

Entwicklungen in der Königsberger Gelegenheitsmusik des 17. Jahrhunderts

Königsberg spielt im 17. Jahrhundert in literarischer und musikalischer Hinsicht nicht nur als Metropole des herzoglichen Preußen eine hervorragende Rolle, sondern im Ostseeraum überhaupt. Die Stadt ist in diesen Hinsichten nur mit Danzig zu vergleichen, der größten Stadt im Ostseeraum. Während die künstlerische Szene in Danzig, entsprechend der heterogeneren Einwohnerschaft und Einflüsse, wohl vielfältiger und mitunter opulenter war¹, zeichnet sie sich in Königsberg durch eine bemerkenswert wenig gestörte Kontinuität aus. Dies gilt für die Zeit bis ins frühe 18. Jahrhundert. Die Jahre 1706 bis 1711 wurden für Königsberg und Preußen insgesamt durch die extrem kalten Wetterverhältnisse, daraus folgende Hungersnöte in Kombination mit der letzten großen Pestepidemie zu einer verheerenden Zäsur, von der sich die Stadt auch in kultureller Hinsicht lange nicht erholte. Das Jahrhundert davor war überwiegend von Prosperität gekennzeichnet. Insbesondere in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges galt das außerhalb des Reiches liegende Königsberg als eine Oase, nicht zuletzt für Literaten und Musiker.

Was aber die Königsberger Szene darüber hinaus auszeichnet, ist die ungewöhnlich enge und über Jahrzehnte fortgeführte bzw. erneuerte Zusammenarbeit zwischen Literaten und Musikern. Günstige Umstände dafür waren nicht nur der wirtschaftliche Aufstieg der Stadt in Friedenszeiten, sondern auch die 1544 von Herzog Albrecht gegründete Universität und der Städteverbund von Altstadt, Kneiphof und Löbenicht mit ihren jeweils eigenen Institutionen, z.B. was Organisten und Kantoren betrifft. In Königsberg scheint es auch weniger einschränkende Verordnungen für Hochzeiten und andere Festivitäten gegeben zu haben als in den meisten anderen Städten. Und schließlich war es das Glück freundschaftlicher Verbindungen auf der Grundlage eher flacher gesellschaftlicher Hierarchien, die eine Atmosphäre anregender Produktivität ermöglichten.

Hinsichtlich der Musik hat Carl von Winterfeld im 19. Jahrhundert von einer "Preußischen Tonschule" gesprochen², was freilich eine gewisse Idealisierung darstellt. Als Lehrer-Schüler-Verhältnis tritt in Königsberg das zwischen Johann Eccard und Johann Stobäus hervor (seit 1599). Außerdem hat sich Heinrich Albert um 1630 von Stobäus musikalisch weiterbilden lassen,

¹ Verweis auf Gelegenheitsmusiken in Danzig

² Kirchengesang 2 (1845, repr. 1966), S. 102-138.

auch wenn er zuvor schon von seinem Vetter Heinrich Schütz in Dresden und dessen Leipziger Kollegen und Freund Johann Hermann Schein ausgebildet wurde. Wahrscheinlich kann man, so gesehen, in *musikalischer* Hinsicht eher von einer "Königsberger Schule" sprechen als in *literarischer*. Hier war Simon Dach zwar die zentrale Figur, verstand sich aber wohl eher als Primus inter pares denn als Schulleiter. Wesentlicher als die Lehrer-Schüler-Verhältnisse scheint jedenfalls die kollegiale Zusammenarbeit der Künstler gewesen zu sein, und das über die Grenzen der Künste hinaus.

Die enge, stetig aktualisierte Vernetzung von Musikern, Dichtern und (anderen) Akademikern wirkte sich besonders fruchtbar im Bereich des Gelegenheitschrifttums aus, das im 17. Jahrhundert häufig im Zentrum des künstlerischen Schaffens stand. Während aber anderswo maximal 1-2% der zahlreich überlieferten Gelegenheitsgedichte vertont wurden, liegt die Quote in Königsberg offenkundig wesentlich höher, auch wenn genauere quantitative Angaben wegen der problematischen Quellenlage heute sehr schwierig sind.

Ich habe in den letzten Jahren zusammen mit meinen Mitarbeiterinnen Beate Bugenhagen und Juliane Peetz-Ullman im Rahmen eines DFG-Projekts eine Datenbank zur Gelegenheitsmusik im Ostseeraum (bis 1800) erstellt.³ Leider ist sie gerade in puncto Königsberg nicht vollständig; es fehlt die Einarbeitung wichtiger Bestände aus Vilnius und St. Petersburg. Trotzdem überragt die Menge der Königsberger Gelegenheitsmusiken schon jetzt die aller anderen Ostseestädte um ein Vielfaches. Sie macht mit aktuell 282 musikalischen Gelegenheitschriften etwas mehr als ein Viertel der ganzen Datenbank aus und rangiert weit vor Stettin, Schwerin-Ludwigslust, Danzig, Stockholm und Rostock mit 87, 59 (33+26), 38 und jeweils 27 Stücken. Es ist zu vermuten, dass überhaupt keine Stadt, auch außerhalb des Ostseeraums, eine größere Menge an (gedruckter) Gelegenheitsmusik hervorgebracht hat als Königsberg. Übrigens finden sich Königsberger Gelegenheitsmusiken nicht nur in Kaliningrad und in Städten, in die sie in Folge des Zweiten Weltkriegs deportiert wurden, wie St. Petersburg, Vilnius, Danzig, Warschau und Thorn, sondern vereinzelt auch in anderen Bibliotheken und Archiven, wohin sie zum Teil schon im 17. Jahrhundert gelangten. So habe ich in Seehausen in der Altmark fünf Königsberger

³ Siehe : www.gelegenheitsmusik-ostseeraum.de

Gelegenheitsmusiken gefunden, die, neben Lüneburger und Hamburger Drucken, von dem dortigen Pfarrer gesammelt wurden.⁴

Was die Anzahl der tatsächlich überlieferten Musikstücke betrifft, so ist noch anzumerken, dass manche Schriften bzw. Datensätze mehrere Gedichtvertonungen enthalten. Andererseits handelt es sich bei etlichen Schriften um Fragmente, insbesondere wenn sie in einzelnen Stimmbüchern gedruckt waren, wie im früheren 17. Jahrhundert noch üblich; das betrifft in unserm Fall vor allem Eccard und Stobäus. Seit der Durchsetzung der generalbassfundierten Musik wurden die Stimmen eines Stücks zusammen in einer einzigen Schrift abgedruckt, entweder hintereinander oder, wie in Königsberg üblich, untereinander als Partitur.

Ich möchte Ihnen nun zunächst eine Übersicht über die Königsberger Komponisten von Gelegenheitsmusik im 17. Jahrhundert zeigen, wiederum nur soweit sie bisher aus unserer Datenbank ersichtlich sind.

[Liste 1 zeigen]

Wie man sieht, spielen hier verschiedene Institutionen eine tragende Rolle: der Kapellmeister am preußischen Hof, der Organist am (Kneiphöfischen) Dom und die Kantoren am Dom, an der Altstädtischen Kirche und an der (Löbenicht-)Tragheimer Kirche. Kompositorisch spielen dabei, wie auch anderwo zu erwarten, die Hofkapellmeister und der Organist Heinrich Albert eine führende Rolle, während die Kantoren, die außerdem den Schuldienst zu versehen hatten, eher gelegentliche Beiträger sind. Johann Stobäus hat sich allerdings auch schon als Domkantor mit etlichen Kompositionen hervorgetan. Er ist überhaupt der mit Abstand fruchtbarste Königsberger Komponist von Gelegenheitsmusik, wie eine andere Liste zeigt:

[Liste 2 zeigen und erläutern]

Die Menge von Stobäus Gelegenheitsmusiken resultiert zum Teil aus seiner langjährigen Anstellung in Königsberg, wobei er als einziger an beiden Blütephasen beteiligt ist. Als Schüler Johann Eccards, der (mit dem Domkantor Paulus Emmelius) seit ca. 1590 die Tradition der

⁴ In der Datenbank PT0865, PT0867, PT868, PT0869, PT0871.

Königsberger Gelegenheitsmusiken begründete, wurde er 1602 Kantor am Dom und übernahm dessen Komposition von Motetten und Liedmotetten, pflegte sie auch nach Eccards 1608 erfolgtem Weggang nach Berlin weiter. Als Hofkapellmeister, wozu er 1626 ernannt wurde, unterhielt er gute Beziehungen zu dem 1631 zum Domorganisten ernannten Heinrich Albert, der schon zuvor in Königsberg studiert hatte und musikalisch tätig war. Albert wiederum war bereits in seiner voraufgehenden Leipziger Studienzeit mit Simon Dach befreundet, der sein Studium ebenfalls in Königsberg fortsetzte, dort 1633 Lehrer an der Domschule und 1639 Professor an der Universität wurde. In den dreißiger Jahren stießen dann immer mehr Poeten dazu und kooperierten mit den Musikern. Manche vereinigten beide Künste in sich, wie Albert, der gelegentlich auch dichtete oder später Christoph Kaldenbach, der gelegentlich komponierte, oder Georg Neumark, der als Königsberger Jura-Student Dichtung und Musik gleichermaßen wichtig nahm (- offenbar wichtiger als sein Jura-Studium, das er nie abschloss).

Ein idealisierter Treffpunkt der Königsberger Künstler war bekanntlich die von Kürbissen umrankte Hütte im Garten Heinrich Alberts, den dieser bereits 1630 vom Keiphöfischen Rat geschenkt bekommen hatte. 1636 gründeten die Freunde hier, wohl auf Initiative des Sekretärs am preußischen Hofgericht Robert Roberthin die "Gesellschaft der Sterblichkeit Beflissener". Zu ihrem engeren Kreis und Umfeld gehörten, außer dem Gartenbesitzer Heinrich Albert, der Hofkapellmeister Johann Stobäus, die Dichter Robert Roberthin, Simon Dach, Georg Werner, Valentin Thilo der Jüngere und Georg Weissel, der Kurfürstliche Rat Michael Adersbach, der Registrator an der kurfürstlichen Kanzlei Johann Fauljoch, der Direktor des Hofhaltsgerichts Christian Rose, der Mediziner Christoph Tinctorius und der Kriegsregistrator Georg Blum. Martin Opitz war 1638 Ehrengast in diesem Freundeskreis. Obwohl der idyllische Gartentreffpunkt schon 1641 der Stadtplanung weichen musste, gleichsam wie die imposanten Kürbisse den Weg alles Sterblichen ging, blieb die Zusammenarbeit der Königsberger Künstler und Kunstenthusiasten weiter erhalten. Sie fand im Zeichen der Kürbishütte um 1640 einen gewissen Höhepunkt, auch quantitativ, setzte sich aber darüber hinaus fort bis zum Tod Stobäus (1646) und Alberts (1651). Danach war die Vertonung von Gelegenheitsgedichten zunächst wenig kontinuierlich, auch wenn die Kantoren Johann Weichman, Georg Hucke und Conrad Matthaei sowie Professor Kaldenbach sporadisch einsprangen. Eine gewisse Stabilität kam erst wieder durch Johann Sebastiani auf, der 1661 zum Hofkapellmeister ernannt wurde, im selben Jahr als Johann Röling seine Professur für Poetik an der Universität bekam und damit das Wirken des 1659 verstorbenen Simon Dach fortsetzte. Tatsächlich vertonte Sebastiani mit Vorliebe

Gedichte von Rölting, wenn auch nicht mehr in dem Ausmaß wie zuvor die Komponisten der Kürbishütte Dach vertont hatten. Nach Röltings Tod 1680 kam dann die Komposition von Gelegenheitsmusiken unter dem Hofkapellmeister Johann Joachim Witte und dem Domkantor Günther Schwenkenbecher fast zum Erliegen.

[Liste 3]

Die stilistische und gattungsmäßige Entwicklung der Königsberger Gelegenheitsmusik und Musik überhaupt basierte seit dem späten 16. Jahrhundert vor allem auf der Schülerschaft Johann Eccards bei Orlando di Lasso in München. Eccards Vorgänger Teodoro Riccio aus Brescia, der 1578 mit dem Markgrafen Georg Friedrich von Ansbach nach Königsberg gekommen war und dem Eccard 1580 als Vizekapellmeister zugeordnet wurde, vertrat einen eher noch konservativeren *Prima pratica*-Stil. Der spätniederländische Stil blieb bei Eccard wie bei Lasso prinzipiell polyphon, wenn er auch zunehmend homophone Partien mit Rücksicht auf die Deklamation des Textes zeigte. Er wurde erst in den 1630er Jahren vor allem durch Albert nachhaltig im Sinne des neuen, aus Italien kommenden, im Prinzip monodischen und homophonen Generalbassstils verändert. Damit wirkte sich auch die musikalische Verbindung nach Amsterdam nicht weiter aus, wo der mit Stobäus bekannte Jan Pieterszoon Sweelinck die Königsberger Organisten Matthaëus Leder und Jonas Zornicht unterrichtet hatte.⁵ Alberts Generalbassstil und der anderer Königsberger Komponisten gab aber nicht alle polyphonen Züge auf, auch wenn Albert oft als Vater des monodischen deutschen Liedes betrachtet wird. Vielmehr vertrat er eher die Meinung seines Veters und Lehrers Heinrich Schütz, der in der Vorrede zu seiner *Geistlichen Chormusik* (1648) den Generalbassstil ohne Kenntnis des Kontrapunkts "nicht viel höher als einer tauben Nuß werth" schätzt. Entsprechend entschuldigt sich Albert in den Vorworten seiner seit 1638 in Königsberg erschienenen *Arien*, die zahlreiche Gelegenheitsmusiken enthalten, für seine "meistentheils geringe und schlechte Arbeit"⁶: "Ich bitte

⁵ Sweelinck ließ sogar 1617 in Königsberg eine achtstimmige Motette ("Diligam te, Domine") zur zweiten Hochzeit Johann Stobäus drucken. Zu dessen erster Hochzeit 1607 hatte Stobäus Lehrer Eccard eine sechsstimmige Motette ("Novit Dominus dies") beigetragen.

⁶ *Arien*, Vorwort zum 3. Teil (1640), hrsg. von Eduard Bernoulli, Leipzig 1903 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst* 12), S. 74.

aber / man wolle nicht dafür halten / daß Ich mit meinen Melodeyen gedächte grosse Kunst an den Tag zu geben / sintemal mir hierinn vnrecht geschehen würde".⁷ Er habe diese Arbeit überhaupt nur "vmb der Worte willen"⁸ auf sich genommen. Angesichts der "Würde der viel schönen Texte" aber, sollte eigentlich "ein jeglicher Verß seine eigene Melodey haben"⁹, d.h. das Gedicht sollte eigentlich durchkomponiert und nicht strophisch abgesungen werden, wie dies weitgehend der Fall ist. Tatsächlich zeigt Alberts Tendenz zur Durchkomposition, zu mehrstimmigen Liedsätzen und zu immer wieder eingestreuten Madrigalisten, dass für ihn unbedingte Einfachheit kein Ideal ist.¹⁰

Alberts stilprägende Verbindung zu Heinrich Schütz und der mitteldeutschen Musikszene ist für Königsberg kein Einzelfall. Auch Christoph Kaldenbach korrespondierte mit Schütz und schickte ihm Gelegenheitsgedichte zur Vertonung nach Dresden.¹¹ Noch stärker als nach Sachsen sind die Beziehungen nach Thüringen (wobei auch Schütz aus Köstritz in Thüringen stammt). Nicht nur Albert selbst war gebürtiger Thüringer (aus Lobenstein), sondern auch schon Eccard (aus Mühlhausen), ebenso Zornicht (aus Hohenstein), Neumark (aus Langensalza) und schließlich Sebastiani (aus der Nähe von Weimar).¹² Von den vier führenden Komponisten Königsbergs im 17. Jahrhundert waren somit drei (neben weiteren) Thüringer und nur Stobäus Preuße (aus Graudenz im polnischen Westpreußen). Starke Musikermigrationen im Ostseeraum waren zwar das Übliche, in Königsberg waren sie aber besonders ausgeprägt, nicht zuletzt durch die Anziehungskraft der Universität, und die Bevorzugung einer speziellen Herkunftsregion bemerkenswert, zumal Thüringen zu den lebendigsten Musikregionen des Reiches gehörte. (Man denke nur an die weit verzweigte Bach-Familie.) Da der Austausch der Königsberger Thüringer

⁷ Arien, Vorwort zum 1. Teil (1638), ebd. S. 4.

⁸ Ebd.

⁹ Wie Anm. 2.

¹⁰ Vgl. Siegfried Kross, *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, S. 26f.

¹¹ Werner Braun: *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*. Tübingen 2004, S. 163f.

¹² Auch der spätere Domkantor Günther Schwenckenbecher kam aus Thüringen nach Königsberg. Er war in Mulda in Sachsen geboren, erhielt seine Ausbildung in Rudolstadt und studierte Jura in Jena.

mit ihrer Heimatregion fortbestand¹³, war auch von daher dafür gesorgt, dass Königsberg, ungeachtet seiner geographischen Lage, nicht als musikalisches Randgebiet anzusehen ist, das etwa der allgemeinen Entwicklung hinterherhinkte.

Nach diesen allgemeinen Übersichten möchte ich Ihnen nun einige typische Beispiele für Königsberger Gelegenheitsmusiken durch das 17. Jahrhundert kurz vorstellen, angefangen von der Mottete und Liedmottete (Eccard, Stobäus), das Generalbasslied (Albert), die Ritornellaria (Sebastiani) bis zu Ansätzen zur Kantate (Schwenckenbecher).

Zwei in der sonstigen Gelegenheitsmusik wichtige musikalische Gattungen fehlen hier: der Kanon und das Chorallied im Kantionalsatz. Der Kanon war besonders in der Frühzeit der Gelegenheitsmusik eine ab und zu auftauchende Gattung und stand im Zusammenhang mit entsprechenden Eintragungen in Stammbüchern; im Königsberg des 17. Jahrhunderts scheint er keine Rolle gespielt zu haben, was auch angesichts der geselligen Zusammenkünfte um die Kürbishütte bemerkenswert erscheint. - Eine der häufigsten Gattungen der Gelegenheitsmusik überhaupt ist der evangelische Liedchoral, normalerweise als vierstimmiger Kantionalsatz. In dieser Form tritt auch er in Königsberg nicht hervor. Das lag vielleicht daran, dass schon mit den frühen Gelegenheitsmusiken Johann Eccards ein gewisses anspruchsvolles Niveau vorgegeben war. Die Satzart der polyphonen Motette war seit vielen Jahrzehnten das Aushängeschild des niederländischen oder franko-flämischen Stils gewesen, besonders seit die Generation Josquin Desprez um 1500 die Technik der Durchimitation aller Stimmen entwickelt hatte, etwa gleichzeitig mit der deklamationsgerechten Vertonung. Als Schüler Orlando di Lasso, der diesen Stil noch einmal auf neue Höhepunkte führte und um weitere rhetorische Dimensionen bereicherte, durfte Eccard sich nicht mit simplem Kantionalsätzen zufrieden geben.¹⁴

Neben kunstvollen polyphonen Motetten gibt es bei Eccard und dann besonders bei seinem Nachfolger Johann Stobäus aber auch Sätze mit überwiegend homophonen Partien, die eher an

¹³ So vertonte Eccard in Königsberg mit Vorliebe Texte des Mühlhausener Superintendenten Ludwig Helmbold (1532-1598). Neumark widmete dem Bürgermeister von Mühlhausen, wohin er im Alter von drei Jahren mit seiner Familie umgezogen war, sowie drei weiteren vornehmen Herren der Stadt, darunter "Seinem Hertzgeliebten Herrn Vatern" 1645 von Königsberg aus ein "Neujahrs-Geschencklein" mit dem Titel "Hertzliches Friedens-Seufftzen" und kehrte 1652 endgültig nach Thüringen (Weimar) zurück. Albert blieb immer in Kontakt zu seinem Vetter Schütz.

¹⁴ Auch bei etlichen anderen bedeutenden evangelischen Komponisten spielen Choralsätze keine große Rolle - so z.B. bei Heinrich Schütz -, ungeachtet ihres ständigen Gebrauchs im Gottesdienst.

Chansons oder deutsche Lieder Lassos und anderer deutscher Komponisten erinnern, aber die motettischen Strukturen nicht rundweg aufgeben. Man hat diesen in Königsberg besonders ausgeprägten Satzstil mit dem Begriff Liedmotetten bezeichnet. In einigen Drucken hat Stobäus zum selben Anlass sowohl eine kontrapunktisch anspruchsvolle Motette in lateinischer Sprache publiziert als auch eine, in der Regel wohl selbst gedichtete, einfachere deutsche Spruchmotette.¹⁵ Kontraste finden sich aber auch innerhalb ein- und derselben Spruchmotette. Betrachten wir nur die beiden in der Warschauer Universitätsbibliothek erhaltenen Außenstimmen des Epithalamions zur Hochzeit von Christoff Weinbeer und Elisabeth Rösenkirch, so fallen die unterschiedlichen Partien auf:

[Abb. 4-7: PT1106]

Die homophone Deklamation dient der Textverständlichkeit, die imitatorischen Einsätze verdeutlichen die Vielfalt der "Weinbeer"en, der die aufeinander folgenden "Kinderlein" gleichen, und die freien kontrapunktischen Melodieverläufe am Schluss mit Koloraturen im Diskant und einem ganz anderen Tempo im Bass nehmen Bezug auf die durch den Wein hervorgerufene freizügige "Fröligkeit". Man sieht hieran, wie die Musik von Stobäus, den Tendenzen der Zeit entsprechend, schon um 1610 rhetorisch aufgeladen ist.

Eine weitere rhetorische Konzentration war vom neuen Generalbassprinzip zu erwarten, also der Fundierung einer Melodie über einem akkordisch ergänzten Bass. Seine Durchsetzung fasste aber in Königsberg relativ spät Fuß, nämlich als Heinrich Albert 1638 den vielbeachteten ersten Band seiner *Arien* publizierte. In den späteren Bänden neigt er, wie schon gesagt, dazu, die monodische Beschränkung auf eine Melodie über dem Generalbass aufzugeben und weitere Stimmen hinzu zu komponieren. Aber auch wenn er beim einfachen Generalbasslied blieb, finden sich meist einige besondere Zutaten. So zeigt ein Lied, das er 1650 zur Hochzeit von Abraham Josaphat von Kreyz und Juliana Elisabeth Rauschken auf ein Gedicht von Dach schrieb, im Generalbass einen kurzen Vorlauf zur Intonation, ebenso ein kleines Nachspiel.

[Abb. 8-11: PT 113]

¹⁵

Siehe z.B. in PT1103

Melodisch fällt in dem ansonsten liedhaften Gesang die Koloratur am Schluss auf. Die tonalen Verhältnisse sind auch nicht ganz simpel. Ohne Vorzeichen und mit dem dominantischen A-Dur am Schluss des Nachspiels könnte man das Ganze für dorisch halten; die Gesangsmelodie ist aber auf G-Dur zentriert. Eine Besonderheit dieser Gelegenheitsschrift ist die Zugabe von drei kurzen "Balli Pollacchi con Trombetti è Tamburi, ò Violini", wie sie in der Königsberger Gelegenheitsmusik des öfteren als "Brauttänze" begegnen.¹⁶

[Abb. 12]

Auch diese Tänze sind nur mit Oberstimme und Generalbass notiert, sollen aber - wie der Plural im Titel zeigt - mit mehreren Trompeten gespielt, außerdem mit Tamburin begleitet werden. Die notierte Clarintrompete verwendet die Naturtöne 6 und 8 bis 13, während die anderen Trompeten wie üblich auf den tieferen Naturtönen improvisieren sollen. Die drei Tänze müssen nicht unbedingt mit dem Lied als Ritornellangebote kombiniert worden sein; die übliche Trompetennotierung in C-Dur passt nicht dazu; eher werden sie während des Hochzeitsfestes an anderer Stelle erklingen sein. Die Alternativangabe "ò Violini" könnte übrigens für eine andere Verwendung im bürgerlichen Rahmen vorgesehen sein, da der Einsatz von Trompeten normalerweise dem Adel vorbehalten war.

Eine spezielle Untergattung des Generalbassliedes ist das Schäferlied, das mitunter auch im Kontext eines ganzen Schäferspiels erscheint. Damit hat sich Georg Neumark literarisch und musikalisch hervorgetan; er kam 1644 zum Jurastudium nach Königsberg und kehrte erst Anfang der fünfziger Jahre wieder in seine thüringische Heimat zurück. Leider kann ich hier aus Zeitgründen nicht auf seine reizvollen Kompositionen mit obligater Instrumentalstimme eingehen. - Die Schäfermode wurde in Königsberg auch in der zweiten Jahrhunderthälfte weiter gepflegt. Der Höhepunkt war dabei sicher das von Michael Maul wiederentdeckte Bühnenwerk Johann Sebastianis *Pastorello musicale*, das Sebastiani 1663 für eine adelige Hochzeit komponierte.

¹⁶ Klaus Peter Koch

Der häufigste Gattungstyp in der Gelegenheitsmusik des 17. Jahrhunderts überhaupt ist die Ritornellaria. In ihr werden die meist nur generalbassbegleiteten Strophen eines Liedes immer wieder von einem größer besetzten Instrumentalritornell abgelöst, das auch den Namen Sinfonia oder Sonata tragen kann. Besonders populär waren Ritornellarien des Leipziger Organisten Adam Krieger, die seit 1657 erschienen. In Königsberg taucht diese Form aber auch schon gelegentlich bei Albert auf. In den Gelegenheitsmusiken Johann Sebastianis wird sie regulär, auch in der typischen vierseitigen Anordnung der Gelegenheitsmusiken: Titelblatt, Aria mit erster Strophe, weitere Textstrophen und Ritornell. Dabei behält Sebastiani aber - konservativerweise auch im Gesangsteil - den seit Eccard und Stobäus etablierten fünfstimmigen Satz bei.

[Abb. 13]

Textiert ist nur die Oberstimme, während die Unterstimmen alle mit "Voce ò Viola" bezeichnet sind, die unterste Stimme, die mit dem zusätzlichen basso continuo im wesentlichen übereinstimmt, mit "Voce ò Violone". Diese Stimmen sind also sowohl vokal als auch instrumental auszuführen. In der wahrscheinlich häufigeren instrumentalen Ausführung ergibt sich ein Satz wie im französischen Orchester mit Gamben als Mittelstimmen. Aufgrund der vokalen Option muss aber die Möglichkeit der Silbenverteilung auch in den Unterstimmen berücksichtigt werden, so dass der Satz ziemlich einfach homophon mit der Oberstimme voranschreitet. Auch das Instrumentalritornell geht nicht weit darüber hinaus.

[Abb. 14: PT1360?

Im 18. Jahrhundert wurde die Form der Ritornellaria zunehmend aufgebrochen und schließlich oft von einer vierteiligen Kantate abgelöst. Königsberg hat daran nur wenig Anteil genommen. Allerdings zeigen die spärlichen Gelegenheitsmusiken des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts gewisse Ansätze in diese Richtung. Ein charakteristisches Beispiel für diesen Übergang zur Kantate bietet die poetisch-musikalische Begrüßung "Unterthänigstger Glücks-Zuruff" zum Einzug des brandenburgischen Kurfürsten und Herzogs von Preußen Friedrich III. und seiner Gemahlin 1690 in Königsberg.

[Abb. 15]

Autor ist der Stadtsekretär und nachmalige Kneiphöfische Bürgermeister Michael Kongehl, der sich auf dem Titel des Gelegenheitsdrucks als überregional anerkannter Dichter ausweist: "Unter den Pegnitz-Blumgenossen beygenahmt Prutenio". Der zwölfseitige Druck hat - anders als die eher kollegialen Gelegenheitsdrucke um die Kürbishütte - ausgeprägt repräsentativ-panegyrische Merkmale. Auf den Titel folgt eine Seite mit einem einzigen lateinischen Hochruf auf Friedrich III., der im lateinischen Glückwunsch ganz am Ende der Schrift symmetrisch wiederhallt.

[Abb. 16]

Als Drittes folgt eine Eloge in elf Strophen. Darüber ist eine Vignette gedruckt, auf der zwei bekränzte Herkulesgestalten - vermutlich Brandenburg und Preußen - zusammen eine Krone tragen. Bemerkenswert ist vor allem die fünfte Strophe, in der Kongehl seines immer noch berühmten poetischen Vorbildes Simon Dach gedenkt:

Was der Preußen Opiz/ Dach/
der zum Sternen-Dach gefahren/
schon vor zwey und dreyßig Jahren
propheceyt/ das folgt dir nach;
Es bleibt wol: Poeten sind offters Propheten/
die Gedicht-weiß stellen dar/
Was die Zeit macht klar und wahr/
und kein Neid noch Zeit kan tödten.¹⁷

Die letzten Verse des Gedichts leiten weiter auf das unmittelbar Folgende: "Wir anjezt | lassen DIR/ durch Lieb' erhitzt | Unser Wunsch-Lied nur erthönen." Dieses "Wunschlied" hat der "Cant[or] Eccl[esiae] Cathedr[alae] Günther Schwenckenbecher vertont.

[Abb. 17]

Der gesamte sechsstrophige Text ist separat am Ende der Schrift abgedruckt und überschrieben mit den Worten: "Aria, so auff der Kneiphöffischen Ehren-Pforte gesungen." Damit wird auch auf den baulichen Aufwand zur Begrüßung des Kurfürsten verwiesen. Um eine übliche

¹⁷

Offenbar hatte Dach nach der Geburt Friedrichs 1657, diesem die künftige Herrschaft prophezeit (obwohl Friedrich der drittgeborene Sohn des Großen Kurfürsten war.

Strophenaria handelt es sich bei der Vertonung freilich nicht. Allein der Umfang von 38 Takten ist für eine Strophenaria ungewöhnlich lang. Außerdem beginnt sie mit einem Duett der beiden Soprane; nach vier Versen stimmen dann auch der Bass und schließlich die beiden Mittelstimmen in den Refrain ein, der mit Vivat-Rufen endet.

[Abb. 18]

Auf diese relativ komplexe Aria folgt dann noch ein "Menuet à 4. Trombettes".

[Abb. 19]

Es erinnert an die "Balli Pollacchi con Trombetti..." von Albert und andere Königsberger Brauttänze. Hier blasen die von einem selbständigen Generalbass unterstützten Trompeten aber keinen polnischen Tanz, sondern ein höfisches Menuett. Außerdem sind die Mittelstimmen hier sorgfältig ausgeschrieben und müssen nicht improvisiert werden. Die führende Clarintrompete wird bis zum 16. Naturton ausgereizt. Ob das Trompetenmenuett im Anschluss an die sechs Strophen der Aria gespielt wurde oder diese als Ritornell unterbrach, ist nicht ersichtlich, letzteres aber gut vorstellbar. Das Beispiel zeigt, dass die Formen der Königsberger Gelegenheitsschriften und -musiken, dem allgemeinen Trend entsprechend, gegen Ende des 17. Jahrhunderts komplexer werden, andererseits aber gewisse Traditionen, wie den fünfstimmigen Satz oder den zusätzlichen Tanz, häufig beibehalten. Die Vertonungen konzentrieren sich aber nun meist auf hervorragende Ereignisse. Von der großen kreativen Lebendigkeit im wechselseitigen Austausch von Dichtern und Komponisten wie zur Zeit der Kürbishütte kann keine Rede mehr sein.