

Christoph Henzel

## Hofkapellmeisteramt und Konfession in Deutschland im 18. Jahrhundert

Die Frage der konfessionellen Prägung der Hofkapellen und ihrer Leitungsgämter wird in der Kapellforschung, wenn überhaupt, nur ganz am Rande gestellt. Im Vordergrund des Interesses steht die Entwicklung der Institutionen und die Berufsgeschichte des höfischen Musikers, also Zusammensetzung und Größe der Kapellen, die Aufgaben, Besoldung, Ausbildung und Karrierewege der Kapellmitglieder.<sup>1</sup> Ein Grund für die fehlende Thematisierung dürfte wohl die stillschweigende Annahme sein, dass das konfessionelle Profil der Hofkapellen im 18. Jahrhundert, quasi als Erbschaft der allgemeinen Konfessionalisierung im 16. und 17. Jahrhundert, durch das Bekenntnis des Herrschers bzw. der Dynastie bestimmt wurde. Diese Annahme erscheint vor allem dann plausibel, wenn das Leitungsamt mit der Lieferung und Aufführung liturgischer Werke verknüpft war. Im Großen und Ganzen erweist sie sich bei näherem Hinschauen auch als zutreffend. Und sie entspricht der Wahrnehmung der Zeitgenossen: Kapellmeister Theodor Schwartzkopf in Stuttgart bemerkte in einem Schreiben an den württembergischen Herzog Eberhard Ludwig vom 1. März 1718, dass man »nicht so leicht in einer Protestantischen Hoff Cappell einen Catholischen Cappell Meister, bey den Catoliquen selbsten aber gar keinen Evangelischen finden wird.«<sup>2</sup>

Interessant an dem Passus ist die Abstufung zwischen »nicht so leicht« und »gar keinen«.

- 1 Vgl. zuletzt *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, hg. von Samantha Owens, Barbara M. Reul und Janice B. Stockigt, Woolbridge 2011; *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert* (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1), hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, www.hof-musik.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2020.
- 2 Zit. nach Samantha Owens: »...nicht so leicht in einer protestantischen Hoff Cappell einen catholischen Cappell Meister...«. *Notes on the early career of Giuseppe Antonio Brescianello (c. 1690–1758)*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 14 (2007), S. 199–214, hier S. 213.

Tatsächlich lassen sich einige Höfe im 18. Jahrhundert finden, die Ausnahmen von der Regel machten, darunter so bedeutende Höfe wie Berlin und Dresden.<sup>3</sup> Vornehmlich geht es dabei um Italiener an protestantischen Höfen; sie hatten schon im 17. Jahrhundert wegen ihrer speziellen künstlerischen Kompetenzen einen Sonderstatus. Ihnen hat Juliane Riepe, bezogen auf den hier interessierenden Zeitraum, eine eigene Studie gewidmet.<sup>4</sup> Bezüglich der Konfessionsfrage zieht sie folgendes Resümee: »Neben Indizien, die auf eine Zurückhaltung [den Italienern gegenüber] aus konfessionellen Rücksichten deuten, steht das Faktum, dass man an protestantischen Höfen mit einem italienisch-katholischen Kapellmeister augenscheinlich meist nicht davor zurückschreckte [sic], diesen auch die protestantische Kirchenmusik besorgen zu lassen. Das Umgekehrte allerdings (ein protestantischer Amtsinhaber, der für die katholische Hofkirchenmusik zuständig ist) lässt sich wohl nur für die Dresdner Kapell- bzw. Konzertmeister Heinichen und Pisendel bezeugen.«<sup>5</sup>

Der Befund weist bei genauerer Prüfung einige Probleme auf: Erstens sind die »konfessionellen Rücksichten« kaum genau zu fassen, da sie von finanziellen, ästhetischen und anderen Gesichtspunkten bei der Stellenbesetzung nicht isoliert werden können; jedenfalls lassen dies die überlieferten Quellen nicht zu. Zweitens bleibt Riepe Belege

- 3 Nicht berücksichtigt wurde das bis 1703 reichende Engagement Agostino Steffanis in Hannover. Außer Betracht bleibt auch Attilio Ariosti, der von 1697 bis 1703 am Hof der Kurfürstin, später Königin Sophie Charlotte in Berlin die Funktion des Kapellmeisters ausfüllte, formell aber keine Stellung im Hofstaat bekleidete; vgl. Alfred Ebert: *Attilio Ariosti in Berlin*, Diss. Bonn 1905, Leipzig 1905, S. 24f.
- 4 Vgl. Juliane Riepe: »Die meisten grossen herrn haben einen so entsezlichen Welschlands-Paroxismus«. *Italienische Kapellmeister an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* (2012), S. 287–322.
- 5 Ebd., S. 306.

Christian Ahrens

## Gottfried Heinrich Stölzel – Protagonist des stilistischen Umbruchs in der Musik der 1720er- und 1730er-Jahre

Die verstärkte Wiederbelebung von Musik barocker ›Kleinmeister‹ seit den 1980er-Jahren vollzog sich nicht in einem gleichsam luftleeren Raum. Und sie wurde nur selten allein vom Zufall bestimmt – wie etwa im Falle von Johann Theodor Roemhildt (Wiederentdeckung von Kopien einiger im Krieg zerstörter Autographe) und Gottfried Heinrich Stölzel (Fund von Manuskripten auf der Orgelmpore der Sondershäuser Schlosskirche). Oft genug waren es außermusikalische Interessen und Gegebenheiten, die sie entscheidend beförderten: regional- und lokalpatriotische Profilierungsbestrebungen sowie die Anforderungen eines Musikmarktes, der beständig nach Neuem, Unbekanntem verlangt. Vor allem aber: Erst jetzt hatte sich in der Musikwissenschaft die Erkenntnis durchgesetzt, dass man nicht allein von der heutigen Einschätzung einzelner Komponisten als Heroen der Musikgeschichte ausgehen kann, sondern die zeitgenössische Rezeption zugrundelegen und das Ansehen der Komponisten sowie Wirkung und Verbreitung der Werke in ihrer Zeit berücksichtigen muss.

Dass es in besonderem Maße lohnend ist, sich mit dem Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels zu beschäftigen, wird jeder bestätigen, der eines oder mehrere der mittlerweile sowohl im Notentext als auch im Klang zugänglichen Werke studiert und / oder gehört hat. Stölzels Kompositionen zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie nie die Geduld der Zuhörer strapazieren. Ganz im Gegenteil – man bedauert, dass sie so rasch beendet sind. Was Aryeh Oron 2010 in Bezug auf die 1725 entstandene *Brockes-Passion* insgesamt schrieb, gilt in der Regel auch für kleinere Werke und für Einzelsätze: »When it is finished the only thing you want is listening to it all over again.«<sup>1</sup>

1 Aryeh Oron: Rezension von Ludger Rémys Einspielung der *Brockes-Passion*, [www.bach-cantatas.com/Other/Brockes-Passion.htm](http://www.bach-cantatas.com/Other/Brockes-Passion.htm), letzter Zugriff am 15. Februar 2020.

Ob die im Rahmen der Musik jener Zeit erstaunliche, zugleich prägnante und keineswegs als Mangel wirkende Kürze in Stölzels Werken allein der ästhetischen Konzeption des Komponisten entsprang, oder ob sie nicht zumindest auch von äußeren Bedingungen diktiert wurde, muss mangels autographischer Zeugnisse offenbleiben. Immerhin erscheint es bemerkenswert, dass in Gotha seit 1669 eine fürstliche Anordnung galt, der zufolge »nach abgesungenem ersten Lied / [...], [um] die Leute über Gebühr nicht aufzuhalten / das bey mancher Kirchen eingrissene allzu lange / zumal Figural Singen / und Praambuliren / eingezogen [werden soll] [...]«<sup>2</sup> Diese und die übrigen Bestimmungen wurden in einer zweiten Auflage von 1720 erneuert, hatten mithin in der Amtszeit des Komponisten Stölzel weiterhin Gültigkeit.

Was die Qualität der Stölzel'schen Musik betrifft, so urteilte beispielsweise Ludger Rémy über die bereits angesprochene *Brockes-Passion*, die er 1998 eingespielt hat: »Die Brockespassion Stölzels gehört für mich zu der ergreifendsten und menschlichsten Musik, die ich jemals aufzuführen oder zu hören Glück hatte, und ich zähle Stölzel zu den wahrhaft großen Meistern des Barock, in seiner Wirkung auf ›Seele und Gemüth‹ den meisten vielleicht sogar überlegen. Ich glaube, dass das hilflose Verstummen und die Fassungslosigkeit des Menschen ob der Unabänderlichkeit des Seins in Musik selten einen derart beredten

2 [o. A.]: *Fürstl. Sächsische Ernestinische Verordnungen / Das Kirchen und Schulwesen / Wie auch Christliche Disciplin betreffende* [...], Gotha 1698 [²1720], S. 332. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich dem Kollegen Ernst Koch, Leipzig. Explizit ist die Bestimmung über die Länge der Figuralmusik auf den Nachmittagsgottesdienst bezogen, sie dürfte jedoch auch für die übrigen Gottesdienstzeiten gegolten haben.

Bert Siegmund

## Das kirchenmusikalische Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels vor dem Hintergrund der Traditionen am Gothaer Hof

Die Wirkungszeit von Gottfried Heinrich Stölzel als Hofkapellmeister der Herzöge von Sachsen-Gotha-Altenburg (1719–1749) fällt schon rein äußerlich mit dem vielbeschworenen stilistischen Umbruch in der Musik ausgangs des Barockzeitalters zusammen. Der Gothaer Hof seinerseits hatte bis dahin eine Entwicklung hinter sich, die seit dem Ende des 30-jährigen Krieges von wenigen charismatischen Herrscherfiguren und eher von evolutionären Veränderungen denn von massiven Umschwüngen geprägt wurde, unter denen die Landesteilung nach dem Tode Ernst des Frommen, der »Gothaer Hauptrezeß« (24. Februar 1680), noch der einschneidendste war. Eine solche Zeitspanne relativer Ruhe begünstigt die Herausbildung von Strukturen und Traditionen in jeder Hinsicht und damit auch auf den Gebieten der Religion und der Kirchenmusik. Wie bilden sich diese Traditionen im Schaffen Stölzels ab?

Die erste Erwähnung der Stadt Gotha als »Gothaha« datiert vom 25. Oktober 755. Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha (1601–1675) erhob die Stadt am 9. April 1640 zu seiner Residenz. Gotha war danach über fast 300 Jahre Residenzstadt zunächst der Herzöge von Sachsen-Gotha, seit der Landesteilung 1680 von Sachsen-Gotha-Altenburg und dann ab 1826 bis zum Ende der Monarchie 1918 von Sachsen-Coburg und Gotha. Zeit seines Lebens richtete Herzog Ernst I., genannt »der Fromme«, seine Regierungstätigkeit darauf aus, die Verheerungen des 30-jährigen Krieges zu beseitigen und ein funktionierendes Staatswesen aufzubauen. Den Hof verstand er in erster Linie als herrschaftlichen Haushalt, in dessen Rahmen er auch selbst ein tugendhaftes, seinen Untertanen zum Vorbild dienendes Leben zu führen hatte. So entstand in Sachsen-Gotha das Musterbeispiel eines sog. »hausväterlichen Hofes«.<sup>1</sup>

Bezeichnenderweise gab Ernst der Fromme seinem in den Jahren 1643–1655 an Stelle der vorherigen Burg Grimmenstein errichteten Residenzschloss den Namen Friedenstein.

Die erste Gothaer Kirchenordnung erschien 1533. Sie stand auf der Basis von Luthers Schrift *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* von 1526, in der u. a. das dreiteilige Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison festgelegt wurde. 1539 folgte die sog. »Herzog-Heinrich-Agende«, die sich im ernestinischen Thüringen weitgehend durchsetzte und auch die Gegenreformation und die diversen Landesteilungen überstand. Sie wurde erst von der 1615 vom Coburger Superintendenten Johann(es) Gerhard (1582–1637) verfassten und 1626 von Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg (1564–1633) in Kraft gesetzten Agende abgelöst,<sup>2</sup> die als »Casimiriana« bekannt wurde und von der Ernst Moritz Karl Brückner<sup>3</sup> 1862 schreibt, sie sei die »bis zum heutigen Tage im Herzogtum Gotha noch nicht aufgehobene Kirchenordnung«.<sup>4</sup> Tabelle 1 auf Seite 144 zeigt eine Gegenüberstellung der »Casimiriana« mit der Vorgabe Luthers und den von Johann Georg Brückner<sup>5</sup> 1753<sup>6</sup> geschilderten

2 E. Heß: *Die Ordnung des sonntäglichen Hauptgottesdienstes im Herzogtum Sachsen-Gotha*, Gotha 1882, S. 36.

3 Ernst Moritz Karl Brückner (1807–1887), deutscher Verwaltungsjurist, Parlamentarier im Landtag des Herzogtums Gotha und Landrat von Ohrdruf.

4 Ders.: *Die Landesgesetze des Herzogtums Gotha*, Gotha 1862, Vorrede, S. 54, zit. nach Heß, *Ordnung des Hauptgottesdienstes* (wie Anm. 2), S. 38.

5 Johann Georg Martin Brückner (1800–1881), deutscher Geograph und Historiker der Grafschaft Henneberg.

6 Ders.: *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Herzogthum Gotha*, 1. Teil, Gotha 1753ff., 3. Stück. Darin S. 3ff.: Abschnitt II. § 1 »Von der Feyer der Sonn- und Festtage, Fürstlichen Geburts= Huldigungs= und Land= Tage sc. ingleichen der Apostel= Tage«.

1 Volker Bauer: *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993, S. 66ff., bes. S. 69.

Maik Richter

# Lateinische Kirchenmusik am Hof der Herzöge von Sachsen-Gotha-Altenburg im 18. Jahrhundert.

## Zum liturgischen Umfeld der Messen von Gottfried Heinrich Stölzel

Die Quellenlage zur liturgischen Einbindung der Musik am Gothaer Hof ist nach derzeitigem Kenntnisstand recht dünn und lässt trotz Vorhandenseins von Textdrucken zur Kirchenmusik kaum ein präzises Bild zu. Dies gilt vor allem für die zahlreichen lateinischen und deutschen Messvertonungen. Als Primärquellen für das 18. Jahrhundert kommen neben den erhaltenen Kompositionen der Hofkapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel und Georg Anton Benda lediglich einige wenige handschriftliche Archivalien in Betracht, darunter Noteninventare über den einstigen Bestand an kirchenmusikalischen Stücken im Repertoire der Gothaer Hofkapelle. Mehrheitlich muss mit gedruckten zeitgenössischen Quellen gearbeitet werden, etwa mit der Kirchen-Agenda Herzog Ernsts I. von Sachsen-Gotha aus dem Jahre 1647, die aber (wie die anderen Quellen auch) keine Informationen zur Verwendung lateinischer oder deutscher Messen liefert und sich in dieser Hinsicht von den Kirchen-Agenden des albertinischen Sachsens grundlegend unterscheidet. Ein Blick in die kirchenmusikalische Praxis an mit Gotha vergleichbaren Höfen (wie Weißenfels, Merseburg oder Zerbst) zeigt auf schmerzliche Weise, wie groß die Quellen- und Wissenslücken hier sind.

### I – Quellen

Für die Schlosskirchen der Herzöge von Sachsen-Weißenfels beispielsweise existieren über mehr als vier Jahrzehnte hinweg Aufführungsverzeichnisse des Kapellmeisters Johann Philipp Krieger und seines Sohnes und Amtsnachfolgers Johann Gottlieb Krieger, in denen jedes unter deren Leitung aufgeführte Werk notiert und im Falle der Messen und Magnificats auch mit Notincipit versehen worden ist, wodurch das geistliche Werk der Kriegers recht zweifelsfrei datiert werden kann, obwohl

der größte Teil ihrer Werke verloren gegangen ist.<sup>1</sup> Zur Musik in der Merseburger Schloss- und Domkirche bietet das Aufführungsverzeichnis von Kapellmeister David Pohle aus den Jahren 1689 bis 1691 vergleichbar umfangreiche Informationen (wenngleich auch ohne Notincipits),<sup>2</sup> während für die 1730er-Jahre Textdrucke zur Merseburger Domkirchenmusik erhalten sind, in denen zumindest der Ablauf eines jeden Gottesdienstes abgedruckt worden ist, sodass man erfährt, wann lateinische Kirchenmusik in Form von Messe oder Magnificat benötigt wurde.<sup>3</sup>

Auch die Kirchenmusik für die Fürsten von Anhalt-Zerbst lässt sich mittels detaillierter Verzeichnisse zum Ablauf eines jeden Gottesdienstes in der Zerbster Schlosskirche nachvollziehen, denn diese Verzeichnisse enthalten stets Angaben

- 1 Vgl. dazu die kommentierte Edition des Verzeichnisses von Klaus-Jürgen Gundlach: *Das Weißenfeler Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gottlieb Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001.
- 2 Vgl. David Pohles Aufführungsverzeichnis der Merseburger Schloss- und Domkirche vom 1. Januar 1689 bis 28. Juni 1691: »Cum Deo in Festo Circumcisionis Dominj. D. 1 Januarij. 1689 [...] Dominica 3. post Trinitatis. D. 28. Junij 1691«, in: Universitätsbibliothek Leipzig, Rep. VI 44. Eine Übersicht über alle darin verzeichneten lateinischen Kirchenstücke bietet Maik Richter: *Lateinische Ordinariumsvertonungen im lutherischen Gottesdienst in Mitteldeutschland zwischen 1640 und 1770*, Beeskow 2017 (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 8), S. 45–57.
- 3 Vgl. *Text zur MUSIC [...], welche in der Schloß- und Dom=Kirche, alhier wird produziret werden und wird dieses 1734. Jahr continuiert*, Universitäts- und Landesbibliothek Halle, 76 L 1034 (1734-1735). *Text zur MUSIC [...], welche in der Schloß- und Dom=Kirche, alhier wird produziret werden*, Universitäts- und Landesbibliothek Halle, 76 L 1034 (1735-36). *In Nomine JESU! Text zur MUSIC [...], welche in der Schloß- und Dom=Kirche, alhier wird produziret werden*, Universitäts- und Landesbibliothek Halle, AB 153076 (1–45). Zum Stellenwert lateinischer Kirchenstücke in diesen Textdrucken vgl. die Übersicht bei Richter, *Lateinische Ordinariumsvertonungen* (wie Anm. 2), S. 42–44.

Stefan Menzel

## Gottfried Heinrich Stölzels *Irene und Apollo* – ein zweideutiger Geburtstagsgruß des Gothaer Herzogs an Günther I. von Schwarzburg-Sondershausen?

Von den zahlreichen weltlichen Kantaten Stölzels, deren Aufführung für dessen Gothaer Dienstzeit belegt ist, haben sich nur sehr wenige in Musik erhalten. Auch ihr Anlass ist zumeist unbekannt.<sup>1</sup> Nicht zuletzt deshalb verdienen die Huldigungskantaten für das Fürstenpaar von Schwarzburg-Sondershausen besondere Beachtung. Unter den Signaturen D-SHs Mus.A15:4–13 sowie Mus.A15:354 haben sich in der Stadtbibliothek Sondershausen elf zumeist auf die Namenstage von Fürst Günther I. und Fürstin Elisabeth Albertine geschriebene Kantaten erhalten – Zeugnis einer regen Tätigkeit des Gothaer Hofkapellmeisters für den Sondershäuser Hof in den Jahren 1732 bis 1736 und zugleich der einzige Teil der weltlichen Kantatenüberlieferung, anhand dessen verlässliche Aussagen über Stölzels Beiträge zum mitteldeutschen Hofzeremoniell möglich scheinen.

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf *Irene und Apollo* (Mus.A15:6, WK A/8<sup>1</sup>), auch unter dem Textincipit der Eröffnungsarie *Nur in dir wohnt mein Ergötzen schöne Gegend stilles Land* bekannt. Die Kantate wurde am 24. August 1733 anlässlich des 55. Geburtstags Fürst Günthers aufgeführt und soll hier auf etwaige Besonderheiten des in ihr zutage tretenden repräsentativen Selbstverständnisses nicht nur Günthers, sondern auch Friedrichs III. von Sachsen-Gotha-Altenburg befragt werden, in dessen Diensten Stölzel die Kantate schrieb. Das Augenmerk soll dabei auf einen symbolischen Kommunikationstopos gelenkt werden, der sich zwischen der Schwarzburger Dynastie und den Ernestinern in den 1690er- bis 1730er-Jahren ausprägte und maßgeblich mit der Figur der Friedensgöttin Eirene verbunden war. Die Erörterung erfordert eine Annäherung in vier

Schritten: Zunächst sollen Aufbau und Handlung von *Irene und Apollo* beschrieben werden. Daran anknüpfend ist im Rahmen eines Vergleichs mit der Gothaer Kantate *Die beschützte Irene* sowie anhand spezieller Vertonungsaspekte von *Irene und Apollo* auf den speziellen Zuschnitt für das Sondershäuser Hofzeremoniell einzugehen. Um die Frage nach dem kommunikativen Gehalt der Kantate zu klären, werden im Anschluss weitere Bearbeitungen des Eirene-Stoffes an Schwarzburger und ernestinischen Höfen herangezogen, bevor abschließend mit der Fürstung der Schwarzburger Grafen ein politischer Kontext für das wiederholte Aufgreifen des Eirene-Topos im thüringischen Hofzeremoniell diskutiert werden soll.

### I – Aufbau und Handlung

Zunächst soll das Stück selbst beschrieben werden, zumal es sich um eine szenische Kantate handelt. Tabelle 1 auf Seite 162 zeigt den nach Nummern geordneten Aufbau. Die Kantate führt einer Szenerie vor, in welcher die antike Friedensgöttin Eirene an den Ufern der Wipper lustwandelt, jenem Fluss, der das Stadtgebiet Sondershausens zu Stölzels Zeiten im Norden begrenzte. Vor den Toren der Stadt gibt sie in der ersten Arie *Nur in dir wohnt mein Ergötzen, schöne Gegend, stilles Land* ihrem Wohlgefallen an der Sondershäuser Landschaft und dem Wunsch, sich hier zur Ruhe zu setzen, Ausdruck. In der zweiten Arie *Fließt, ihr spielenden Crystallen* wendet sie sich der Wipper selbst zu, die sie als Ursprung der Fruchtbarkeit des Landes preist. Alsdann erscheint Apollo, ebenfalls vom Liebreiz des Wippertals angezogen. Zunächst verwundert, Eirene anzutreffen, nimmt er ihre Anwesenheit zum Zeichen des besonderen Segens, der auf dem Landstrich ruht und elaboriert diese Einsicht in der Arie *Aller Segen gehet ihm [dem Land] mit ihr entgegen*. Euphorisch

1 Fritz Hennenberg: *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 8), Leipzig 1976, S. 54–58.



Gesa zur Nieden

## »Sassoni« in Rom.

Repertoire- und Musikertransfer zwischen den mitteldeutschen Höfen und Italien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Was ist eigentlich ein Transfer? – Diese Frage stellt sich in Bezug auf die Beziehungen des frühneuzeitlichen höfischen Musiklebens im mitteldeutschen Raum zum italienischen Musikleben sowohl in konzeptioneller als auch in inhaltlicher Hinsicht. In der von Michel Espagne und Michael Werner Mitte der 1980er-Jahre entworfenen kulturtransfer-orientierten Forschung bezieht sich der Begriff auf die Untersuchung von Übertragungs- und Übersetzungsmechanismen, durch die sich tendenziell voneinander abgegrenzte Kulturen in ihren Funktionsweisen konturieren lassen.<sup>1</sup> Aufgrund dieser Ausrichtung wurde das Konzept des Kulturtransfers in der musikhistorischen Erforschung der Frühen Neuzeit bisher vornehmlich in enger Verbindung mit politischen Zusammenhängen wie der Entwicklung des modernen Staates oder der sog. Kulturgeschichte des Politischen, d. h. der politisch-symbolischen Repräsentation bzw. der conspicuous consumption von Fürstentümern und Machthabern verwendet. Hier standen vor allem die politischen und sozialen Intentionen einer regional übergreifenden Musikrezeption im Mittelpunkt, die Teil von europäischen Machtstrukturen und höfischen Hierarchien waren und die gerade in Konfrontation mit fremden Musikern bzw. fremdem Repertoire besonders greifbar wurden.<sup>2</sup>

1 Vgl. dazu den Überblick des Frühe Neuzeit-Historikers Wolfgang Schmale: *Kulturtransfer*, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hg.): *Europäische Geschichte Online* (EGO), [www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de](http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de), letzter Zugriff am 20. Februar 2020, bes. Abschnitt 8.

2 Vgl. z. B. Sabine Meine, Nicole K. Strohmann und Tobias C. Weißmann (Hgg.): *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit* (= Studi NF XV), Regensburg 2016. Vgl. aber auch Jörn Peter Hiekel: *Zwischen Regionalismus und konstruktiver Offenheit. Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, in: ders. und Elvira Werner (Hgg.): *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, Saarbrücken 2007,

Die Schwierigkeiten, die mit der Nutzung des Transfer-Begriffs in Bezug auf Musikkulturen der Frühen Neuzeit verbunden sind, werden allein an diesem kurzen Aufriss sehr klar. Vor allem steht in Frage, inwiefern die einzelnen Fürstentümer im deutschsprachigen Raum als »Kulturen« bezeichnet werden können, und auch Bezeichnungen wie diejenige des »Kulturraums« oder der »Kulturlandschaft Mitteldeutschland« verlagern lediglich den Problemradius, anstatt ihn zu entschärfen.<sup>3</sup> Dies

S. 12. Auch bei Joachim Kremer bildet das Konzept des Kulturtransfers den Rahmen für Studien zur politischen Repräsentation von Fürstentümern in der Frühen Neuzeit, auch wenn er diese mit Studien zum kulturellen Austausch und zur Musikermobilität anreichert, vgl. Joachim Kremer: *Madrigal und Kulturtransfer zur Zeit Friedrichs I. von Württemberg. Zu einem Konzert mit Werken von Schütz, Monteverdi, Grabbe, Lechner und Zeitgenossen*, in: ders., Sönke Lorenz und Peter Rückert (Hgg.): *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld* (= Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 15), Ostfildern 2010, S. 317 und 323. Sebastian Biesold nutzt in seiner Studie zur Musikrezeption vor dem Hintergrund der dynastischen Entwicklungen der Wittelsbacher ebenfalls das begriffliche Instrumentarium des Kulturtransfers, vgl. Sebastian Biesold: *Italien versus Frankreich? Musikdramatische Werke bei den bayerischen Wittelsbachern um 1700*, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), z. B. S. 352. Auch Margret Scharrer geht in ihrer Studie zur Rezeption des französischen Musiktheaters im deutschen Raum von relativ fixen kulturellen Entitäten aus und konzentriert sich dabei auf das Wirken fremder Musiker im Exil bzw. nach der Rückkehr des Fürsten aus dem Exil. Margret Scharrer: *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft NF 16), Sinzig 2014.

3 In neueren Publikationen werden Kulturlandschaften immer noch anhand der Vielzahl der dort tätigen Komponisten und der Qualität der Musikpflege gefasst. Franz Kördle: *Vorwort*, in: Helen Geyer, Franz Kördle und Christian Storch (Hgg.): *Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringens. Beiträge zum zehnjährigen Bestehen der Academia Musicalis Thuringiae*, Altenburg 2010, S. VI. Bereits im Jahr 2000 führte Klaus Hortschansky die Idee eines

Beate Sorg

# Gottfried Heinrich Stölzel und Christoph Graupner.

## Zyklische Passionskantaten in Sachsen-Gotha und in Hessen-Darmstadt

### I – Sachsen-Gotha und Hessen-Darmstadt

Sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert waren die Höfe von Sachsen-Gotha und Hessen-Darmstadt durch freundschaftliche und verwandtschaftliche Beziehungen eng verbunden.<sup>1</sup> Daraus resultierten außerordentlich weitgehende Einflüsse, die hauptsächlich von Gotha ausgingen und die Landgrafschaft Hessen-Darmstadt entscheidend prägten. Das wirkte sich nicht nur in finanzwirtschaftlicher, bildungs- und kirchenpolitischer Hinsicht aus, sondern betraf ebenso die Hofmusik. Der Gothaer Hofkapellmeister Wolfgang Carl Briegel wurde 1671 von seiner ehemaligen Schülerin Landgräfin Elisabeth Dorothea nach Darmstadt gerufen, wo er das Hofkapellmeisteramt bis 1711 versah und wo er 1712 verstarb. Von 1709 an führte sein Nachfolger Christoph Graupner die Darmstädter Hofmusik zu einem beachtlichen Höhepunkt. In Gotha wirkte Gottfried Heinrich Stölzel von 1719 bis zu seinem Tode 1749.

Während vor und nach der Ära Graupner / Stölzel vielfältige Kontakte zwischen den Höfen Sachsen-Gotha (Altenburg) und Hessen-Darmstadt offenkundig sind, macht die desolante Überlieferungssituation genaue Aussagen über eine Rezeption von Christoph Graupner in Gotha und Gottfried Heinrich Stölzel in Darmstadt nach heutigem Stand der Quellenforschung leider unmöglich. Denn ebenso wie unter Stölzels Nachfolger Georg Anton Benda der größte Teil der überlieferten Musikalien in Gotha verloren ging, so sind auch in Darmstadt die überkommenen Musikwerke aus dem frühen 18. und dem gesamten 17. Jahrhundert weitgehend verschwunden. Hier sind bei einem Bombenangriff

1944 nicht nur die Musikalien, sondern auch sekundäre Belege wie Rechnungen und Akten der Hofverwaltung zum großen Teil verbrannt.

Unklar ist zudem, ob es während Stölzels Wirkungszeit einen Repertoire- und Musikertransfer zwischen den beiden Höfen gegeben hat. Erst ein halbes Jahrhundert später sind wieder solche Beziehungen belegt. Denn Hofkapellmeister Benda erstellte ein Gutachten in dem Rechtsstreit, den die Erben Christoph Graupners nach dessen Tod 1760 führten. Der Darmstädter Landgraf beanspruchte nämlich den in seinem Dienst entstandenen musikalischen Nachlass und wollte einen Verkauf durch die Erben nicht zulassen. In diesem Prozess, der nie entschieden, sondern erst im 19. Jahrhundert durch eine Einigung der beiderseitigen Nachkommen beigelegt wurde, vertrat Benda – lange vor Erscheinen des Begriffs Urheberrecht – die Auffassung, der Komponist und nicht sein Arbeitgeber sei der rechtmäßige Eigentümer seiner Werke. Es mutet fast wie Ironie an, dass es ausgerechnet Benda war, der die hinterlassenen Werke seines Vorgängers Stölzel nicht achtsam in der herzoglichen Bibliothek verwahrte, sondern es zuließ – vermutlich sogar verantwortete –, dass diese verkauft, vernichtet und zerstreut wurden.<sup>2</sup>

### II – Die Hofmusik zur Zeit Graupners und Stölzels

In Darmstadt sind keine diplomatischen Quellen vorhanden, die auf persönliche Kontakte zwischen Graupner und Stölzel schließen lassen, was um so mehr verwundert, als sich doch beide – fast unmittelbar parallel zueinander – auf ganz ähnlichen musikalischen Feldern bewegten. Andere

1 Landgraf Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt (1630–1678) heiratete in zweiter Ehe Elisabeth Dorothea (1640–1709), die älteste Tochter Herzog Ernst I. des Frommen. Diese stiftete in der Folge mehrere Ehen zwischen ihren Brüdern und Darmstädter Prinzessinnen.

2 Christian Ahrens: »Zu Gotha ist eine gute Kapelle«. Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts (= Friedenstein-Forschungen 4), Stuttgart 2008, S. 268–271.