

Kai Marius Schabram

Luther und die »erste grosse Epoche der deutschen Musik«

Historiografische Konzepte einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts

In der achten Vorlesung seiner einflussreichen *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (Leipzig 1852¹) widmet sich Franz Brendel eingehend den »[e]rsten Anfängen der deutschen Musik« im 16. Jahrhundert. Brendels Interesse gilt dabei dem evangelischen Kirchengesang, dessen »erste Epoche [...] sich bis zum Tode Luther's erstreckt«. Neben Luther (»Reformator des Kirchengesangs«), der primär in seiner propagandistischen Rolle für den kirchlichen »Volksge-sang« Erwähnung findet, werden lediglich noch die Komponisten Johann Walter (»frühste[r] Tonmeister der evangelischen Kirche«) und Ludwig Senfl (»ebenfalls unter Luther's Mitarbeitern«) ausführlicher behandelt.² Damit konzentrieren sich die Erläuterungen Brendels zeitlich auf die erste Jahrhunderthälfte. In dieser Phase hätten die entscheidenden kompositorischen Entwicklungen des Kirchengesangs stattgefunden, die es nach Brendel erlauben, die »grosse Epoche der deutschen Musik«³ (ausgehend von Luther) über das 17. Jahrhundert (vor allem Johannes Eccard, Heinrich Schütz) bis zum »Schlussstein«⁴ Johann Sebastian Bach reichen zu lassen: »Mit Seb. Bach ist diese gesammte Zeit völlig abgeschlossen; er bezeichnet den Endpunct dieser [...] ersten grossen Hauptepoche«.⁵

Mit seinem Konzept, das nicht nur die deutsche Musik des 16. Jahrhunderts mit der protestantisch-mitteldeutschen identifiziert, sondern auch einen epochalen Bogen von Luther bis Bach spannt, stand Brendel in der Musikhistoriografie seiner Zeit nicht allein dar. Vielmehr repräsentiert sein Standpunkt ein verbreitetes Meinungsbild, dessen erste Ansätze bis in das 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen sind. (Brendels Darstellung selbst sollte wiederum für spätere Autoren bedeutsam werden, die für die Konturierung einer mitteldeutschen Musiklandschaft zwischen Luther und Bach eintraten.⁶) Was den Anschluss an die ältere Deutungstradition einer lutherisch-zentrierten Musikgeschichte bzw. -historiografie betrifft, so verweist Brendel in seiner Vorlesung mehrmals auf die Vorarbeiten Carl von Winterfelds.

Bereits im ersten Teil von Winterfelds Schrift *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* (Leipzig 1843) wird Bach zwar insgesamt eine herausragende Stellung innerhalb der Geschichte »evangelisch-kirchlicher Tonkunst«⁷ zugeschrieben, jedoch gilt die Bewertung nicht uneingeschränkt.⁸ Wichtiger scheint Winterfeld im Kontext seiner durchweg restaurativen Absichten die Betonung einer Verwurzelung Bachs in der Tradition lutherischer Kirchenmusik zu sein, die bis in das 16. Jahrhundert

1 Die Musikgeschichte Brendels wurde bis 1906 neunmal aufgelegt.

2 Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852, S. VIII, 162 und 172–179.

3 Ebd., S. 4. Hans Joachim Moser nennt den Zeitraum später die »Ära Martin Luthers« (*Die Evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin [u. a.] 1954, S. 28).

4 Brendel, *Geschichte der Musik* (wie Anm. 2), S. 247.

5 Ebd., S. 180. Zu Brendels Verständnis der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert vgl. Jürgen Heidrich: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte »wahrer« Kirchenmusik*

(= Abhandlungen zur Musikgeschichte 7), Göttingen 2001, S. 28–33.

6 Vgl. etwa Philipp Spitta: *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 54.

7 Carl von Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 3, Leipzig 1847, S. 7 und 426.

8 Winterfeld zweifelt letztlich an der »unbedingte[n] Kirchlichkeit« (ebd., S. 426) der Bach'schen Kompositionen (S. 408).

Michael Chizzali

»Auff vielfaltiges Bitten des Typographi«

Der mitteldeutsche Musikdruck des 16. Jahrhunderts und seine Akzente

Die Geschichte des mitteldeutschen Musikdruckes im 16. Jahrhundert ist in vielerlei Hinsicht noch immer eine fragmentarische. Seit 2000, als sich Wolfram Steude über bis dato kaum beleuchtete Forschungsdesiderate zum mitteldeutschen Notendruck, seinen Protagonisten und deren Netzwerken sowie zu dem produzierten Repertoire beklagte¹, sind nur fallweise Erkenntnisgewinne zu verzeichnen. Speziell für das 16. Jahrhundert reduzieren sich diese auf zwei – zweifellos wichtige – Beispiele: Zum einen Georg Rhaw (1488–1548) in Wittenberg, der nicht nur aufgrund seiner Nähe zu Luther und zur jungen Reformation, sondern auch durch seinen vergleichsweise ansehnlichen Output an Musikdrucken (insgesamt 18 Bände) ins Auge sticht.² Und zum anderen die Notendrucke aus der Erfurter Offizin Georg Baumanns d. Ä. (aktiv ca. 1557–1599), worunter sich – für die Zeit und die Region überaus innovativ – zahlreiche Sammlungen mit geistlichen Travestien von populärem, aber auch qualitativ hochwertigem weltlichen Repertoire aus Italien und Frankreich (Napolitane, Kanzonen, Kanzonetten, Madrigale, Chansons) finden.³ Warum bislang keine zusammenhängenden

Darstellungen zum mitteldeutschen Musikdruck (ob mit orts- oder repertoiregebundenem Akzent) erstellt worden sind, dürfte weniger mit der mangelnden Präsenz von Offizinen, die auch Musikdrucke herstellten, zusammenhängen (so gibt es derer, wie noch zu sehen ist, zahlreiche). Vielmehr spielt wohl eine Rolle, dass sich in Mitteldeutschland – mit Ausnahme von Georg Rhaw – im Unterschied zum süddeutschen Raum kaum eine musikgeschichtlich wirkmächtige Druckerpersönlichkeit vom Format Katharina Gerlachs, Ulrich Neubers, Paul Kauffmanns oder Adam Bergs mitsamt dem entsprechenden Repertoire etablierte. So stellt etwa Baumann rein zahlenmäßig mit seinen ca. 50 Drucken im mitteldeutschen Raum das Nonplusultra dar; der Vergleich mit der Offizin Gerlachs, die im gleichen Zeitraum ca. 200 Notendrucke produzierte, relativiert seine Leistung erheblich. Gerade im mitteldeutschen Raum gilt das Verdikt von Hans-Jörg Künast, das dem 16. Jahrhundert die Existenz von »Musikdruckern« und »Musikalienhändlern« abspricht⁴, ganz besonders. Der Nischenstatus des Musikdruckes wurde seitens der Buchwissenschaft offenkundig kritiklos hingenommen, wie der an zahlreichen Stellen geradezu marginale Kenntnisstand zum Notendruck in dem monumentalen Kompendium *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* von Christoph Reske, das 2015 eine zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage erlebte⁵,

1 Wolfram Steude: *Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte. Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2000*, hg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2001, S. 7–21, hier S. 12f.

2 Zum musikalischen Schulverlagsprogramm Rhaws vgl. Jürgen Heidrich: *Die polyphone Messe bei Georg Rhaw*, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hg. von dems., Andrea Ammendola und Daniel Glowotz, Göttingen 2012, S. 285–303.

3 Vgl. hierzu Stephen Rose: *Patriotic Purification: Cleansing Italian Secular Vocal Music in Thuringia, 1575–1600*, in: *Early Music History* 35 (2016), S. 203–260, sowie Michael Chizzali: *Text and context of the Thuringian contrafactum. New insights into Melchior Backhaus's Primus liber (1587)*, in: *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, hg. von Marina Toffetti und Gabriele Taschetti, Krakau 2020, S. 61–82. Vgl. außerdem Michael Chizzali: »In Harmoniam Cantionum

Italogermanicarum«. *Italienische Musik als Modell im mitteldeutschen Raum des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts*, Habilitationsschrift, Mainz 2021, S. 178–210 (Druck in Vorbereitung, erscheint in der Reihe »Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft«).

4 Hans-Jörg Künast: *Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel*, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), hg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 149–165, hier S. 150.

5 Christoph Reske: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des*

Hanna Walsdorf

»Zur Frewde gantz bequem«

Tanzmusik in Mitteldeutschland im Spiegel der Leipziger Messkataloge (1594–1660)

Eine Kartierung des vokalen und instrumentalen Tanzmusikrepertoires im frühneuzeitlichen Mitteldeutschland ist bis zur Ära der Leipziger Bücherverzeichnisse nur annäherungsweise möglich. Ob beispielsweise die von Pierre Attaignant (um 1494–1552) in Paris gedruckten Basses danses und Branlen, Pavanen und Gaillarden oder die italienisch beeinflussten Lautentabulaturen aus Nürnberg auch im »Kernland der Reformation« zirkulierten, lässt sich trotz hoher Plausibilität nicht mehr akkurat nachvollziehen.¹ So geben zwar ab 1564 erste Sortimentskataloge von Augsburg und Frankfurter Buchhändlern bereits konkret Auskunft über die dort seinerzeit konzipierten und kommissionierten Musikalien, jedoch lassen sie naturgemäß keine Rückschlüsse auf etwaige Käufer und deren Rezeptionsverhalten zu.²

Wer wie, wann und wo zum Tanz sang oder aufspielte und welche Tanzformen jeweils lokal favorisiert wurden, ist auch aus den ab 1594 erscheinenden Leipziger Messkatalogen nicht unmittelbar abzuleiten. Hinweise auf die (über-)regionalen Konjunkturen bestimmter Tänze geben sie aber zumindest *quantitativ* durch die Häufigkeit bestimmter Formen sowie durch die Bewerbung

von Folgeauflagen oder Lizenzausgaben einzelner Kompilationen. Anders als die Auswertung chronologisch angelegter Musikalienverzeichnisse mit gesamteuropäischem Blick³ erlaubt es die Konzentration auf die Leipziger Kataloge, das seinerzeit im Einzugsgebiet des Messplatzes verfügbare Tanzmusikrepertoire *regionalspezifisch* einzugrenzen. Auf *qualitativer* Ebene sind es die Musikalien selbst, aus deren Vorworten – sofern vorhanden – die spezifischen Anwendungskontexte herausgelesen werden können und in deren Melodienvorrat gegebenenfalls Konkordanzen zu identifizieren sind.

Wenngleich die Geschichte der Tanzmusik in Mitteldeutschland vor 1594 also nur in lokalen *Momentaufnahmen* sichtbar wird, die sich hauptsächlich aus Textquellen ergeben, sind es doch zwei musikalische Kuriosa aus Mitteldeutschland, die die Bandbreite musikalisch-tänzerischen Handelns aufzeigen: die 1550 in Magdeburg gedruckten *Geistlichen Ringeltentze. Aus der heiligen Schrift, Vor die Jugent* von Valentin Voigt (1487 oder 1488 – nach 1558) und die 1571 in Leipzig verlegte *Orgel- oder Instrument-Tabulatur* von Thomasorganist Elias Nicolaus Ammerbach (um 1530–1597).⁴ Bei den *Geistlichen Ringeltentzen* handelt es sich um siebzehn geistliche Lieder nach teilweise auch

1 Zu Attaignant vgl. Daniel Heartz: *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliography Catalogue*, Berkeley 1969, sowie Henri Vanhulst und Alicia Scarcez: *Les éditions de musique polyphonique de Pierre Attaignant retrouvées depuis 1969*, in: *French Renaissance Music and Beyond: Studies in Memory of Frank Dobbins*, hg. von Marie-Alexis Colin, Turnhout 2018, S. 631–670. Zu den Tanzmusik enthaltenden Nürnberger Lautentabulaturen vgl. Hanna Walsdorf: *Eine europäische Stilgemeinschaft? Italienische Tanzweisen im Nürnberg des 16. Jahrhunderts*, in: *Tanz – Musik – Transfer* (Prospektiven 1), hg. von ders. und Jelena Rothermel, Leipzig 2018, S. 107–136.

2 Vgl. hierzu grundlegend Karl Albert Göhler: *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1902), Heft 2, S. 294–376, bes. 308–317, sowie ders.: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902.

3 Maßgeblich wirkte in diesem Sinne Carl Ferdinand Becker: *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, Leipzig 1847.

4 Valentin Voigt: *Geistliche Ringeltentze. Aus der heiligen Schrift, Vor die Jugent*, Magdeburg 1550. A-Wn SA.76.E.55, Digitalisat: perma.link/obvsg.at/AC09218650 (RISM B/8 1550/07 – VD16 V 2192 – vdm 1356), letzter Zugriff am 4. September 2022. Elias Nicolaus Ammerbach: *Orgel- oder Instrument-Tabulatur. Ein nützliches Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application [...] zubefinden, etc.*, Leipzig 1571. D-Rs 999/Art.198, Digitalisat: www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11081542, letzter Zugriff am 4. September 2022 (RISM A I, A 937 und RISM B I, 1571/17 – VD16 ZV 527). Eine zweite Auflage erschien 1583.

Thomas Napp

Die Oberlausitz – eine frühneuzeitliche Musiklandschaft und Scharnierregion zwischen Mitteldeutschland und Ostmitteleuropa

I – Historische und musikhistoriografische Einordnung

Die Oberlausitz als historische Musiklandschaft war bislang auf der musikwissenschaftlichen Landkarte nicht verortet. Dabei bieten sich die Städte des 1346 gegründeten Oberlausitzer Sechstädtebundes¹ als Wirtschafts- und Handelszentren selbstbewusster Ratsherren, die außerordentlich gute Überlieferungssituation der stadt- und musikhistorischen Dokumente vor allem in Görlitz und Löbau sowie die geostrategische Lage zwischen Ost- und Westeuropa geradezu an, die frühneuzeitliche Musikgeschichte der Oberlausitz² als einen bedeutsamen stadtmusikgeschichtlichen Beitrag zu den noch zu schreibenden Musikgeschichten Mitteldeutschlands und auch Ostmitteleuropas zu verstehen und einzuordnen.³

- 1 1346 gründeten die Städte Bautzen, Görlitz, Zittau, Kamenz, Löbau und Lauban (das heute polnische Luban) zum Schutz des Landfriedens den Oberlausitzer Sechstädtebund, der bis zur preußisch-sächsischen Teilung der Oberlausitz infolge des Wiener Kongresses 1815 bestand. Vgl. zuletzt Peter Knüvener für die Städtischen Museen Zittau (Hg.): *Gemeinsam stark? Zittau und der Sechstädtebund* (= Zittauer Geschichtsblätter 57), Görlitz 2021.
- 2 Zu diesem Thema hat der Autor 2021 seine Dissertation *Frühneuzeitliche Transferprozesse im städtischen Musikleben Ostmitteleuropas (am Beispiel Oberlausitz-Schlesiens)* an der Universität Hamburg erfolgreich verteidigt. Vgl. auch Thomas Napp und Christian Speer (Hgg.): *Musik und Konfessionskulturen in der Oberlausitz der Frühen Neuzeit*, Görlitz 2013.
- 3 Für die ältere Musikgeschichte Mitteldeutschlands bildet dieses, von Stefan Menzel initiierte Themenheft einen wichtigen Impuls. Auf die immer noch kaum bekannte Musikgeschichte Osteuropas als »hierzulande weitgehend [...] musikhistorische Terra incognita« hat zuletzt zu Recht Nina Noeske hingewiesen, in: *Die Tonkunst* 16 (2022), Heft 3, S. 360. Trotz stärkerer Einbindung der osteuropäischen Forscher in den letzten Jahren auf internationalen Tagungen und in zumeist englischsprachigen Publikationen erfolgt bislang kaum eine Rezeption gerade

1985 leitete Reinhard Strohm seine musikwissenschaftliche Stadtgeschichte des mittelalterlichen Brügge, *Music in Late Medieval Bruges*, mit dem Kapitel *Townscape – Soundscape* ein.⁴ Damit hob Strohm, den vom Komponisten Raymond Murray Schafer geprägten Begriff *soundscape* entlehnd,⁵ die (kultur)raumbezogene, topografische Musikgeschichtsschreibung nach Jahrzehnten des Dornröschenschlafes wieder auf die musikwissenschaftliche Bühne,⁶ mit neuen Forschungsergebnissen und interdisziplinären methodischen Zugängen. Hieran knüpfte Strohm 1993 in seiner für die Musikgeschichtsschreibung der Frühen Neuzeit wegweisenden Studie *The rise of European music, 1380–1500* an, indem er im Kapitel »Europe after 1450: diversity and participation« auch explizit die (ost-)mitteleuropäischen Klanglandschaften mit deren damaligem Forschungsstand einbezog⁷ und damit

in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, was aus musik- und sozialgeschichtlicher Perspektive zu einem besseren Verständnis der eng miteinander verknüpften (musik-)historischen Regionen, deren handelnden Akteure und der aus diesen Regionen überlieferten kulturhistorischen Zeugnisse führen würde.

- 4 Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 1–9.
- 5 Raymond Murray Schafer: *The Tuning of the World*, New York 1977.
- 6 Vgl. zuletzt für diesen methodischen Zugang der Sound Studies zur Beschreibung von städtischen Klanglandschaften in der Frühen Neuzeit Tess Knighton und Ascensión Mazuela (Hgg.): *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout 2018. Margret Scharrer verweist berechtigt in ihrer Rezension, *Die Tonkunst* 14 (2020), Heft 4, S. 468–470, auf das hier erneut vorliegende Fehlen der »slavischen« und damit ost(-mittel)europäischen Perspektive: »Besonders letztere [die slavische] betreffend böte sich der urbanen Musikwissenschaft ein Betätigungs- und Forschungsfeld mit großem Potenzial.«, S. 468.
- 7 Reinhard Strohm: *Central Europe: masters and apprentices*, in: Ders.: *The rise of European music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 489–539.

Marko Motnik

Zwischen Ländern und Konfessionen: Iacobus Handl-Gallus in Mitteldeutschland

Die biografischen Daten zum Werdegang des Komponisten Iacobus Handl-Gallus sind spärlich. Das meiste, was über sein Leben bekannt ist, basiert auf Vorworten zu seinen Musikdrucken. Dass diese voll von Anspielungen, Metaphern und zeittypischen Über- und Untertreibungen sind, wurde in den biografischen Beiträgen zu Handl leicht übersehen und führte oft zu Missverständnissen. Der Lebensumriss des Komponisten, soweit sich dieser auch mit Quellenbelegen untermauern lässt, ist daher schnell erzählt.

Die Ermittlung des genauen Geburtsortes Handls blieb bisher aus, doch wurde er mit Sicherheit im Jahr 1550 im Herzogtum Krain geboren. Um die Mitte der 1560er-Jahre hielt er sich wohl im niederösterreichischen Benediktinerstift Melk auf, wo er vermutlich auch seine Ausbildung erhielt. Etwa ein Jahrzehnt später lebte er eine Zeitlang im Prämonstratenserstift Obrowitz (Zábrdovice) in Mähren nahe Brünn und ließ im Jahr 1579 sein erstes Werk im Druck veröffentlichen, eine siebenstimmige Huldigungsmotette zur Bischofsweihe des Olmützer Bischofs Stanislaus Pavlovský von Pavlovitz (*Undique flammatis*). Mit diesem Ereignis trat Handl aus der Anonymität und wurde gleichzeitig im Jahr 1580 Vorsteher der Musikkapelle Pavlovskýs. Fünf Jahre in Olmütz sowie in der bischöflichen Residenz in Kremsier tätig, wurde er Ende Juli 1585 auf eigenen Wunsch entlassen und siedelte nach Prag um. Die Residenzstadt des Habsburgerkaisers Rudolph II. erreichte im ausgehenden 16. Jahrhundert eine glänzende Epoche und zog als kulturelles Zentrum zahlreiche Künstler und Gelehrte an. Obgleich in unmittelbarer Nähe zum Hof lebend, sind zwischen Handl und den in der Hofkapelle wirkenden Komponisten kaum direkte Beziehungen feststellbar. Zu den wenigen nachweisbaren Verbindungen zum Hof zählen Handls Tätigkeit in der Kirche St. Johannes am Ufer, die dem Prager Bischof unterstand und das Patronat des Kaisers genoss, die wohl persönlichen

Kontakte zum Almosenier und Hofkaplan Iacobus Chimarraeus¹ oder die Verleihung des kaiserlichen Privilegs im Juni 1587.

Handl scheint Prag zwar aus anderen Gründen zu seinem Aufenthaltsort gewählt zu haben, ganz sicher jedoch, um die Drucklegung seiner Kompositionen im Auge behalten zu können. Das gesamte zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Werk erschien in seinem letzten Lebensjahrzehnt in der Werkstatt des Prager Druckers Georg Nigrin. Mehrere Werke wurden zweifelsohne bereits vor 1580 komponiert. Der Bruder des Komponisten, Georg Handl, scheint bei den Veröffentlichungen eine bedeutende Rolle gespielt zu haben, zumal er sich zu dieser Zeit als Mitarbeiter Nigrins in Prag aufhielt und als einstiger Mitarbeiter der Druckerwerkstatt von Katharina Gerlach in Nürnberg offensichtlich recht gute Erfahrungen im Setzen von Musik besaß.

Im Jahr 1580 veröffentlichte Handl sein erstes und einziges Buch der Messen in vier Teilabschnitten unter dem Titel *Selectiores quaedam missae*. Im Jahr 1586 folgte der erste Band der Motetten, ein Jahr später (1587) der zweite und der dritte Band und mit einiger Verspätung (Ende des Jahres 1590) noch der vierte und letzte Teil des monumentalen *Opus musicum*. Inzwischen (1589/90) druckte Nigrin auch Handls *Harmoniae morales*² sowie die Trauermotette *Epicedon harmonicum*, mit der

- 1 Die Motette von Handl *Chimarrae tibi io* mit dem Text des Dichters Georg Carolides von Breitenberg wurde in Philipp Schöndorffs Anthologie *ODÆ SVAVISSIMÆ* (RISM B/I: [c. 1610]8) zu Ehren von Jacob Chimarraeus aufgenommen und um 1602 veröffentlicht. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller: *Die Musikalische Festschrift für den Direktor der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel 1971, S. 520–522.
- 2 *Harmoniae morales* enthält 53 weltliche Gesänge in lateinischer Sprache zu vier Stimmen. Die Veröffentlichung von weiteren 47 acht- und sechsstimmigen *Moralia* besorgte Georg Handl im Jahr 1596.

Stefan Menzel

Motettenlandschaft Mitteldeutschland

Intra- und interregionale Repertoirezusammenhänge am Beispiel der Handschrift D-Z Mu 1466–1621

Musiklandschaften sind Musterbeispiele für die soziale Konstruktion von Raum.¹ Sie entstehen als Ergebnis generationenübergreifender kultureller Praktiken. In besonderem Maße kann Kirchenmusik als eine solche Praxis gelten: Gebunden an eine zentrale Institution der frühneuzeitlichen Gesellschaft, starker Normierung unterliegend und durch kalendarisch wiederkehrende Ereignisse bestimmt, prägte Kirchenmusik kanonische Repertoires aus, deren Pflege inter- und intraregionale Gemeinschaften zu stiften vermochte. Diese Repertoires sind uns zu großen Teilen nicht mehr bekannt, doch sie sind rekonstruierbar. Aufgrund seiner umfangreichen Musikalienüberlieferung des 16. und 17. Jahrhunderts erscheint Mitteldeutschland als idealer Ausgangspunkt eines solchen Vorhabens. Im Rahmen einer Aufsatzpublikation kann freilich nur ein cursorischer Rekonstruktionsversuch unternommen werden: Über eine Konkordanzanalyse der Zwickauer Musikhandschrift D-Z Mu 1466–1621 (olim D-Z Mus.74.1) soll der Raum sichtbar gemacht werden, in dem das dieser Quelle repräsentierte Repertoire gepflegt wurde. An diesen heuristischen Schritt anschließend, soll kritisch geprüft werden, ob sich über die Pflege ähnlichen kirchenmusikalischen Repertoires hinaus intra- und interregionale Zusammenhänge nachweisen lassen. Zwei Ergebnisse soll die Untersuchung hervorbringen: 1. eine konkretere Vorstellung von den geografischen Dimensionen der Musiklandschaft Mitteldeutschland, 2. wesentliche musikkulturelle Praktiken sowie weitere Faktoren, die diesen Kulturraum sozial konstruieren halfen.

1 Vgl. Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris 1974.

I – Die Handschrift D-Z Mu 1466–1621

D-Z Mu 1466–1621 enthält überwiegend Motetten, eine Gattung, die seit den 1540er-Jahren in der lutherischen Liturgie nachweisbar ist und bis in das 17. Jahrhundert hinein das gottesdienstliche Repertoire prägte.² RISM nennt den Zwickauer Marienkantor Johann Stolle (1566/67–1614) als den alleinigen Schreiber der Handschrift und setzt den Ingrossierungszeitraum auf 1566 bis 1599 fest. Wenn die Handschrift bereits in den 1560er-Jahren begonnen wurde, würde dies allerdings die Beteiligung eines älteren Schreibers voraussetzen. Müsel schlug hier Cornelius Freundt vor, der von 1565 bis 1591 Marienkantor war und zuvor das Bornaer Kantorat versehen hatte.³ Dass Beziehungen nach Borna für die Genese der Handschrift von Bedeutung waren, legt die Nr. 4, Johann Sigfrids Motette *Es erhob sich ein Streit im Himmel / Und ich hörte eine grosse Stimme* 6 v, nahe, denn zahlreiche mitteldeutsche Schreiber gaben Sigfrid den Namenszusatz »Bornensis«. Sigfrids Lebensdaten sind nicht bekannt, doch dass die Motette bereits in den 1560er-Jahren über Borna hinaus zu zirkulieren begann, ist unwahrscheinlich. *Es erhob sich ein Streit* erschien nicht im Druck, doch lässt sich die handschriftliche Überlieferung zeitlich recht gut abstecken: In der Löbauer Handschrift D-Dl Löb 8/70 wurde das Ingrossat auf den 24. September 1602 datiert. Auch in der um 1590 begonnenen Meißener Handschrift D-Dl Gri 7 ist

2 Vgl. Stefan Menzel: *Jenseits von Gattungs- und Kulturhistoriographie: Prologema zu einer Repertoiregeschichte der Motette im deutschen Sprachraum ca. 1520–1620*, in: *Die Tonkunst* 15 (2021), Heft 3, S. 330–341.

3 Albrecht Müsel: *Der mitteldeutsche Kantor und Hofkapellmeister Johann Stolle (um 1566 bis 1614). Leben und Schaffen*, Köln 1970, S. 59–87.

Michael Meyer

Selbstlegitimation und Geschichtsbewusstsein.

Bemerkungen zum Motettenschaffen des Johann Reusch

»Und ist sonderlich löblich / so man die Musica zur sterckung des Gebets brauchet / wie oft in tieffer betrübnis gottfürchtige Leute / die zu Gott zuflucht haben / so sie jr angst klagen wollen / und bey Gott ruge suchen / der schönen gesang eins mit hertzen und stim anfahren als / De profundis, Iosquini. oder / Aus tieffer not / D. Lutheri«.¹

Diese Zeilen entstammen der Vorrede Philipp Melanchthons zu Johann Reuschs *Zehen deutscher Psalm Davids* von 1551/52.² Sie zeugen nicht nur vom Musikinteresse des Reformators, sondern auch vom kanonischen Rang Josquins in der Mitte des 16. Jahrhunderts.³ So kanonisch Josquin auch noch heute ist, so wenig bekannt ist Johann Reusch. Allerdings handelt es sich bei ihm um einen zentralen Vertreter der mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts.⁴ Dies gilt insbesondere für sein Motettenschaffen, zumal er als der erste (mittel-)deutsche Komponist gilt, der mit

einer exklusiv dem Genre der deutschen Psalmmotette gewidmeten Sammlung an die Öffentlichkeit trat.⁵ Dabei schloss er, wie bereits länger bekannt ist, an Thomas Stoltzer und Josquin Desprez an,⁶ ein Habitus, den er sich mit anderen in Mitteldeutschland wirkenden Komponisten wie David Köler oder Valentin Rab teilte.⁷ Reuschs Bedeutung für die mitteldeutsche Musikgeschichte wird aber auch durch die biografisch-lebensweltliche Perspektive nahegelegt: Er hat 1543 bis 1551 in Wittenberg studiert und wohl dort Melanchthon kennengelernt, von 1543 bis 1555 in Meißen in verschiedenen Institutionen als Kantor gewirkt und ab 1555 für den Meißener Bischof Johann IX. von Haugwitz gearbeitet, und zwar nur mehr im Verwaltungsbereich.⁸ Außerdem pflegte er ein gutes regionales Netzwerk und arbeitete in Meißen mit dem Dichter und Gelehrten Georg Fabricius zusammen; besonders stechen hier die 1550 erschienenen

- 1 Johann Reusch: *Zehen deutscher Psalm Davids sampt einem schönen Gebet aus dem Propheten Hieremia in Vier Stimmen gebracht*, Wittenberg 1552, Tenorstimmbuch, fol. Aiv–Aiiiv, hier fol. Aiir.
- 2 Vgl. zur Philologie die Übersicht auf Seite 471.
- 3 Melanchthons Vorrede darf inzwischen als vergleichsweise gut erforscht gelten, vgl. Inga Mai Grootte: *Musikalische Poetik nach Melanchthon und Glarean. Zur Genese eines Interpretationsmodells*, in: *AfMw* 70 (2013), S. 227–253.
- 4 Zu Reusch allgemein vgl. Walter Dehnhard: *Die deutsche Psalmmotette in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971; Jürgen Heidrich: *Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht Göttingen 1997*, hg. von dems. und Ulrich Konrad, Göttingen 1999, S. 1–18; ders.: *Musik und Humanismus an der Fürstenschule St. Afra zu Meißen im 16. Jahrhundert*, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 97–109; ders.: *Humanistische Elemente in der Musik der Reformation*, in: *Glaube & Macht – Sachsen im Europa der Reformationszeit*, hg. von Harald Marx [u. a.], Dresden 2004, S. 263–270.

- 5 Vgl. dazu Dehnhard, *Die Deutsche Psalmmotette* (wie Anm. 4), S. 114f., und Maria Schildt: *Johann Reusch's ›Zehen deutscher Psalm Davids‹ (1551) and the Circulation of German Psalm Motets in Northern Europe*, in: *Lutheran Music Culture: Ideals and Practices*, hg. von Mattias Lundberg [u. a.], Berlin 2022, S. 81–114, bes. S. 82f.
- 6 Wolfram Steude: Art. *Reusch, Johann*, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2016ff., www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 7. September 2022. Allerdings konnte neuerdings gezeigt werden, dass die von Steude behauptete Wittenbergische Stoltzer-Überlieferung – es ist ebd. von einem »nach Wittenberg verbrachten Werknachlaß« Stoltzers die Rede – überdacht werden muss; nicht Wittenberg, sondern St. Joachimsthal war für die Tradierung Stoltzers in Mitteldeutschland der entscheidende Ort. Vgl. dazu u. a. Stefan Menzel: *Deus ex machina oder Deus ex valli? – St. Joachimsthal, ein vergessenes Quellgebiet der lutherischen Kirchenmusik*, in: *Musik und Reformation – Politisierung, Medialisierung, Missionierung*, hg. von Christiane Wiesenfeldt und dems., Paderborn 2019, S. 221–237.
- 7 Vgl. dazu Dehnhard, *Die deutsche Psalmmotette* (wie Anm. 4), bes. S. 188–225.
- 8 Vgl. Steude, Art. *Reusch, Johann* (wie Anm. 6); vgl. auch Marie Schlüter: *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 332f.



Beate Sorg

Die Bewerbung des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner auf das Amt des Kantors an der Thomasschule zu Leipzig

Lediglich mit einem einzigen Satz erwähnte Christoph Graupner in seiner Autobiografie, dass er beinahe statt Johann Sebastian Bach Thomaskantor in Leipzig geworden wäre: »Im Jahr 1723 sollte ich nach Leipzig, als Cantor, hinkommen: alles war auch in so weit schon richtig; es kam aber so viel dazwischen, daß es nicht angehen konnte«. ¹ Und doch handelte es sich um einen Vorgang, der sich monatelang hinzog, Heimlichkeiten und manchen Ärger mit sich brachte, zerschlagene Hoffnungen und Resignation bedeutete, letztlich aber doch in einem für alle Seiten annehmbaren Vergleich endete. Warum Graupner aus Darmstadt wegwollte, ist nicht schwer zu verstehen. Nach einer Phase des begeisterten künstlerischen Aufschwungs war es schon bald zu Schwierigkeiten gekommen. ² Die allzu ehrgeizigen Opernpläne des Landgrafen Ernst Ludwig waren spätestens 1719 gescheitert. Das Theater wurde geschlossen, etliche Mitglieder des Ensembles, etwa der Altkastrat Antonio Campioli oder die berühmte Sopranistin Margaretha Susanna Kayser, verließen Darmstadt. Nicht nur Musiker, sondern selbst hohe Regierungsbeamte wie Geheimrat Christian Eberhard von Kameytsky, von dem noch die Rede sein wird, waren so verärgert über die Zustände am Hof, dass sie gerne den Dienst quittiert hätten. ³ Die Gründe für diese Unzufriedenheit sind keineswegs ausschließlich, aber doch in erster Linie in der

ausbleibenden Bezahlung zu sehen. Die Einnahmen der Landgrafschaft waren nach den letzten Kriegen so weit unter den Bedarf gesunken, dass es der Rentkammer schlicht nicht möglich war, die laufenden Ausgaben zu decken. ⁴ Ein zweiter Grund für den wachsenden Unmut innerhalb der Hofkapelle dürfte der Verlust an überregionalem Ansehen sein, der mit der Schließung des Theaters einherging. Die Sänger, insbesondere die Italiener unter ihnen, konnten sich ihre Karriere nur an einer Bühne vorstellen. Weder die Kirchenmusik noch die übrigen höfischen Musikaufführungen konnten die Stilllegung des Opernbetriebes kompensieren.

Ein wichtiger Aspekt war sicher auch die mangelnde soziale Absicherung. Normalerweise blieb ein Musiker im Dienst, bis er starb. Sollte er vorher dienstunfähig werden, suchte man individuelle Lösungen, die meist darin bestanden, dass unbezahlte Schüler und Akzessisten die Arbeit übernahmen. Diese hatten dann die Hoffnung (keineswegs den sicheren Anspruch), beim Tod des Vorgängers dessen Stelle zu erhalten. Pensionszahlungen waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts noch nicht üblich. Wem es nicht gelang, ein gewisses Vermögen zu ersparen – was bei den prekären Verhältnissen in Darmstadt so gut wie unmöglich war – dessen Familie war nach dem Tod des Vaters der Armut preisgegeben. Außerdem war es bei jedem Regierungswechsel gang und gäbe, Gehälter zu kürzen bzw. Musiker zu entlassen. Graupner muss mit Geheimrat Kameytsky über seine Beweggründe gesprochen haben. Denn dieser schrieb in einer Notiz an den Landgrafen, der Kapellmeister habe ihm gegenüber argumentiert: »mann hörte ja wie es andern erginge, und wie Jedermann lamentierte item er hätte gesehen wie mann dem alten

1 Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740. Faksimilendruck, hg. von Max Schneider, Berlin 1910.

2 Graupner hatte als junger Cembalist und Komponist an der Gänsemarktoper in Hamburg gearbeitet, als der hessische Landgraf ihn 1709 für seine Hofkapelle abwarb. Hier sollte er helfen, ein stehendes Theater aufzubauen, was sich letztlich als undurchführbar erwies.

3 Zu diesen Vorgängen vgl. Beate Sorg: *Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt*, Norderstedt 2015, S. 134–142.

4 Jürgen Rainer Wolf: *Staatsschuldenkrise und fürstliches Jagdvergnügen*, in: *Musik und Jagd*, hg. von Ursula Kramer, Mainz 2013.