wir brauchen dazu eine im Zeitraum begrenzte Forschungscoordination verschiedener musikwissenschaftlicher Institute, um Werk und Schriften zu erforschen, um Schriften in moderner Sprache und kommentiert der Fachwelt zur Verfügung zu stellen, um zusammen mit Musikern, mit Praktikern Alter Musik kommentierte aufführungspraktische Editionen der Werke von Praetorius einer breiteren Musikszene zu erschließen.
- Es geht nicht ohne einen finanzkräftigen und engagierten Musikverlag oder ein Verlagskonsortium, das bereit und mutig genug ist, diese aufführungspraktischen Editionen zu verlegen und weltweit zu vermarkten. Die Reihe „19. Jahrhundert“ z. B. wurde langjährig mit öffentlichen Mitteln gefördert. Kann das nicht auch für unser Vorhaben gelingen? Für Kunst in Museen ist Geld da, um durch Käufe am Kunstmarkt Kultur zu dokumentieren. Wenn Musikwissenschaft als kulturelles Gedächtnis der Nation verstanden wird, so wären die Publikationen zu Praetorius eine Leistung für das kulturelle Gedächtnis der Nation, ein meritorisches Gut für unsere Gesellschaft.

Während die Realisierung dieser Vorschläge viel Zeit und Arbeit erfordert, lassen sich kurz- oder mittelfristig Festivals ansprechen, die in einer Saison Praetorius in den Mittelpunkt ihres Programms stellen.

Bleiben wir noch bei der Thematik „Festival“, das den neuen Erwartungen, wie sie Schulze beschrieben hat, Rechnung trägt.²⁵

- Wir brauchen ein Konzept für den Erfolg eines Praetorius-Festivals, das sich als Menu mit den Ingredienzien Ambiente einer Kulturstadt, Kunsterfahrung, Bildung- und Wissenserweiterung, Kulinarischem, kommunikativen Gesprächen und Erholung präsentiert und die Besucher mit Erlebnissen und Glücksgefühlen entlässt. Zielgruppen wären aus der Bourdieu-Typologie vorwiegend die Intellektuellen und die Unternehmer, die ja auch nach Berlin, Leipzig, Würzburg oder Salzburg fahren – Städte mit kulturellem Image, in denen Festivals stattfinden. Das Schleswig-Holstein Musik Festival hat es vorgemacht und eine ganze Region einbezogen und begeistert. Braunschweig & Wolfenbüttel als Region ist in gleicher Weise geeignet - und es wäre eine Innovation und singulär in der Festivallandschaft. Wird man dort mutig sein?

Und: Wir brauchen für all diese Vorhaben kulturorientierte, wissende, kluge und partnerschaftliche Politikerinnen und Politiker, die wissen, welche Bedeutung meritorische Güter für die Gesellschaft haben.

²⁵ SCHULZE, Erlebnisgesellschaft. Siehe dazu Text mit Anmerkung 9

Anhang

Konzertdokumentation	266
Die Autorinnen und Autoren	270
Personenregister	274



ORGELKONZERT

im Rahmen des

SIEGFRIED VOGELSÄNGER - SYMPOSIUMS 2016

24. Juni 2016, Wolfenbütteler Hauptkirche BMV, 19:00 Uhr

Prof. Dr. Siegfried Vogelsänger (1927–2015) bereicherte die musikhistorische Forschung auf dem Gebiet der Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik der Frühen Neuzeit maßgeblich. Durch Publikationen und Vorträge über den Wolfenbütteler Hofkapellmeister, Komponisten und Musiktheoretiker Michael Praetorius sowie die Kantoren und Organisten der Wolfenbütteler Hauptkirche Beatae Mariae Virginis, durch Initiierung und Organisation von musikalischen Projekten, Konzerten und Diskussionen trug er besonders in den Jahren, in denen er in Wolfenbüttel lebte (2005 – 2012), zur Erschließung und Vermittlung des reichhaltigen musikalischen Erbes dieser Stadt bei und setzte neue Impulse. Zu einem Symposium an der Herzog August-Bibliothek unter dem Titel „*Kontinuitäten und Wendepunkte der Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik*“ kamen heute Freunde, Weggefährten und Kollegen Vogelsängers in der Absicht zusammen, seine Arbeit zu würdigen und an ihn zu erinnern. Dieses Orgelkonzert, zu dem wir Sie sehr herzlich begrüßen, soll dieses Anliegen auf musikalische Weise fortsetzen.

Programm

Almut Bretschneider (Propsteikantorin, Wolfenbüttel)

M. Praetorius (1572 - 1621) „Christ unser Herr zum Jordan kam“

Sigrid Wirth (Wolfenbüttel)

Begrüßung und Einleitung

Wolfgang Karius (Aachen)

J. A. Gulain (1680 - 1739) Suite du second ton (Pièces d'orgue pour le Magnificat, 1706):
Prélude – Tierce en taille – Duo – Basse de trompette –
Trio de flûtes – Dialogue

H. Scheidemann (1596 - 1663) Praeambulum in d, Choralbearbeitung „In dich hab ich gehoffet, Herr“

Karl-Jürgen Kemmelmeyer (Hannover)

P. Du Mage (1674 - 1751) Premier Livre d'Orgue, 1708:
Plein jeu – Fugue – Tierce en taille – Basse de trompette –
Récit – Duo – Grand jeu

Joachim Vogelsänger (Lüneburg)

J. S. Bach (1685 - 1750) Passacaglia und Fuge c-Moll (BWV 582)

Die Musikstücke

Neben Werken der beiden frühbarocken Orgelmeister Michael Praetorius und Heinrich Scheidemann erklingt Musik französischer Komponisten mit engem Bezug zu Deutschland, ein Reflex der vielfältigen musikalischen und persönlichen Bindungen Siegfried Vogelsängers zur französischen und deutschen Orgelkunst. Die groß angelegte Choralfantasie des **Michael Praetorius** über **Christ unser Herr zum Jordan kam** ruft den Johannistag als Geburtstag Johannes des Täufers in Erinnerung. **Heinrich Scheidemanns** **In dich hab ich gehoffet, Herr** transformiert den Taufakt Jesu zum Urgrund christlicher Zuversicht. Mit der **Suite du second ton** von **Jean Adam Guilain**, einem gebürtigen Deutschen, der in Paris als Organist lebte, wird der Reigen französischer Orgelmusik eröffnet, gefolgt von dem nahezu zeitgleich entstandenen **Premier Livre d'Orgue** von **Pierre Du Mage**. Kein Geringerer als **Johann Sebastian Bach** nahm mit seiner grandiosen **Passacaglia c-Moll** ein Thema des Franzosen André Raison auf und kombinierte es mit eigenen Kontrapunkten in einer monumentalen Tripel-Fuge. Ähnlich wie die Musik, sind auch die Interpreten in besonderer Weise mit Siegfried Vogelsänger verbunden und variieren damit ein Thema, dem er sich gerne widmete: „Freunde spielen für Freunde“.

Die Interpreten

Propsteikantorin **Almut Bretschneider** wurde in Hamburg geboren und studierte Kirchenmusik, Orgel und Dirigieren an den Hochschulen in Lübeck, Berlin und München, wo u.a. Franz Lehrndorfer einer ihrer Lehrer war. Nach Tätigkeit als Kirchenmusikerin in Kiel und München ist sie seit 1991 Propsteikantorin an Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel. Ihre mehrfach ausgezeichnete Improvisationskunst vermittelt sie zudem an der Hochschule für Kirchenmusik in Herford.

Kirchenmusikdirektor **Wolfgang Karius** wurde 1943 in Gummersbach geboren und studierte Kirchenmusik, Orgel und Cembalo in Köln bei Michael Schneider, Wolfgang Stockmeier und Hugo Ruf sowie in Paris bei Marie-Claire Alain und Jean Langlais. Nach mehrjähriger kirchenmusikalischer Tätigkeit in Köln-Mülheim war er von 1983 bis 2008 Organist, Kantor und Kirchenmusiker an der ev. Annakirche in Aachen und ist seit der Pensionierung regelmäßig auf ausgedehnten Konzertreisen zu hören.

Prof. Dr. **Karl-Jürgen Kemmelmeier** wurde 1943 in Augsburg geboren und studierte von 1962 bis 1971 Schulmusik, Kirchenmusik (A) und Komposition in Detmold und von 1965 bis 1973 u. a. Musikwissenschaft und Anglistik in Münster (Promotion 1973 mit einer Dissertation über die gedruckten Orgelwerke Olivier Messiaens). Seine internationale Konzerttätigkeit als Organist beendete er 1975, um sich der musikpädagogischen Forschung zu widmen: Nach Stationen in Münster und Dortmund war er 1978 bis 2011 Ordinarius für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und ist seit 1990 in zahlreichen Ehrenämtern der Musikkultur tätig. Er übt – nach 40 Jahren Pause – seit Sommer 2014 wieder Orgel.

Kirchenmusikdirektor **Joachim Vogelsänger** wurde als Sohn Siegfried Vogelsängers 1958 in Soest geboren. Er studierte Kirchenmusik und Kapellmeisterausbildung in Detmold und Wien, u.a. bei Viktor Scholz, Martin Lücker und Michael Radulescu. Von 1988 bis 2002 war er als Kantor und Kirchenmusiker in Düsseldorf tätig und ist seit 2002 Kirchenmusikdirektor an der traditionsreichen St. Johanniskirche in Lüneburg, wo ihm eine hoch bedeutende historische Barockorgel und ein modernes symphonisches Instrument für die Interpretation von Orgelmusik der klassischen Moderne zur Verfügung stehen.

Eintritt frei, Spenden erbeten (zugunsten von Musik an St. Marien)

(Gestaltung und Text: S. Wirth, G. Aumüller)



Orgel der Marienkirche Wolfenbüttel.
Nach Plänen von Michael Praetorius.
Von Gottfried Fritzsche erbaut 1620-1624.

Neues Werk unter Verwendung von sechs erhaltenen Fritzsche-Registern
von Karl Schuke Berlin 1959.
(IV, Ped./53)

Mitwirkende des Orgelkonzertes



Almuth Bretschneider

Propsteikantorin,
Titularorganistin
der Marienkirche
in Wolfenbüttel



Die drei Gastorganisten vor der Gedenktafel
für Michael Praetorius

(von links)

Karl-Jürgen Kemmelmeier (Hannover)

Wolfgang Karius (Aachen)

Joachim Vogelsänger (Lüneburg)

Die Autorinnen und Autoren

Gerhard Aumüller, Prof. Dr. med., geb. 1942 in Arolsen, Hessen. Studium der Medizin, Anthropologie und Zoologie in Mainz, Würzburg und Marburg. 1974 Habilitation in Heidelberg für Anatomie und Zellbiologie. Von 1977 bis zur Emeritierung 2008 Professor für Anatomie an der Philipps-Universität Marburg. Neben medizinischen Fachpublikationen auch zahlreiche medizin- und musikhistorische Veröffentlichungen, u.a. zum historischen Orgelbau im 16. und 17. Jahrhundert. Mitglied in medizinischen Fachgesellschaften, der Historischen Kommission für Hessen, der Schriftleitung der Geschichtsblätter für Waldeck, im Beirat der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft und der Redaktion der Acta Sagittariana.

Margaret Boudreaux is Professor of Music and Director of Choral Activities at McDaniel College in Westminster, Maryland, where she also serves as the Artistic Director of the Masterworks Chorale of Carroll County. Her publications include her edition of Hans Lampl's translation of Michael Praetorius's *Syntagma musicum III*, articles in the *Choral Journal*, the *American Choral Review*, and numerous choral editions in diverse styles. She has held executive offices in the Maryland chapter of the American Choral Directors Association and in the Maryland Music Educators Association. Her choirs have performed in numerous venues and festivals, including the Kennedy Center and at Festival 500, "Sharing the Voices" International Choral Festival in St. John's, Newfoundland. She studied conducting with Helmuth Rilling, Charlene Archibeque and Donald Neuen, and holds degrees in music from the Universities of Arizona in Tucson, Oregon in Eugene and Colorado in Boulder. In 2008 she received the Ira G. Zepp Distinguished Teaching Award from McDaniel College.

Winfried Elsner ist Vorsitzender des Michael Praetorius Collegiums e. V. in Wolfenbüttel. Als pensionierter Musiklehrer (Gymnasium) beschäftigt er sich seit 2003 mit Person und Werk des Michael Praetorius. Er gestaltete eine Dauerausstellung in der Hauptkirche BMV in Wolfenbüttel mit einem Begleitheft, sowie eine CD, auf der ein Querschnitt aus Praetorius' Werk zu hören ist. Elsner gibt Noten von Praetorius als Partitur und Aufführungsmaterial heraus, die auf der von ihm entwickelten Website www.michael-praetorius.de bereitgestellt werden.

Jürgen Habelt absolvierte ein Studium der Musikwissenschaft an der Universität Würzburg mit besonderem Interesse für das Berufsfeld Musikverlag. Nach dem Zivildienst im ev. Studienheim mit Knabenchor in Windsbach ab 1985 für 17 Jahre Redakteur und Lektor im Musikverlag Möseler in Wolfenbüttel. Seit 2003 Mitglied der Projektgruppe Musik innerhalb des Kulturstadtvereins Wolfenbüttel. Zu-

sammen mit Prof. Rainer Schmitt Gründung und wissenschaftliche sowie redaktionelle Betreuung der Editionsreihe *Polyhymnia – Musik aus Wolfenbüttel*. Seit 2009 ist er wiss. Mitarbeiter am Institut für Musik und ihre Vermittlung an der TU Braunschweig mit dem Schwerpunkt historische Musikwissenschaft. Sein Forschungsinteresse gilt vor allem der regionalen Musikgeschichte wie der Wolfenbütteler Hofkapelle oder dem Braunschweiger Komponisten Hans Sommer.

Gregory Johnston is Professor of Musicology in the Faculty of Music, University of Toronto, where he was appointed in 1991. He is Chair of the American Heinrich Schütz Society (the North American Chapter of the Internationale Heinrich Schütz Gesellschaft) and serves on the Governing Board of the Society for Seventeenth-Century Music. His main research interests are in the music of the Baroque, and particularly that of 17th-century Germany. He has published articles on Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, aspects of occasional music, music and rhetoric, performance practices and historical performance contexts. His *A Heinrich Schütz Reader: Letters and Documents in Translation* was published by Oxford University Press in 2013, which is scheduled to come out in paperback this fall, and his critical edition of Wolfgang Carl Briegel's *Zwölff madrigalische Trost-Gesänge* was published in May 2016 by the Society for 17th-Century Music's open-access Web Library of Seventeenth Century Music.

Karl-Jürgen Kimmelmeyer studierte ab 1962 Schulmusik (LGy), Kirchenmusik (A und KA) und Komposition in Detmold, Musikwissenschaft, Anglistik, Philosophie und Pädagogik in Münster (Promotion 1973 mit einer Dissertation über die gedruckten Orgelwerke Olivier Messians). Nach dem 2. Staatsexamen und Assistenzzeit an der PH Münster arbeitete er 1972-78 als AkORat in der sonderpädagogischen Forschung Musik an der PH Ruhr Dortmund. Seit 1978 ist er Ordinarius für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (Emeritierung 2011); er war u. a. Initiator und Direktor (1993-2006) des Instituts für musikpädagogische Forschung, Präsident des Landesmusikrats Niedersachsen (1993-2011), Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrats (2000-2013) und Mitglied des Hörfunkrats und Programmausschusses des Deutschlandradio (1994-2014). Zusätzlich nahm er Lehraufträge an den Universitäten Mexico City, Perm/Russland, Kiel, Hannover, Bielefeld und an den Musikhochschulen Wien, Freiburg und Hamburg wahr. Seine Lehr- und Forschungsfelder sind Strukturwissenschaft, Musik in der Rehabilitation Behinderter, Musikdidaktik, Musikpolitik und Musikleben, Geschichte der Musikpädagogik, Mediendidaktik, computergestützte Musikproduktion, populäre Musik und Musikmarkt, Musikberufe. Er war u. a. 1984-2012 Mitherausgeber und Mitautor des Unterrichtswerkes „Spielpläne Musik“ (Klett).

Sven Limbeck studierte Germanistik, Romanistik und lateinischen Philologie des Mittelalters in Heidelberg und Freiburg. Nach einem Stipendium der Società per lo Studio del Medio Evo Latino an der Certosa di Galluzzo in Florenz 1999 war er wissenschaftlicher Angestellter am Seminar für Lateinische Philologie des Mittelalters der Universität Freiburg und wurde im Jahr 2000 mit einer Arbeit über „*Theorie und Praxis des Übersetzens im deutschen Humanismus. Albrecht von Eybs Übersetzung der „Philogenia“ des Ugolino Pisani*“ promoviert. Nach beruflichen Stationen an der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, am Landesarchiv Baden-Württemberg sowie der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart im Rahmen verschiedener DFG-Projekte ist er seit 2008 Stellvertretender Leiter der Abteilung Musikalien, Handschriften und Sondersammlungen der Herzog August Bibliothek. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören u.a. Übersetzungstheorie und –praxis der frühen Neuzeit und Handschriftenkunde der Neuzeit.

Rainer Schmitt, Prof. Dr. phil., geb. 1944 in Bonn, studierte Musikwissenschaft, Geschichte, Philosophie und Pädagogik an der Universität Bonn und Schulmusik an der Musikhochschule Köln. Er promovierte über ein Thema zur frühbarocken Gattung des Kleinen Geistlichen Konzerts. Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit an Gymnasien wurde er 1976 Dozent und Professor für Musikerziehung an der PH Ludwigsburg. 1986 folgte er einem Ruf an die TU Braunschweig, wo er bis 2009 das Seminar für Musik und Musikpädagogik (heute: Institut für Musik und ihre Vermittlung) leitete. Rainer Schmitt ist Autor mehrerer Bücher und zahlreicher Aufsätze zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. 2013 veröffentlichte er zusammen mit Jürgen Habelt und Christoph Helm ein Buch zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik mit dem Titel „Ruhm und Ehre durch Musik“. Soeben erschien von ihm in der Reihe „EinFach Musik“ des Schöningh-Verlags der Band „Barockmusik neu erleben“ für die Lehrer der Sekundarstufen I und II.

Arne Spohr: Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Theologie, Philosophie und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Bonn, Oxford und Wisconsin-Madison (USA). Erstes Staatsexamen, Promotion in Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln (2006), zweites Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt (2008). Lehrtätigkeit als Studienrat am Werner-von-Siemens-Gymnasium (Bad Harzburg), Lehraufträge für historische Musikwissenschaft an der Universität Göttingen und der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover. 2010-2016 Assistant Professor und seit 2016 Associate Professor (mit Tenure) in Musikgeschichte (16.-18. Jahrhundert) an der Bowling Green State University in Bowling Green, Ohio (USA). Publikationen zu Themen der Hofmusik und Kulturtransferforschung, darunter die Monographie *‘How chances it they travel?’ Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland, 1579-1630* (Wiesbaden: Harassowitz,

2009), die von Susanne Rode-Breyman und ihm herausgegebene Aufsatzsammlung *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600* (Hildesheim: Olms, 2011) sowie Aufsätze zur räumlichen und akustischen Dimension höfischen Zeremoniells.

Andreas Waczkat studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft und Theologie in Berlin und Detmold/Paderborn. Von 1994 bis 2004 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent an der Universität Rostock. Hier promovierte er 1997 mit einer Arbeit über deutsche Parodiemessen im 17. Jahrhundert (Kassel 2000) und habilitierte sich 2005 mit einer Studie über Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen (Beeskow 2007). 2005/06 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, im Anschluss Professorvertreter an den Universitäten Münster und Lüneburg. Seit 2008 ist er als Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Göttingen. Sein besonderes Interesse gilt der mitteldeutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts wie auch den Musikkulturen im Ostseeraum, insbesondere in den baltischen Republiken. So ist er auch regelmäßig als Gastprofessor mit der estnischen Musik- und Theaterakademie in Tallinn verbunden.

Sigrid Wirth, geboren in Hannover, studierte Medizin an der Medizinischen Hochschule Hannover und absolvierte ihre Facharztausbildung in Innerer Medizin und Rettungsmedizin. Seit dem Jahr 2000 ist sie in eigener hausärztlich-internistischer Praxis in Braunschweig tätig. Ein Promotionsstudium der Musikwissenschaft an der Georg August-Universität Göttingen schloss sie 3/2015 mit einer Dissertation über Lautenisten und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Herzogshof 1580-1625 ab. Veröffentlichungen und Vortragstätigkeit zu lautenbezogenen Themen und zur Wolfenbütteler Hofmusik der Frühen Neuzeit.



Das Vorbereitungsteam des Symposiums (v. lks.):
Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeier, Prof. Dr. Gerhard Aumüller,
Dr. Sigrid Wirth, Prof. Dr. Arne Spohr

Personenregister

(Adelige werden mit dem Vornamen beginnend aufgeführt.)

Ablitzer, Jean-Charles 254
Abtt, Conrad 53
Adam, Wolfgang 127
Adolph XI., Graf von Schaumburg-Holstein 28
Alamire, Petrus 123
Albrecht, Johann 102
Albrecht, Kardinal von Brandenburg 126
Anna Sophie, Prinzessin von Brandenburg 215
Anthoine Emeraud, Anthoine 217, 220
Apinus, Sigismund Jakob 100
Arcadelt, Jacques 121, 122
Attaignant, Pierre 119, 129
August der Jüngere, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 97, 136, 144, 217
August II., Herzog von Braunschweig-Lüneburg 151
August II., Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel 155, 156
August Ulrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 221
Aumüller, Gerhard 19, 21, 24, 29, 30, 32, 33, 39, 93, 200
Bach, Johann Sebastian 24, 227, 228, 252, 253, 254, 255, 259
Bader, Daniel 60
Barthold, Friedrich Wilhelm 150
Bartsch, Christian 147
Bauer, Martin 23
Beck 49
Beck(e), David 19
Beck, Friedrich 107
Beck, Lorenz Friedrich 107
Becker-Glauch, Irmgard 183
Becu, Wim 228
Beer, Axel 129
Beethoven, Ludwig van 253, 254
Beham, Barthel 109, 110, 112, 113
Bepler, Jill 127, 178
Berns, Jörg Jochen 183
Besser, Friedrich 47
Biebert, Nathaniel 238

Birken, Sigmund von 138, 149
Bißmarck, Caspar Johann 131
Bißmarck, Johann 131, 139
Bittcher, Ernst 24
Blankenburg, Walter 85
Blume, Friedrich 64, 71, 73, 142, 163, 172, 173, 174, 175, 176, 211
Bollmeyer, Matthias 130, 132
Bonfatti, Emilio 100
Bonnefond, Huguo 221
Bönsch, Annemarie 112
Boudreaux, Margaret 234, 238, 239, 241, 242, 243, 244
Bourdieu, Pierre 250
Brahms, Johannes 253, 254
Breadstreet, John 222
Breiding, Jörg 258
Bretschneider, Daniel 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 202
Breyman, Susanne 218
Briquet, Charles-Moïse 105
Brohm, Ulrich 151
Broszinski, Hartmut 81, 92
Brück, Helga 24
Buno, Conrad 129, 131, 133, 134, 137, 138, 144
Burck, Joachim à 94
Bürk, Albert 100
Calvisius, Seth 173
Caroso, Fabritio 223
Christian I., Kurfürst von Sachsen 190
Christian IV., König von Dänemark 18, 33, 52, 182, 201, 205
Christian Wilhelm, Markgraf von Magdeburg 216
Christian, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 177
Colerus, Christoph 102, 105
Colerus, Christophorus 99, 100
Colerus, Martin 253
Compenius (Orgelbauerfamilie) 17, 19, 20, 25, 27, 43, 51
Compenius, Adolph 21, 28, 29, 32, 34, 43, 57, 58, 59, 60
Compenius, Anton Joachim 22
Compenius, Christoph 21, 22, 23, 24
Compenius, Elisabeth 23
Compenius, Esaias 18, 20, 21, 25, 27, 28, 30, 32, 34, 43, 44, 49, 51, 52, 53, 56, 57, 60

Compenius, Familie 52, 61
Compenius, Heinrich 28, 43, 44, 47, 48, 52
Compenius, Heinrich der Jüngere 21
Compenius, Ilse, geborene Deneken 21
Compenius, Jacob 21, 29, 51, 52, 53, 54, 55, 56
Compenius, Johann Christoph 24
Compenius, Julius 21
Compenius, Ludwig 21, 24, 43
Compenius, Margarete 57
Compenius, Orgelbauerfamilie 20
Compenius, Timotheus 21, 50, 51
Compenius, Wolfgang Günther 23
Cranach, Lucas der Ältere 112
Crook, David 93
Cumpenius, Heinrich 20, 28, 29, 32
Cumpenius, Heinrich der Ältere 20, 21
Cunradus, Johann Heinrich 52
Daentler, Barbara 114
De Sayve, Lambert 138
Deeters, Walter 63
Deineck, Leonhard 102
Demantius, Christoph 173
Deters, Walter 230
Dilich, Wilhelm 182, 186, 187, 190, 196, 200, 202, 206
Dippold, Günther 51
Donauer, Christoph 64, 67, 68, 69, 76
Dorothea von Sachsen, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg 190, 206
Dorothea, Prinzessin von Wolfenbüttel 216
Dowland, John 222
Draudius, Georg 215
Duchhardt, Heinz 149
Dürer, Albrecht 103, 123
Eccard, Johannes 173
Eckardt-Bäcker, Ursula 256
Ehrhorn, Manfred 255
Eitner, Robert 90
Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel, Gräfin zu Schaumburg-Holstein 28, 29
Elisabeth von Dänemark, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg 18, 25, 181
Elisabeth, Herzogin von Hessen-Kassel 152
Ellsworth, Oliver 238

Elsmann, Heinrich 131, 138
Elsner, Winfried 229, 230, 259
Emmerich, Thomas 66
Engels, Heinz 158
Erb, James 92
Ermert, Karl 247
Ernst, Fürst von Schaumburg-Holstein 57
Ernst, Graf von Schaumburg-Holstein 39, 57
Eser, Thomas 113
Fabricius, Kilian 138
Feves, Angene 217
Figulus, Wolfgang 119
Firel, Jobst 27
Fleming, Michael David 236
Floßdorf, Josef 255
Foerstemann, Karl Eduard 102
Forchert, Arno 17, 64, 66, 74, 170, 213, 214, 220, 233, 239
Forstenheuser, Georg 99, 123
Frescobaldi, Girolamo 33
Friedrich Ulrich, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel 30, 43, 53, 133, 134,
141, 177, 211, 215, 218, 222
Friedrich Wilhelm, Markgraf von Brandenburg 150, 158
Fritze, Meister 57
Fritzsche, Gottfried 24, 34, 39, 40, 43, 58
Froberger, Basilius 215
Funk, Eike 255
Gabrieli, Andrea 92
Gabrieli, Giovanni 57, 255
Gangwere, Blanche 122
Gardane, Antonio 120, 121
Gasch, Stefan 119
Gebhard, Hermann 167
Geck, Karl Wilhelm 152, 153
Gerber, Rudolf 64, 70, 75, 163, 232
Gesius, Bartholomäus 173
Glasenapp, Joachim von 137, 149, 150, 155, 157
Glockendon, Albrecht 114, 115, 117
Glockendon, Jörg (Georg) 114
Glockendon, Nikolaus 114
Gombert, Nicolas 120

Göschel, Albrecht 247, 248
Gottwald, Clytus 86, 88, 93
Grabbe, Johannes 57, 58
Grebe, Anja 113
Greiff, Christian 193, 201
Greß, Frank-Harald 40
Grosche, Johannes 57
Grössel, Heinrich 85
Gurlitt, Wilibald 63, 169, 170, 182, 202, 211, 212, 230, 231, 234, 240, 255, 259
Habelt, Hans-Jürgen 255
Habelt, Jürgen 134, 216, 239
Halm, Karl 100
Hammerich, Angul 33
Händel, Georg Friedrich 255
Harris, Barbara Stechow 245
Haselbach, Dieter 249
Hassler, Hans Leo 29, 40, 92, 173
Haßler, Hans Leo 71
Heckelauer, Dorothea 32
Heckelauer, Johannes 29, 32, 52
Hedwig, Herzogin von Pommern 150
Heidrich, Jürgen 124
Heinemann, Michael 152, 153
Heinemann, Otto von 83, 97
Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 83, 84, 93, 94, 133, 134, 136
Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel 19, 21, 25, 28, 40, 49, 67, 74, 75, 141, 177, 180, 182, 190, 194, 206, 214, 217, 222
Heinrich Schütz 152
Helm, Christoph 216, 239
Hendrickson, Lars 236
Herrmann, Volker 99
Hiller zu Gaertringen, Friedrich 100
Hiller, Johann Wolfgang 99
Hirschfeld, Michael 33, 51
Hirschmann, Wolfgang 94
Höcker, Friedrich 57
Holman, Peter 218, 219, 220
Holwein, Elias 131, 132, 133, 136, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 205
Horn, Konrad 131

Hössle, Friedrich von 104
Hupfer, Johannes 99, 102
Ippius, Johannis 173
Irmscher, Günter 109
Jaumann, Herbert 193
Jayme, Ernst August 221
Jessen, Peter 109
Juliane, Landgräfin von Hessen 29
Julius, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel 177
Kapup, Christoph 28
Karl Gustav, König von Schweden 150
Katte, Maria von 97
Kelber, Moritz 68
Kemmelmeyer, Karl-Jürgen 247, 251
Kite-Powel, Jeffery T. 231
Kjersgaard, Mads 26, 33, 60
Klaj, Johann 149
Klein, Armin 249
Klotz, Hans 19
Knüsel, Pius 249
Koch, Klaus-Peter 173
Koldau, Linda Maria 151, 153, 154
Köler, Leonhard 102
Kollandt, Dorothea 256
Kollmannsperger, Dietrich 38
Költzsch, Hans 142
König, Werner 63, 64, 65, 78
Körner, Stephan 151, 253
Kraft, Günther 92, 94
Kümmel, Birgit 93
Kunstmann, Heinrich 100
Kurras, Lotte 113
Kusser, Johann Sigismund 253
Laakmann, Astrid 57, 58
Lampl, Hans 240, 245
Lasso, Orlando di 89, 90, 91, 92, 123
Leaver, Robin A. 228, 252
Leaver, Robin L. 232, 233
Leipholz, Jürgen 27
Lemmer, Manfred 180

Leonardus, Theodor 87, 88, 90, 91
 Lesure, Francois 212, 213, 220
 Leuchtman, Horst 124
 Limbeck, Sven 123
 Liqueretus, Henricus 30
 Liszt, Franz 253, 254
 Löcher, Kurt 112
 Löhneysen, Georg Engelhard von 146, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 203, 205, 206
 Lorentz, Johann der Ältere 33
 Löwe, Johann Jakob 139, 253
 Lowinsky, Edward E. 120
 Ludwig I., Fürst von Anhalt-Köthen 151, 153, 158
 Ludwig VI., Landgraf von Hessen-Marburg 222
 Luise Dorothea Sophie, Markgräfin von Brandenburg 150
 Luise Henriette von Oranien, Kurfürstin von Brandenburg 158
 Luther, Martin 103, 123, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 251
 Lütke mann, Joachim 157
 Mahrenholz, Christhard 51, 55, 56
 Mährle, Wolfgang 100
 Maier, Daniel 30
 Mancinus, Thomas 63, 67, 74, 132, 136, 139, 213, 253
 Mandelsloh, Cord von 27, 28
 Mandelsloh, Ernst von 28
 Mantua, Jachet de 119, 122
 Marche, François de la 222
 Marche, Roboam de la 221
 Mareschall, Samuel 173
 Margarete, Christine 152
 Matthias, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 64, 216
 Maximilian I., Kaiser der Heiligen Römischen Reiches 124
 McCreesh, Paul 228
 Mendelssohn, Arnold 63
 Merkl, Ulrich 114, 115, 117
 Michael, Rogier 173
 Mielich, Hans 123
 Mikkelsen, Sven-Ingvar 34
 Moderne, Jacques 122
 Möhlich, Gabriel 222
 Moritz der Gelehrte, Landgraf von Hessen 39
 Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel 81, 86, 89, 90, 91

Mourey, Marie-Thérèse 216, 217
 Mozart, Wolfgang Amadeus 253, 254, 255
 Nanquer, Jean 221
 Neander, Michael 52
 Negri, Cesare 223
 Niem, Albert 65
 Noack, Elisabeth 85
 Nosseni, Giovanni Maria 190, 194
 Nugent, George 119
 Opitz, Martin 193
 Opitz, Stephan 249
 Ørbach-Jensen, Anna 228
 Orologio, Alessandro 86, 88, 205
 Ostermaier, Andreas 81, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94
 Otho, Liborius 132, 139
 Ott, Hans 120
 Otto, Georg 85, 87, 88, 89, 91, 92
 Perl, Hille 258
 Petrucci, Ottaviano 129
 Pfändtner, Karl-Georg 113
 Picht, Robert 248
 Platz, Kai Thomas 99
 Praetorius, Michael 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 38,
 39, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66,
 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 128, 132, 133, 134, 136, 139, 141, 142,
 143, 145, 146, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 178,
 179, 180, 181, 182, 186, 190, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 205, 206, 211,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 229,
 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247,
 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264
 Quiccheberg, Samuel 123, 124
 Raselius, Andreas 68, 173
 Rehm, Gottfried 28, 32, 44, 49
 Rehtmeier, Philipp Julius 195
 Reinfandt, Karl-Heinz 255, 256
 Reske, Christoph 130, 133
 Rhau, Georg 231
 Riccio, Theodor 92
 Rieder, Otto 102
 Rifkin, Joshua 22

Rode-Breymann, Susanne 134, 166, 228, 233, 252, 260
Roeck, Bernd 149
Rontzier, Frantz de 180, 202
Rore, Cipriano der 123
Rosenmüller, Johann 253
Rue, Pierre de la 125
Ruhnke, Martin 81, 151
Russell, Cynthia Cole 245
Safranski, Rüdiger 256
Salmen, Walter 222
Sandrart, Joachim von 149
Sauer, Christine 113
Scandellos, Antonio 205
Schade, Martin 23
Scharfenberger, Georg 27
Scheele, Heinrich 44
Scherer, Friderich 30, 39, 58
Scherer, Hans 30, 34, 38, 39
Schmidt, Beate Agnes 94
Schmidt, Gundula 234
Schmidt-Görg, Joseph 121
Schmitt, Rainer 216, 239
Schottelius, Justus Georg 134, 144
Schröder, Dorothea 25, 27
Schroedter, Stephanie 216
Schulze, Gerhard 248, 250, 264
Schütz, Heinrich 57, 127, 133, 151, 152, 153, 176, 222, 239, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 259
Scotto, Girolamo 121
Sebald, Hans 110
Seebass, Gottfried 103
Selichius, Daniel 133, 136, 140, 253
Senfl, Ludwig 119, 233
Seyfried, Freiherr von Promnitz 52
Söhne, Julius Adolf von 131
Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg 129, 132, 133, 134, 136,
138, 144, 147, 149, 150
Sophie Elisabeth, Herzogin von Mecklenburg 151, 152, 153, 155, 217
Sorrell, Jeannette 228
Spohr, Arne 83, 133, 134, 166, 205, 218, 228, 233, 260

Sporhan-Krempel, Lore 123
Staiger, Hans 104
Stange, Johann 131, 132
Stanley, John 152
Stern, Heinrich von 131, 133
Stern, Johann von 133
Steude, Wolfram 183
Stimmek, Johann 86, 88
Theile, Johann 253
Tiggemann, Hildegard 42, 47, 57, 58, 60
Toepke, Gustav 100
Tuckerman, Peter 230, 231
Tuckermann, Petrus 44
Tunders, Franz 33
Ulrich, Anton 155, 217
Unger, Robert 169, 170
Ursinus, Elias 167
Utrecht, Heinrich 140
Varotto, Michele 89
Velde, Hermann van der 27
Verdelot, Philippe 122
Vlaeyen, Koen G. 229
Vogelsänger, Siegfried 19, 67, 71, 214, 215, 216, 220, 230, 231, 239, 258, 259
Vulpius, Melchior 173
Wackernagel, Hans Georg 100
Waczkat, Andreas 152
Wade, Mara 179
Wade, Mara R. 179
Walter, Johann 67, 230, 233
Walther, Johann Gottfried 73
Wandersleb, Friedrich 72, 74
Warncke, Carsten-Peter 109
Watanabe-O'Kelly, Helen 185
Watanabe-O'Kelly, Helen 185
Wecker, Georg Caspar 140
Wedemeier, Martin 178
Weigel, Jonas 47
Weil, Stephan 261
Weiland, Julius Johann 132, 133, 136, 140
Weisland, Georg 29, 30

Weiß, Paul 131, 138
Weiss, Stefan 252, 260
Wellner, Ulf 72, 76, 146, 166, 233
Westphal, Siegrid 127
Widmaier, Karl 119
Wiermann, Barbara 130, 141, 173, 228
Wilamowitz-Moellendorff, Angelika von 228
Wilcken, Hermann 27
Wilhelm IV., Landgraf von Hessen-Kassel 124
Wilhelm, Herzog von Sachsen-Weimar 23
Wille, Wilhelm 100
Wilson, Roland 228
Winzheim, Anna Sabina 23
Wirth, Sigrid 230
Wohnfurter, Hugo 60
Wolfdietrich, Erzbischof von Salzburg 64
Wulff, Christian 260
Zedler, Johann Heinrich 102
Zenck, Hermann 65, 175
Zuberbier, Johann Andreas 58, 60
Zulauf, Ernst 86
Zywietz, Michael 121