

Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung

59

Schriftenreihe des Interdisziplinären Zentrums
für die Erforschung der Europäischen Aufklärung
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Die Kantate als Katalysator

Zur Karriere eines
musikalisch-literarischen Strukturtypus
um und nach 1700

Herausgegeben von
Wolfgang Hirschmann und Dirk Rose

De Gruyter

Herausgeber:

Thomas Bremer, Daniel Cyranka, Elisabeth Décultot, Jörg Dierken,
Robert Fajen, Daniel Fulda, Frank Grunert, Wolfgang Hirschmann,
Yvonne Kleinmann, Heiner F. Klemme, Andreas Pečar, Jürgen Stolzenberg,
Heinz Thoma, Sabine Volk-Birke

Wissenschaftlicher Beirat:

Anke Berghaus-Sprengel, Albrecht Beutel, Ann Blair, Michel Delon, Avi Lifschitz,
Robert Loudon, Laurenz Lütteken, Brigitte Mang, Steffen Martus, Laura Stevens

Redaktion: Andrea Thiele

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.



ISBN 978-3-156936-0

e-ISBN (PDF) 978-3-11-057281-0

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-057135-6

ISSN 0948-6070

Library of Congress Control Number: 2018934807

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck: CPI books GmbH, Leck

© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

WOLFGANG HIRSCHMANN UND DIRK ROSE	
Einführung	1
I. Kantatenanfänge: Integration und Abgrenzung	
IRMGARD SCHEITLER	
Die Kantate als dramatischer Text.	
Gedanken über die Entstehung der Kantatenform	13
JOACHIM KREMER	
Die Kantate im deutschen Südwesten zwischen 1700 und 1760.	
Zu Johann Georg Christian Störl und dem Umfeld des frühen Pietismus . . .	35
MICHAEL MAUL	
Leipziger Inspirationsquellen für Erdmann Neumeisters	
<i>Geistliche Cantaten</i>	50
WOLFGANG MIERSEMANN	
Erdmann Neumeisters <i>Geistliche CANTATEN</i> von 1702 und die Anfänge	
einer Kantatendichtung in „ungezwungenen Teutschen Versen“.	
Forschungserträge und offene Fragen.....	74
II. Kantatentransfers: Die Kantate im europäischen Kontext	
KLAUS PIETSCHMANN	
Wechselbeziehungen zwischen der italienischen Kantaten-	
und Opernproduktion um 1700:	
Zur „cantata“ in Antonio Vivaldis <i>L'incoronazione di Dario</i> (1717).....	99
BERTHOLD OVER	
Liebeskonzeptionen in der italienischen und deutschen Kantate	110
HERBERT SCHNEIDER	
Gestalt und Funktion der frühen französischen Kantate.....	134

III. Kantatenaffekte: Poetik, Theologie und Moral

BERNHARD JAHN

Moralische Charaktere in der Kantate –

Die Kantate als Moralische Wochenschrift. 169

STEFANIE STOCKHORST

Normative Aspekte der Kantate in der deutschsprachigen Dichtungstheorie
vom Spätbarock bis zur Spätaufklärung 181

JULIAN HEIGEL

Die Legitimation der Kantate mithilfe des hallesch-pietistischen
Affektkonzepts 202

GUNILLA ESCHENBACH

Zum Metapherngebrauch in Johann Jacob Rambachs *Geistlichen Poesien*
und Johann Friedrich Helbigs Kantatenjahrgang *Auffmunterung zur Andacht*
(beide 1720) 213

IV. Kantatenwelt: Sammlungs- und Verwendungszusammenhänge

STEVEN ZOHN

“Am besten bleib’ ich in der Mitte”: Telemann’s Moral Publishing Project . . 231

HANSJÖRG DRAUSCHKE

Die weltliche Kantate in Hamburg zwischen 1700 und 1715.

Thesen zu Produktions- und Rezeptionsmodi eines aristokratischen Modells
im urbanen Raum 256

ANN LE BAR

“The Public would surely welcome such a work”:

Telemann and the Career of the Cantata as a Consumer Good 288

OLAF SIMONS

Eingestreute Poesien: Arien, Kantaten und Opern in Romanen des frühen
18. Jahrhunderts 309

Abbildungsnachweise 343

Personenregister 345

Einführung

Auf den ersten Blick scheint die Kantate italienischen Typs, die sich in den Jahrzehnten vor und nach 1700 auch im deutschen Sprachraum etabliert hat, eine einfache Gattung zu sein. Im Grunde besteht sie aus nur zwei Elementen: Rezitativ und Arie, die mehr oder weniger frei kombiniert werden können.¹ Bei geistlichen Kantaten treten zudem noch fallweise Choralstrophen und biblische Dicta hinzu.² Auch werden die Arien oft dadurch ausgestaltet, dass sie als Da-capo-Arien und/oder mit mehreren Singstimmen konzipiert sind. Allerdings handelt es sich auch hierbei lediglich um eine Variation der vorgegebenen Grundbausteine.

In poetologischer Hinsicht fällt die Kantate aufgrund ihrer relativ einfachen Struktur durch eine vergleichsweise geringe Regulierung auf, zumal die Rezitative, welche in der Regel die größere Textmenge bilden, meist in freien madrigalischen Versen gehalten sind. Neben den wenigen strukturellen Vorgaben ist die Kantate vor allem durch ihre Okkasionalität gekennzeichnet.³ Fast immer bezieht sie sich auf konkrete Ereignisse, die oft festlichen Charakter tragen, seien sie weltlicher Natur, wie beispielsweise Hochzeiten oder Krönungsfeierlichkeiten, seien sie geistlicher Natur, vom Festgottesdienst bis zu den liturgischen Feiern des Kirchenjahres. Für ihre Erforschung verdienen daher strukturelle wie performative Aspekte gleichermaßen Aufmerksamkeit. Das hat Klaus Conermann schon 1976 betont: „Die Herausbildung

¹ Zu dieser ‚neuen‘ Kantatenform am Ende des 17. Jahrhunderts vgl. das betreffende Kapitel bei Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. Paderborn u. a. 2005, S. 129–159.

² Dem sehr weiten und anachronistischen Kantatenbegriff der älteren Musikforschung, der jede Form von mehrsätziger Vokalmusik bezeichnen konnte, stehen in jüngerer Zeit Tendenzen zu einer schärferen begrifflichen Eingrenzung gegenüber: So ist mit Blick auf das 17. und 18. Jahrhundert versucht worden, den Begriff auf die Rezitativ/Arien-Struktur der italienischen Kammerkantate festzulegen und Hybridformen wie die aus Dictum, Lied, Arie und Rezitativ gefügte protestantische Kirchenmusik seit um 1710 mit neutraleren Bezeichnungen (‚Kirchenmusik‘, ‚Kirchenstück‘) zu fassen. Dies lässt sich mit dem terminologischen Gebrauch der Zeitgenossen teilweise begründen, teilweise widerspricht dieser aber auch einer derartigen Eingrenzung. In Johann Jacob Rambachs einflussreichem und häufig vertontem Kirchenmusikjahrgang der *Geistlichen Poesien* (Halle an der Saale 1720) wird der Ausdruck ‚Cantata‘ mir großer Selbstverständlichkeit für die Hybridform der modernen protestantischen Kirchenmusik verwendet.

³ Vgl. besonders Klaus Conermann: *Die Kantate als Gelegenheitsgedicht. Über die Entstehung der höfischen Kantatentexte und ihre Entwicklung zum galanten ‚Singgedicht‘*. In: Dorette Frost u. Gerhard Knoll (Hg.): *Gelegenheitsdichtung. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur Wolfenbüttel 28. 8.–31. 8. 1976*. Bremen 1977, S. 69–109.

der Kantatenform [...] scheint sich nur dann ausreichend verstehen zu lassen, wenn Gesichtspunkte der Form- und Sozialgeschichte miteinander verknüpft werden“.⁴

Dieser Forderung soll in den folgenden Beiträgen Rechnung getragen werden. Sie folgen dabei der Grundannahme, dass sowohl die relativ geringe poetologische Regulierung wie auch die Anlassbezogenheit der Kantate dafür verantwortlich gewesen sind, dass sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem der Katalysatoren⁵ für jenen kulturellen Wandel werden konnte, der mit dem Übergang vom ‚Barock‘ zur ‚Aufklärung‘ assoziiert wird.⁶ Beide Aspekte verdienen daher noch eine genauere Erläuterung. Am Ende wird sich vielleicht herausstellen, dass es sich mit der Kantate wohl doch nicht so einfach verhält, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Im traditionellen Gattungsschema der aristotelischen beziehungsweise humanistischen Poetik sucht man die Kantate vergeblich.⁷ Das ist insofern wenig erstaunlich, als sie vergleichsweise jungen Datums ist. Auch hatte schon Martin Opitz der sangbaren Dichtung eine Sonderstellung eingeräumt, als er sie in der *Deutschen Poeterey* (1624) von der oratorischen Dichtung abgrenzte und ihre Regulierung weitgehend musikalischen Erfordernissen überließ.⁸ So heißt es beispielsweise über die Ode: „Die reimen der ersten strophe sind auch zue schrecken auff vielerley art/ die folgenden stropfen aber müssen wegen der Music/ die sich zue diesen generibus carminum am besten schicken/ auff die erste sehen“.⁹

Die Kantate etabliert sich im poetologischen Diskurs um und nach 1700 vornehmlich im Gegensatz zu tradierten Gattungen wie der Pindarischen Ode, die in ihrem Licht nun „gar altfressen aussehen“.¹⁰ Gerade der Unterschied zur traditionellen Odenform lässt den Innovationscharakter der Kantate deutlich zu Tage treten. Waren Dichter und Komponist bei der Ode, wie das Zitat von Opitz zeigt, noch auf einen einzigen Affekt und damit auf eine weitgehend monologische Sprechhaltung sowie eine einheitliche Melodieführung festgelegt, so werden in der Kantate nun

⁴ Ebd., S. 69.

⁵ Die metaphorische Verwendung dieser naturwissenschaftlichen Bezeichnung für einen „Stoff, der chemische Reaktionen herbeiführt oder beeinflusst, selbst aber unverändert bleibt“ (Duden), soll andeuten, dass die Kantate gerade durch ihre einfache, in ihren Grundelementen gleichbleibende Struktur bei gleichzeitiger funktionaler Polyvalenz in der ‚Laboratoriumssituation‘ der Frühaufklärung in einem Maße Prozesse in Gang setzen und beschleunigen konnte, wie es andere Formen und Gattungen nicht leisten konnten.

⁶ Zur vieldiskutierten Problematik dieses Epochenübergangs vgl. unter anderem Dirk Niefanger: *Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen ‚Barock‘ und ‚Aufklärung‘*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 98 (1995), S. 94–118.

⁷ Dem poetologischen Status der Kantate widmet sich ausführlich der Beitrag von Stefanie Stockhorst in diesem Band.

⁸ Vgl. Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* [1624]. Hg. v. Cornelius Sommer. Stuttgart 1970. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1991, S. 30.

⁹ Ebd., S. 56.

¹⁰ [Erdmann Neumeister/Christian Friedrich Hunold:] *Die Allerneueste Art Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*. Hamburg 1707, S. 229.

unterschiedliche Affekte und damit unterschiedliche Textcodierungen und Kompositionsweisen in ein und demselben Stück möglich. Das bedeutet nicht nur einen Differenzierungszuwachs für eine musikpoetische Gattung,¹¹ sondern auch für eine Affekt- und Gefühlskultur, die sich wesentlich über rhetorische und/oder musikalische Vorgaben entwickelte bzw. verständigte.¹² Damit erweist sich die Kantatenform in besonderem Maße geeignet für die Umsetzung dramatischer Sujets jenseits der Opernbühne, so dass der Kantate offenbar von Beginn an eine Affinität zu theatralen Kunstformen zu eigen war.¹³

Generell sollte die poesiegeschichtliche Provokation durch die Kantate nicht unterschätzt werden. Im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die den kulturpolitischen Diskurs in Europa um 1700 und danach bestimmt, stellt die Kantate zweifellos ein Votum für die Seite der *Modernes* dar; und zwar schlicht durch die Tatsache, dass es sie gibt.¹⁴ Ähnlich wie die Oper bezeugt ihre Existenz die Innovationskraft einer ‚modernen‘ Poesie, welche ohne Rückgriff auf traditionelle Muster und jenseits der Normen einer aristotelischen Poetik neue Gattungen und neue poetische Sprechweisen zu etablieren in der Lage ist. Im Umkehrschluss, der in den agonalen Denk- und Argumentationsweisen dieses ‚alt/neu-Streites‘ stets präsent ist,¹⁵ bedeutet das freilich auch, dass die von den *Anciens* präferierten Gattungen, wie etwa die antike Odenform, als nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Die Kantatenpraxis profitiert daher in besonderer Weise von der Frontstellung der *Querelle*, weil sie deren antagonistische Leitunterscheidung in einem produktiven Sinn für ihre eigene Entfaltung zu nutzen versteht. So konnte sie zu einem performativ wirksamen Medium jener ‚frühaufklärerisch‘ genannten kulturellen Praktiken werden, deren Fokus auf einem Gegenwartsbezug und einer (partiellen) Zukunftsgerichtetheit lag. Nichts verdeutlicht diese Stoßrichtung besser als jene teils wortgewaltige, teils schweigsame Ratlosigkeit, mit der eine normative Regelpoetik, bis hin zu Gottsched, der Kantate gegenüber trat.

Ihren Erfolg dürfte die Kantate dabei nicht zuletzt ihrer kombinatorischen Grundstruktur zu danken haben. Zwar lassen sich Phänomene einer *ars combinatoria* bis in

¹¹ Vgl. im Detail den Beitrag von Irmgard Scheitler in diesem Band.

¹² Anschaulich gemacht in dem Band von Achim Aurnhammer, Dieter Martin u. Robert Seidel (Hg.): Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung. Tübingen 2004.

¹³ Vgl. auch dazu den Beitrag von Irmgard Scheitler im vorliegenden Band.

¹⁴ Auf einer solchen Faktizität aktueller Kunst- und Wissenspraktiken gründet der Geltungsanspruch der *Modernes* in der Auseinandersetzung mit den *Anciens*; vgl. exemplarisch Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes* [1688–92]. In: Marc Fumaroli u. Anne-Marie Lecoq (Hg.): *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe–XVIIIe siècles*. Paris 2001, S. 361–380. – Zur zeitgenössischen französischen Kantatenproduktion vgl. den Beitrag von Herbert Schneider im vorliegenden Band.

¹⁵ Vgl. Herbert Jaumann: *Der alt/neu-Diskurs (Querelle) als kulturelles Orientierungsschema*. Charles Perrault und Christian Thomasius. In: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger u. Jörg Wesche (Hg.): *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*. Tübingen 2004, S. 85–99, besonders S. 87–89.

die antike Poetik zurückverfolgen.¹⁶ In der Kantatendichtung erfüllen sie aber – noch verstärkt durch das Zusammenspiel von Poesie und Musik – den besonderen Zweck, jene ‚Spielräume‘ der Textproduktion, welche die traditionelle Rhetorik immer auch zugestanden hat,¹⁷ in einem wortwörtlichen Sinn zu erweitern. Die Kantate war von daher offen für verschiedene Formen der Hybridisierung im Rahmen einer eklektisch-kombinatorischen Herangehensweise.

Einher ging das mit dem Zurückdrängen dezidiert gelehrter Versformen. Eben weil das Verfassen von Kantatentexten nicht besonders schwer fiel und weil ein großer Bedarf bestand, nahm es im ersten und zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts teils ubiquitäre Züge an.¹⁸ Auf der anderen Seite bot die kombinatorische Struktur der Kantate, in welchem Umfang auch immer, die Möglichkeit zur Improvisation¹⁹ – und zwar sowohl auf textlicher wie auf musikalischer Ebene. So konnte der Improvisationscharakter des Textes Ausgangspunkt für die virtuose Improvisationskunst von Komponist und Ausführenden gleichermaßen werden. Gerade das offene, kreative Zusammenspiel von Text und Musik – das den beiden Partnern zugleich auch reiche Möglichkeiten zur Profilierung teils autonomer Gestaltungsverfahren bot – stellte die innovative wie dynamisierende Funktion der Kantate für die Weiterentwicklung und Transformation künstlerischer Praktiken unter Beweis. Neumeister und Hunold heben die neuartigen Freiheiten und Spielräume, welche die Kantate Dichtern und Musikern eröffnete, in Abgrenzung zur Ode prägnant hervor:

CCXX. Denn in einer *Ode* muß der Poet/ so zu sagen/ einerley *Conceptus* haben/ zum wenigsten *obligiret* ihn die erste Strophe/ daß er die andern just nach dieser *elaboriren* muß. Hingegen ist er in einer *Cantata* an nichts gebunden/ sondern läßet seine Grillen aus/ wie er sie am bequemsten eingefangen.

CCXXI. Und ein *Componist* kann in einer *Ode* ebenfalls nicht mehr/ als den ersten Satz/ *componiren*/ wornach sich die übrigen *accommodiren* müssen. Allein wie übel es läßt/ wenn unterschiedene *Affectus* einerley *Melodie* haben/ oder die *musicalische Variation* auf widrige und *incommode* Wörter fällt/ kan jedweder leicht *judiciren*/ [...]. Doch in einer *Cantata* hat man sich dergleichen *Inconvenienz* gar nicht zu befahren/ sondern die Kunst-Griffe sind überall nach Gelegenheit anzubringen.²⁰

¹⁶ Zu kombinatorischen Textverfahren, etwa bei dem spätantiken Dichter Ausonius (um 310–393/394), vgl. Ulrich Ernst (Hg.): Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Bd. 1: Von der Antike bis zum Barock. Berlin, Boston 2012, S. 65–85.

¹⁷ Vgl. Wilfried Barner: Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren. In: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2000, S. 33–67.

¹⁸ Die geringe Wertschätzung der Kantate in der vierten Auflage von Gottscheds *Critischer Dichtkunst* (1751) gründet sich nicht zuletzt auf diesen Sachverhalt. Vgl. auch hierzu den Beitrag von Stefanie Stockhorst.

¹⁹ ‚Improvisation‘ ist hier nicht als Gegenbegriff zu ‚Komposition‘, sondern als Gegensatz zu ‚Normierung‘ zu verstehen: als Bezeichnung für eine kreative, öffnende, erprobende, auf Innovation angelegte Herangehensweise an die Text- und Musikproduktion.

²⁰ [Neumeister/Hunold:] Die Allerneueste Art (wie Anm. 10), S. 284. – Diese neu gewonnene dichterische Freiheit manifestiert sich auch in Neumeisters *Geistlichen Cantaten* (1702), die ausschließlich aus neu gedichteten Rezitativen und Arien geformt sind. Damit ist zugleich die Scheidegrenze zwischen älterer und neuerer protestantischer Kirchenmusik markiert. – Zu mög-

Darüber hinaus begünstigte die kombinatorische Struktur der Kantate ihre Anpassung an unterschiedliche Anlässe, in denen sie in einer großen Variationsbreite, vom kleinen Gesangsstück bis hin zu opern- und oratorienhaften Werken, Verwendung fand. Die ebenso einfache wie variable Grundstruktur ermöglichte eine funktionale Diversifizierung der Gattung, die so als ein Junktum zwischen verschiedenen Aufführungsorten und -kontexten und damit verschiedenen sozialen Schichten, letztlich auch einer Dynamisierung des Sozialgefüges dienen konnte.²¹ Diese soziomusikalische und sozioliterarische Katalysatorfunktion der Gattung scheint im deutschsprachigen Raum stärker ausgeprägt gewesen zu sein als im Ursprungsland Italien.²² Ihre „Symbiose-Bereitschaft“, so die glückliche Formulierung von Bernhard Jahn, führte auch dazu, dass die Kantate Funktionen übernehmen konnte, die für literarische Publikationsformen der Frühaufklärung wie etwa die *moral weeklies* kennzeichnend waren.²³ Wenn es also zutrifft, dass die Gattung durch strukturelle Konstanz der Grundelemente bei starker funktionaler Polyvalenz gekennzeichnet ist, dann erscheint eine nähere gattungstheoretische Bestimmung als Strukturtypus sinnvoll,²⁴ da nur im strukturellen Bereich die für eine Gattungsbestimmung erforderlichen Merkmalskonstanten (Rezitativ-Arien-Folge als Strukturgerüst, Dimensionierung unterhalb der ‚großen‘ Gattungen Oratorium und Oper) zu finden sind.

Ihre Legitimierung erfuhr die Kantate freilich weniger durch den poetologischen Diskurs als vielmehr durch ihre vielgestaltige Aufführungspraxis. Das zeigt in besonders markanter Weise die Diskussion um die Verwendung von Kantaten im Gottesdienst. Als Erdmann Neumeister 1702 seinen ersten geistlichen Kantatenjahrgang zusammenstellte, der vor allem in der Auflage von 1705 eine weitere Verbreitung

lichen Vorformen der Neumeister'schen geistlichen Kantaten vgl. den Beitrag von Michael Maul im vorliegenden Band.

- ²¹ Vgl. die differenzierten Analysen zu verschiedenen Aufführungs- und Rezeptionsmodi italienischsprachiger und deutschsprachiger Kantaten in Hamburg im Beitrag von Hansjörg Drauschke in diesem Band.
- ²² Zur Kantate in Italien um 1700, auch im Vergleich zu Erscheinungsformen in Deutschland, vgl. die Beiträge von Klaus Pietschmann und Bertold Over im vorliegenden Band.
- ²³ Vgl. die Beiträge von Bernhard Jahn und Steven Zohn im vorliegenden Band, die Formulierung von Bernhard Jahn auf S. 169.
- ²⁴ Der Begriff geht auf die Schule der Chicago critics in den 1930er-Jahren zurück und bezieht sich auf gattungstypologische Grundeinheiten; vgl. Ralf Klausnitzer: Neoaristotelismus. In: Rüdiger Zymmer (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar 2010, S. 183 f. – Zum Unterschied zwischen Struktur- und Funktionstypus vgl. auch Wolfgang Hirschmann: „Glückwünschendes Freuden=Gedicht“. Die deutschsprachige Serenade im Kontext der barocken Casualpoesie. In: Friedhelm Brusnick (Hg.): Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. Köln 1994, S. 75–117. Ein Funktionstypus ist durch Kriterien bestimmt, „die auf die Frage: Wozu dient dieser sprachliche/musikalische Text? antworten.“ Die Kriterien eines Strukturtypus hingegen „antworten primär auf die Frage: Wie ist der sprachliche/musikalische Text aufgebaut?“ (ebd., S. 84).

fand,²⁵ sah er sich zunächst zu einer Rechtfertigung gezwungen, die Kantatenform auch in liturgischen Zusammenhängen zu verwenden. Rhetorisch fragt er, „ob diese Arth Gedichte/ wenn sie gleich ihr Modell von Theatralischen Versen erborget/ nicht dadurch geheiligt/ indem/ daß sie zur Ehre GOTTes gewiedmet wird?“²⁶ Im selben Jahr erklang jedoch bereits eine Kantate Georg Bronners, „[a]ß Anno 1702. am 22. Decemb. das *renovirte* und verbesserte Orgel=Werck/ Zum Heil. Geist in Hamburg/ Zum ersten mahl wieder gebraucht wurde“.²⁷ Der überlieferte Einzeldruck des Textes vermerkt ausdrücklich, dass die Kantate „nach der Predigt“²⁸ aufgeführt worden sei. Bei ihr handelt es sich um genau jenen italienischen Kantatentypus aus Da-capo-Arie und Rezitativ, den Neumeister mit seinen *Geistlichen Cantaten* gerade erst für den Gottesdienstgebrauch im sächsischen Weißenfels zu etablieren versuchte. Nur wenige Jahre später konnte der Domvikar im schleswig-holsteinischen Neumünster, Joachim Beccau, angesichts seiner geistlichen Kantatentexte bereits feststellen: „Ich bekenne/ daß ich bey Ihrem Entwurff manche vergnügte Stunde gehabt/ weil alle andere Vergnügung doch nicht so gegründet ist/ als die/ so in einer himmlischen Betrachtung bestehet/ denn nur das ist eine seelige Stunde/ darin man GOTTes gedencket.“²⁹

Die rasche, wenngleich regional unterschiedliche³⁰ Etablierung der Kantate in der geistlichen Aufführungspraxis kann als Indiz für ihr zweites wichtiges Merkmal, ihre Okkasionalität, gelten. Es ist selbst dann noch von Belang, wenn die betreffende Kantate vornehmlich als ‚Lesekantate‘ konzipiert gewesen sein sollte, beziehungsweise die Vertonung eines Kantatentextes nicht nachgewiesen werden kann. Denn potentiell war jeder Kantatentext auf eine Aufführung als vertontes Singgedicht hin angelegt. Das gilt auch für jene religiösen Kantatentexte, die eher auf eine individuelle Erbauung abzielen.³¹ Anja Wehrend hat in ihrer Untersuchung zu den

²⁵ Zur Datierung von Neumeisters Kantatensammlung sowie zum Forschungsstand vgl. den Beitrag von Wolfgang Miersemann in diesem Band.

²⁶ [Erdmann Neumeister:] Geistliche CANTATEN Über alle Sonn= Fest= und Apostel= Tage/ Zu beförderung Gott geheiligter Hauß= Und Kirchen=Andacht [...]. Halle 1705, Vorrede, Bl. [7v].

²⁷ [Georg Bronner:] Alß Anno 1702. am 22. Decemb. das *renovirte* und verbesserte Orgel=Werck/ Zum Heil. Geist in Hamburg/ Zum ersten mahl wieder gebraucht wurde/ Ist dabey GOTT zu Ehren/ Nachfolgend in einer *MUSICK* aufgeführt worden/ Von *GEORG BRONNERN*, *Org.* daselbst. Hamburg 1702.

²⁸ Ebd., Bl. 1v.

²⁹ [Joachim Beccau:] Zulässige Verkürzung müßiger Stunden/ Bestehend in allerhand Geistlichen Gedichten, Nebst dem Leyden Christi und dem Hohen=Liede *Salomonis*, In: *CANTATEN*, Denen Liebhabern der teutschen *Poësie* zu vergönnter Gemüths=Ergötzung ans Licht gestellet. Hamburg 1719, Vorrede, Bl. [7v / 8r].

³⁰ Zu Defiziten in der Erforschung der regionalen Ausbreitung geistlicher Kantaten im protestantischen Deutschland vgl. den Beitrag von Joachim Kremer im vorliegenden Band.

³¹ Zum öffentlichkeits- bzw. religionsgeschichtlichen Kontext vgl. Rudolf Schlögl: Öffentliche Gottesverehrung und privater Glaube in der Frühen Neuzeit. Beobachtungen zur Bedeutung von Kirchengzucht und Frömmigkeit für die Abgrenzung privater Sozialräume. In: Gert Melville u. Peter von Moos (Hg.): *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*. Köln, Wien 1998, S. 165–209.

Herrnhuter Kantaten zeigen können, dass selbst diese nicht primär eine individuelle Andachtsfunktion erfüllten, sondern als Teil der pietistischen Gottesdienstpraxis fungierten.³² In Halle wurde eine derartige Kantatenproduktion durch die pietistische Affekttheorie legitimiert.³³ Und auch die meisten ‚moralischen Kantaten‘, die anders als die Festkantaten keinem spezifischen Anlass zu folgen scheinen, sind letztlich dennoch für den Fall konzipiert, in einem engeren Kreis zu einem bestimmten Anlass aufgeführt zu werden.³⁴ Als Reinhard Keiser seine Kompositionen auf vier ‚moralische Kantaten‘ Christian Friedrich Hunolds im Jahr 1714 unter dem Titel *Musicalische Landlust* veröffentlichte, stellte er ihnen ein Widmungsge-dicht an den Hamburger Juristen Johann Lüs voran, in dem es heißt: „Denn jedes Stück wird unvergleichlich klingen/ Wenn deine schöne Braut es würdig selbst zu singen“.³⁵

Es spricht also manches dafür, Kantaten als eine immanent öffentlichkeitsbezogene Kunstform zu betrachten. Dabei sind sie selbst an der Herstellung jener Öffentlichkeit beteiligt, in deren Namen sie zur Aufführung gebracht werden.³⁶ Dort entfaltet sich dann ihre spezifische Katalysatorfunktion. Denn in ihrer konkreten Aufführungspraxis kann der produktionsästhetische Wandel – weg von institutionell-normativen Vorgaben hin zu einem stärker improvisationsbasierten Begriff von Kunst – zugleich als sozialer Wandel erscheinen, eben weil dem ‚Strukturtypus‘ eine soziale Dimension konstitutiv eingeschrieben ist.³⁷ Kantatendrucke konnten als ‚Consumer good‘ gehandelt werden.³⁸ Offenbar erhofften sich ihre Käufer nicht nur, an herausragenden festlichen Ereignissen teilzuhaben wie etwa dem jährlich stattfindenden Petri-Mahl in Hamburg, bei dem eine eigens für diesen Anlass gedichtete und komponierte Kantate zur Aufführung gebracht und in teilweise aufwendigen Drucken publiziert wurde.³⁹ Sogar der Besitz und die mögliche private Wiederaufführung geistlicher Kantaten aus dem städtischen Gottesdienst konnten, wie Ann Le Bar am Beispiel Hamburgs zeigt, als Ausweis der Zugehörigkeit zu

³² Vgl. Anja Wehrend: *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727 bis 1760.* Frankfurt a. M. 1995.

³³ Vgl. dazu den Beitrag von Julian Heigel im vorliegenden Band.

³⁴ Vgl. den Beitrag von Gunilla Eschenbach in diesem Band.

³⁵ [Reinhard Keiser u. Christian Friedrich Hunold:] REINHARAD [sic!] KEISERS [...] *Musicalische Land=Lust/* Bestehend: In verschiedenen *Moralischen CANTATEN*, Aus Der neuesten POESIE Von *Menantes*. Hamburg 1714, Zuschrift, Bl. [1r].

³⁶ Vgl. am Beispiel der Nachtmusik/Serenata: Wolfgang Hirschmann: „Glückwünschendes Freuden=Gedicht“ (wie Anm. 24).

³⁷ Breite Darstellung erfährt das in einer Reihe von zeitgenössischen Romanen um 1700; vgl. dazu den Beitrag von Olaf Simons in diesem Band.

³⁸ Vgl. den Beitrag von Ann Le Bar in diesem Band.

³⁹ Vgl. die betreffenden Bestände im Staatsarchiv Hamburg. Weitere Kantatentexte zu öffentlichen Ereignissen in Hamburg aus den Jahren 1700 bis 1706 finden sich dort in den Konvoluten mit der Signatur Smbd. 210–213.

einer Sozialgemeinschaft im Wandel dienen.⁴⁰ Vollends manifestierte sich diese Ausrichtung auf eine aufgeklärte Lese- und Musizierpraxis im Kantatenschaffen Telemanns.⁴¹

Kantaten und ihre Aufführungssituationen machten den kulturellen Wandel im sozialen Raum sinnlich erfahrbar als Transformationen einer soziokulturellen Praxis. Dieser Wandel führte bekanntermaßen zu einer weitgehenden Neukonstituierung von Kultur und Gesellschaft. An ihr jedoch war die Kantate nicht mehr an prominenter Stelle beteiligt. Auch hierfür dürften die beiden genannten Hauptaspekte, ihre poetologischen Strukturbedingungen sowie ihr Aufführungs- und Öffentlichkeitsbezug, mitverantwortlich gewesen sein. Denn einer Poesie, die immer stärker unter ein genieästhetisches, selbstschöpferisches Apriori geriet,⁴² musste eine Kombinationskunst wie diejenige der Kantate bei aller Innovationskraft letztlich fremd erscheinen, zumal sich auch die ausgefeilteste Kombinatorik irgendwann erschöpft. Und einer empfindsamen ‚Innerlichkeitsästhetik‘, die sowohl im Bereich der Poesie wie der Musik auf die subjektive, möglichst nach außen abgeschlossene und damit auf Vermittlung angewiesene Rezeption von Kunstwerken setzte, musste eine Kantatenkunst mit ihrem Anlassbezug zum mindesten suspekt und wenig ‚gehaltvoll‘ erscheinen. So trägt die Kantate als Katalysator, gleich anderen Formen in der ‚Sattelzeit‘ des 18. Jahrhunderts,⁴³ gerade durch ihren Erfolg letztlich zu ihrer eigenen Marginalisierung bei.

Das bedeutet freilich nicht, dass sich eine Beschäftigung mit ihr nicht mehr lohne. Im Gegenteil: Am Beispiel der Kantate und ihrer Funktionen lassen sich die soziokulturellen Veränderungen im Jahrhundert der Aufklärung, das zugleich ein Kantatenjahrhundert war, besonders anschaulich beschreiben. Die Beiträge des vorliegenden Bandes mögen als ein erster Zugriff auf ein in vielerlei Hinsicht noch weitgehend unerforschtes Terrain verstanden werden, der auch Forschungsdefizite – zumal im Bereich der Grundlagenforschung, aber auch im inter- wie transdisziplinärem Austausch zwischen Germanistik, Musikwissenschaft, Theologie und den europäischen Philologien – deutlich werden lässt.

Die Reihenfolge der Beiträge im Band und dessen Gliederung in vier Abteilungen (Kantatenanfänge: Integration und Abgrenzung; Kantatentransfers: Die Kantate im europäischen Kontext; Kantatenaffekte: Poetik, Theologie und Moral; Kantatenwelt:

⁴⁰ Zur spezifisch ‚frühaufklärerischen‘ Öffentlichkeit im Hamburg der Patriotischen Gesellschaft vgl. ausführlicher Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*. Berlin 2015, S. 223–245.

⁴¹ Vgl. dazu den Beitrag von Steven Zohn in diesem Band.

⁴² Zur Semantik des subjektiv Schöpferischen in der Genieästhetik vgl. etwa Günter Peters: *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1982, S. 62–68.

⁴³ Dieser von Reinhart Koselleck geprägte Begriff wird kritisch diskutiert in den aktuellen Beiträgen bei Elisabeth Décultot u. Daniel Fulda (Hg.): *Sattelzeit. Historiographische Revisionen*. Berlin, Boston 2016.

Sammlungs- und Verwendungszusammenhänge) orientiert sich an der Ordnung und Abfolge der Referate, wie sie auf dem Internationalen Wissenschaftlichen Symposium *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* gehalten wurden, das vom Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung (IZEA) und dem Interdisziplinären Zentrum für Pietismusforschung (IZP) der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Zusammenarbeit mit dem Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Universität Halle vom 20. bis 22. November 2014 veranstaltet wurde.

Ohne die logistische und ideelle Unterstützung der genannten Institutionen hätte diese Konferenz genauso wenig stattfinden können wie ohne die generöse finanzielle Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, die auch die Drucklegung des Bandes finanziert hat. Unser nachdrücklicher Dank gilt diesen Institutionen, aber vor allem auch den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die durch ihre Beiträge das Entstehen des Bandes erst möglich gemacht haben.

I Kantatenanfänge:
Integration und Abgrenzung

Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform

Für die Entstehung der Gattung Cantata pflegt die Musikwissenschaft auf mehrsät-zige vokalmusikalische Werke zu verweisen, wobei die Mehrsätzigkeit wichtig, der Textcharakter der einzelnen Teile aber von ganz untergeordneter Bedeutung ist. Es kann sich um Gedichtstrophen, Psalmverse, Bibeldicta oder auch – etwas später – um Rezitative und Arien handeln. Diese Konzeption ist umso verständlicher, als Philipp Spittas sehr weiter Kantatenbegriff immer noch das Denken und die Terminologie beherrscht. Gleichwohl ist auch eine andere Sichtweise legitim. Die frühesten Ver-wendungen des Begriffes „Cantata“ wie auch die ersten Definitionen rekurrieren nämlich sehr wohl und sogar ausdrücklich auf die Gestalt des Textes. Die Mehr-sätzigkeit erscheint dabei als deren Konsequenz. Als sich Reinhard Keiser als einer der Ersten im Vorwort zu seiner *Gemüths=Ergötzung* 1698 zu der Entstehungsfrage äußerte, benutzte er schon die später immer wieder angeführte Formulierung, die Cantate sei ein „Stück aus einer Opera“; charakteristisch sei „die vermischete Singart derselben/ nemlich bald Recitativ, bald Arie“.¹ Wie schon Keiser, so sollte auch den späteren Dichtern und Theoretikern die „theatralische Schreibart“ als wichtigstes Kriterium gelten.² Der Terminus dient als Kürzel für jene in der Oper zuerst bekannt gewordene Strukturverbindung von Rezitativ und Arie, wobei die „Arien“ sehr wohl auch Strophenlieder sein können. Rezitative bestehen in der Regel aus freimadriga-lischen Versen, wie sie schon Hans Leo Haßler im Deutschen etablierte.³ Diese Vers-

¹ Gemüths=Ergötzung/ Bestehend In einigen Sing=Gedichten/ Mit Einer Stimme und unterschied-lichen Instrumenten. Hamburg 1698: „Es ist aber die Erfindung derselben von den Opern her-gekommen. Denn weil man verspühret/ daß die vermischete Sing=Art derselben/ nemlich bald Recitativ, bald Arien, und diese bald lustig/ bald traurig/ bald aus diesem/ bald aus jenem Thon/ sehr angenehm war; allemahl aber ein Stück aus einer Opera zu machen/ wegen Abwechselung der Personen nicht thulich [sic]/ so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen oder Strophen/ in ein solches mit Recitativ und Arien vermischtes Gedicht verwandelt.“ Rein-hard Keiser: Weltliche Kantaten und Arien. Bd. I: Werke aus gedruckter Überlieferung. Hg. v. Hansjörg Drauschke u. Thomas Ihlenfeldt. Beeskow 2012 (Musik zwischen Elbe und Oder 30), Faksimile der Vorrede, S. XXXIII. Die Cantaten-Sammlung ist Anton Ulrich von Wolfenbüttel gewidmet. Zu der Frage, ob Christian Heinrich Postel tatsächlich Autor nur einiger oder aller Texte ist, vgl. Hansjörg Drauschkes Vorwort, S. VIII f.

² Noch Johann George Hamann: Poetisches Lexicon. 2., verm. Aufl. Aurich 1765, S. 53: „Ein Gedichte, welches aus Recitativ und Arien zusammen gesetzt ist“.

³ Hans Leo Haßler: Neue Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten/ mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen. Augsburg 1596. Als Madrigale qualifizieren sich Haßlers Texte meis-tens durch Jamben mit unterschiedlichen Zeilenlängen. Bisweilen streut er an hervorzuhobenden Stellen trochäische Zeilen ein (Nr. III: „Ich bin dein/ du bist mein“). Einige Male gelingen nach strengem italienischem Vorbild Kombinationen mit nur drei- und fünfhebigen Zeilen (Nr. V; XI; XV; XVI). Meist aber verfällt Haßler in die dem Deutschen so sehr geläufigen Vierheber.

reihen von beliebiger Länge halten sich überwiegend an den Jambus, mischen bisweilen aber auch – insbesondere an herausragenden Stellen – Verse mit anderem Metrum ein. Die Zeilenlänge umfasst zwei bis sechs oder sogar eine bis sieben Hebungen. Entgegen der idealischen Vorgabe, möglichst zerstreut zu reimen und Waisen mit einzustreuen, neigen die deutschen Dichter seit jeher zu mehr oder weniger regelmäßigen Reimfolgen. Wenige Autoren, allen voran David Elias Heidenreich, schreiben streng madrigalisch, das heißt sie beschränken sich gemäß dem italienischen Vorbild auf eine Zeilenlänge von drei oder fünf Hebungen, reimen unregelmäßig und verzichten ganz auf andersmetrische Zeilen.

Reinhard Keiser spezifiziert seine Cantatenbestimmung noch etwas weiter, indem er auf Vorgänger der neuen Gattung verweist. Wäre ihm die Mehrsätzigkeit vor allem wichtig gewesen, so hätte er auf durchkomponierte Arien etwa von Heinrich Albert, Caspar Kittel und Adam Krieger, beispielsweise „Fleug/ fleug/ Psyche fleug“, verweisen können⁴ oder noch weiter zurück auf Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts mit mehreren Partes. Stattdessen beruft er sich auf Simon Dachs „Es fing ein Schäfer an zu klagen“⁵ und Martin Opitzens „Coridon der ging betrübet“.⁶ Beides sind Rollenlieder. Offensichtlich kam es Keiser mithin auf das Redekriterium an: Er betrachtete eine bestimmte Sprechhaltung als Merkmal der Cantata.⁷

Diese Beispiele und die ihnen eigene Performanz erstaunen, sollte doch in der Folgezeit die reflektierende oder lyrische Solocantata bestimmend sein. Vornehmlich von ihr handelt die von Christian Friedrich Hunold und Erdmann Neumeister verfasste Poetik *Die Allerneueste Art/ Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* im poetologisch-theoretischen Teil. Sie beherrscht aber auch die zahlreichen Beispiel-Cantaten in dem genannten Werk, die so gut wie alle einen Ich-Sprecher aufweisen.⁸

⁴ Eugen Schmitz: Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. Geschichte der weltlichen Solokantate. Hildesheim 1966, S. 214, vertritt die These, Kittel habe seine durchkomponierten Stücke als „Cantaten“ begriffen. Caspar Kittel: Arien und Cantaten mit 1.2.3. und 4. Stimmen, sambt beygefügetem Basso continuo. Dresden 1638. Aus den Arien Adam Kriegers wird immer wieder „Fleug/ fleug/ Psyche fleug“ als kantatenhaft bezeichnet, vgl. die Besprechung bei Schmitz, S. 225–227. Adam Krieger: Arien. Hg. v. Alfred Heuss. In Neuauf. hg. u. kritisch revidiert von Hans Joachim Moser. Wiesbaden, Graz 1958 (Denkmäler Deutscher Tonkunst. Folge 1, 19), IV, 8.

⁵ Ziemlich bekannt (vgl. frühe Parodien) war die Vertonung von Heinrich Albert: Arien. Hg. v. Eduard Bernoulli, in Neuauf. hg. u. kritisch revidiert von Hans Joachim Moser. 2 Bde. Wiesbaden, Graz 1968 (Denkmäler Deutscher Tonkunst Folge 1, 12; 13), V, 17.

⁶ Johann Nauwach: Erster Theil teutscher Villanellen mit 1.2. und 3 Stimmen. Dresden 1627, Nr. 10, zweistimmig. Kittel (wie Anm. 4), Nr. 3 einstimmig durchkomponiert. Kittel lässt im Vorwort die Möglichkeit offen, nur die erste „Stantze“ für den Gesang zu wählen.

⁷ Nicht befriedigen können in dieser Hinsicht die Ausführungen von Hansjörg Drauschke im Vorwort zur Ausgabe von Keisers *Gemüths=Ergötzung* (wie Anm. 1), S. VIII f.

⁸ [Erdmann Neumeister/Christian Friedrich Hunold:] *Die Allerneueste Art/ Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern/ Zum Vollkommenen Unterricht/ Mit Uberaus deutlichen Regeln/ und angenehmen Exempeln ans Licht gestellt, Von Menantes. Hamburg 1707, Beschreibung S. 283–285, Cantatenbeispiele S. 285–337.

Hunold und Neumeister bevorzugten die lyrische Solocantata, sind aber nicht dogmatisch, sondern kennen auch andere Formate. Ausdrücklich erwähnt die Poetik die dramatische Variante der Cantata, wenn es heißt: „Eine Cantata ist gemeinlich ein Solo, doch kan man sie auch a doi und mehr Stimmen ins Geschicke richten/ oder sie in die Forme eines Dialogi drücken.“⁹ Das Textbeispiel dafür weist mehrere in ihrer Typisierung allegorische Rollen auf.¹⁰ Dieser Cantata für drei Figuren lässt sich Neumeisters für den 3. Sonntag nach Trinitatis bestimmter Dialog zwischen Jesus und dem Sünder an die Seite stellen.¹¹ Es handelt sich um eine dramatisch gestaltete Wechselrede mit Frage und Antwort, Klage und Trost, mit vom Dialogpartner aufgegriffenen Stichwörtern und Stichomythien. Die abschließende Arie wird von den Figuren im Wechsel gesungen, die letzten beiden Zeilen aber sind als Duett aufgefasst.

Neben der lyrischen und dramatischen Einrichtung ist auch das Narrativ möglich. Dramatische Cantaten können eine epische Einleitung haben: Zunächst spricht ein Erzähler, dann aber melden sich ein oder mehrere Rollensprecher, genau wie es in den von Keiser erwähnten Liedern Dachs und Opitzens der Fall ist. In dieser Art ist das früheste belegbare Singgedicht geschrieben, das Keiser schon 1696 für eine Hochzeit vertonte und zwei Jahre später in die Kantatensammlung aufnahm: *Der Vergnügte Amyntas. Auf Monsieur Bressands und Mademoiselle Schröderinnen Hochzeit/ Welche den 24. Jun. dieses 1696. Jahrs in Wolfenbüttel gefeyret ward in einem Sing=Gedichte abgebildet Von R. Keiser.*¹² Der Text hat folgendes Personal: Erzähler (Schlussarie), Amyntas (Arien), eine Schäferin (Arie, Teile des Rezitatifs), eine andere Schäferin (Arie). Keiser behandelt das Libretto freilich wie eine Solocantate und lässt – wie in Simon Dachs und Heinrich Alberts „Es fing ein Schäfer an zu klagen“ – alle Personen und auch den Erzähler von einer Stimme singen. Dass auch eine andere Umsetzung möglich ist, zeigen Telemann'sche Brockes-Cantaten. Bereits vor der Veröffentlichung des *Irdischen Vergnügens in Gott* von Barthold Heinrich Brockes hatte Georg Philipp Telemann „Das Wasser im Frühlinge. Sing=Gedichte à 2.“ komponiert und 1720 aufgeführt.¹³ Die Musik zu dieser Cantata ist zwar nicht erhalten, sie lässt sich aber aus einem verwandten Werk, „Die uns zur Andacht reizende Vergnügung des Gehörs im Frühlinge, in einem Sing=Gedichte“ („Alles redet itzt und singet“, für Sopran und Bass) erahnen. Diese Cantata wurde

⁹ [Neumeister/Hunold:] Die Allerneueste Art (wie Anm. 8), S. 285.

¹⁰ Ebd., S. 305–307 mit den Rollen Ducatino, Vinetto, Amando.

¹¹ Geistliche Cantaten Über alle Sonn= Fest= und Apostel=Tage/ Zu beförderung Gott geheiligter Hauß= Und Kirchen=Andacht. Halle a. d. S. 1705, S. 81–84.

¹² Der Vergnügte Amyntas. Wolfenbüttel 1696 (nur Text). Wieder in: Gemüths=Ergötzung (wie Anm. 1), Nr. 2.

¹³ Das *Irdische Vergnügen* erschien in 1. Aufl. Hamburg 1721. „Das Wasser im Frühlinge“ („Es ging Lisander und Elpin“ à 2.) TVWV [= Telemann-Vokalwerke-Verzeichnis. Hg. v. Werner Menke. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1982/83] 20:1, Musik verschollen. „Alles redet“ TVWV 20:20.

1720 in Hamburg und 1721 in Frankfurt musiziert.¹⁴ Beide Werke setzen Figuren ein. Bei „Alles redet itzt und singet“ sind dies die Allegorien „die Aufmunterung“ und „die Betrachtung“. Die Namen des Personals stehen sogar nach Dramenart vor dem Beginn des Haupttextes, gleich nach dem Bibelspruch, der sich durch diese Abrückung als nicht zum Libretto gehörig qualifiziert. In der Cantata „Das Wasser im Frühlinge“ spazieren Lisander und Elpin durch den Frühling. Nur das einleitende Rezitativ ist eine Erzählung im Präteritum, das Folgende sind die Reden der Freunde. Beide Singgedichte schließen mit einem Duett. Auch dieser Schlussakzent, der die Personen versammelt, ist eine aus dem theatralischen Genre übernommene Struktur.

Rein epische Cantaten sind selten.¹⁵ Auf die Möglichkeit eines narrativen Cantatentextes verweist Johann Christoph Gottsched und definiert: „Wenn der Poet selbst darinn redet“, so handele es sich um eine erzählende Cantate. Als Beispiel nennt er dabei sein Werk *Orpheus*. Christian Gottfried Krause bezieht sich darauf in seinem Standardwerk *Von der musikalischen Poesie*.¹⁶

Die Allerneueste Art beschreibt im Anschluss an die Cantata die Nachbargattung Serenata. Sie ähnelt in der Definition der dramatischen Cantata, ist aber länger. Weil zu ihr immer Rollen gehören, nähert sie sich noch mehr der kleinen Oper an.¹⁷ Viele Serenaten sind anlassgebunden und wurden zu festlichen Gelegenheiten aufgeführt. „Doch dürffen sie auch nicht allemahl das Theatrum betreten/ sondern können sich/welches auch offft geschieht/ als eine Taffel=Music praesentiren.“¹⁸

Frühneuhochdeutsch „dürffen“ hat noch die alte Bedeutung von „brauchen“. Die Serenata kann also unter Umständen szenisch dargeboten werden, doch eignet sie sich vorzüglich auch zur nicht-szenischen Aufführung. Das in der Poetik gebotene

¹⁴ Das Werk wurde, „nachdem es erstlich die Hamburgische Musen durch ihre Execution belebet“ (Titel des Textbuches), 1721 in Frankfurt „in einem grossen Collegio Musico aufgeführt“. Vgl. Karl Israel: *Frankfurter Concert-Chronik von 1721–1780*. Repographischer Nachdruck der Ausg. v. 1876 mit einem Vorwort, Anhang u. Register hg. v. Peter Cahn. Frankfurt a.M., New York u. London 1986, S. 21. Zu Hamburg vgl. Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von G. F. Händel. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. Hg. v. Hans Joachim Marx. Hamburg 1985, S. 106.

¹⁵ Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., verm. Aufl. Leipzig 1751. Darmstadt 1982, S. 727 f., hier: S. 728.

¹⁶ [Christian Gottfried Krause:] *Von der musikalischen Poesie*. 2., mit einem Register verm. Aufl. Berlin 1753 (1. Aufl. 1752). Nachdruck Leipzig 1973, S. 123.

¹⁷ [Neumeister/Hunold:] *Die Allerneueste Art* (wie Anm. 8), S. 337: „Nachgehends aber haben diesen Nahmen alle Theatralischen Gedichte überkommen/ welche nicht allzulang sind“. – Der Begriff „Serenata“ wird im Folgenden stets in diesem von Neumeister und Hunold definierten Sinn gebraucht. Genauso, nämlich strukturell bestimmt, verwendete ihn Christian Weise bereits 30 Jahre vor der berühmten Poetik (siehe unten). Wolfgang Hirschmann hat in einem verdienstvollen Artikel die Verbindung zwischen Serenata und Casualpoesie aufgezeigt. Dabei verwendet er den Begriff Serenata allerdings rein funktional als Synonym für Abendmusik, Ständchen, Huldigung und sieht von der Struktur der Texte ab. Wolfgang Hirschmann: *Glückwünschendes Freuden=Gedicht – die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie*. In: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht. Hg. v. Friedhelm Brusniak. Köln 1994, S. 75–93.

¹⁸ [Neumeister/Hunold:] *Die Allerneueste Art* (wie Anm. 8), S. 337.

Beispiel ist in drei kurze Akte eingeteilt, hat vier Rollen und einen eigenen Chor.¹⁹ Letzterer ist in praxi ein Differenzkriterium: Die dramatische Cantata kennt nur das Ensemble. In der Texteinrichtung und Sprechsituation aber lassen sich keine Unterschiede zwischen Serenata und dramatischer Cantata feststellen.

Diese Variationsbreite war Johann Mattheson zu anarchisch. Im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) macht er klar: Cantaten vertragen keine Rollen. Vielmehr müssen sie dem „Kammer=Styl“ zugerechnet werden, weil sie nicht wie etwas Dramatisches mimetisch aufgeführt, sondern „vom Papier abgesungen“ werden.²⁰ Dieser eindeutige Standpunkt, der nur mehr die lyrische Solokantate gelten lässt, hat sich, so konsequent und logisch er war, nicht durchgesetzt, wie die Musikgeschichte lehrt. Der Schlussstrich, den der Systematiker Mattheson ziehen wollte, war aber – wie die folgenden Ausführungen zeigen möchten – auch ein Bruch mit der Genese des Singgedichts. Dieses nämlich, verstehen wir es mit den Zeitgenossen als ein Werk aus Rezitativen und Arien, scheint gerade von der dramatischen Gattung und einer rollenhaften Anlage seinen Ausgang genommen zu haben. Dies sei an einer Reihe von frühen Werken näher beleuchtet.

Im Jahr 1650 präsentierten die „unterthänigsten und gehorsamsten sämbllichen Hoff=Capell=Verwandten“ und der Dichter David Schirmer ihrem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen zum 65. Geburtstag eine *Singende Darstellung*.²¹ Vielleicht deuten die Initialen unter den vorangestellten Alexandrinerversen „An die sämbllichen Capell=Verwandten/ und den Dichter“ auf Christoph Bernhard hin, der

¹⁹ Ebd., S. 338–346: „Die verliebte Nonne“.

²⁰ Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Hamburg 1739. Nachdruck hg. v. Margarete Reimann. 3. Aufl. Kassel 1980, S. 214; Ders.: *Der Musicalische Patriot*, Welcher seine gründliche Betrachtungen, über Geist= und Weltl. Harmonien, samt dem, was durchgehends davon abhänget, In angenehmer Abwechslung zu solchem Ende mittheilet, Daß Gottes Ehre, das gemeine Beste, und eines jeden Lesers besondere Erbauung dadurch befördert werde. Hamburg 1728. Nachdruck Leipzig 1975, S. 220. Bereits in: *Das Neu=Eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung/ Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen [...] möge*. Hamburg 1713, S. 177 über die Cantata: „Ihre Natur soll seyn/ daß sie mit einer Stimme und dem Basso Continuo gesetzt wird/ weil diejenigen Piecen, so mit mehr Stimmen oder Instrumenten sind/ eigentlich unter die Serenaden gehören“. Für die „Verfertigung der zu einer Cantata nöthigen Poësie“ verweist Mattheson darauf, was „der artige Menantes“ in seiner Poetik schreibt (ebd., S. 178).

²¹ Dem Durchlauchtigsten [...] Herrn Johann Georgen [...] Als Ihre Churfürstliche Durchlauchtigkeit/ Glücklichen und gesund dem 5. Mertzens das Fünff und Sechzigste Jahr Ihres Alter hinterleget [...] Ward in einer Singenden Darstellung [...] beygebracht/ was Ihrer Churfürstl. Durchl. ferner hertzlich gewünschet und geeignet würd. Dresden 1650. Die Anlassgebundenheit und auch die Formulierung, das Werk werde im Namen der ganzen Kapelle dem Fürsten dargebracht, erinnern sehr stark an den Wortlaut der Serenaten von Hunold-Menantes. Vgl. Irmgard Scheitler: *Hunolds Kantatentexte für Johann Sebastian Bach*. In: *Cöthener Bach-Hefte* 13 (2006), S. 33–56 mit Besprechung von *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* BWV 66a; *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* BWV 134a; *Heut ist gewiß ein guter Tag* BWV Anh. 7.

für seine poetische Begabung bekannt war.²² Die Unterschrift lautet „C.B.C.S.B.“, was sich als „Christoph Bernhard, Chursächsischer Bassist“ auflösen ließe. Stimmt diese Interpretation, so fiel dadurch auch Licht in die Stellung, die Bernhard 1650 in Dresden innehatte.

Das Libretto der *Singenden Darstellung* hat einen epochenbedingten Schönheitsfehler: Nur zu Beginn gibt es eine vierstrophige Arie und erst am Ende wieder einen liedhaften Teil mit Soli und Tutti, dazwischen aber singen die allegorischen Figuren lange Rezitative ohne Arien. Dies nimmt nicht Wunder, betrachtet man eine Oper wie Giovanni Andrea Bontempis und Marco Gioseppe Perandas *Dafne*, die 1672 in Dresden zu hören war. Mit nur elf Arien bzw. Duetten und vier Chören ist das lange Werk ausgesprochen rezitativlastig. Dies fällt insbesondere im I. Akt auf, der trotz seines großen Umfangs nur eine Arie enthält (I,4).²³ So lässt sich leicht verstehen, dass auch zwölf Jahre früher eine ganz gesungene Darstellung arm an Arien ist. In Schirmers *Singender Darstellung* traten sechs Solisten auf, deren Funktion als allegorische Figuren wohl durch entsprechende Kleidung, durch Aufschriften oder emblematische Gemälde erklärt wurde. Sie bildeten auch das abschließende Ensemble. Schirmer war das Werk wichtig, denn er nahm es 13 Jahre später in *Poetische Rauten=Gepüsche* auf. Dabei teilte er mit, es sei „vor Churfürstl. Taffel Musicalisch vorgestellt“ worden, und zwar „Zu Dreßden in dem Kirch=Saale“.²⁴ Somit haben wir mit der Dresdner *Singenden Darstellung* eine Frühform von Serenata oder dramatischer Cantata vor uns: einen ganz gesungenen, aus Arien und Rezitativen bestehenden, nicht szenisch vorgetragenen, aber dramatisch eingerichteten Text.

Geradezu makellos entspricht Andreas Tschernings *Von der Aufferweckung Lazari*, veröffentlicht 1655, den genannten Vorgaben der theatralischen Schreibart.²⁵ Die Widmung richtet sich an zwei schlesische Theologen, die beide gekrönte Dichter waren, jedoch ist kein Anlass für die Zueignung oder für die Aufführung angegeben.²⁶ Angesichts von Tschernings hohem Interesse für Musik, seiner Zusammenarbeit mit Komponisten und seiner Freundschaft mit Matthäus Apelles von Löwenstern

²² Johann Mattheson: Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen u. Matthesons Nachträgen hg. v. Max Schneider. Berlin 1910, Nachdruck Kassel 1969, S. 18: Bernhard sei „auch in der Dichtkunst, vornehmlich in den Madrigalen, sehr glücklich“ gewesen.

²³ Giovanni Andrea Bontempi u. Marco Gioseppe Peranda: Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne. Hg. v. Susanne Wilsdorf. Leipzig 1998 (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik II, 2).

²⁴ David Schirmer: Poetische Rauten-Gepüsche. Dresden 1663, S. 25. Der Kirchsaal ist ein im Nordwesten der ersten Etage des Schlosses gelegener Repräsentationssaal.

²⁵ Andreas Tscherning: Vortrab des Sommers deutscher Gedichte. Rostock 1655.

²⁶ „An Herrn Christoph Freitagen/ Fürstl. Oeßnischen Hoffprediger etc. Und Hn. Sebastian Alischer/ Prediger in der Fürstl. Stadt Liegnitz etc. Beiden fürnehmen Theologen und Poeten.“ John L. Flood: Poets laureate in the Roman Empire. A bio-bibliographical handbook. Berlin 2006, S. 54 f. (Alischer); S. 596 (Freitag), Gedicht von Freitag zu Lobe von Tscherning.

(gest. 1648) ist es recht wahrscheinlich, dass die *Aufferweckung Lazari* komponiert wurde.²⁷ Das dreiaktige Werk hat die Rollen Jesus, Maria, Martha, Lazarus; ferner ist ein Chor erforderlich. Somit besteht eine formale Korrespondenz zu der dreiaktigen Serenata in der Poetik von Neumeister und Hunold. Die Rezitative sind sehr gut gemacht und ziemlich streng madrigalisch. Dazwischen treten Liedarien, die sich durch ihre überwiegend trochäische Einrichtung bewusst von den Rezitativen absetzen. Einige wenige, sicher arienhaft gesungene Teile sind ein- bzw. unstrophisch. Es spricht für Tschernings sicheren Zugriff auf die affektiven Wirkungen der Metrik, dass er am Höhe- und Wendepunkt, dem Wunder der Auferweckung, Jesus daktylische Zeilen in den Mund legt.

Die Aufferweckung Lazari macht den Eindruck, als stehe der Dichter bereits in einer festgefühten Tradition madrigalischer Kantaten- oder Serenatendichtungen, so selbstverständlich handhabt er die Form. Ein 1657, also zwei Jahre später in Leipzig aufgeführtes Werk zeigt jedoch, dass die theatralische Einrichtung noch keineswegs gefestigt war: *Unterthänigste Ehren=Port/ Dem Durchleuchtigstem [...] Hn. Johann=Georgen dem Andern/ Hertzogen zu Sachsen [...] Bey Ihrer Churfl. Durchl. zur Huldigung Glücklichen Einkunfft in Leipzig/ auffgerichtet Von denen Sämtlichen daselbst Studierenden* ist ein Werk für zehn Solisten und einen Chor. Nach einem gesprochenen Alexandrinerprolog eröffnet „Der ganze Parnaß“ die eigentliche Aufführung. Dieser Text ist der einzig madrigalische im ganzen Stück, kommt aber, weil chorisch gesungen, für ein Rezitativ nicht in Frage. Alles andere sind strophische Ritornellarien. Vermutlich handelte es sich um eine szenische Darbietung.²⁸ Was das Werk für die Gattungsentwicklung interessant macht, ist die Aufführungssituation, der Huldigungskontext; dieser sollte typisch für Serenaten werden. Bezeichnend ist ferner die Besetzung mit allegorischem Personal.

Für die Entwicklung ganz gesungener theatraler Darbietungen kommt der Residenz Halle durch David Pohle und David Elias Heidenreich eine herausragende Bedeutung zu. Ins Jahr der Ankunft Pohles dort fällt das dramatische Casuale *Hirten=Lust Der Durchlauchtigsten [...] Frauen Annen Marien/ Hertzogin zu Sachsen [...] Als dieselbe Ihren höchsterfreulichen Geburts=Tag/ welcher war der 1. July/ des 1660then Jahres/ glücklich hingebbracht [...] Zu Ehren in einer Theatralischen Handlung abgesungen und vorgestellet*. Das in Halle gedruckte Libretto umfasst nur zehn Seiten. Die sieben Personen, allesamt Hirten und Hirtinnen, spielten mit Kostümen. Der Text, der sogar im Umfang hinter der in *Die Allerneueste*

²⁷ Vgl. „Gespräch von der Auferstehung“. In: Deutscher Getichte Fröling. Breslau 1642, S. 234–241, das offensichtlich bereits ein gesungenes Versdrama mit sechs Personen darstellt. Als Komponist für die Werke aus *Vortrab des Sommers* kommt beispielsweise Nikolaus Hasse in Frage, Marienorganist in Tschernings Wirkungsort Rostock und berühmter Liedkomponist (Heinrich Müller: *Geistliche Seelen=Musik*. Frankfurt a. M. 1668) oder der Brieger Wenzel Scherffer von Scherffenstein.

²⁸ Hierauf verweist am Ende des Alexandrinerprologs die Aufforderung an Phöbus: „Das theile/ so du wilt/ nu auch den Augen mit“.

Art abgedruckten Serenata *Die verliebte Nonne* zurückbleibt, ist nach theatralischer Schreibart eingerichtet. Heidenreich wurde erst vier Jahre später Pohles Mitarbeiter im Theater. Die madrigalischen Verse des Librettos tragen daher noch nicht seine Handschrift. Die wiederkehrenden kurzen Chöre im letzten Teil des Werkes erinnern an Battista Guarinis *Il Pastor Fido* V,9 mit seinem wiederholten Schäferchor – wahrscheinlich bezog der Dichter auch von dort die Anregung. Der Tanz der Schäfer und Schäferinnen vor dem Schlusschor sprengt die Gattung Serenata. Er deutet vielmehr auf die Pastorelle voraus.²⁹ Für diese Form geben Hunold und Neumeister in ihrer Poetik ein dreiaktiges, mit einem Ballett schließendes Beispiel aus Weißenfels, das allerdings umfangreicher ist.³⁰

Bemerkenswert sind jene in Rezitativen und Arien gehaltenen Prologe, die David Elias Heidenreich seit 1672 für seine Hallenser, später Weißenfeler Schauspiele schrieb.³¹ Ihre Eigenständigkeit wird durch gesonderten Druck hervorgehoben. Vor 1672 bestanden Heidenreichs Prologe, wie die viele anderer Sprechstücke, hingegen aus einem gesungenen Rezitativ einer einzelnen Figur; Arien kamen erst durch die personelle Ausweitung auf zwei oder mehr Figuren, das heißt durch die dialogisch-dramatische Einrichtung hinzu. In ihrem Charakter als Kleinstopern wirken diese Prologe wie Serenaten. Auch sollte die bei Heidenreich praktizierte konsequente Besetzung mit allegorischen Figuren für die Serenata charakteristisch werden. Vielleicht nicht von ungefähr widmete Constantin Christian Dedekind seinen durchweg dramatischen sogenannten *theatralisch-poetischen Ahn-Hang zur geistlichen Taffel-Music* von 1676 Herzog August von Sachsen-Weißenfels. Der Hallenser Hof war offenbar für Werke in theatralischer Schreibart und dramatischer Kommunikation besonders aufgeschlossen.³² Dedekinds Hinweis auf die Aufführung zur Tafel ordnet sich in die Serenata-Tradition ein.

Überraschende Formen moderner Textgestaltung finden wir aber auch in der Lausitz. Christian Weise war 1670–1678 Gymnasiallehrer in Weißenfels gewesen und wird die für den Hof in Halle gespielten Bühnenstücke wenigstens teilweise ken-

²⁹ David Pohle u. David Elias Heidenreich: *Liebe krönt Eintracht*. Halle a. d. S. 1669.

³⁰ [Neumeister/Hunold:] *Die Allerneueste Art* (wie Anm. 8), S. 355. Das Beispiel lag schon im Druck vor: *Rosander und Rosimene*. Weißenfels 1692.

³¹ Die Königliche Schäferin *Aspasia*: Trauer=Freuden=Spiel. An dem höchst=erfreulichen Geburths=Tage Des [...] Herrn Augusti, Postulirten Administratoris des Primat= und Ertz=Stifts Magdeburg/ Herzogs zu Sachsen [...] Ware der 13te des August=Monats/ 1672. Auf gnädigste Verordnung in Unterthänigkeit Auf dem Schau=Platze fürgestellt. Halle a. d. S. 1672. Gedruckter Prolog: Personal: Hoheit und Liebe. An dieser Prologgestaltung hielt Heidenreich bis zu seinem letzten Stück 1684 fest: *Herodes* 1673, *Hersinoe* 1679, *Adonias* 1682 (nun schon in Weißenfels, Komponist Johann Philipp Krieger), *Das entsetzte Wien* 1683, *Treu Herr* 1684.

³² An: Constantin Christian Dedekind: *Heilige Arbeit* [...]: Const. Chr. Dedekinds/ K. G. P. theatralisch-poëtischer Ahn-Hang zur geistlichen Taffel-Music. Dresden 1676. Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. Paderborn 2005 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 12), S. 60–62, sowie Dies.: *Neumeister versus Dedekind. Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate*. In: *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 197–220.

nengelernt haben. Wahrscheinlich noch in Weißenfels entstand sein Theaterstück *Die beschützte Unschuld*.³³ Hier bereits finden wir in der als Intermedium eingesetzten Gesangsszene mit zwei Schäfern nach Akt I Ansätze zu einer theatralischen Schreibart. Konsequenterweise aus Rezitativen und Arien aber besteht die „kurze Serenate Von Der Fatalischen Heyrath“. Weise verwendete sie 1685 in Zittau als Zwischenspiel; möglicherweise lag sie schon vor.³⁴ Weise spricht explizit von einer „Serenate“. Er kann dies in Hinblick auf die Möglichkeit tun, diese Kleinstopern nicht nur vor der fürstlichen Tafel aufzuführen, sondern sie auch auf die Bühne als Zwischenspiel oder, wie am Hof von Sachsen-Weißenfels üblich, als Prolog zu bringen. Der dramatische Charakter der Serenata könnte nicht klarer zum Ausdruck kommen.

In seiner Zittauer Rektoratszeit vermied Weise die theatralische Schreibweise für die Schulbühne. Umso erstaunlicher ist es, dass er sich ihrer bei Kirchenmusiken bediente. Seine Gedichtsammlung *Reiffe Gedancken* (1682) enthält in ihrem 3. Teil (1683) als Nummern 21–28 „etliche Inventiones, welche gewissen vornehmen Componisten zu Beförderung der Kirchen=Music gedienet haben.“³⁵ Die Formulierung zeigt, dass es sich um Texte zur Musik handelt. Wer die Texte, die in Zittau zwischen Mai 1681 bis allenfalls Frühjahr 1682 entstanden sein müssen, zu ihrer Zeit in Musik setzte, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Aus dieser Serie haben sich die Nummern 22–24 mit Kompositionen von Johann Kuhnau erhalten und wurden teilweise in Grimma noch nach der Jahrhundertwende aufgeführt.³⁶

Johann Kuhnau hatte 1680 Dresden verlassen, weil dort die Pest ausgebrochen war. Sein ehemaliger Präfekt an der Kreuzschule, Erhard Titius, der eben Kantor in Zittau geworden war, holte ihn zu sich. Nachdem Titius und der Organist der Zittauer Johanniskirche Moritz Edelmann bald nacheinander verstorben waren, bekam Kuhnau Gelegenheit, als Präfekt mit dem Chor des Gymnasiums aufzutreten. Für Titius' Begräbnis komponierte er eine sechsstrophige „Aria à 5. Voc.“ mit Generalbass und im gleichen Jahr 1681 für die kirchliche Ratswahlfeier einen Psalm in der für festliche Anlässe in Zittau üblichen Setzart des „doppelten Chorals“. Johann Mattheson berichtet, dass der Stadtrat, der mit diesem Werk zufrieden war, Kuhnau „zum

³³ In: Christian Weise: Eine andere Gattung von den Überflüssigen Gedancken/ In Etlichen Gesprächen vorgestellt. Leipzig 1673, S. 235–396.

³⁴ Zuerst in Christian Weise: Die unbewegliche Fürsten=Liebe/ Als ein Singe=Spiel/ Vorgestellt Auff dem Zittauischen Theatro Den 25. Oktobr. 1685. Zittau [1685], Bl. D3r „NB. Weil noch etwas Platz gelassen worden/ so wird hiebey mit angefüget/ Die kurtze Serenate Von Der Fatalischen Heyrath; Wie solche den 8. Martii 1685. auff eben diesen Theatro ist auffgeführt worden.“ Wieder in Christian Weise: Curiöse Gedancken von deutschen Versen. Leipzig 1692, S. 456–463. Ebd., S. 455: „Von Theatralischen Sachen habe ich zwar unterschiedenes in unsern Comoedien angebracht/ doch hier mag nur eine kleine Serenata zur Probe angeführet werden. Von der fatalischen Heyrath.“ Es handelt sich um eine Kleinoper mit neun Personen. Am Ende steht ein Chor.

³⁵ Christian Weise: Reiffer Gedancken Das ist Allerhand Ehren= Lust= Trauer= und Lehr=Gedichte Dritter Theil. Leipzig 1683 [?]. Die Datierung von Weises Sammlung ist zweifelhaft. Die Angabe 1682 auf dem Titelblatt dürfte eine Vordatierung sein.

³⁶ Nr. 22, S. 382: „Mein Alter kommt“; Nr. 23, S. 384: „Auf das Oster=Fest“; „Es stehe Gott auf“; Nr. 24, S. 385: „Über den dritten Psalm“: „Ach Herr/ wie sind meiner Feinde so viel“.

Vicario Chori Musici constituirte“.³⁷ Dass Kuhnau für Christian Weises Theaterstücke Kompositionen lieferte, ist nicht beweisbar, er könnte aber in der Epoche seiner Kantoratsvertretung für Kirchenkompositionen zuständig gewesen sein. Jedenfalls nahm er auch in seiner Leipziger Zeit noch regen Anteil an Weises poetischem Schaffen. Nicht ganz von der Hand zu weisen ist der Gedanke, die Kompositionen Kuhnaus stammten, so wie sie heute vorliegen, erst aus späterer Zeit, als der Cantatenstil bereits eingebürgert war und Kuhnau seine kompositorischen Fähigkeiten optimiert hatte. Ein Beweis in dieser oder jener Richtung ist wohl schwierig zu führen, zumal wenn über das Papier keine Gewissheit zu bekommen ist. Auch die belegten Verwendungen geben keine Auskunft über die Entstehung. „Mein Alter kommt“ wurde seit 1696, „Es steh Gott auf“ seit 1703 in der Fürstenschule zu Grimma aufgeführt.³⁸ Der Text von „Ach Herr wie sind meiner Feinde so viel“ zeichnet sich durch eine ganz genaue Angabe der musikalischen Besetzung in *Reiffe Gedancken* aus. Diese Besetzung (Sopran, Bass, Violine, Fagott, Trompete) stimmt weitgehend mit den Angaben zu der Kuhnau’schen Komposition überein.³⁹ In diesem Fall liegt die Vermutung nahe, dass Kuhnau seine Zittauer Komposition später überarbeitet hat. Weder Nr. 23 noch Nr. 24 sind theatralisch eingerichtet. Nr. 23 „Auf das Oster=Fest“ ist ein Strophenlied mit vorangestelltem Dictum, bei Nr. 24 kommen keine Rezitative vor.

Nur für „Mein Alter kommt/ ich kan nicht sterben“ hat die Forschung bislang schon Weise als Textautor erkannt.⁴⁰ Der Textdruck ist überschrieben: „Eine Recitatio in der Person des alten Simeons an Lichtmesse.“ Er besteht aus einem Wechsel von drei Rezitativen und drei Arien (mit „Aria“ überschrieben). Jeweils eine Verbindung von Rezitativ und Aria hat Weise als Abschnitt gekennzeichnet. Aria I und II stellen zwei zusammengehörige Strophen dar; Arie III ist zweistrophig und metrisch eigenständig. Den Schluss bildet das Dictum Lk 2,29 f., das der Chorus zu singen hat.

Der Text zeigt durchaus dramatische Züge. Sprecher ist Simeon. In Abschnitt I wendet er sich an seinen Tod, in Teil II an seine Ungeduld und tröstet sich mit der Gewissheit der baldigen Ankunft des Messias. Nach Art von Shakespeares stereoty-

³⁷ Mattheson: Grundlage einer Ehren-Pforte (wie Anm. 22), S. 155. Vgl. zu Kuhnaus Werdegang auch den Nekrolog bei Christoph Ernst Sicul: Des Leipziger Jahr=Buchs Zu dessen Dritten Bande Erste Fortsetzung [Annales Lipsiensis Bd. III.] Leipzig 1722/1723, besonders S. 60–63. Die bei Mattheson und Sicul undatierte Psalmkomposition darf nicht, wie überall geschehen, ins Jahr 1682 gesetzt werden; richtig muss es 1681 heißen.

³⁸ Répertoire International des Sources Musicales [=RISM] ID no.: 211004728; RISM ID no.: 211004725.

³⁹ RISM ID no.: 455032869. Zu Beginn steht eine Sonata. Bei Weise stellt sich das Werk als ein Wechsel von Psalmtext und Weises Versen dar. RISM macht jedoch keine Angaben über die Weise’schen Verseinlagen in den Psalmtext; auch das Ende des Werkes differiert.

⁴⁰ Peter Wollny: Neue Forschungen zu Johann Kuhnau. In: „Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen“. Telemann und andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens des 18. Jahrhunderts. Hg. v. Friedhelm Brusniak. Bensberg 1998, S. 185–195, besonders S. 190–192.

pem „Behold, who cometh here“ ruft Simeon zu Beginn von Teil III: „Sieh da/ was haben wir im Tempel“, als er Jesus erblickt. „Willkommen, theurer Sohn“, wendet er sich an den Knaben, „ach ruh in meinen Armen!“ Kuhnau vertonte das Libretto als Solokantate für Tenor mit vorgeschaltetem Instrumentalsatz und fünfstimmigem Schlusschor. Sollte das Werk bereits 1681 in Zittau in dieser Stimmlage besetzt gewesen sein, so sang möglicherweise Kuhnau, selbst ein Tenorist, das Solo.⁴¹ In Frage kommt aber auch der Tenorist Gottfried Kirchhoff.⁴²

Mit Recht verweist David Erler, der Herausgeber von Kuhnau's Kantate, auf eine Besonderheit im Kantatenschaffen Johann Kuhnau's: das ausdrücklich vorgeschriebene Cembalo als Continuoinstrument. An Stelle der Orgel ein Cembalo zu benutzen, verleiht „dem ausdrucksstarken Werk einen fast kammermusikalischen Duktus“.⁴³ Vielleicht stellt gerade dieser Umstand einen Hinweis auf den Charakter der Lichtmess-Musik dar: Sie war keine offizielle Kirchenmusik, sondern eher ein Werk zur persönlichen Erbauung für den Einzelnen oder die Gruppe der Musikliebhaber. Für die bleibende Aktualität des so modern eingerichteten Weise'schen Textes spricht, dass er später sogar noch von Telemann vertont wurde (TVWV 1:1090).⁴⁴ Sieht man von dem Schlusschor ab, der von der Serenata übernommen ist, so hat Weise mit diesem Text eine moderne Solokantate, und zwar eine dramatische Rollenkantate geschaffen.⁴⁵

Um einiges früher noch als „Mein Alter kommt“ dürfte ein vergleichbares Werk von Michael Kongehl sein.⁴⁶ Der Verlorene Sohn aus Lk 15 beklagt sein Leben und wendet sich warnend an die Rezipienten. Der Vorzug der theatralischen Schreibart, Abwechslung in der affektiven Intensität und in der Dynamik bieten zu können, ist in Kongehls *Der verlorne Sohn* bereits verwirklicht. Die Rezitative berichten von den vergangenen Fehlern und den gegenwärtigen Leiden. In den Arien aber bricht sich

⁴¹ Kuhnau's Stimmlage ist aus der Rolle zu erschließen, die er im Februar 1682 in Weises Schauspiel *Von Jacobs doppelter Heirath* zu übernehmen hatte. Irmgard Scheitler: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Bd. I: Materialteil. Tutzing 2013 (Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2.1), Nr. 1111, II, 1.

⁴² Aus Lauban, 1682–1684 an Christian Weises Schule. Album des Gymnasiums zu Zittau. Zur Erinnerung an die dreihundertjährige Jubelfeier der Begründung des Gymnasiums. Bearb. v. Oskar Friedrich. Zittau 1886, S. 20. Kirchhoff sang beispielsweise in *Masaniello* (Scheitler: Schauspielmusik [wie Anm. 41], Nr. 1113) einen der beiden Tenöre im Prolog (ebd., Nr. 1110, Personenliste Position 2). Eine Verwandtschaft mit dem 1685 geborenen Hallenser Marienorganisten gleichen Namens ist ungewiss.

⁴³ *Mein Alter kömmt, ich kann nicht sterben* – Kantate zu Mariä Lichtmess. Hg. v. David Erler. Leipzig 2014, Nachwort, S. XIII.

⁴⁴ Vermutlich zwischen 1701 und 1704, Werner Menke: Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann. Bd. I: Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch. 2. erw. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, S. 100. Provenienz ebenfalls Fürstenschule Grimma.

⁴⁵ Nr. 23 „Auf das Oster=Fest“ ist ein Strophenlied mit vorangestelltem Dictum.

⁴⁶ *Der verlorne Sohn*. In: Michael Kongehl: *Belustigung bey der Unlust, I. Theil. Königsberg 1683*, S. 244–248. Auf Kongehl macht bereits aufmerksam Paul Brausch: *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. 1. Teil: Geschichte der Kantate bis Gottsched*. Diss. masch. Heidelberg 1921, S. 34 f.

der Affekt Bahn. Mit dem Wechsel des Metrums verdichtet sich auch die Sprache: Bei der rückblickenden Klage über sein verworfenes Leben verlässt der reumütige Sprecher die Jamben des Rezitativs und verfällt in – wohl arios gesungene – anapästische Verse.

Ach! fällt mir jetzt mein vorgeführtes Leben ein
 da Fressen und Saufen/ Betrügen und Lügen/
 da Schlemmen und Dämmen mich konte vergnügen/
 da Schöne Syrenen bey Tag' und bey Nacht
 mit Herzen und Scherzen und lieblichen Blicken
 mich konten bestrikken/
 Und halten in acht⁴⁷

Seine Zerknirschtheit bricht sich in einer zweistrophigen Arie Bahn, deren Beginn, „Eröffnet euch ihr Thränenquellen, beweinet meinen Jammerstand“, Lamentos späterer Zeit vorwegnimmt.⁴⁸ Der vom Laster übel Betrogene wendet sich gestisch an die Hörer: „Thut nicht wie ich gethan“.⁴⁹ Die fünf Arien sind ein- und mehrstrophig. Am längsten ist das fünfstrophige Schlusslied des reuigen Sohnes. Einen Chor braucht Kongehl nicht. Sein Werk ist eine rollenhaft angelegte Solocantata. Auch das nachfolgende Stück, *Die bußfertige Sünderin Lucä am 7.*, hat er konsequent in Arien und Rezitativen eingerichtet.⁵⁰ Der Anfang „Ach schnöde Lust! ach Schand=verfluchtes Wesen“ zeigt die Emphase des Textes. Wieder setzen sich die fünf Arien auch graphisch ab. Dies ist freilich für das Verständnis notwendig, denn wie schon in *Der verlorne Sohn* ist die Aria bisweilen direkt aus dem Text des Rezitativs herausentwickelt.

und mir die überhäuffte Schuld
 Aus Gnaden vergeben/
 So will ich verlassen das sündliche Leben/
 Und immerdar streben
 Die Güte des gütigen Gottes zu preisen
 Auff mancherley Weisen⁵¹

Der Texteinzug bei Beginn des anapästischen Teils markiert zugleich den Beginn der Aria. Wieder beschäftigt sich die Sprecherin – wie schon der Verlorene Sohn – zwar überwiegend mit sich selbst, wendet sich aber in den letzten beiden Zeilen an die Rezipienten. Bemerkenswert sind Kongehls metrische Experimente. Die letzte, unstrophische Arie der Sünderin schrieb er in freudigen Anapästen, deren zehn paar-gereimte Zeilen zwischen vier Hebungen und einer Hebung lang sind.

⁴⁷ Ebd., S. 243.

⁴⁸ Ebd., S. 244.

⁴⁹ Ebd., S. 243.

⁵⁰ Ebd., S. 248–250.

⁵¹ Ebd., S. 248 f. Die nächsten Zeilen sind im Druck fälschlich noch eingezogen, obgleich sie das Rezitativ weiterführen.

Kongehl hat in seinen ersten acht Königsberger Amtsjahren mit Johann Sebastiani zusammengearbeitet;⁵² nach dessen Tod suchte er sich andere Musiker. Die Vertonung seiner Texte war ihm jedenfalls ein Anliegen. Nun können wir nicht wissen, wann die beiden Rollenkantaten entstanden. Interessant ist aber, dass Johann Sebastiani am Ende der Vorrede zum Druck seiner Matthäus-Passion 1672 einen Jahrgang Kirchenmusiken zu den Evangelien in „recitirende[r] [...] Manier“ anbot. Die Stücke seien auf eine „mit Kirchen Liedern außgezierte[n] Concert Art“ geschrieben. Mit dem Hinweis auf Sebastianis Kirchenstücke soll nicht suggeriert werden, dass Kongehls Texte gemeint sind, denen ja auch die Choräle fehlen. 1672 weilte Kongehl vermutlich noch in Nürnberg und wird schwerlich die erst 1683 veröffentlichten Cantatentexte schon in der Heimat zurückgelassen haben. Interessant ist aber Sebastianis schon damals bezugte Aufgeschlossenheit für madrigalische Dichtungen, denn genau diese meint er mit der „recitierenden Manier“. Nicht die Arien, sondern vielmehr die Rezitative waren das Neue. Darum betitelt Weise seine Simeon-Cantata „eine Recitatio“ und überschreibt noch Barthold Heinrich Brockes im *Irdischen Vergnügen* die Personenliste bei „Alles redet itzt und singet“ mit „Recitirende“.

Um die rezitativischen Verse als „ungewöhnliche Genera“ ging es Christian Weise, wenn er in seinen *Curiösen Gedancken von Teutschen Versen* Texte mitteilt, die er „unsern Hrn. Krieger zu gefallen/ bey der Raths=Wahl/ nach der Music eingerichtet“ hat.⁵³ Den Begriff Cantata verwendet Weise nicht; hingegen war ihm der Terminus Serenata bereits geläufig, wie bereits am Beispiel der *Fatalischen Heyrath* gezeigt wurde. „Wol dir du hast es gut“ für die kirchliche Ratswahlfeier im Jahr 1684 schiebt vierzeilige Einzelstrophen zwischen freimadrigalische Zeilen. Diese Vierzeiler sind – schon wie in zeitgenössischen Opernlibretti – durch Fettdruck abgehoben. Sie wenden sich adhortativ an die Stadt Zittau, während der madrigalische Text reflektierenden Charakter hat. Die weiteren Kirchenmusiken, die Weise folgen lässt, sind nicht so eindeutig theatralisch eingerichtet.⁵⁴ „Wol dir du hast es gut“ entspricht hingegen den Anforderungen an eine Cantata, ja wir scheinen hier sogar eine Solocantate im Sinne Neumeisters vor uns zu haben. Allerdings muss stark bezweifelt werden, dass das Werk in dieser Art ausgeführt wurde. Im Unterschied zu der nicht in einen rituellen Aufführungszusammenhang eingebundenen Lichtmess-Musik liegt hier nämlich ein Anlass mit klarer musikalischer Tradition

⁵² Im 2. Teil von Kongehls *Belustigung* (wie Anm. 46), Tl. II, Königsberg 1685, fällt eine längere Casualkomposition des 1683 verstorbenen Sebastiani auf: S. 155–165: „Schönes Volk/ man streicht die Saiten“. Siebenstrophiges Gedicht als Brauttanz mit Nachtzang für eine Königsberger Hochzeit 1678 für Singstimme (Sopran), drei Violoncelli und bezifferten Bass.

⁵³ Weise: *Curiöse Gedancken* (wie Anm. 34), Tl. II, S. 449, Abschnitt X.

⁵⁴ „Ihr Väter freuet euch“, das Werk für 1685, setzt vier Zeilen Alexandriner an den Anfang und schließt mit sechs anapästischen Zeilen. Insbesondere der Schluss war sicher chorisches Gesungen. Der Hauptteil besteht aus freimadrigalischen Versen, die von einem fast gleichbleibenden Vierzeiler unterbrochen werden. Dieses rondoartige Verfahren weist auch der Text für 1686 auf („Der Herr ist groß“). Im Libretto für 1688 („Preise Jerusalem den Herrn“) hat Weise keine madrigalischen Verse mehr verwendet.

vor. Die Zittauer Musik für die kirchliche Ratswahlfeier pflegte doppelchörig zu sein: Man flocht einen Cantus firmus, z. B. eine Chormelodie, in die konzertante Musik ein. Alle anderen Texte Weises zur kirchlichen Ratswahlmusik weisen auf die Verwendung von Chören hin. Dass 1684 eine chorlose Solokantate in der Kirche aufgeführt wurde, ist nicht recht vorstellbar. Vielmehr darf wohl der zweimalige Großdruck der einrahmenden Zeile „Wol dir du hast es gut“ (Ps 128,2) als Hinweis auf einen vom Chor gesungenen Cantus firmus angesehen werden. Weise wagte mit dieser Ratswahlmusik offensichtlich einen Spagat: Seinem Freund Johann Krieger zu Gefallen richtete er den Text theatralisch ein. Dies führte, wie Weise sich ausdrückt, „zu viel Aenderungen“.⁵⁵ Um aber die Tradition nicht vollständig umzuwerfen, galt es den chorischen Cantus firmus unterzubringen.

In anderem Zusammenhang konnte Weise Kriegers Wunsch nach avantgardistischer Textgestalt mit größerer Freiheit nachkommen. Der I. Teil der *Curiösen Gedancken* beschert uns eine Tafelmusik für eine Hochzeit im Jahr 1688.⁵⁶ Komponist war Johann Krieger. Weil das Werk in der Abteilung „Von den Reimen“ als Beispiel für madrigalische Verse und ihren zerstreuten Reimstand angeführt wird, sind aus poetologischen Demonstrationsgründen im Druck die Anfangs- und Schlussrezitative als Exempel abgesetzt und die einzelnen Elemente erklärt. Fügt man die Teile wieder zusammen, so ergibt sich folgender Ablauf: Vier allegorische Figuren treten mit je einer Arie und einem Rezitativ auf. Zwei der Arien sind Strophenlieder. Das Werk ist von je einem rollenlosen Rezitativ gerahmt. Damit haben wir eine dramatische Cantata oder Serenata vor uns, wie wir sie aus der Zeit nach 1700, insbesondere aus der Feder des Menantes, gut kennen.

Weise begleitet seine Beispieltex te mit theoretischen Überlegungen, die natürlich seinem Bewusstseinsstand zur Veröffentlichungszeit entsprechen. Obwohl wir uns damit schon im Jahr 1692 befinden, war der Zittauer doch – soweit ich sehe – der Erste, der eine rudimentäre Cantaten-Poetik formulierte. „Man mag viel oder wenig Zeilen/ kurtze oder lange/ jambische oder trochaeische untereinander setzen/ der Reim mag drey/ viermahl/ auch wol keinmahl wieder kommen. In Summa/ es ist alles frey.“ Bemerkenswert ist aber der Nachsatz: „Doch weil dergleichen Dinge auff eine Madrigalische Manier hinaus lauffen: so muß die licentia poetica durch curieuse Gedancken ersetzt werden [...]“.⁵⁷

Die rezitativischen Verse begreift Weise als freimadrigalisch und benennt als ihre ‚klassischen‘ Kennzeichen die unterschiedliche Zeilenlänge, die Möglichkeit, in gewissem Umfang auch polymetrisch zu verfahren, sowie den zerstreuten Reimstand. Um die Prosanähe der Verse zu beschreiben, benützt er das gleiche Vokabular

⁵⁵ Weise: *Curiöse Gedancken* (wie Anm. 34), Tl. II, S. 449: „In Kirchen=Musicken giebt es viel Aenderungen/ wenn dergleichen Verse zu gewisser Zeit/ angebracht werden.“

⁵⁶ Ebd., Tl. I, S. 51–58. Genauere Angaben macht der ursprünglichen Separatdruck: *Der Amandus Tag [...] Bey der Hartig=Butschkischen Vermählung [...] den 26. Octobr. 1688. In einer [...] Taffel=Music/ Erfreulich besungen von Johann Krieger. Zittau [ohne Noten].*

⁵⁷ Ebd., Tl. II, S. 422.

wie später Neumeister, indem er sie bequem und ungezwungen nennt.⁵⁸ Von der Freiheit der Rezitative setzt sich die Regelmäßigkeit der Arien ab: „Doch merckt man allemahl/ daß die Componisten [...] gern etwas von kurtzen Arien darzwischen hören lassen/ damit das halbungenehme Wesen durch eine gewisse Lieblichkeit gleichsam verbessert wird.“⁵⁹

Weises Leistung liegt in der erstmaligen gedanklichen Durchdringung der theatralischen Schreibart. Zu seiner Hochzeitsmusik aber lassen sich nun mehr und mehr Parallelen finden. Auch diese gern zu festlichen Gelegenheiten verfassten Werke sind dramatisch.

1683, im Veröffentlichungsjahr von Kongehls Rollencantaten, ehrten die Leipziger Studenten ihren Landesherrn wieder einmal mit einer Nachtmusik: *Als der Durchlauchtigste [...] Herr Johann Georg der Dritte/ Hertzog zu Sachsen [...] Nach herrlich=erhaltener Victoire wider den Erb=Feind Christl. Namens [...] Leipzig mit Seiner [...] Gegenwart Gnädigst erfreuete/ Wollten [...] mit einer Theatralischen Nach=Music [...] auffwarten die sämtlich alda Studierende.*⁶⁰ Die heute verlorene Musik schrieb Kuhnau, den Text der Thomasschullehrer Paul Thiemich.⁶¹ Die Einrichtung war, wie es sich für Serenaten nun einbürgerte, allegorisch-mythologisch, denn es taten Merkur (Tenor), Fama (Alt), Apoll (Cantus) und Mars (Bass) auf. Die Solisten ergaben ein Quartett, das auch im Ensemble sang („Chorus“). Das Werk ist mit wenigstens sechs Arien und langen Rezitativen ziemlich umfangreich.

In Weißenfels führte man Werke gleicher Einrichtung bei der Tafel auf, etwa 1692 *Mars und Irene* von Philipp Christian Heustreu und Johann Philipp Krieger.⁶² 1696 *Unterthänigstes Freuden=Opffer* von August Bohse und Johann Philipp Krieger.⁶³ Diese rein theatral eingerichteten Werke beschäftigten wenige allegorisch-mythologische Figuren und schlossen mit einem Ensemble. Aufführungsanlass war jeweils ein dynastisches Ereignis. Alle formalen Merkmale teilen diese Serenaten mit den Schauspielprologen der Heidenreich-Zeit, mit dem Unterschied, dass sie statt auf

⁵⁸ Ebd., Tl. I, S. 49. Vgl. Erdmann Neumeister: I. N. I. Geistliche Cantaten Über alle Sonn= Fest= und Apostel=Tage/ Zu einer/ denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen=Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget. Anno 1702.

⁵⁹ Ebd., Tl. I, S. 53.

⁶⁰ Leipzig 1683.

⁶¹ Paul Thiemichs Autorschaft geht aus dem Tagebuch des Thomasrektors Thomasius hervor. Acta Nicolaitana et Thomana. Aufzeichnungen von Jakob Thomasius während seines Rektorates an der Nikolai- und Thomasschule zu Leipzig (1670–1684). Hg. v. Richard Sachse. Leipzig 1912, S. 631, Eintrag vom 8. Oktober 1683.

⁶² Mars und Irene Würden/ Bey Begehung des [...] Geburth-Festes Des [...] Hn. Johann Adolphs/ Hertzogs zu Sachsen [...] Mittelst Einer Taffel=Music [...] auffgeführt. Weißenfels 1692. Parallele Werke sind Philipp Christian Heustreu: Jupiter/ Venus/ Danae und Hymenäus Wolten Die Triumphirende Tugend/ Bey Begehung des [...] Geburths-Festes Der [...] Frauen Christianen Wilhelmnen/ Hertzogin zu Sachsen [...] aufführen. Weißenfels 1692; Ders.: Chronius, Apollo, Fortuna, Constantia [...] mittelst einer Tafel-Music aus unterthänigster devotion vorstellen wollen [...]. Weißenfels 1695.

⁶³ Unterthänigstes Freuden=Opffer/ als des [...] Hn. Johann Adolphs/ Hertzogs zu Sachsen [...] Geburths=Liecht [...] celebriret wurde/ in einer Tafel=Music. Weißenfels 1696.

der Bühne vor der fürstlichen Tafel gezeigt wurden. Doch konnte nun ein Schauspielprolog auch wie eine Solocantata eingerichtet sein, wie es an dem anonymen Weißenfeller Lustspiel *Sieg der Freundschaft* 1694 zu ersehen ist.⁶⁴

Libretti dieser allegorischen Art wurden mit den Jahren sehr häufig. Auch im geistlichen Bereich tritt die allegorisch-dramatische Struktur auf. Zwischen 1681 und 1683 wütete in Halle die Pest. Albrecht Christian Rotth verfasste für die Bittandachten während der Pestzeit in der Marktkirche eine „Aria“ oder vielmehr ein Strophenlied, das an bestimmter Stelle der liturgischen Handlung abgesungen wurde. Keine kirchliche Verwendung ist hingegen für ein „Gespräch auff Madrigal=Art“ denkbar, das Rotth „einem Componisten zu Gefallen aufgesetzt“ hat.⁶⁵ Zwei allegorische Gestalten, Philophye und Christianira, reflektieren in dem Werklein, ob es besser sei zu fliehen oder am Ort zu bleiben. Sie tun das in Rezitativen. Jede der beiden beschließt ihre Überlegungen mit einer fünfstrophigen Aria. Die Arientexte sind in ihrer Affekt-Rhetorik vorbildlich: Philophye drückt ihre Erregung in anapästischen Kurzzeilen aus, Christianira ist gefasst und singt in einem neugeschaffenen jambischen Strophenmuster. Es handelt sich um ein Gespräch zwischen Kontrahenten mit unterschiedlichen Ansichten; letztlich aber wird die Debatte nicht durch verbalen Schlagabtausch entschieden, vielmehr behält die vorbildliche Ansicht von Christianira das letzte Wort. Als Dialog gehört der Text ungeachtet seiner reflektierenden Haltung eindeutig in die dramatische Kategorie.

Serenaten-Aufführungen sind, ihrem – freilich verschieden interpretierbaren – Namen zum Trotz, nicht an eine Tageszeit gebunden. In Jena führten die Studenten 1688 eine allegorische Nachtmusik mit Chören zum Einzug des jungen Johann Wilhelm von Sachsen-Jena als Rektor der Universität auf.⁶⁶ Am Hof von Sachsen-Eisenberg waren hingegen zu Geburtstagen Frühmusiken üblich.⁶⁷ Eine davor wirkt wie eine Solokantate. 1684 ließ der zärtliche Herzog für seine Gattin diese Auf-

⁶⁴ *Sieg der Freundschaft über die Liebe bey [...] Christianen Wilhelminen/ Hertzogin zu Sachsen [...] Höchst=erfreulichen Geburths=Tags=Solennitäten MDCXCIV. in einem Freuden=Spiele auf den Hochfürstl. Schau=Platz geführet. Weißenfels 1694.*

⁶⁵ Albrecht Christian Rotth: *Vollständige Deutsche Poesie in drey Theilen.* (Tl. II unter dem Titel: *Kunstmäßige und deutliche Anleitung zu Allerhand Materien*; Tl. III unter dem Titel: *Kürtzliche/ Doch deutliche und richtige Einleitung zu den Eigentlich so benamhten Poetischen Gedichten*) Leipzig 1688. Neuausg. durch Rosmarie Zeller. 2 Bde. Tübingen 2000, Tl. II, S. 576–582, Bd. I der Neuausgabe S. 716–722. Das Pestlied ebd., S. 583 f. (723 f.).

⁶⁶ *Jenisches Wunsch= und Freuden=Erschallen/ wordurch Dem [...] Hn. Johann Wilhelm/ Hertzogen zu Sachsen/ Jülich/ Cleve und Berg [...] Als Seine Hoch-Fürstl. Durchlauchtigkeit den 23. Hornungs=Tag des 1688. Heil=Jahres [...] hiesiger [...] Universität Rector Magnificentissimus [...] vorgestellt worden/ in einer geringen Nacht=Music Ihre unterthänigste Devotion gehorsamst beweisen sollen Sämtlich allhier Studirende. Jena 1688.* Die Komposition stammt von Johann Beer. Vermutlich leitete Johann Christoph Wentzel die Aufführung. Manfred Lischka: *Der Komponist Johann Beer. Ein Verzeichnis der Kompositionen, sowie Anmerkungen zu seinem Leben und zum schriftstellerischen Werk.* In: *Daphnis* 9 (1980), S. 557–596, hier S. 584 f.

⁶⁷ Erdmann Werner Böhme: *Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677–1707).* Ein musik- und theatergeschichtlicher Beitrag. Stadtröda 1930, S. 112 und 130 mit mehreren Beispielen aus verschiedenen Jahren.

merksamkeit musizieren. Das Werk hat nur einen Ich-Sprecher, dieser aber ist eine Rolle: der Fürst selbst.⁶⁸ Er wendet sich an seine geliebte Frau und wechselt erst im fürbittenden Schlussgebet den Adressaten. Der Dichter, vielleicht der Organist Michael Telonius, schrieb den Text mithin, wie wir das bei Menantes' Serenaten immer wieder antreffen, im Namen eines Anderen. Eine *Serenata zur Früh=Music* erklang 1696 für die Herzogin von Sachsen-Eisenach. Komponist war Bachs Lehrer, Kantor Andreas Christian Dedekind.⁶⁹ Der Text ist geistlich-allegorisch eingerichtet. Neben Gottesfurcht, Weisheit und Gütigkeit sang auch der Chorus. Unsicher ist, ob der Schüler Johann Sebastian, der just in diesem Jahr ins Gymnasium eintreten sollte, schon mit dabei war.

Die bisher vorgestellten frühen und rein theatralischen Werke sind sämtlich dramatischer Art. Ob mit oder ohne Bühnenbild, Requisiten oder Kostümen, ob als Festmusik dargeboten, ob im fürstlichen Zimmer gespielt, ob dialogisch oder monologisch: immer melden sich Rollensprecher zu Wort. In aller Regel tragen die Sprecher Namen, was alleine sie schon als dramatische Figuren qualifiziert. Diese Figuren sind situativ gebunden und konstituieren sich durch referenzielle, expressive oder appellative Sprechhaltungen, wobei sie sich außer an einen Dialogpartner auch an den Hörer wenden können. In ihrer dramatischen Fassung, die mit der Rezitativ-Aria-Form Hand in Hand geht, passen diese Werke auf die Definition der *Serenata* oder der dramatischen *Cantata* in der Poetik von Neumeister und Hunold von 1707. Es hat den Anschein, dass sie die frühesten ‚Cantaten‘ waren. Der berühmte Satz, eine *Cantata* sei nichts anderes als ein Stück aus einer Oper, bekommt dadurch eine konkrete Bedeutung. Der Terminus *Serenata* ist schon 1685 bei Christian Weise als dramatische Kleinform ausdrücklich mit der theatralischen Schreibweise verbunden, während „*Cantata*“ noch unbestimmt für ein Gesangswerk verwendet wurde. Auch der bedeutende Barthold Heinrich Brockes verfasste Jahre vor seinen *Cantaten* aus dem *Irdischen Vergnügen* bereits *Serenaten* für die Hamburger Ratswahl, etwa die episch-dramatische Dichtung *Der vergnügte Elbe-Strohm*, vertont von Reinhard Keiser 1709.⁷⁰ Wie nahe Reinhard Keisers Singgedichte in *Gemüths=Ergötzung*

⁶⁸ Vgl. Brünstige Flamme [...] Der Durchlauchtigen Fürstin und Frauen/ Fr. Sophie Marien [...] unter einer Früh=Music. Eisenach 1684. Der Dichter und Komponist sind nicht genannt. Böhme (wie Anm. 67), S. 129, vermutet Michael Telonius (1652–1714). Er war 1676 Organist in Eisenach, 1687 Hofkapellmeister ebd., Böhme, S. 39–44.

⁶⁹ Als die Durchlauchtigste Fürstin und Frau/ Sophie Charlotta [...] Ihr Gebuhrts=Fest [...] celebrirte, Wollten ihre unterthänigste Schuldigkeit in einer *Serenata* zur Früh=Music gehorsambst abstatten. Eisenach 1696.

⁷⁰ Barthold Heinrich Brockes: Der vergnügte Elbe=Strohm. Als Ein Hoch=Edler/ Hoch=Weiser Raht Der Stadt Hamburg/ Das Jährliche Petri=Mahl Am 21. und 24. Febr. im Jahre 1709. feierlich beging/ musicalisch vorgestellt. Jürgen Rathje: Musikalische Gedichte zu öffentlichen Anlässen – Brockes, seine reichsstädtischen und höfischen Adressaten. In: Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur. Hg. v. Carsten Lange u. Brit Reipsch. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 18. bis 19. März 2010,

1698 der *Serenata* stehen, auch wenn sie sich nun *Cantaten* nennen, wurde oben schon gezeigt. Indem sie freilich die Verschiedenheit der musikalischen Stimmen ablegen, verschleiern sie ihren Dialogcharakter.

Die in Neumeisters *Geistlichen Cantaten* (1702) ebenso wie in der Poetik *Die Allerneueste Art* (1707) vorherrschende lyrisch-reflektierende Solocantata, die schließlich von Mattheson zur allein gültigen erhoben wurde, scheint hingegen eine spätere Ausbildung zu sein. Oder liegt sie schon in Johann Magnus Knüpfers „Wie seh ich dich, mein Jesu, bluten“ vor, einem Werk, das glücklich mit Text und Melodie überliefert ist?⁷¹ Freilich ist dieses knappe Vokalmusik in jeder Beziehung verwunderlich und steht allein. Solitär ist schon die Bezeichnung „Cantata“, die wohl aus der Zeit vor 1690 stammen muss, denn das Titelblatt verzeichnet eine Aufführung in Grimma bereits aus diesem Jahr. Damit ist „Wie seh ich dich“ wohl das erste Werk, das die Gattungsbezeichnung führt und die Anforderungen erfüllt. Erstaunlich ist sodann die extrem reduktionistische musikalische Faktur. Mit Canto Solo und Orgel-Continuo ohne alle Instrumente entspricht Knüpfer den noch längst nicht niedergeschriebenen Maßgaben Matthesons. Auch der Umfang dieses meditativen Textes ist – verglichen mit allem bisher Gesehenen – auffallend beschränkt. Für die Komposition genügen zwei Blätter, sie besteht nur aus einem kurzen Rezitativ, einer sehr knappen Aria, einem weiteren kleinen Rezitativ und einer abschließenden zweistrophigen Aria.

Der Text wartet mit einer Überraschung auf: Er basiert auf einem Strophenlied des Hamburgers Hinrich Elmenhorst aus dem Jahr 1681.⁷² Knüpfer mag ihn mit der Vertonung von Johann Wolfgang Franck kennengelernt haben. Eine gläubige Seele spricht zu dem geschundenen Jesus. Elmenhorsts Texte sind emphatisch. Der Cantatentext lebt sich ganz in die sogenannte Blut- und Wundenmystik hinein, formt den Liedtext aber nach seinen Bedürfnissen um. Die beiden Rezitative folgen teils wörtlich der 1. und 6. Strophe von Elmenhorst.

anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage. Hildesheim 2014 (Telemann-Konferenzberichte 18), S. 154–159, hier: S. 155.

⁷¹ Cantata Wie seh ich dich/ mein Jesu/ bluten à 2. Canto solo e Continuo di Giovanni Magno Knüpffer. Als Ausführungsdaten werden verzeichnet: Dom. Reminiscere 1690. Dom. Palmar. 1669. Dom. Judica 1715. RISM ID no.: 211004671.

⁷² Hinrich Elmenhorst: Geistliche Lieder/ Theils auff die Hohen-Feste/ Theils auff die Paßion oder Leiden Christi/ Theils auff unterschiedliche Vorfaltungen im Christenthum gerichtet [...] mit J. W. Francken/ C. M. anmuhtigen Melodeyen. Hamburg 1681. Hinrich Elmenhorst: Geistliche Lieder. Komponiert von Johann Wolfgang Franck, Georg Böhm und Peter Laurentius Wocken-fuss. Hg. v. Joseph Kromolicki u. Wilhelm Krabbe. In Neuaufl. hg. v. Hans Joachim Moser. Wiesbaden, Graz 1961 (Denkmäler Deutscher Tonkunst. Folge 1, 45), Nr. 16, S. 30 f. Das Lied ging mit der Franck'schen Melodie in Gesangbücher ein, beispielsweise in: Lüneburgisches Gesangbuch. Darinnen über 2000. so wol alte als neue Geistreiche Lieder, Auß den besten Autoren gesam[m]let, und mit vielen neuen anmuhtigen Melodeyen vermehret: Nebenst angefügtem nützlichen Gebet-Büchlein. Lüneburg 1695, Nr. 523 (S. 422).