

Sabine Meine / Arnold Otto
Johannes Süßmann (Hrsg.)

Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser

Pluralisierung und Verflechtung entlang
des Hellwegs in der Frühen Neuzeit



Meine / Otto / Süßmann (Hrsg.)

—

Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 13 – 2023

Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser

Herausgegeben von
Sabine Meine
Arnold Otto
Johannes Süßmann

Unter Mitarbeit von
Markus Lauert

Königshausen & Neumann



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Erschienen 2023 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-sofitics / coverart
Umschlagabbildung: Markus Lauert unter Verwendung der Karte
des Fürstbistums Paderborn aus Johann Michael Gigas' *Prodromus geographicus* (s.u. S. 64)
und eines Bildmotivs von Paul II. van Somer (Musizierende Nymphen).
Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8260-7218-5
PDF-ISBN 978-3-8260-7792-0
<https://doi.org/10.36202/9783826077920>
www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Sabine Meine, Arnold Otto, Johannes Süßmann
Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser – Einführung.....7

I. Landschaft(en)43

Werner Freitag
Westfalen in der Frühen Neuzeit: Trennendes und Verbindendes.....45

Heinz-Dieter Heimann
Landschaften – Musiklandschaften: Wie Raumkonstrukte
der Geschichtswissenschaft ‚kreative Räume‘ adressieren63

II. Höfe83

Britta Kägler
Mobilität und kulturelle Wechselbeziehungen frühneuzeitlicher
Musiker. Westfalen im regionalhistorischen Vergleich.....85

Vera Lüpkes
„...aber verwirrt mit Euren Verstrickungen nicht die Herzen“.
Niederländisch-italienische Musikkultur am
lippischen Grafenhof um 1600.....109

III. Transfer und Amt129

Lars Wolfram
Der Opern-Komponist als Weihbischof.
Agostino Steffani in Paderborn 1710–1718131

Hans-Walter Stork
Ortensio Mauro (1634–1725). Hofsekretär für
italienische Angelegenheiten, Hofpoet und Librettist
in Paderborn und Hannover151

IV. Familiennetzwerke	171
<i>Gerhard Aumüller</i>	
Familiäre Netzwerke und interkonfessioneller Kulturtransfer hessisch-westfälischer Orgelbauer und Organisten im 17. Jahrhundert ...	173
<i>Markus Lauert</i>	
„In der Freiheit musicirt“: Musikpraxis und -erziehung in den Taschenkalendern Kaspars von Fürstenberg.....	193
V. Transfer im Druck.....	209
<i>Frédérique Renno</i>	
Wege des Drucks und Transfers von Musikalien im deutschsprachigen Raum der Frühen Neuzeit: Italienische Musik im Hellwegraum und Nürnberg.....	211
<i>Maria Kohle</i>	
Westfälisch-rheinisch singen und beten. Übernahmen, Adaptionen und Eigenständigkeiten in den Paderborner Gesangbüchern der Frühen Neuzeit	235
VI. Aufführungspraktiken	257
<i>Jörg Wunschhofer</i>	
Ein Einblick in die Domkantorei des Paderborner Doms	259
<i>Arno Paduch</i>	
Musik in Stiften und Klöstern des Paderborner Landes im 17. Jahrhundert. Quellenstudien zu Besetzung, Repertoire und Provenienz einer vielfältigen Praxis.....	267
Personenregister	291
Ortsregister	301

Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser – Einführung

*Sabine Meine (Köln) / Arnold Otto (Nürnberg) /
Johannes Süßmann (Paderborn)*

I. Intrada: Fallbeispiele und Themen

In der Sammlung Fürstenbergiana der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn befindet sich u.a. der sogenannte „Beginiker-Nachlass“.¹ Er geht zurück auf den Bielefelder Vikar Henricus Beginiker (1583–ca. 1665), der ab 1625 als Hauslehrer für die Söhne des Landdrosten Friedrich von Fürstenberg (1576–1646) arbeitete, darunter Ferdinand von Fürstenberg (1626–1683), den späteren Fürstbischof von Paderborn und Münster. Beginiker war auch Musiker, denn er vermachte den Fürstenbergs mehrere Instrumente (leider wissen wir nicht welche) und Musikhandschriften. Eine umfasst mehr als hundert Musikstücke; die meisten sind Umschriften für Tasteninstrumente von Motetten und anderer Vokalmusik der Spätrenaissance italienischer Prägung oder süddeutscher wie Orlando di Lasso (1532–1594), Hans Leo Hassler (1564–1612), Orazio Vecchi (1550–1605), Gregor Aichinger (1564–1628) oder auch von Johann Groh aus Dresden (1575–ca. 1627), einem Schüler Hasslers. Beginiker hat den Fürstenbergs zudem Musik von Peter Philips bekannt gemacht (ca. 1560–1628), der als Katholik aus England nach Flandern geflohen war und als Organist seine Lehrreise nach Rom unternommen hatte. Dort war Philips auch am englischen Jesuitenkolleg tätig gewesen. In der Paderborner Handschrift sind französische Tänze für Tasteninstrument von ihm erhalten. Im selben Nachlass findet sich ein weiteres Manuskript, eine Tabulatur mit Stücken für Laute.² Dass dieses Instrument in Westfalen ebenso bekannt und beliebt war wie die Tasteninstrumente Orgel oder Spinett und Cembalo, dürfen wir aus ikonographischen Zeugnissen schließen.

¹ Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn Sign. FÜ 3590a. Dazu Theo HAMACHER, Die Musikhandschrift Beginiker aus 1622, in: DERS., Musik und Musiker. Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, insbesondere des Paderborn-Corveyer Raums, Paderborn 1982, S. 93–100; DERS., Die Tabulaturen in der Paderborner Akademischen Bibliothek, in: Die Warte (1963), S. 113ff.; Rudolf PREISING, Der Werler Stadtschreiber Barthold Cappius in H. Beginikers Tabulaturbuch von 1622, in: Soester Zeitschrift 77 (1963), S. 79–83. Zu Beginiker vgl. Wilhelm HONSELMANN, Henricus Beginiker, ein westfälischer Musiker des 17. Jahrhunderts, in: Westfälische Zeitschrift 113 (1963), S. 421–426.

² Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn, Sign. FÜ 9822/1.

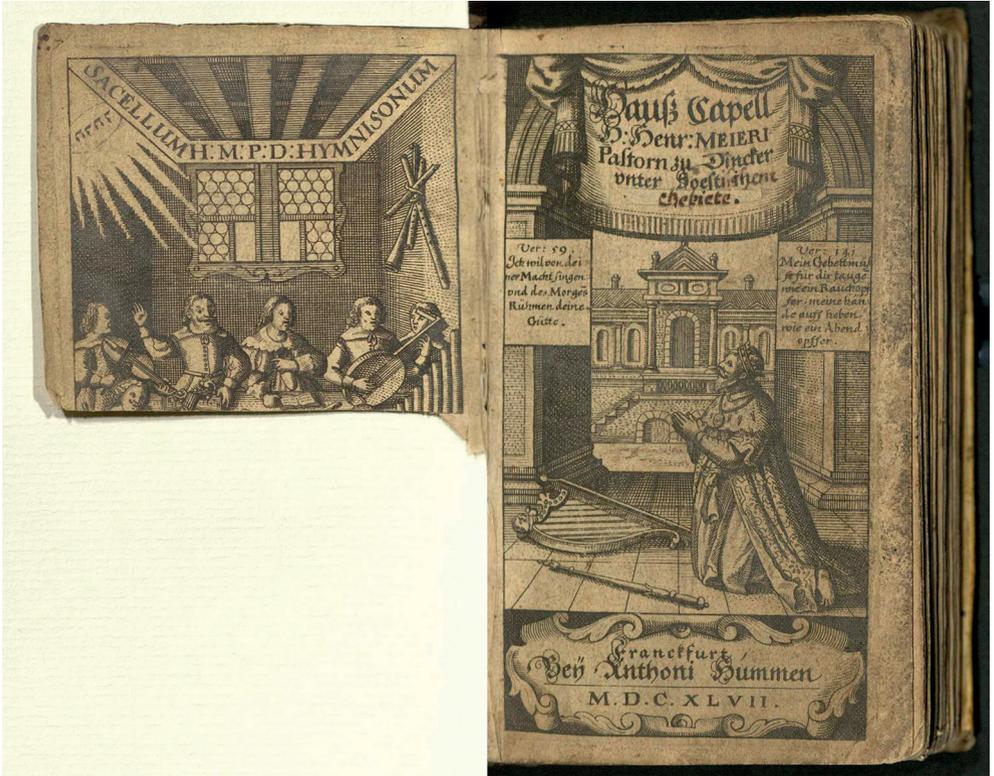


Abb. 1: Hauß-Capell Henrici Meieri Pastoris zu Dincker vnter Soest in Westphalen, Von außerlesenen Davidischen Psalmen, vnd anderen Schriffmässigen Liedern zugerichtet So mehrentheils vnter anmütige Weltliche: Etliche aber auch vnter liebliche, in Kirchen übliche Melodeyen gesetzt ...
 Franckfurt, Humm, 1647. Mit freundlicher Genehmigung der
 Universitätsbibliothek Augsburg, 221/BS 4780 B642.647

So sehen wir einen Lautenisten im kollektiven Zusammenhang einer evangelischen Hausmusik neben einer Orgel mit Sängern und einer Violin in der Illustration einer „Hauß Capell“ des Pastors Heinrich Meier in der Gemeinde Dinker, unweit von Soest, auf dem Weg Richtung Hamm (Abb. 1). In der Hansestadt Soest mussten zur Wirkungszeit dieses musikalischen Pastoren Meier verschiedene Konfessionen miteinander auskommen. Die katholische Kirche war neben der prägenden evangelischen in „Sicht- und Hörweite“, wie Walter Salmen es formulierte,³ um auf das Mit- und Gegeneinander entsprechender Musiktraditionen zu verweisen.

³ Walter SALMEN, Musizieren in dunklen Tagen im Umfelde Soests, 1600–1650, in: Schütz-Jahrbuch 1995, S. 29–38, hier: S. 20.

Salmen, dem wir als gebürtigen Paderborner Musikforscher Pionierstudien zur Musikgeschichte Westfalens verdanken,⁴ hat das Frontispiz von Meiers Musiksammlung als „Idealbild einer evangelisch intendierten Hausmusik“ bezeichnet.⁵ In diesem Sinn fungiert die Darstellung des Familienoberhaupts in einer angeregten Spielrunde als Vorbild im Lutherischen Sinn und erinnert daran, dass das gemeinsame Musizieren Trost und Erbauung stiftete. Meiers „Hauß Capell“ wurde 1647 in Frankfurt gedruckt, als Erweiterung und Nachdruck früherer Liedersammlungen wie den „Dinckerische[n] Hauß Psalmen und Newe[n] Trost=Lieder[n]“ (1630)⁶, die Meiers Amtszeit im Soester Raum (1622–1658) begleiteten.

Über sozialhistorische Hintergründe hinaus vergegenwärtigen ikonographische Quellen übergeordnete Bedeutungshorizonte von Musik, wie sie hier von dem Kupferstecher Heinrich Aldegrever imaginiert worden sind.

Aldegrever, niederdeutsch Trippenmäker, stammte aus Paderborn, er wurde 1502 dort geboren und starb wohl 1555 in Soest.⁷ Auf seinem Porträt zweier Liebender (Abb. 2), womöglich eine Brautsituation, spiegelt die Laute nicht nur die gängige Begleitung einer europaweit tradierten Musizierpraxis. Sie versinnbildlicht die mit den Saiten korrespondierende Himmelsharmonie, ebenso wie das sich aufeinander Einstimmen zugelegter Seelen.⁸

⁴ Walter SALMEN, *Geschichte der Musik in Westfalen*. Bd. 1: Bis 1800. Bd. 2: Im 19. und 20. Jahrhundert, Kassel/Basel/London/Paris/New York 1963 und 1967.

⁵ SALMEN, *Musizieren* (wie Anm. 3), S. 33. Dazu jetzt Anna KRABBE, *Inseln in der evangelischen Stadt? Religiöse Gemeinschaften in Herford und Soest 1521–1609* (Westfalen in der Vormoderne 349), Münster 2021.

⁶ Salmen nennt diese Sammlung, die 1630 im evangelischen Dortmund gedruckt wurde sowie eine weitere aus dem Jahr 1634, ebd., S. 32.

⁷ Vgl. Norbert BÖRSTE, *Heinrich Aldegrever 1502–1555*. Vor 500 Jahren wurde in Paderborn einer der bedeutendsten ›Kleinmeister‹ geboren, in: *Die Warte* 113 (2002), S. 23–25; Thomas MUCHALL-VICBROOCK, Art. „Aldegrever, Heinrich“, in: *Neue Deutsche Biographie* 1, Berlin 1953, S. 187f.

⁸ Vgl. Sabine MEINE, „Amore è musico“. Musik im Liebesdiskurs, in: *Musik in der Kultur der Renaissance*. Kontexte, Disziplinen, Diskurse, hg. von Nicole SCHWINDT (Handbuch der Musik der Renaissance 5), Laaber 2015, S. 241–271, S. 241, 243f. Zur allegorischen Bedeutung der Laute als Sinnbild kosmischer Harmonie vgl. Brenno BOCCADORO, *Musica spiritum curat* – zwischen Philosophie und Medizin“, in ebd. S. 55–108, S. 79.



Abb. 2: Heinrich Aldegrever: Lautenspieler und Geliebte, 1537.
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster,
Dm. 6,4 cm (B 172), Inv. Nr. C-5045 LM⁹

Diese Beispiele mögen deutlich machen, wie selbstverständlich die Musik im Westfalen der Frühen Neuzeit im Alltag der verschiedenen Konfessionen gegenwärtig war, ihre durch den Humanismus gestärkten Bewertungen, Praktiken und Traditionen. Wenn wir vor diesem Hintergrund noch einmal zur Lautentabulatur aus dem Beginiker-Nachlass zurückschauen, so treffen wir darin auf ein gemischtes europäisches Repertoire weltlichen Zuschnitts. Da finden sich Courantes, Galliardien, Allemanden, Sarabanden, aber z.B. auch Paduanen, Passamezzi, Intradan und Aufzüge und Anglica, also Tanz-, und Spielmusik französischer, italienischer und engli-

⁹ Angelika LORENZ (Hg.): Heinrich Aldegrever. Auswahlkatalog und Ausstellung mit Kupferstichen aus der Sammlung des Museums zu seinem 500. Geburtstag, Münster 2002, S. 90. Vgl. zudem im aktuellen Werkverzeichnis von Ursula MIELKE (Bearb.), Heinrich Aldegreve (The New Hollstein Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700 3), Rotterdam 1998, Nr. 172, S. 137.

scher Herkunft. Dazu kommen weitere Vortragstücke wie Präludien, Madrigale und deutsche Gesellschaftslieder. Die Tabulaturen stammen aus verschiedenen Händen. Wir wissen nicht, wer die Lautenmusik wo genau gespielt hat und wie sie in den Nachlass kam, vielleicht über Beginiker selbst, vielleicht hat jemand aber auch das Manuskript über den Hellweg auf den Fürstenberg gebracht, wo der Vikar mit der Familie Fürstenberg lebte. Aus der Zeit um 1600 existiert ein ähnliches Lautenmanuskript im Historischen Archiv in Köln mit einem gemischten europäischen Repertoire.¹⁰ Womöglich hatte also Friedrich von Fürstenberg, der Dienstherr von Beginiker, als ersterer Jura in Köln studierte, diese Musik kennen gelernt. Die Paderborner Manuskripte dürfen somit als Beleg dafür gelesen werden, dass die musikalische Repertoirebildung zwischen Rhein und Weser ähnlich und komplett europäisch war.

Mehrstimmige Musik der Zeit, geistlich und weltlich, unterschiedlicher europäischer Provenienz war also in Westfalen gegenwärtig.¹¹ Transkribiert für Tastenmusik, Cembalo oder Orgel oder für die Laute, wurde die Musik noch mobiler, sie war offenbar hier wie dort üblich und beliebt, und es mangelte nicht an Gelegenheiten und Protagonisten, die Wissen und Quellen über den Hellweg überbringen konnten. Damit ist

¹⁰ Es handelt sich um den *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani*, den der Lautenist und Komponist Jean-Baptiste Besard 1603 in Köln drucken ließ (RISM 160315). Besard (1567 bis nach 1617) stammte aus Besançon oder Jussey und hatte bis zur Promotion Jura und Theologie in Frankreich studiert, bevor er nach Jahren in Rom und Heidelberg ab 1597 in Köln wirkte, wo er um die zwanzig Lautenschüler unterrichtete. 1597 hatte er sich vergeblich auf eine Lautenistenstelle am Hof von Moritz von Hessen in Kassel beworben. Die Lautenanthologie von 1603 publizierte Besard in Köln auf eigene Kosten; sie enthält 405 Tabulaturen in französischer Lautentabulatur in zehn Büchern (davon wahrscheinlich 46 Werke von Besard selbst, darunter französische und italienische Tanzsätze, vgl. das Faksimile *Thesaurus harmonicus*, Faks. Genf 1974/75 und 1993). Besard hielt enge Kontakte nach Besançon, wo er 1602 die Tochter eines aristokratischen Juristen heiratete. 1617 oder früher zog Besard nach Augsburg, in die Heimatstadt des Kaufmanns Philipp Hainhofer (1578–1647), mit dem er befreundet war. Vgl. Vladimir Ivanoff, Art. „Besard, Jean-Baptiste“, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, URL: <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/393389>>.

¹¹ Von der Vielfältigkeit der Kirchenmusik aus westfälischen Archiven waren auf dem Abendkonzert und dem Gottesdienst zur Tagung auch Klangbilder zu hören mit großbesetzten Werken, die Arno Paduch im Kontext erläutert hat. Westfalia cantat. Musik des 17. Jahrhunderts aus Westfalen. Konzert des Johann Rosenmüller Ensembles unter Leitung von Arno Paduch in der Marktkirche Paderborn, 16. Juli 2019. Programm URL: <https://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/fakultaet/musiklandschaften/Konzertprogramm_Musiklandschaften.pdf>. Eine Aufnahme sendete der WDR3 am 17. September 2019. Zu diesen Musikstücken vgl. auch Paduchs Beitrag in diesem Band.

die Frage nach Transfer und Austausch entlang des Hellwegs angesprochen, die eines der Themen der hier dokumentierten Tagung war.

Betrachten wir aus diesem Blickwinkel noch einmal den Kupferstecher Aldegrever. Aus seiner Soester Werkstatt ist ein Entwurf von 1528 zu dem Musikmythos von Orpheus und Euridike überliefert (Abb. 3).

Diese Darstellung entstand somit nur drei Jahrzehnte, nachdem der wohl bekannteste Musikmythos in die neue Gattung der Oper einging. Man bedenke, dass die erste Oper zum Orpheus-Stoff im Herbst 1600 für Maria de Medici in Florenz aufbereitet wurde. Die tragische Geschichte „Euridice“ in der Fassung des Dichters Ottavio Rinnucini (1562–1621) und des Komponisten Jacopo Peri (1561–1633) mit glücklichem Ende ausgestattet,¹² gaben der Florentinerin sozusagen das Geleit, da sie mit Heinrich IV. verheiratet wurde und ihr schwieriges Leben als französische Königin begann, das sie Jahrzehnte später ausgerechnet am Rhein beenden sollte. Denn nach turbulenten Jahren der Flucht in Brüssel, Mons und London verstarb sie im ehemaligen Wohnhaus der Familie des ihr bekannten Malers Peter Paul Rubens in Köln.¹³

Hingegen hatte der Kupferstecher Aldegrever den Großteil seiner Laufbahn in Westfalen verlebt. Er hatte in der Werkstatt von Ludger Tom Ring in Münster gelernt. Nach Wanderjahren, die ihn wahrscheinlich in die Niederlande geführt hatten, wählte er für seine eigene Werkstatt die Stadt Soest und somit eine strategisch günstig gelegene Stadt am Hellweg. Dass er mit der reformatorischen Bewegung sympathisierte, stand offenbar in keinem Widerspruch dazu, auch den altgläubigen Fürstbischof Franz von Waldeck in Münster mit Porträts zu beliefern. In dessen Auftrag hat Aldegrever die gefangen genommenen Anführer der Wiedertäufer

¹² Die wenig jüngere Fassung „L’Orfeo. Favola in Musica“ des Dichters Alessandro Striggio, dem Jüngeren (1573–1630) und Komponisten Claudio Monteverdi (1567–1643), die 1607 im Mantuaner Fürstenpalast uraufgeführt wurde, hatte eine größere Fortuna, die bis heute anhält, nicht zuletzt aufgrund der außergewöhnlichen Überlieferung als gedruckte Partitur. Vgl. einführend Heinrich von PLETT, Art. „Orpheus“, in: Lexikon der Musik der Renaissance 2, hg. von Elisabeth SCHMIERER, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance 6), S. 270–271.

¹³ An diesen Ort in der Sternengasse erinnert heute in Köln eine Plakette, die Studierende im Rahmen der Barockwerkstatt 2019 besuchten, einer Aktion der Arbeitsgruppe „Barock im Norden“ zwischen der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik und Tanz Köln, inspiriert u.a. durch die Herausgeber Sabine Meine und Johannes Süßmann. Unter dem Themendach „Rubens“ widmete sich die Musikwissenschaft dem musikalischen Kontext von Rubens’ Lebensstationen, so auch von Maria de’ Medici, die 1625 den sog. Medici-Zyklus von Rubens im Palais de Luxembourg in Paris gestalten ließ.

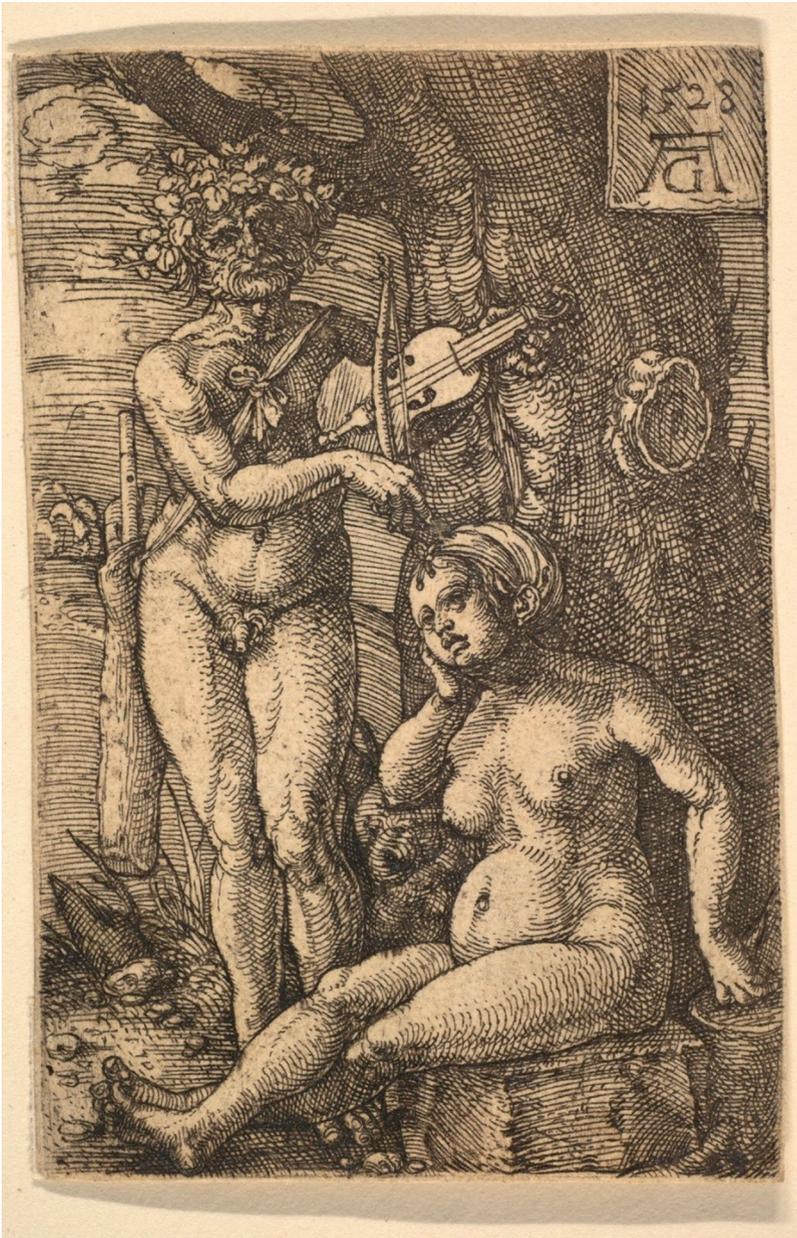


Abb. 3: Heinrich Aldegrever: Orpheus und Eurydice, 1528, Radierung, 7,8 x 5,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 32.65.2¹⁴

¹⁴ URL: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/394603>>. Vgl. MIELKE (Bearb.), Aldegrever (wie Anm. 9), Nr. 100, S. 101.

in Münster porträtiert.¹⁵ Damit ist das Spannungsfeld des interkonfessionellen Austauschs angesprochen, der in mancher Hinsicht womöglich weniger spannungsvoll verlief als angenommen. Gerhard Aumüller wird dieses Feld in seinem Beitrag für den Bereich des Orgelbaus und der Orgelmusik ansprechen.

Wenn wir nun ein Porträt betrachten, das der Sohn von Aldegrewers Lehrer in Münster, Hermann Tom Ring, von einem städtischen Bürger 1547 wahrscheinlich als Brautwerbung anfertigte, verstärkt sich der Eindruck der zentralen Präsenz der Musik in der städtischen Gesellschaft und des europaweiten Transfers von Wissen, Objekten und Praktiken, die die Musik mit sich brachte (Abb. 4).

Wir sehen einen in Kleidung, Habitus und Rahmung wohlhabenden jungen Mann, der auf Musik in seinen Händen weist, ja mit dem Finger auf Noten zeigt, die mehr als Dekor sind, da sie sogar zwei Komponistenamen tragen. Es handelt sich um das Stimmbuch des Cantus einer Sammlung mit vierstimmigen Madrigalen von Philippe Verdelot (ca. 1480/85–ca. 1527/32) und Zusätzen weiterer Komponisten, darunter auch Jacques Arcadelt, die 1540 in Venedig bei Scotto gedruckt wurde.¹⁶ Beide Komponisten, französisch-flämischer Herkunft, waren jung nach Italien gekommen und wirkten an den ersten Drucksammlungen des Madrigals mit, das zur erfolgreichsten Musikgattung des Jahrhunderts werden sollte. Arcadelt machte später Karriere in der Sixtinischen Kapelle, sein erstes

¹⁵ Dazu Jochen LUCKHARDT (Hg.), Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer. [Katalog zur Ausstellung] Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 5. Mai–17. Juni 1985. Unter Mitarbeit von Angelika LORENZ. Kataloggestaltung Günter SCHMIDT, Münster 1985; Max GEISBERG, Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 76), Straßburg 1907. ND Baden-Baden 1977.

¹⁶ Der Porträtierte hält den Finger auf dem Beginn eines Cantus im Madrigal von Philippe Verdelot. Zu seiner Rechten liegt das Stimmbuch des Basses, dem der Titel der Madrigalbücher entnehmbar ist. Demnach sollte es sich trotz einer Abwandlung im Titel um die Sammlung mit Madrigalen zu 4 Stimmen aus dem ersten und zweiten Buch von Philippe Verdelot und Zusätzen weiterer Autoren handeln, u.a. von Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, die 1540 bei Scotto in Venedig gedruckt wurde. Vgl. Emil Vogel: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700, mit Nachtrag von Alfred Einstein, Band 1, Hildesheim 1972, S. 304. Der originale Titel der Sammlung lautet demnach „Di Verdelotto tutti li madrigali del primo, et secondo libro a Quatro Voci. Con la Gionta del Madrigali del medesimo Autore, non piu Stampati. Aggiointivi anchora altri Madrigali novamente Composti da Messer Adriano, & da altri Eccellentissimi Musici, Come appare ne la sequente Tavola. Apud Hiernonymum Scotum 1540“. Bei Hermann tom Ring steht der Name Arcadelts bereits neben dem Verdelots auf dem Titel des Bassstimmbuchs: „Di Verdelotto Di Arcadelt tutti li Madrigali del primo, et secondo libro a quatro voci“.



Abb. 4: Hermann tom Ring: Bildnis Johannes Münstermann.
 Öl auf Eichenholz, 66,8 x 47,0 cm. Bezeichnung mit dem Monogramm des Malers
 auf der Brüstung und der Jahreszahl 1547 auf der Flöte, Westfälisches
 Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Inv. Nr. 686 LM¹⁷

¹⁷ Angelika LORENZ (Hg.), Die Maler tom Ring. Eine Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1. September–10. November 1996, Bd. 2: Katalog, Werkverzeichnis, Münster 1996, Nr. 102, S. 442.

Madrigalbuch wurde fünfundvierzig Mal aufgelegt. Dass sich ein Münsteraner Bürger 1547 mit dem Besitz eines venezianischen Drucks von moderner Musik aus Florenz und Rom präsentierte, vierzig Jahre bevor Caravaggio in Rom einen Lautenspieler mit dem ersten Madrigalbuch Arcadelts darstellte,¹⁸ wirft Fragen auf: Auf welchen Wegen hat sich der dargestellte Münsteraner Bürger mit den ebenso präziösen wie populären Drucken versorgt? Frédérique Renno wird uns aus ihrer Forschung zu Notenmanuskripten und -drucken im deutschsprachigen Raum und speziell dem Transfer aus und mit Italien Anhaltspunkte liefern können, wie diesbezügliche Aneignungs- und Austauschprozesse verliefen. Britta Kägler wiederum widmet sich Wechselbeziehungen frühneuzeitlicher Musiker zwischen Westfalen und anderen Regionen. Um ein niederländisch-italienisches Musikprofil geht es in Vera Lüpkes Beitrag zum lippischen Fürstenhof um 1600. Und der Italien-Transfer von Paderborn aus wird Thema in der Sektion Transfer und Amt sein, mit Lars Wolframs Beitrag zu Agostino Steffani (1654–1728) als Weihbischoff und Hans-Walter Storcks Beitrag zum Hofsekretär Ortensio Mauro (1634–1725).

II. Allemande: „Musiklandschaften“ – speziell zwischen Rhein und Weser

Die Fallbeispiele, die wir vorgestellt haben, sind so gewählt, dass sie aus einem bestimmten Zeitabschnitt und einer bestimmten Region stammen. Für eine solche regionalhistorische Betrachtung gibt es in der Forschung ein Konzept, das die Musikwissenschaft mit der Geschichtswissenschaft verbindet: das Konzept der „Musiklandschaften“ – bis in den Titel bestimmt es den Ansatz dieses Bandes. Mag dies zunächst naheliegen, weil das Konzept in beiden beteiligten Disziplinen eingeführt ist und deren Zusammenarbeit schon lange prägt,¹⁹ so erweist es sich bei näherem Hinsehen durchaus als begründungsbedürftig. Denn die Fokussierung auf eine Musiklandschaft stellt sich nicht nur mächtigen anderen Ansätzen

¹⁸ Die Version von Caravaggios „Lautenspieler“, die heute in der Eremitage St. Petersburg zu sehen ist, geht auf einen Auftrag des römischen Kunstsammler Vincenzo Giustiniani um 1595 zurück. (URL: <<https://www.hermitagemuse.um.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/31511?lng=en>>, abgerufen am 04.05.2021) Zu sehen ist ein junger Lautenist über Stimmbüchern mit Ausschnitten aus Liebesmadrigalen Arcadelts. Vgl. Barry WIND, More than bagatelles: Observations on Caravaggio's Lute player and Calling of Saint Matthew, in: Notes in the history of art 2/1, fall (1982), S. 30–32. Wind identifiziert die Madrigale als folgende: „Voi sapete ch'io v'amo anzi“, „Chi potrà dir quanta dolcezza“ und „Se la dura durezza in la mia donna“, sämtlich aus Arcadelts erstem Madrigalbuch, das zuerst 1539 gedruckt wurde, ebd. S. 31.

¹⁹ Für Westfalen scheint der früheste Beleg Karl Gustav FELLERER, Westfalen in der Musikgeschichte, in: Der Raum Westfalen 4: Wesenszüge seiner Kultur. Erster Teil, hg. von Hermann AUBIN/Franz PETRI/Herbert SCHLENGER, Münster 1958, S. 191–265, hier v.a. S. 200–239.

entgegen (in der Musikwissenschaft etwa der Werkanalyse, die sich auf Spitzenleistungen konzentriert und diese – wenn überhaupt – nur mit anderen Werken kontextualisiert, nicht mit ihrem regionalen Produktionsrahmen; in der Geschichtswissenschaft z.B. der Nationalhistorie oder der auf einzelne Fürstenhöfe, Städte, kulturelle Zentren bezogenen Betrachtung), auch die eigene Forschungstradition des Musiklandschaften-Ansatzes ist alles andere als unproblematisch (darauf wird im nächsten Abschnitt über die Forschungsgeschichte näher einzugehen sein). Zu unseren Zielen gehört daher auch ein konzeptionelles: Der vorgelegte Band soll das Konzept der Musiklandschaften für den Raum zwischen Rhein und Weser konkretisieren und seine Tauglichkeit für unsere Fragen diskutieren. Wir freuen uns, dass sich mit Heinz-Dieter Heimann und Werner Freitag ausgewiesene Kenner der einschlägigen Probleme angenommen haben. In ihren Beiträgen zeigen sie, was vorausgesetzt und mitgedacht wird, wenn Musik-Historikerinnen und Historiker von einer „Landschaft“ sprechen. Und sie stellen die Faktoren vor, die speziell den hier zum Gegenstand gemachten Raum bestimmen.

Ohne ihre Ergebnisse vorwegzunehmen, seien hier drei der uns leitenden Annahmen benannt. Erstens verstehen wir, wie in der Landesgeschichte schon länger üblich,²⁰ keineswegs erst seit dem „spatial turn“,²¹ unter einer „Landschaft“ nichts Vorfindliches, Gegebenes, weder durch die naturräumliche Gliederung, noch wie die „Kulturraumforschung“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts annahm, durch vermeintlich feststehende Eigenschaften der als „Stämme“ oder „Rassen“ aufgefassten Bewohner.²² Vielmehr gehen wir davon aus, dass der Begriff zwei Aspekte

²⁰ Vgl. den jüngst erschienenen Band von Bernd Ulrich HUCKER/Eugen KOTTE (Hg.), *Geschichtslandschaften (Kulturwissenschaft(en) als interdisziplinäres Projekt 15)*, Berlin 2020, vor allem die Einführung der Herausgeber und den Forschungsbericht von Wolfgang J. Weber, mit dem Beitrag von Heimann im hier eingeleiteten Band.

²¹ Allgemein dazu Stephan GÜNZEL, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 3., aktual. Aufl. Bielefeld 2020; DERS., *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010; Susanne RAU, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen (Historische Einführungen 14)*, 2., aktual. Aufl. Frankfurt/M. 2017; Gerd SCHWERHOFF, *Historische Raumpflege. Der ›spatial turn‹ und die Praxis der Geschichtswissenschaften*, in: *Räume – Grenzen – Identitäten. Westfalen als Gegenstand landes- und regionalgeschichtlicher Forschung*, hg. von Wilfried REININGHAUS/Bernd WALTER, Paderborn 2013, S. 11–27. Speziell auf Westfalen bezogen Wilfried REININGHAUS, *Geschichtslandschaften in Westfalen*, in: HUCKER/KOTTE, *Geschichtslandschaften* (wie Anm. 20), S. 253–278.

²² Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist etwa FELLERER, *Westfalen in der Musikgeschichte* (wie Anm. 19). Einleitend geht er mit einer These zu regional bestimmten Stammescharakteren von einer entsprechenden Aussagekraft volksläufiger Musik aus: „Die Volksmusik läßt den Stammescharakter in der schöpferischen Neugestaltung und nicht weniger in der Auswahl und der Art der Übernahme

zusammenführt: ein außerwissenschaftliches oder wissenschaftliches Interesse der nachträglichen Betrachterinnen und Betrachter und das landschaftsbildende, landschaftserzeugende Handeln der Zeitgenossen. Landschaften sind für uns im doppelten Sinne „gemacht“: Sie werden von einer Forschung entdeckt, in den Blick genommen, untersucht, die sich aus vielfältigen außerwissenschaftlichen Interessen speist – institutionellen wie im Falle der Herausgeberin und Herausgeber, die zum Zeitpunkt, als sie die Tagung konzipierten, an Bildungseinrichtungen in Paderborn und Köln tätig waren; traditionsstiftenden, weil der ursprüngliche Anlass für das Tagungsvorhaben drei Bischofsjubiläen in Paderborn waren; persönlichen, weil keine und keiner der Verantwortlichen aus dem Raum selbst stammt und alle ein Interesse hatten, dessen besondere Faktur zu verstehen. Denn das ist die andere Seite unserer ersten Annahme: Landschaften werden in bestimmten historischen Epochen auch von deren Zeitgenossen „gemacht“, soll heißen: geformt – durch die Art, wie sie einen Raum politisch gliedern, wie sie ihn durch Verkehrswege erschließen und wirtschaftlich nutzen, welche Gemeinschaften sich dadurch herausbilden, zu welchen kirchlichen und künstlerischen Zwecken sie ihre Einkünfte verwenden, wie sie zusammenwirken oder konkurrieren, sich verbinden oder voneinander absetzen, wie sie sich untereinander austauschen oder mit weiter entfernten Räumen, welchen Transfer sie anstreben oder blockieren. Mit dem Konzept der „Landschaft“ zu arbeiten, heißt für uns daher, nach den raumbildenden Aktivitäten in einem bestimmten Zeitraum zu fragen. Denn dass die Landschaft sich mit diesen Aktivitäten verändert, dass sie historisch ist und deshalb nur durch historische Analyse aufgeschlossen werden kann, ergibt sich aus der Annahme ihrer Gemachtheit von selbst.

Angewandt auf die von uns in den Blick genommene Region: den Raum zwischen Rhein und Weser,²³ erweist sich zweitens der westfälische

fremden Musizierguts erkennen.“ Zudem schließt er von der Ausprägung einer „Landschaft“ auf eine zu verallgemeinernde künstlerische Veranlagung und Originalität ihrer Bewohner und verbindet bezüglich der Kunstmusik mit der „landschaftlichen Besonderheit“ Westfalens „das geringe schöpferische Hervortreten der Westfalen in der Musikgeschichte“. Ebd. S. 191.

²³ Der ursprüngliche Tagungstitel steckte den Raum nach den Wirkungsstätten der Veranstalter ab. Der jetzige Bandtitel ist an der Raumbildung in der Frühen Neuzeit orientiert, wie u.a. die Beiträge von Vera Lüpkes, Frédérique Renno und Gerhard Aumüller zeigen. Zur raumbildenden Bedeutung der Weser vgl. José KASTLER/Vera LÜPKES (Hg.), Die Weser – ein Fluß in Europa. [Katalog zur] Ausstellung über 1200 Jahre Geschichte und Kultur des Weserraumes, Holzmin-den 2000; Der Weserraum zwischen 1500 und 1650. Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur in der frühen Neuzeit (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 4), Marburg 1993.

Hellweg als bestimmend:²⁴ jene Verkehrsachse, die als Bestandteil der europäumspannenden Transversale zwischen Flandern und dem Niederrhein (mit Anbindungen also auch an die nördlichen Niederlande und England) über Duisburg, Essen, Dortmund, Unna, Werl, Soest, Paderborn nach Höxter und Corvey führte, von wo sie entweder nach Norden abog, um über Lüneburg und Lübeck den Anschluß an die Hanse herzustellen oder über Leipzig an die Via Regia und sich damit über Görlitz, Breslau bis nach Krakau, Lemberg und Kiew zu erstrecken.²⁵ Als landschaftsbestimmend gilt diese Verkehrsverbindung nicht erst einer Gegenwart, deren Mobilitäts Erfahrung so stark durch die Autobahn 44 und die Bundesstraße 1 geprägt ist, dass ihr die gleiche Wirkung von deren Vorgänger unmittelbar einleuchtend erscheint.²⁶ Schon in den ersten frühneuzeitlichen Kartenwerken über Westfalen, soweit sie Straßen überhaupt verzeichnen, ist die Verkehrsverbindung dargestellt: sowohl bei Aytzing

²⁴ Das Folgende nach Johannes SÜßMANN, Bibliotheken des Hellwegraums als Orte frühneuzeitlichen Kulturtransfers. Aufriss und Forschungsprogramm, in: Bücher in Westfalen – Westfalen und ihre Bücher. Festschrift für Hermann-Josef Schmalor zum 70. Geburtstag, hg. von Hans-Walter STORK/Hubertus R. DROBNER, Paderborn 2022 [im Druck].

²⁵ Einführend Ferdinand SEIBT (Hg.), Transit Brügge-Novgorod. Eine Straße durch die europäische Geschichte, Bottrop/Essen 1997 und Reinhild STEPHAN-MAASER, Zeitreise Hellweg. Spuren einer Straße durch die Jahrtausende, Essen 2000. Auf die mythenbildenden Vereinnahmungen der Gegenwart verweisen Lucas ENGBERS, Der Hellweg, in: Westfälische Erinnerungsorte. Beiträge zum kollektiven Gedächtnis einer Region, hg. von Lena KRULL (Forschungen zur Regionalgeschichte 80), Paderborn 2016, S. 157–168 und Brigitte ENGLISCH, Der Hellweg zwischen Mythos und Realität, in: Soester Zeitschrift 117 (2005), S. 45–75. Zum Gegenstand gemacht haben den Hellweg bislang vor allem Archäologen und Mediävisten – was die Frühneuzeitforschung angeht, klafft eine riesige Lücke. Rühmensewerte Ausnahmen sind Michael MAURER, Die Bedeutung der Strecke Brügge–Novgorod im Spiegel gedruckter Reiseberichte der Frühen Neuzeit, in: SEIBT, Transit Brügge-Novgorod, S. 359–364 und Gerd DETHLEFS, Reisende am Hellweg im Spiegel städtischer Rechnungen der frühen Neuzeit, in: Pilgerzeichen – »Pilgerstraßen«, hg. v. Klaus HERBERS/Hartmut KÜHNE (Jakobus-Studien 20), Tübingen 2013, S. 49–68. Für Westfalen Anschluss zu finden an Vorbilder wie die Sächsische Landesausstellung 2011, bleibt ein dringliches Desiderat, vgl. Roland ENKE/Bettina PROBST (Hg.), Via regia – 800 Jahre Bewegung und Begegnung, Dresden 2011.

²⁶ Was findige Wirtschaftspolitiker und Tourismusförderer auf die Idee gebracht haben mag, den Begriff „Hellweg-Region“ als verkaufsfördernde Marke zu etablieren, s. etwa Jürgen HUPPERT, Hellweg-Region. Ein starkes Stück Deutschland, in: Kreis Soest 2000 – 25 Jahre Kreis Soest, Redaktion Jürgen STEMBER (Deutsche Landkreise im Portrait), Oldenburg 2000, S. 10–43. Einen Vorlauf im 19. Jahrhundert thematisiert Axel HEIMSOTH, Die Wiederentdeckung des Hellwegs. Regionale Identität im Spiegel verkehrspolitischer Diskussionen bis zum Bau der Dortmund-Soester Eisenbahn, Essen 2006.

1579/80, als auch bei Gigas 1620.²⁷ Wer immer über die Macht von Wegen nachdachte, kam gerade an diesem nicht vorbei.

Mindestens zwei landschaftsformende Wirkungen lassen sich erkennen. Die erste bestand darin, dass der Hellweg Westfalen mit den Metropolen im Westen (Köln, Antwerpen, Amsterdam, London) und im Osten verband (Leipzig, Breslau, Krakau, Kiew). Das heißt, er bildete eine der Hauptschlagadern, die Menschen, Güter, Ideen, Nachrichten nach Westfalen hineinbrachten oder aus dem Land fortzogen. Als nicht sperrbarer Anschluß sorgte er unwiderstehlich für raschen Austausch. Durch ihn war Westfalen niemals das abgelegene Reservat, zu dem es zuweilen stilisiert wird,²⁸ auch in der Musikgeschichtsschreibung.²⁹ Im Gegenteil erweist sich eine sehr gute Anbindung als charakteristisch, die allerdings mangels eigener Metropole stets auf kleinteilige, vielfältig gebrochene Weise verarbeitet wurde.

Denn die zweite Wirkung bestand darin, dass der Hellweg auf seinen Etappen zahlreiche Rast- und Stapelplätze hervorbrachte, kleine und mittlere Städte an Quellen,³⁰ Fluss- und Wegekreuzungen, regionale Märkte

²⁷ [Michael AYTZING,] *Westphalia*, in: *Itinerarium Orbis Christiani. Itinerario di tutti i Paesi Christiani. Wegweiser des gantzen Christenthums. La Guide des chemins de tous les Pais de la Chrestienté*, [O.O. o.J., 1579 oder 1580] und die einschlägigen Karten bei Johann Michael GIGAS, *Prodromvs geographicvs hoc est Archiepiscopatvs Coloniensis annexarvmq[ue] Et Vicinarvm Aliqvot Regionum descriptio nova*, Köln 1620. Eine systematische Untersuchung zur Darstellung und Benennung des Hellwegs auf frühneuzeitlichen Karten, in Landesbeschreibungen und Itinerarien fehlt. Auch die einschlägigen Quellen über die Routen des Hansehandels dürften reiches Material bieten.

²⁸ Mit anhaltender Wirkung bis in die Gegenwart etwa in den Reiseberichten preußischer Aufklärer, vgl. Friedrich KEINEMANN, *Zeitgenössische Ansichten über die Entwicklung von Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in den westfälischen Territorien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Westfälische Zeitschrift* 120 (1970), S. 399–454; Alfred HEGGEN, *Paderborn in der Publizistik des 18. Jahrhunderts. Ein Nachtrag*. In: *Westfälische Zeitschrift* 126/127 (1976/77), S. 450–453; Cornelius NEUTSCH, *Religiöses Leben im Spiegel von Reiseliteratur. Dokumente und Interpretationen über Rheinland und Westfalen um 1800* (Kölner Veröffentlichungen zur Religionsgeschichte 9). Köln/Wien 1986. Zur bundesdeutschen Wahrnehmung vgl. Dietmar Klenke, *Schwarz – Münster – Paderborn. Ein antikatholisches Klischeebild*, Münster 2008.

²⁹ Vgl. FELLERER, *Westfalen in der Musikgeschichte* (wie Anm. 19), S. 191: „Westfalen tritt im Musikleben besonders als Rückzugsgebiet und Gebiet der Erhaltung, nie als Gebiet eigener neuer Entwicklung oder führender Künstler auf.“

³⁰ Der Hellweg folgt einer Geländestufe zwischen zwei verschiedenen alten Kalkschichten, der oberen und der unteren Hellwegbörde, an deren Grenze auf einem schmalen Streifen zahlreiche Quellen entspringen: Süßwasserquellen aus dem Karst der Oberbörde neben Solequellen aus der Unterbörde. Entlang dieser „Westfälischen Quellenlinie“ fanden die Reisenden außer Trinkwasser auch das begehrte Salz als Handelsware, während die Anwohner neben der Salzgewinnung von den angewetzten Lössböden, dem Bergbau und dem leicht zu bearbeitenden

und Herrschaften.³¹ Der stete Strom von Reisenden, Waren, Neuigkeiten bot Beschäftigung und vielfältiges Einkommen. Von ihm ließ sich durch Stapel- und Marktrechte oder Zölle ein Surplus abschöpfen, das auch mindermächtigen Herrschaften Selbständigkeit verschaffte, Überleben und eigensinnige Betätigung erlaubte. Wie Perlen auf einer Schnur waren sie entlang des Hellwegs gereiht:³² vom klevischen Rheinhafen Ruhrort; über Duisburg, das trotz seiner Einbindung in das Herzogtum Kleve bis 1674 den Rang einer Reichsstadt beanspruchte; die Reichsabtei Essen; die Reichsstadt Dortmund; das märkische Unna; Werl, dem sowohl aufgrund seines Reichtums als Salzstadt besondere Rechte eingeräumt wurden, als auch als Vorposten von Kurköln; Soest, das zäh auf seiner, in der Kölner Fehde errungenen Selbständigkeit beharrte und von den Hohenzollern nur allmählich in ihr brandenburgisches Westfalen integriert werden konnte; Paderborn als Kathedralstadt der gleichnamigen Diözese und Verwaltungssitz des Hochstifts; bis hin zur Reichsabtei Corvey und den Weserhäfen Beverungen und Höxter, wobei letzterer sich aus dem Regiment der Corveyer Fürstäbte zu verselbständigen vermocht hatte. Aufgrund der Nähe und Anbindung über Stichstraßen wird man im Westen auch die Reichsabtei Werden diesem Raum zurechnen dürfen, im Osten die Grafschaften Lippe und Rietberg sowie die Herrschaft Rheda; für weitere Territorien wäre das zu diskutieren. Ernährt durch den Hellweg, ohne dass ein nahes Schwergewicht sie unter seinen Einfluß gezwungen hätte, trieb die Konkurrenz der vielen kleinen, eng benachbarten, in ste-

Kalkstein profitierten, vgl. Klaus TEMPLITZ, Das Hellweggebiet. Seine naturräumliche Ausstattung als Grundlage des ältesten Wirtschaftsraumes, in: Westfalen regional [Bd. 1:]. Aktuelle Themen, Wissenswertes und Medien über die Region Westfalen-Lippe. Gebiet und Identität, Naturraum, Bevölkerung, Siedlung, Wirtschaft und Verkehr, Bildung und Kultur, Gesellschaft und Politik. Festgabe für Prof. Dr. Klaus Templitz zum 65. Geburtstag, hg. von Heinz HEINEBERG unter Mitarbeit v. Horst POHLMANN und Markus WIENEKE (Siedlung und Landschaft in Westfalen 35), Münster 2007, S. 68f. und Stefan HARNISCHMACHER, Salzgewinnung in Westfalen, in: ebd., S. 144f.

³¹ Wilfried REININGHAUS, Die vorindustrielle Wirtschaft in Westfalen. Ihre Geschichte vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des Alten Reiches, 3 Bde. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen NF 32), Münster 2018, vor allem die Übersicht über die Territorien in Bd. 1 und Bd. 3 zum Handel. Es gibt dort einen Abschnitt über Straßen, doch ein Kapitel über den Hellweg fehlt.

³² Auf Einzelnachweise zu den genannten Herrschaften wird aus Platzgründen verzichtet. Einen Überblick bieten Manfred GROTEN/Peter JOHANEK/Wilfried REININGHAUS et al. (Hg.), Nordrhein-Westfalen (Handbuch der historischen Stätten 3), 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2006; Harm KLUETING, Geschichte Westfalens. Das Land zwischen Rhein und Weser vom 8. bis zum 20. Jahrhundert, Paderborn 1998; Wilhelm KOHL (Hg.), Westfälische Geschichte 1: Von den Anfängen bis zum Ende des Alten Reiches, Düsseldorf 1983; Gustav ENGEL, Politische Geschichte Westfalens, 4., stark veränd. und erg. Aufl. Köln 1980.

tem Austausch befindlichen, dennoch selbständig-separierten Herrschaften größte Vielfalt hervor.

Das ist schon an den unterschiedlichen Regierungsformen ablesbar. Da gab es Kirchenherrschaften wie das kurfürstliche Erzstift Köln, das Fürstbistum Paderborn, das hochadlig besetzte Damenstift Essen und die teils adlig, teils bürgerlich besetzten Reichsabteien Werden und Corvey – schon für sich ein Kosmos von Unterschieden! – neben weltlichen Fürstentums herrschaften wie dem Herzogtum Kleve und der Grafschaft Mark einerseits, die seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert von der brandenburgisch-preußischen Staatsbildung erfasst wurden, größeren Grafschaften wie Lippe, kleinen wie Rietberg sowie die mit Bentheim verbundene Herrschaft Rheda andererseits – ebenfalls ein ganzes Spektrum von Herrschaftstypen. Genauso buntscheckig ist das Bild, das die Kommunen abgaben: von einer Reichsstadt mit eigenem Territorium wie Dortmund über die Erinnerungsreichsstadt Duisburg bis zu den mehr oder weniger selbständigen Landstädten wie Soest, Höxter, Werl, Unna. Auch konfessionell waren alle möglichen Spielarten vertreten, keineswegs nur die reichsrechtlich zugelassenen Bekenntnisse der Katholiken (in Essen, Werden, Werl, Paderborn, Corvey), Lutherischen (Dortmund, Unna, Soest, Höxter) und Reformierten (Ruhrtort, Duisburg, Grafschaft Lippe), sondern das ganze komplexe Nebeneinander von Minderheitengemeinden bzw. Klöstern oder Stiften in anderskonfessionellen Städten, Konfessionsunterschieden zwischen Bevölkerung und Fürsten, Richtungsstreitigkeiten innerhalb ein und derselben Konfession. Durch diese Vielfalt verdichtete sich im Hellwegraum jene „Milchstraße“ von Herrschaften, mit der Golo Mann das Heilige Römische Reich verglichen hat.³³ Der Hellwegraum kann als ein Mikrokosmos des Alten Reiches betrachtet werden.

Dieses führt nun drittens zur Bedeutung der Musik für diese Landschaft. In der Kulturgeschichte des Politischen³⁴ gibt es eine gut einge-

³³ Golo MANN, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, 15. Aufl. der Sonderausgabe Frankfurt/M. 1980, S. 27 und S. 65.

³⁴ Kulturgeschichtlich soll ein Politikverständnis heißen, das Politik im Sinne der neueren Kulturwissenschaften als Kommunikationsvorgang begreift und dessen medialen Zeugnisse erforscht: die sprachlichen, aber auch visuellen Symbolsysteme, über die Politik sich vollzog. Grundlegend dazu Barbara STOLLBERG-RILINGER (Hg.), *Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?* (Zeitschrift für historische Forschung Beiheft 35), Berlin 2005; Thomas MERGEL, *Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 574–606; Ute FREVERT, *Politische Kommunikation und ihre Medien*, in: *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, hg. von DERS./Wolfgang BRAUNGART Göttingen 2004, S. 7–19, zu den Gefahren dieses Ansatzes z.B. Tobias WEIDNER, *Die Geschichte des Politischen in der Diskussion (Das Politische als Kommunikation 11)*, Göttingen 2012.

führte Zusammenarbeit von Geschichte und Kunstgeschichte,³⁵ seltener, doch auch von Geschichte und Architektur- bzw. Städtebaugeschichte.³⁶ Daraus hat sich in den beteiligten Disziplinen ein Bewusstsein ergeben, wie zentral die Bild- und Raumkünste für die politische Kommunikation waren. Besonders markant ist das Beispiel der frühneuzeitlichen Konfessionskulturen.³⁷ Ein Hellweg-Reisender sollte in der Frühen Neuzeit auf den ersten Blick sehen, ob er in ein katholisches oder protestantisches Gebiet kam.³⁸ Auch ob eine Stadt einem fürstlichen Herrn unterstand oder sich als Republik selbst regierte, sollte durch zahlreiche Merkmale unmittelbar ins Auge springen. Das Ergebnis diesbezüglicher Forschung war eine Erweiterung des Begriffs von politischer Kommunikation über die Sprache hinaus ins Visuelle und Räumliche. Zugleich haben in unserer Vorstellung von politischen oder Konfessionskulturen die Bild- und Raumkünste einen festen Platz und eine klare Funktion gewonnen.

³⁵ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien genannt Dietrich ERBEN/Christine TAUBER (Hg.), *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 39), Passau 2016; Niels GRÜNE/Claus OBERHAUSER (Hg.), *Jenseits des Illustrativen. Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation* (Schriften zur politischen Kommunikation 20), Göttingen 2015; Uwe FLECKNER/Martin WARNKE/Hendrik ZIEGLER (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde, München 2011; Herfried MÜNKLER/Jens HACKE (Hg.), *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation* (Eigene und fremde Welten 14), Frankfurt/M. 2009.

³⁶ Beispielhaft etwa Meinrad von ENGELBERG, *Die Neuzeit. 1450–1800. Ordnung – Erfindung – Repräsentation* (WBG Architekturgeschichte 2). Darmstadt 2013; Stefan SCHWEIZER/Jörg STABENOW (Hg.), *Bauen als Kunst und historische Praxis. Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft* (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 26), Göttingen 2006; Cornelia JÖCHNER (Hg.), *Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit*, Berlin 2003.

³⁷ Als aktuelle Übersicht Michael MAURER, *Konfessionskulturen. Die Europäer als Protestanten und Katholiken*, Paderborn 2019 (mit einem Abschnitt über die Bedeutung der Musik), zur Diskussion über den Begriff Günther WASSILOWSKY, *Was ist katholische Konfessionskultur?*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 109 (2018), S. 402–412, zu den Konfessionskulturen in Westfalen Werner FREITAG, *Konfessionelle Kulturen und innere Staatsbildung. Zur Konfessionalisierung in westfälischen Territorien*, in: *Westfälische Forschungen* 42 (1992), S. 74–191; Andreas HOLZEM, *Katholische Konfessionskultur im Westfalen der Frühen Neuzeit. Glaubenswissen und Glaubenspraxis in agrarischen Lebens- und Erfahrungsräumen*, in: *Westfälische Forschungen* 56 (2006), S. 65–87.

³⁸ Dazu in Kürze für ein Fallbeispiel Johannes SÜßMANN, *Gebaute Heiligung: Wie Stadtbau und Heiligenverehrung des späten 17., frühen 18. Jahrhunderts Paderborn in eine heilige Stadt verwandelten*, in: *Kulturen des Heiligen*, hg. von Margreth EGIDI/Ludmilla PETERS/Jochen SCHMIDT, Bielefeld 2022 [im Druck].

Doch konnte man die konfessionellen und politischen Unterschiede auch hören? Mit dem „acoustic turn“³⁹ hat die Frühneuzezeitforschung sich für diese Frage durchaus zu interessieren begonnen. Allerdings wurde Klang dabei in der Regel außermusikalisch verstanden und z.B. in den Rufen der Händler, Boten, Marktschreier aufgesucht⁴⁰ oder in der Handhabung des Geläuts,⁴¹ selten in der doch ungleich reicheren und vielfältigeren Musikpraxis.⁴² Das liegt an den Vorannahmen der Klanggeschichte, vor allem an ihrem Schlüsselbegriff „Klanglandschaft“ – einer unglücklichen Übersetzung des englischen Worts „soundscape“, verfehlt sie die gemeinte Bedeutung ‘Hörumgebung’ doch auf gleich zweierlei Weise. Zur Hörumgebung gehören nämlich keineswegs nur Klänge, sondern auch Geräusche. Und die Übertragung des englischen „scape“ in „Landschaft“ verwandelt einen analytischen Begriff in eine Metapher. Ging es dem kanadischen Komponisten Raymond Murray Schafer, der den Begriff geprägt hat, noch um die Erweiterung und kritische Differenzierung des

³⁹ Programmatisch dazu Jan-Friedrich MISSFELDER, *Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 21–47; DERS., *Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound history*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66 (2015), S. 633–649; Arnd REITEMEIER, ›Sound History‹ des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 152 (2016), S. 559–564.

⁴⁰ Die Kaufrufe bildeten ein klangliches Genre, sind aber auch durch literarische und graphische Quellen dokumentiert, weshalb sie schon lange in verschiedenen Disziplinen erforscht werden, vgl. Karen F. BEALL, *Cries and Itinerant Trades. A Bibliography. Kaufrufe und Straßenhändler. Eine Bibliographie*, bearb. v. Sabine SOLF, Hamburg 1975. Da die Druckgraphik aus den gut verkäuflichen Darstellungen eine Ständelehre gemacht hat, halten sich bis heute romantische Vorstellungen, in den Verkaufsrufen erklinge Volkes Stimme – eine Fantasie, aus der heraus diese Rufe seit dem 19. Jahrhundert zum Material für Musik gemacht werden, etwa bei Jean-Georges KASTNER, *Les Voix de Paris. Essai d’une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Âge jusqu’à nos jours. Précédé de considérations sur l’origine et le caractère du cri en général et suivi de “Les Cris de Paris, grande symphonie humoristique vocale et instrumentale”*. *Paroles de la symphonie d’Edouard Thierry*, Paris 1857. In der Alten Musik finden sich vielfältige Ansätze, die in ähnliche Richtungen gehen. Dass zumindest die Bildquellen in Wirklichkeit eine Außensicht wiedergeben, zeigt Vincent MILLIOT, *Les ›Cris de Paris‹, ou, le peuple travesti. Les Représentations des petits métiers parisiens (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Préface de Daniel Roche, Paris 1995.

⁴¹ Philip HAHN, *The Reformation of the Soundscape. Bell-ringing in Early Modern Lutheran Germany*, in: *German History* 33 (2015), S. 525–545. Vgl. Jan-Friedrich MISSFELDER, *Akustische Reformation: Lübeck 1529*, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 20 (2012), S. 108–121.

⁴² Eine rühmliche Ausnahme bildet Michael FISCHER/Norbert HAAG/Gabriele HAUG-MORITZ (Hg.), *Musik in neuzeitlichen Konfessionskulturen (16. bis 19. Jahrhundert)*. Stuttgart 2014. Allerdings geht es dort ausschließlich um Kirchenmusik.

Hörens,⁴³ so hat die Weiterverwendung in den Sound Studies den kritischen Impuls in eine ganz andere Richtung gewendet. Wie bei Schafer bezeichnet der Begriff die gesamte hörbare Umgebung einer Lebenswelt mit ihrer Reichhaltigkeit von Geräuschen und Klängen unterschiedlicher Herkunft: von Naturlauten wie Wind, Regen, Vogelstimmen über den Verkehrslärm von Autos, Straßenbahnen und Flugzeugen, das Hämmern von Baumaschinen, das Ticken und den Stundenschlag einer Uhr, Schritte und Sprachfetzen von Passanten, das Gedudel von Radio- oder Fernsehprogrammen usw., das heißt, der Begriff richtet die Aufmerksamkeit auf alles, was normalerweise als störendes Hintergrundrauschen weggefiltert wird. In diesem Sinn ebnet die Sound Studies programmatisch die Unterschiede von Geräusch und Klang, natürlichen und künstlichen Klangquellen, körperlich und technisch erzeugten Klängen ein. Daraus ergibt sich die Grenze des Ansatzes. Indem er die Aufmerksamkeit auf das normalerweise Überhörte richtet und alle vormals als „Nebengeräusche“ abgetanen Töne als gleichwertig behandelt, erschließt er das akustisch Alltägliche – der künstliche Klangzusammenhang einer musikalischen Aufführung fällt aus ihm heraus. Die Offenheit dieses Ansatzes hat dazu geführt, dass auch die Erforschung der „soundscape“ seitens der Musikforschung zu keiner Präzisierung der Begrifflichkeiten geführt hat und der in diesem Zusammenhang oftmals verwendete Begriff der auditiven Kultur auf eine weitere Differenzierung wartet.⁴⁴ Aus Daniel Morats Zusammenschau jüngerer Forschungen geht hervor, dass sich die Sound studies in der Musikwissenschaft vor allem der Moderne und Jetztzeit widmen.⁴⁵ Unabhängig von den Untersuchungsgegenständen haben sie die Bedeutung von Rezeptionshaltungen und -bedingungen in den Fokus gerückt und damit verdeutlicht, wie stark Bedeutungen von Musik von den Hörprozessen abhängen, die musikalische Aufführungen auslösen. Diese weisen wiederum zurück auf

⁴³ Raymond Murray SCHAFFER, *The Tuning of the World*, New York 1977, erste vollständige deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Bearb. v. Sabine BREITSAMETER, Mainz 2010. Schafer führt in diesem Buch mehrere Impulse zusammen: musik- und medientheoretische, ökologische und künstlerische. Kompositorisch interessiert er sich für Tendenzen der Modernen Musik wie den Brütismus, die Konkrete Musik und die Noisemusik, die auf je unterschiedliche Weise Geräusche oder technisch dokumentierte Hörumgebungen zum Material von musikalischer Verarbeitung machen. Das zielt aber keineswegs darauf, den Unterschied von Geräusch und Klang einzuebennen. Vielmehr setzt diese Musik sich mit der Zeiterfahrung moderner Geräusche auseinander, indem sie diese umgekehrt in Musik transformiert oder die Grenzen dieser Transformation erkundet.

⁴⁴ Dies ist anders im Fall der visuellen Kultur seitens der Kunstwissenschaften. Vgl. Sigrid SCHADE und Silke WENK, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.

⁴⁵ Daniel MORAT, *Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 51 (2011), S. 695–716.

die uns bekannten Kontexte. So beziehen Studien zum Musikhören in der Frühen Neuzeit raum- und ortsspezifische Bedingungen der Musikpraxis ebenso ein wie übergeordnete Sinngebungen, die sozial, konfessionell oder eben regional bedingt sind.⁴⁶

Unser Band handelt vor diesem Hintergrund von Musik- und nicht von Klanglandschaften, da Musik als Kunst-, nicht als Nebenprodukt der Kulturgeschichte zu betrachten ist.⁴⁷

Unsere Frage nach der Bedeutung der Musik für die politische Kommunikation ist erheblich spezifischer, nimmt sie doch nur eine der vielen Funktionen in den Blick, die Musik im frühneuzeitlichen Westfalen übernehmen konnte. Gerade in dieser Beschränkung liegt nach unserem Verständnis eine Stärke. Wenn die Annahme zutrifft, dass auch die Musik genutzt wurde, um sich in Interaktionen mit zahlreichen anderen, auch andersartigen Partnern der eigenen Besonderheit zu vergewissern, auch diese vor den anderen darzustellen, dann lässt sich aus dieser politischen Musikpraxis ein neuer Begriff von Musiklandschaften entwickeln. Denn dann erscheinen Musiklandschaften als etwas, das auch durch politische Kommunikation erst entsteht. Dann dient der Begriff nicht mehr als Container, um alle möglichen Akteure zu einzusammeln, vielmehr werden die politische Kleinteiligkeit und Buntscheckigkeit zum Ausgangspunkt, auf den die musikalische Kommunikation reagiert.

Ob und wo die genannte Annahme stimmt, wird in diesem Band auf vielfältige Weise diskutiert. Intuitiv würden wir vermutlich alle der Musik nicht das gleiche Gewicht für die politische Kommunikation beimessen wie den Bild- oder Raumkünsten, wohl aber ein vielleicht sogar größeres für die konfessionelle, häusliche und ständische Gemeinschaftsbildung; verwiesen sei noch einmal an den Titelkupfer zu Meiers *Hauß Capell* (oben Abb. 1). Woran liegt das? Könnte es sein, dass die musikalischen Formen und Genres in der Frühen Neuzeit weniger stark an bestimmte politische oder konfessionelle Aussagen gekoppelt waren als Bildformeln oder Raumtypen? Weil z.B. Katholiken wie Protestanten, Hofleute wie

⁴⁶ Hinzuweisen ist auf das Themenheft „Music as heard“ des *Musical Quarterly* 82, Nr. 3/4, Herbst/Winter 1998.

⁴⁷ Der Begriff hat bislang als Sammelbegriff fungiert. Für Westfalen etwa Rudolf REUTER, *Musik bis 1800*, in: Kohl, *Westfälische Geschichte* (wie Anm. 32), S. 765–780; Volkmar BRAUNBEHRENS, *Westfalen um 1800 – eine Musiklandschaft?* In: *Musik an westfälischen Adelshöfen* (1992), S. 13–19; Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, *Musik in Westfalen 1775 bis 1975*. Einführungsvortrag zur gleichnamigen Ausstellung der Universitätsbibliothek Münster 23. Oktober 1977, in: *Universitätsbibliothek Münster Bibliotheksnachrichten* (1988), S. 645–648; *Westfalen und die Musik*. Ausstellung Hagen 1967. Zum fünfjährigen Bestehen des (Süd-)Westfälischen Musikarchivs und des Förderkreises Westfälisches Musikarchiv e.V. (Ausstellungskatalog 1 des Westfälischen Musikarchivs, zugleich Ausstellungskatalog 7 des Stadtarchivs Hagen), Hagen 1967.

Bürger gleichermaßen italienische Barockmusik liebten und von ihr lernten? Dass italienische Musiker an protestantischen Höfen und von protestantischen Adligen genauso beschäftigt wurden wie an katholischen? Dass die musikalischen Formen also mobiler, universeller, weniger politisch-konfessionell semantisiert waren als die bild- und raumkünstlerischen? Zumal musikbezogene Ereignisse zwangsläufig flüchtiger sind, wenn sie nicht verschriftlicht bzw. visualisiert werden. Mit der Folge, dass wir die politische Bedeutung der Musik mehr in ihrer performativen Wirkung aufsuchen müssen, die jeweils erst zu rekonstruieren ist: Über die Musikpraxis in den Gemeinschaften, die sich durch das gemeinsame Singen, Musizieren, Musikerleben bildeten und die durchaus konfessionell, ständisch, politisch unterschieden sein konnten, auch wenn die Musik dies auf der semantischen Ebene nicht kommunizierte oder die einschlägigen Zeugnisse nicht langfristig überliefert wurden, weil man sie nicht als notwendig und wertvoll empfand. Das ist die dritte Ausgangshypothese, mit der wir an die Arbeit gegangen sind.

III. Courante: Et Westfalia cantat. Vorurteile versus Exemplarität oder Zur Forschungstradition

Wer über die Intrada ins Grübeln gekommen ist, dass die angesprochenen musikalischen Konstellationen auch in jedweder anderen europäischen Musiklandschaft hätten auffindbar sein können, rennt bei uns offene Türen ein. Denn es geht uns nicht in erster Linie darum, die Besonderheit der Region herauszustellen, vielmehr liegt uns zuvörderst daran, Westfalen als exemplarische Region Europas in den Blick zu nehmen.

Vor dem Hintergrund einer Forschungstradition, die für Westfalen eine negative Ausnahmesituation entwickelt hat, scheint diese Setzung nennenswert. Erinnert sei an Johann Mattheson (1681–1764), zentralen Stadtmusiker Hamburgs im frühen 18. Jahrhundert und einflussreichen Musikschriftsteller, der in seiner „Critica Musica“ von 1722 ein folgenreiches Urteil über die Westfalen gesprochen hat: *Die Kenner der Music sind in Westfalen rar oder sie halten mehr von einem Schinken und Glas Brandtewein als von einer gelehrten Schrift.*⁴⁸ Der Aufklärer Mattheson formuliert hier pro domo: Er kämpft für eine „gelehrte“, soll heißen: sowohl sachverständige als auch gemeinverständliche Musikkritik für ein ständeübergreifendes Publikum; nur diese vermisst er in Westfalen. Im Fortgang jedoch ist sein Urteil häufig so gelesen worden, als spräche er den Westfa-

⁴⁸ Bei Mattheson steht diese Anmerkung unter der Rubrik „Neues von musikalischen Sachen und Personen, die auf einen Herrn Jo. Lud. Bunemann aus Minden zurückgeführt wird. Und so gehört die Anmerkung auch zu Neuigkeiten aus dieser westfälischen Stadt. Johann Mattheson: Critica Musica, Reprint der Ausgabe 1722–1725, Einführung von Scen Hiemke, Laaber 2003, Erstes Stück, S. 86.

len die Musikalität überhaupt ab; dies wird vielfach als Gemeinplatz tradiert.⁴⁹ Gewiss: Westfalen hat keinen Beethoven, und auch Heinrich Schütz (1585–1672) dürfte den Hellweg kaum genutzt haben auf seinen Reisen zwischen Kassel, Venedig, Thorgau oder Dresden, auch wenn er einen Studienkollegen aus der Lehrzeit bei Giovanni Gabrieli (ca. 1554/57–1612) an San Marco im Herzen von Lippe, auf Schloss Brake hätte besuchen können. Dieser Komponist, Gioan Grabbe Westphalo (1585–1655) – und dies gestatten wir uns als persönliche Meinung bzw. Vorurteil –, hätte vermutlich ein mindestens ebenso interessantes Oeuvre hinterlassen, wenn Grabbes Dienstherr Fürst Simon VI. zur Lippe (1554–1613) nicht in finanzielle Schwierigkeiten geraten wäre und Grabbe nach Bückeberg ziehen lassen musste. Dort nahm Grabbe eine weniger herausgehobene Position ein, erfuhr aber neue musikalische Impulse. Denn in Bückeberg hatten auch die englischen Komponisten William Brade (1560–1630) und Thomas Simpson (1582–1628) Arbeit gefunden. Und wir freuen uns, dass Grabbes Fall in den Beiträgen von Vera Lüpkes und Frédérique Renno Thema ist.

Nicht dem Mangel musikhistorischer Fülle und Qualität ist es zuzuschreiben, dass die grundlegende Erforschung der Musik Westfalens erst viel später und weniger prominent stattgefunden hat als für andere Regionen. Vielmehr geht es um beharrlich tradierte Vorurteile, die sich auf besonders ungünstige Weise in eine auf große Namen fokussierte Denktradition eingeschrieben haben, und mit mangelndem fachwissenschaftlichem Lokalpatriotismus gepaart gewesen sind.

Als Ende des 19. Jahrhunderts die großen Editionsreihen der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ ihren Anfang nahmen und im Zuge des Nationalsozialismus unter dem Titel „Erbe deutscher Musik“ Fortsetzung fanden, bekam die westfälische Musik keinen Denkmalband zugewiesen. Gleichwohl beruhten die ersten Überblicksdarstellungen zur Musik in Westfalen auf einem völkischen Ansatz. Das gilt nicht nur für die des engagierten Nationalsozialisten Hans Joachim Moser (1889–1967), der aufgrund seiner Mitarbeit in Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda auch in Westdeutschland keine Professur mehr bekam und sich deshalb publizistisch betätigte, 1957 seine „Musik der deutschen Stämme“ herausbrachte und darin auch Westfalen abhandelte.⁵⁰

⁴⁹ Es wurde von Fellerer festgeschrieben. Vgl. seine Aussagen in den Anm. 22 und 29.

⁵⁰ Hans Joachim MOSER, Die Musik der deutschen Stämme. Mit 16 Kunsttafeln, Karte des deutschen Siedlungsraumes und Volksweisenanhang, Wien, Stuttgart 1957. Auch Darmstadt 1957. Anfangs gibt Moser zwar vor, sein Begriff „der deutschen Stämme“ sei kein „politischer“, sondern „philologisch“. Dennoch kommt klar sein völkischer Ansatz zum Ausdruck, über den Kulturraum nach rassistisch vorgegebenen Qualitäten zu suchen. Nach dem Vorbild des Germanisten Josef Nadler erklärt Moser eine „Gebietskunde der deutschen Musik“ (S. 13) zum Ziel, in der „über die rein stoffliche Darbietung hinaus Erträge zu vertiefter Wesenserkenntnis

Es gilt ebenso, wenn auch weniger offensichtlich, für den zeitgleich erschienenen, differenzierten und in vieler Hinsicht grundlegenden Überblicksartikel von Karl Gustav Fellerer (1902–1984), der hier schon Erwähnung fand.⁵¹ Zu erklären ist das einerseits aus Fellerers Werdegang,⁵²

der deutschen Musik“ (S. 14) zu bieten seien. Er geht soweit zu sagen, dass diese Studie als Ergänzung seiner vorherigen Studien zu „Musik und Rasse“ gemeint seien (S. 15). Als stellvertretender Leiter der Reichsstelle für Musikbearbeitungen hatte Moser sich für die „Arisierung“ u.a. von Händels Oratorien eingesetzt. Von 1938 bis 1940 lieferte er Beiträge für die SS-Zeitschrift „Germanien“, 1944 für Rosenbergs Zeitschrift „Musik im Kriege“. Moser wurde 1947 von der Universität Jena entlassen und erhielt keine weitere Professur, weil er als belastet galt. Allerdings übernahm er 1950 die Leitung des städtischen Konservatoriums Berlin bis zu seiner Pensionierung 1961. Als 1957 „Die Musik der deutschen Stämme“ erschien, so Ludwig Finscher, „nutzte die Kollegenschaft die nationalistisch-rassistischen Entgleisungen des Werkes, um Moser als den ewig unbelehrbaren Alt-Nazi an den Pranger zu stellen und sich selbst implizit zu exkulpieren“. Vgl. Ludwig FINSCHER, Art. „Moser, Hans Joachim“, Würdigung in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, URL: <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46639>> und vgl. Ernst KLEE, Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt/M. 2007, S. 417.

Die Westfalen zählt Moser zu den „Altstämmen“. In dem Kapitel, das auf knapp zwanzig Seiten die Jahrhunderte von 1350 bis 1951 abhandelt, kommt es im Bemühen um Verallgemeinerungen über das westfälische Musikleben zu unhaltbaren Aussagen wie „so verbindet sie alle [...] doch Stammesgemeinschaft: starke und starre Abwehr gegen jeden Romanismus, [...] Abneigung gegen jedes fremdes Neuerungswesen“ (S. 90). Oder es ist von der „beinahe wilde[n] Singlust der Westfalen“ die Rede (S. 93). Moser kommt zum Resümee: „Der schwach entwickelte Klangsinne der Westfalen vertritt eine extreme deutsche Eigenart in musicis: das ‚Was‘ immer über das ‚Wie‘ zu stellen“ (S. 105). Dazu Harald LÖNNECKER, Die Propagierung des Deutschen bei Hans Joachim Moser und Joseph Maria Müller-Blattau, in: Inklusion und Exklusion. ›Deutsche‹ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945, hg. von Sabine MECKING/Yvonne WASSERLOOS, Göttingen 2016, S. 171–194 und zu Mosers Kontext Pamela M. POTTER, Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich, New Haven/London 2000. Deutsch u.d.T.: Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs. Übersetzt v. Wolfram Ette, Stuttgart 2000.

⁵¹ FELLERER, Westfalen in der Musikgeschichte (wie Anm. 19).

⁵² Seit 1939 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Köln, trat Fellerer 1941 in die NSDAP ein und beteiligte sich unentgeltlich am Sonderstab Musik, einer Fachabteilung des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg, die systematisch Musikinstrumente und Musikalien aus dem Besitz von Juden, Freimaurern und anderen, zu Gegnern des Nationalsozialismus erklärten Personenkreisen in den von Deutschland besetzten Gebieten „sicherte“ (d.h. raubte) und damit zugleich im Vorfeld der geplanten Hohen Schule der NSDAP musikwissenschaftliche Forschung betrieb, z.B. durch die beiden Publikationsreihen „Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen“ und „Unsterbliche Tonkunst“, vgl. das Buch des Journalisten Willem de VRIES, Sonderstab Musik. Music Confiscation by the

andererseits aus dem Werk, für das Fellerer seinen Beitrag verfasste: die zwischen 1929 und 1987 in fünf Bänden erschienene, aus insgesamt dreizehn Teilen bestehende Landeskunde „Der Raum Westfalen“.⁵³ Initiiert und herausgegeben von dem Landeshistoriker Hermann Aubin (1885–1969), stellt sie ein Musterbeispiel für die von Aubin begründete „Kulturraumforschung“ dar, wie sie an dem 1920 gegründeten Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande an der Universität Bonn erprobt und in Zusammenarbeit mit dem Germanisten Theodor Frings (1886–1968) organisiert worden war.⁵⁴ Enno Bünz und Werner Freitag

Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe. Translation by UvA Vertalers, Lee K. MITZMAN, Amsterdam 1996. Deutsch u.d.T.: Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45, Köln 1998, als Taschenbuch Frankfurt/M. 2000; auf die handwerklichen Mängel dieser Studie verweist Michael WALTER in in: H-Soz-Kult, 11.01.1999, URL: <<https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-2122>>. Deshalb dazu auch, wengleich weniger detailliert POTTER, Most German (wie Anm. 50), zur völkischen Prägung der meisten Musikwissenschaftler Eckhard JOHN, »Deutsche Musikwissenschaft«. Musikforschung im »Dritten Reich«, in: Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hg. von Anselm GERHARD, Stuttgart/Weimar 2000, S. 257–280. Im Entnazifizierungsverfahren als „entlastet“ eingestuft, kehrte Fellerer nach dem Krieg auf seinen Kölner Lehrstuhl zurück und erwarb sich mit seinen Forschungen hohes Ansehen. Vgl. Boris von HAKEN, Art. *Fellerer, Karl Gustav*, Literatur in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht September 2018, URL: <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50513>>.

⁵³ Hermann AUBIN/Franz PETRI (Hg.), *Der Raum Westfalen*, 5 Bde in 13 Teilen, Münster 1929–1987. Dazu ausführlich Werner FREITAG, *Westfalen*, in: *Räume und Grenzen. Traditionen und Konzepte der Landesgeschichte. Epochenübergreifende Sektion auf dem 45. Deutschen Historikertag („Kommunikation und Raum“)*, Kiel 14.–17. September 2004. Beiträge der Sektion, hg. von Enno BÜNZ/Werner FREITAG (*Blätter für deutsche Landesgeschichte* 139/140), Potsdam/Berlin 2004, S. 223–232.

⁵⁴ Übergreifend dazu Thomas MÜLLER/Wolfgang FREUND, Art. „Westforschung“, in: *Handbuch der völkischen Wissenschaften. Akteure, Netzwerke, Forschungsprogramme*, hg. von Michael FAHLBUSCH/Ingo HAAR/Alexander PINWINKLER, 2., grundl. überarb. und erw. Aufl. Berlin 2017, S. 1305–1315 und Thomas MÜLLER, *Grundzüge der Westforschung*, in: *Völkische Wissenschaften und Politikberatung im 20. Jahrhundert. Expertise und »Neuordnung« Europas*, hg. von Michael FAHLBUSCH/Ingo HAAR, Paderborn/München/Wien/Zürich 2010, S. 87–118. Zu Aubin vgl. Eduard MÜHLE, ... *einfach dem Instinkte nach vertraut*. Zum Wissenschaftsverständnis Hermann Aubins und seiner historischen Kulturraumforschung, in: BÜNZ/FREITAG, *Räume und Grenzen* (wie Anm. 53), S. 233–266; DERS., *Für Volk und deutschen Osten. Der Historiker Hermann Aubin und die Deutsche Ostforschung* (Schriften des Bundesarchivs 65), Düsseldorf 2005. Vgl. auch den älteren Forschungsbericht Burkhard DIETZ, *Die interdisziplinäre »Westforschung« der Weimarer Republik und NS-Zeit als Gegenstand der Wissenschafts- und Zeitgeschichte*, in: *Geschichte im Westen* 14 (1999), S. 189–209.

haben darauf hingewiesen, dass dieser Ansatz auf Karl Lamprecht (1856–1915) zurückgeht, die geistigen Wurzeln also im späten 19. Jahrhundert liegen.⁵⁵ Ebenso richtig ist allerdings, dass der Anstoß für die institutionelle und breitenwirksame Etablierung ein politischer war, nämlich die territoriale Neugliederung Europas durch die Pariser Vorortverträge nach dem Ersten Weltkrieg. Indem sie sowohl entlang des Rheins (mit Eupen/Malmedy, Elsaß-Lothringen und dem Saarland), als auch in Polen und den ostmitteleuropäischen Nachfolgestaaten der Habsburger-Monarchie zahlreiche Gebiete mit überwiegend deutschsprachiger Bevölkerung anderen Staaten zusprach, ließ sie ein „Auslandsdeutschum“ entstehen. Der Deutschböhme Aubin, der es nicht verwinden mochte, dass seine Heimatstadt Reichenberg nun zur Tschechoslowakei gehörte, konzipierte die Kulturraumforschung als Ausweis von Zusammengehörigkeit über die neugezogenen Staatsgrenzen hinweg – dass sie damit politische Forderungen nach deren Revision unterstützte, war allen Beteiligten bewusst. Das heißt, die Kulturraumforschung war durchaus politisch, obwohl sie einen geschichtswissenschaftlichen Ansatz verfolgte, der die Politikhistorie, verstanden als Staaten- und Ereignisgeschichte, ersetzte durch eine Landeshistorie, verstanden als Geschichte von Kulturräumen. Mit Faszination hat die gegenwärtige, kulturwissenschaftlich inspirierte Landeshistorie entdeckt, dass der heutige weite Kulturbegriff in mancher Hinsicht von dem der Kulturraumforschung vorweggenommen wurde, verstanden Aubin und seine Mitstreiter unter „Kultur“ doch neben der Sprache auch Siedlung und Brauchtum, Religion und Recht, Wirtschaftsformen und materielle Hinterlassenschaften sowie nicht zuletzt künstlerische Ausdrucksformen wie die Musik. Es handelte sich also um einen ganzheitlich-umfassenden Kulturbegriff, dessen Erforschung interdisziplinär angelegt war. Und es handelte sich um einen Ansatz, der Geschichte nicht als Taten großer Männer begriff, sondern als etwas, das von vielen anonymen Akteuren gemacht wird, einfachen und kleinen Menschen – dem „Volk“, wie

⁵⁵ Enno BÜNZ/Werner FREITAG, Räume und Grenzen. Traditionen und Konzepte der Landesgeschichte. Einleitung, in: DIES., Räume und Grenzen (wie Anm. 53), S. 154–154. Zu diskutieren wäre, ob der Ansatz sich über den unmittelbaren Anreger Lamprecht hinaus nicht noch weiter zurückverfolgen lässt über Herder bis zu den aufklärerischen Zivilisationshistorikern, in deren Tradition Lamprecht seinerseits stand. Zu Lamprecht vgl. Roger CHICKERING, Karl Lamprecht. Das Leben eines deutschen Historikers (1856–1915), übersetzt von Sabine vom BRUCH, Stuttgart 2020; Jonas FLÖTER/Gerald DIESENER (Hg.), Karl Lamprecht (1856–1915). Durchbruch in der Geschichtswissenschaft, Leipzig 2015; Luise SCHORN-SCHÜTTE, Karl Lamprecht. Wegbereiter einer historischen Sozialwissenschaft?, in: Deutsche Geschichtswissenschaft um 1900, hg. von Notker HAMMERSTEIN, Wiesbaden/Stuttgart 1988, S. 153–191. Wieder in: DIES., *Perspectum*. Ausgewählte Aufsätze zur Frühen Neuzeit und Historiographiegeschichte anlässlich ihres 65. Geburtstages, hg. von Anja KÜRBIS/Holger KÜRBIS/Markus FRIEDRICH (Historische Zeitschrift Beihefte N.F. 61), München 2014, S. 144–190.

man in der Tradition der Romantik behauptete, weshalb man den Ansatz auch zur „Volksgeschichte“ deklarierte, obwohl dieses Volk sich aus „Stämmen“ zusammensetzen sollte. Denn das war die zweite Annahme dieser Kulturraumforschung, durch die sie sich von den heutigen Ansätzen deutlich unterscheidet, nämlich dass aus den äußerlich sichtbaren Formen der Kultur, ihrer „Morphologie“, etwas dahinter Liegendes, Unsichtbares erschlossen werden könne: der Stammescharakter, der als ein Phänomen von langer Dauer vorgestellt wurde oder sogar als etwas Überzeitliches, Überhistorisches, verankert in der Ab-Stammung der die Kultur hervorbringenden Menschen. Insofern lief Aubins Kulturraumforschung schon im Ansatz auf Volkstumsforschung hinaus. Diese biologische Essentialisierung war es, was die Kulturraumforschung auch für die Nationalsozialisten interessant machte; in ihr rassistisches Volksverständnis ließ dieser Ansatz sich problemlos integrieren. Und je erfolgreicher ihre Politik die Grenzziehungen der Pariser Vorortverträge revidierte, desto bereitwilliger stellten die Kulturraumforscher sich in nationalsozialistischen Dienst, indem sie, aus der Defensive in die Offensive übergehend,⁵⁶ im Zweiten Weltkrieg aus ihrer Wissenschaft auch Rechtfertigungen für militärische Besatzungsregime, expansive territoriale Neuordnungen und bevölkerungspolitische Zwangsmaßnahmen wie Vertreibungen ableiteten.⁵⁷

Das Gleiche bleibt gleich nicht, wenn sein Kontext sich ändert. Obwohl Aubin und seine Mitstreiter die Grundannahmen ihrer Kulturraumforschung nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst nur kosmetisch anpassen, erhielt sie durch die politische Neuorientierung Westdeutschlands, die Gründung des Bundeslands Nordrhein-Westfalen, zerstörter Städte und durch Heimatvertriebene veränderter Bevölkerungen nochmals eine andere politische Pointe. Denn jetzt konnte die Kulturraumforschung die Verbundenheit Westdeutschlands mit seinen nordwesteuropäischen Nachbarn beschwören, dem neugegründeten Bundesland zu einer historischen Grundlegung verhelfen und die vermeintliche westfälische Stammeskultur als Gedenken an etwas Untergegangenes konservieren.

⁵⁶ Peter SCHÖTTLER, Die historische ›Westforschung‹ zwischen ›Abwehrkampf‹ und territorialer Offensive, in: *Geschichtsschreibung als Legitimationswissenschaft 1918–1945*, hg. von DEMS., Frankfurt/M. 1997, S. 204–261.

⁵⁷ Ganz auf diese politische Andienung heben ab Ricardo BAVAJ, *Moderne Wissenschaft und völkische Ideologie. Hermann Aubins Kulturraumforschung im ›Dritten Reich‹*, in: *Universitäten und Studenten im Dritten Reich*, hg. von Joachim SCHOLTYSECK (Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft 20. Juli. 9), Münster 2008, S. 181–191; Burkhard DIETZ/Helmut GABEL/Ulrich TIEDAU (Hg.), *Griff nach dem Westen. Die ›Westforschung‹ der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, 2 Bde (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 6/1+2), Münster/New York/München/Berlin 2003.

Es sind dieser Zusammenhang und dieses Erkenntnisinteresse, die mit Fellerers Aufsatz die musikwissenschaftliche Regionalforschung über Westfalen begründeten. Wie innovativ der Ansatz auch in den 1950er-Jahren empfunden wurde, zeigt das Beispiel des damals noch am Anfang seiner Laufbahn stehenden Musikwissenschaftlers Walter Salmen (1926–2013). Nach einem Studium an der Universität Heidelberg und seiner Promotion an der Universität Münster, war der gebürtige Paderborner Assistent am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg geworden und beteiligte sich als Mitarbeiter an Aubins Forschungsprojekt „Der Raum Westfalen“.⁵⁸ In demselben Band wie Fellerer legte Salmen eine Studie über das Volkslied in Westfalen vor⁵⁹ – ein Thema, das perfekt in Aubins Programm passte, durch die Art, wie Salmen es anging, aber bereits auf sein späteres sozialhistorisches Grundlagenwerk zur Musik in Westfalen vorauswies.⁶⁰ Damit ist Salmen ein Beispiel dafür, wie die Kulturraumforschung sozialhistorisch gewendet⁶¹ in ein bis heute produktives Forschungsprogramm für die Musikwissenschaft und die Geschichte verwandelt werden konnte, nämlich indem Musik nicht länger als Ausdruck von Stammescharakteren gedeutet wurde, sondern als Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung unterschiedlicher sozialer Formationen, die als Auftraggeber, Finanziere, Publikum, teilweise auch als Ausführende agierten – im Hellwegraum der Frühen Neuzeit vor allem die Klöster und Konfessionskirchen,⁶² der

⁵⁸ Dazu die autobiographischen Ausführungen in Walter SALMEN, *Nu pin ich worden alde ... Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers* (Lebensberichte – Zeitgeschichte), Hildesheim/Zürich/New York 2011, S. 131–134.

⁵⁹ Walter SALMEN, Das Volkslied in Westfalen. Seine Geschichte und Eigenart, in: AUBIN/PETRI/SCHLENGER (Hg.): *Der Raum Westfalen 4* (wie Anm. 19), S. 155–188.

⁶⁰ SALMEN, *Geschichte der Musik in Westfalen* (wie Anm. 4).

⁶¹ Eine vergleichbare Wende, sogar bei personaler Kontinuität, wurde für die Gründerväter der westdeutschen Sozialgeschichte Otto Brunner und Hans-Werner Conze registriert, aufgrund von deren Arbeitsschwerpunkten aber vor allem für die Ostforschung diskutiert, dazu Fabian LINK, *Rassisch-völkische Metaphysik, innovative Deutungen und moderne Methoden. Zur Epistemologie völkischer Wissenschaften*, in: *Völkische Wissenschaften. Ursprünge, Ideologien und Nachwirkungen*, hg. von Michael FAHLBUSCH/Ingo HAAR/Julien REITZENSTEIN, Berlin 2020, S. 304–335; Reinhard BLÄNKNER, *Nach der Volksgeschichte. Otto Brunners Konzept einer »europäischen Sozialgeschichte«*, in: *Volksgeschichten im Europa der Zwischenkriegszeit*, hg. von Manfred HETTLING, Göttingen 2003, S. 326–366; Marco WAUKER, *»Volksgeschichte« als moderne Sozialgeschichte? Werner Conze und die deutsche Ostforschung*, in: *Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung* 52 (2003), S. 347–397; Lutz RAPHAEL (Hg.), *Von der Volksgeschichte zur Strukturgeschichte. Die Anfänge der westdeutschen Sozialgeschichte* (Comparativ 12/1), Leipzig 2002.

⁶² Zu den Klöstern und Stiften s. die Angaben bei Karl HENGST (Hg.), *Westfälisches Klosterbuch. Lexikon der vor 1815 errichteten Stifte und Klöster von ihrer*

Landadel⁶³ und die Städte,⁶⁴ erst in zweiter Linie auch die kleinen Fürstenthöfe;⁶⁵ zu all diesen Trägern des westfälischen Musiklebens hat der Ansatz Arbeiten hervorgebracht.

Gründung bis zur Aufhebung, 3 Bde (Quellen und Forschungen zur Kirchen- und Religionsgeschichte 2 = Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen 44), Münster 1992–2003, zur Musik am Paderborner Dom und den anderen Kirchen der Stadt Maria Elisabeth BROCKHOFF, Musikgeschichte der Stadt Paderborn (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 20), Paderborn 1982, S. 11–238, zur evangelischen Kirchenmusik Silke EILERS (Hg.), Klang der Frömmigkeit. Luthers musikalische Erben in Westfalen, Münster 2016; Sabine AREND, *Ermuntert einander mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern*. Musik im Spiegel der evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts, Klang der Frömmigkeit, Münster 2016, S. 72–85 und 207–208; Georg KRAUSE, Geschichte des musikalischen Lebens in der evangelischen Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen 10), Kassel 1932.

⁶³ Dazu etwa Bernd KRAUSE, Kaspar von Fürstenberg und die Musik. Das Tagebuch des westfälischen Landdrosten als musikhistorische Quelle, in: *Westfälische Zeitschrift* 147 (1997), S. 325–343; Walter SALMEN, Adliges Musizieren und »Musik« als Raumdekor. In: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hg. von Klaus BUSSMANN, Stuttgart 1995, S. 570–579; Albert ERNST, Musik an westfälischen Adelshöfen. Seltene und schöne Notendrucke aus den Schlössern Rheda und Burgsteinfurt. Mit einem Beitrag von Erich THURMANN, Münster 1987 sowie die Konzertreihe »Musik an westfälischen Adelshöfen« mit den Programmheften und Begleitpublikationen 1991–1995. Einen Vorläufer haben diese Arbeiten in Joachim DOMP, Studien zur Geschichte der Musik an westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 1), Regensburg 1934.

⁶⁴ Hier sind vor allem die Studien der Münsteraner Musikwissenschaftlerin Maria Elisabeth BROCKHOFF zu nennen, Musik in Soest bis 1800. Volkslied, Tanz und Instrumente – Spielleute und Stadtmusikanten – Turm-, Tor- und Nachwächter – Katholische Kirchen- und Schulmusik – Musik im Umfeld von Kirche und Schule nach der Reformation, in: *Soest – Geschichte der Stadt*, Bd. 2: Die Welt der Bürger. Politik, Gesellschaft und Kultur im spätmittelalterlichen Soest, hg. von Heinz-Dieter HEIMANN (Soester Beiträge 53), Soest 1996, S. 337–372; DIES., Musik und musikalisches Leben, in: *Geschichte der Stadt Münster*, Bd. 3: Die Nachkriegszeit und die Perspektiven der Stadtentwicklung. Bildende Kunst, Musik, Sprache und Literatur, hg. von Franz-Josef JAKOBI, Münster 1993, S. 569–610; DIES., Musik des Rates und der Stadt Paderborn, in: DIES., *Musikgeschichte der Stadt Paderborn* (wie Anm. 62), S. 293–335, aber auch SALMEN, *Musizieren* (wie Anm. 3) und Willy TIMM, *Musik in Unna*. Studien zu einer Kulturgeschichte der Stadt Unna (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte 8), Unna 1971.

⁶⁵ Einzelstudien existieren von Vera LÜPKES, *Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe*, Lemgo 2012; DIES., *Johann Grabbe. Musik am Hofe des Grafen Simon VI. zur Lippe*, Lemgo 2012 und von Maria Elisabeth BROCKHOFF, *Musik am fürstbischöflichen Hof [auf Schloss Neuhaus]*, in: DIES., *Musikgeschichte der Stadt Paderborn* (wie Anm. 62), Paderborn 1982, S. 264–292. Vgl. auch die Editionen von Musikstücken, die an westfälischen Fürstenthöfen überliefert sind unter dem Titel »Denkmäler westfälischer Musik«.

In der Musikwissenschaft hat u.a. Arnfried Edler Anfang des neuen Jahrtausends mit Joachim Kremer die Regionalmusikgeschichte stark gemacht mit dem Ziel der historischen Feldforschung, um übergeordnete Strukturen darzustellen.⁶⁶ Verschiedene Turns haben zu Revisionen und Erweiterungen der Perspektiven geführt. Der Gender-Turn hat das Musikschaffen von Frauen in den Blick gerückt, wofür hier stellvertretend Linda Maria Koldaus Pioniertat eines Handbuchs zum musikkulturellen Handeln von Frauen im deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit von 2005 zu nennen ist.⁶⁷ Sie hat sich besonders dem Musikleben in Damenstiften gewidmet, und damit auch der Gesangbuchpraxis, die Frau Kohle für Paderborn diskutiert. Es zeigt sich somit, dass wir auf interdisziplinäre Zusammenarbeiten angewiesen sind.

IV. Sarabande: Unser eigener Ansatz

Wie geht das nun zusammen: die Frage nach der Bedeutung von Musik für die politisch-konfessionelle Kommunikation; ein Begriff von Musiklandschaften, der sich aus dieser Kommunikation allererst ergibt; und die Offenheit unseres Verständnisses von Landschaft mit dem Hellweg als Sinnbild für weit über die Region hinausreichende, europaumspannende Migrations- und Kulturtransferprozesse? Wir möchten vorschlagen, den musikalischen Transfer⁶⁸ als Bedingung für die politische Kommunikation

⁶⁶ Arnfried EDLER, Zur Situation der Regionalmusikgeschichte Niedersachsens, in: Musikalische Regionalforschung heute. Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung. Bericht von der Jahrestagung Düsseldorf 1998, hg. von Norbert JERS (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 159), Kassel 2002, S. 112–121, hier: S. 113.

⁶⁷ Linda Maria KOLDAU, Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Köln 2005. Für Westfalen ist auf das Kapitel zum Hochadelsstift Essen zu verweisen, für das Koldau eine parallele Katholisierung und Intensivierung des liturgischen Gesangs und somit einen Statusgewinn der Musikpraxis im Damenstift verzeichnen kann zur Zeit der Gegenreformation. Auf der schwierigen Suche nach Belegen für privates Musizieren der Stiftsnonnen, kann sie in einem Fall auf das Nachlassinventar eines farbigen Dieners Ignatius weisen, der einer Essener Fürstäbtissin als Musiker diente. Darin fanden sich Geige, Cello und Flöte (S. 891). Der Diener Ignatius arbeitete als Sklave für Fürstäbtissin Franziska Christina von Pfalz-Sulzbach (1696–1776) und war dafür in den 1730er Jahren aus der holländischen Kolonie Surinam durch den Kaufmann Franz Adam Schiffer geholt worden (S. 897–898).

⁶⁸ Zu diesem Konzept der Forschungsbericht von Andreas MÜNZMAY, Kulturtransferforschung und Musikwissenschaft, in: Zwischen Transfer und Transformation: Horizonte der Rezeption von Musik. Unter Mitarbeit v. Cora ENGEL hgg. von Michele CALELLA/Benedikt LESSMANN (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 51), Wien 2019, S. 175–190. Vgl. ebenso Sabine MEINE, Nicole K. STROHMANN, Tobias C. WEISSMANN: Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit.

mithilfe von Musik zu sehen. Dass Westfalen in der Frühen Neuzeit ein musikalisch offener Raum war, über den Hellweg und viele weitere Wege angeschlossen an die Niederlande und England; an Mitteldeutschland, Böhmen und Schlesien, an Italien; an Frankreich; dass aus all diesen europäischen Regionen immer neue, wechselnde Musiker, Musikstücke, musikalische Ideen und Stile nach Westfalen kamen, dass sie hier abgeschrieben, aufgeführt, weitergegeben, adaptiert wurden, ist nichts Besonderes. Doch verschaffte es den hiesigen Akteuren die Möglichkeit, Akzente zu setzen, sich bestimmten musikalischen Einflüssen zu öffnen, anderen zu verschließen, die eigenen europäischen Bezugspunkte musikalisch sinnfällig zu machen. Die Vielfalt von Transfermöglichkeiten konnte selektiv genutzt werden, um durch die eigenen Präferenzen einen bestimmten Musikgeschmack zu demonstrieren und sich von anderen politischen und konfessionellen Akteuren in Westfalen abzusetzen. So gesehen, sind die allseitige Offenheit und der permanente Transfer kein Einwand gegen die Spezifität einer aus politischer Kommunikation hervorgehenden Musiklandschaft, sondern deren Bedingung.

Aus diesen Überlegungen folgt unser Interesse, die Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser als ein Fallbeispiel zu diskutieren, wie musikbezogene Quellen, Protagonisten und Objekte zur politischen Kommunikation beitragen. Wie kam wer an welches musikalische Wissen, an welche Materialien, Instrumente? Wer reiste aus welchem Anlass und brachte Musik mit oder fort? Was wissen wir von Komponisten, Interpreten, geistlichen und weltlichen Akteuren, Frauen und Männern, in Klöstern, Kirchen, Stiften, bürgerlichen Stuben, Druckwerkstätten, adeligen Sälen und Kammern? Was geschah bei den Nachbarn, denen im Nebenort, und denen außerhalb der Landesgrenze? Galt es diese und jene zu imitieren oder sich von ihnen abzusetzen? Welche Rolle spielte dabei die Konfession, welche die politische Orientierung? Und inwiefern sind die Einsichten, die wir zu den Musiklandschaften entlang des Hellwegs gewinnen werden, übertragbar auf andere Regionen?

V. Gigue: Die Beiträge

Heinz-Dieter HEIMANN (Paderborn) gibt einen Überblick, welche unterschiedlichen Raumverständnisse die Forschung der letzten Jahrzehnte ausgeprägt hat. Er plädiert dafür, die oftmals parallel verlaufenden Denkprozesse der musikwissenschaftlichen Mobilitätsforschung, der Stadtgeschichts- und kulturgeschichtlichen Raumforschung sowie die sozialgeschichtlichen Ansätze Peter Moraws miteinander zu verbinden. Daraus

Zur Einführung, in dieselben: Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit, S. 9–24, hier S. 18–20.

zieht er den Schluss, Räume als Konstruktionen zu verstehen, die als methodisch reflektiertes Erkenntnismittel genutzt werden können, um verschiedene Raumbegriffe zu analysieren. Die Vielfalt an Raumkonstruktionen spiegelt Wandel und Selbstverständnis der Geschichts- und Kulturwissenschaften.

Werner FREITAG (Münster) konfrontiert die Idee der Humanisten des 15. Jahrhunderts, dass Westfalen einen geschlossenen Raum bilde, gegründet auf dem westfälischen Dialekt und historiographischer Überlieferung, sinnfällig in dem wirkmächtigen Topos des frommen und beharrlichen Westfalen, mit den Entwicklungen der Neuzeit. Die Reformation und die sich daran anschließende Betonung der Glaubensunterschiede drängten den Mythos beiseite; erst nach den Verwaltungsreformen in den preußisch gewordenen Gebieten griff man ihn wieder auf. Die konfessionelle Spaltung, die territoriale Untergliederung in Fürstbistümer, kleine Grafschaften und brandenburgisch gewordene Herrschaften sowie das Fehlen sowohl einer dominierenden, großwestfälischen Dynastie als auch einer westfälischen Hauptstadt fragmentierten die Region im Inneren und förderten ihre Heterogenität.

Einen Vergleich der Mobilität frühneuzeitlicher Musiker am Münchener Hof und im Essener Damenstift stellt Britta KÄGLER (Passau) vor. Das Verhältnis von Angebot und Nachfrage versteht sie als Ursache für die Arbeitsmigration von Musikern, die sich vom eigenen Lebensmittelpunkt wegbewegten, um auf Arbeits- oder Bildungsreise zu gehen. Dabei überschritten sie oftmals territoriale, konfessionelle und sprachliche Grenzen. Die Migrationsbewegungen in den Quellen zu fassen zu bekommen, bildet eine besondere Herausforderung ihres Forschungsansatzes, der Geschichts- mit Musikwissenschaft verbindet. Musiker haben wenig Spuren hinterlassen, dennoch lassen sich ihre Aufenthaltsorte und ihr Wirken im Verwaltungsschriftgut von Städten und Höfen ausmachen. Auf diese Weise kann Kägler für die Musikpraxis der Wittelsbacher herausarbeiten, dass sie Hofmusiker innerhalb ihrer eigenen Dynastie austauschten. Die Mobilität der Musikschaffenden trat somit in ein Abhängigkeitsverhältnis zu dynastischen Machtbeziehungen.

Verkehrswege, insbesondere die Weser, bilden auch für Vera LÜPKES (Brake) einen wichtigen Ansatzpunkt, wenn sie den Hof Simons VI. in der Grafschaft Lippe in den Mittelpunkt rückt. Der Vorkämpfer einer zweiten, calvinistischen Reformation warb italienische und niederländische Musiker an und finanzierte seinem Komponisten Johann Grabbe eine Italienreise nach Venedig. Simons Bemühen um eine angemessene musikalische Repräsentation hatte Folgen für die Architektur seines Residenzschlosses Brake. Das betraf auf der einen Seite die Orgel der schlosseigenen Kapelle, auf der anderen das Vorhalten eines angemessen großen Festsaals für musikalische Aufführungen. Im Feld zwischen höfischer Repräsentation

tion, politischer Kommunikation, Musikwissenschaft sowie Architektur- und Kunstgeschichte gelangte der Vortrag zu der Schlussfolgerung, dass für Musik die passenden Räumlichkeiten geschaffen werden mussten.

Als „verweigerten Kulturtransfer“ interpretiert Lars WOLFRAM (Paderborn) Agostino Steffanis Zeit als Weihbischof in Paderborn. Dessen Karriere war geprägt von mehreren bewussten Brüchen. Nach erfolgreichen Stationen zunächst als Musiker und Opernkomponist, dann als Diplomat und Politiker, erwirkte der Fürstbischof Franz Arnold 1710 die Ernennung zum Weihbischof. In dieser Funktion gab Steffani das Musizieren und Komponieren auf, denn eine öffentliche Musikpraxis und ein hohes geistliches Amt seien für den Bürgerlichen Steffani nicht miteinander vereinbar gewesen. Erst einige Jahre nach Franz Arnolds Tod 1718 und dem Verlust seines Postens begann Steffani wieder zu komponieren, widmete sich nun aber ausschließlich der geistlichen Musik. In dieser Phase lassen sich wieder Transferleistungen beobachten, denn seine Stücke wurden auch im protestantischen England musikalisch hochgeschätzt und mit protestantisch angepassten Texten verbreitet.

Am hannoverschen Hof hatte Steffani vor seiner Zeit als Paderborner Weihbischof eng mit dem Poeten und Librettisten Ortensio Mauro zusammengearbeitet, welcher elf Opernlibretti für ihn verfasste. Der Italiener, der in der Forschung bislang kaum beachtet wurde, pflegte enge Verbindungen zu den Höfen sowohl in Paderborn (katholisch), als auch Hannover und Celle (lutherisch), von deren Aufträgen er lebte und an denen er sich abwechselnd aufhielt. Hier fungierte er unter anderem als panegyrischer Gelegenheitsdichter. Hans-Walter STORK (Paderborn) betont außerdem Mauros politische Mittlerfunktion, beispielsweise als Hofsekretär für italienische Angelegenheiten.

Die Netzwerke von Orgelbauerfamilien im Westfalen des 17. Jahrhunderts, welche sich über ganz Norddeutschland und in die Niederlande erstreckten, analysiert Gerhard AUMÜLLER (Marburg). Orgelbauer, die zumeist ebenfalls Organisten waren, verbreiteten durch ihre Mobilität und die Kontakte untereinander nicht nur Musikalien oder künstlerische und technische Neuentwicklungen, sondern ermöglichten auch den personalen Austausch zwischen Kirchen, Klöstern und Adelshäusern, zum Beispiel durch die mit ihnen zusammenarbeitenden Maler und Bildhauer. Das Entscheidende Kriterium für die Beauftragung von Orgelbauern war die Qualität ihrer Arbeit. Daher waren sie sowohl für Katholiken als auch für Protestanten tätig und spielten eine wichtige Rolle im interkonfessionellen Kulturtransfer.

Markus LAUERT (Paderborn) betont die Bedeutung des niederen Adels für den Kulturtransfer durch Musik. Sie nahm eine unterhaltende, aber auch eine soziopolitische Funktion ein: Um in den Stiftsadel aufsteigen und sich lukrative Kirchenfründe sichern zu können, war die Musik-

erziehung des Nachwuchses eine Grundvoraussetzung. Am Beispiel der Familie von Kanne zu Bruchhausen und ihres Musiklehrers Jürgen Böcken zeigt sich der Transfer des humanistischen Bildungsideals bis in den Landadel. Die unterhaltende Funktion von Musik in Verbindung mit Alkohol war wichtig für die Diplomatie, denn dadurch wurden formelle Anlässe in weniger formelle Situationen überführt. Hofmusiker waren allerdings in der Regel nicht hauptamtlich, sondern in Doppelfunktionen tätig. So taucht der Musiker Jost Eckardt in Kaspar von Fürstenbergs Tagebuch hauptsächlich als Gerichtsdiener auf.

Dem Weg der Kompositionen von italienischen Entstehungsorten zu deutschen Abnehmern widmet sich der Beitrag von Frédérique RENNO (Freiburg). Ausgangspunkt ihrer Überlegungen waren die Reisen von deutschen Musikern nach Italien, wobei auch sie noch einmal auf Grabbe und seine Bedeutung als Vermittler von italienischer Musik in deutsche Kulturräume einging. In der Folge übertrug sie das von ihr vorgestellte Modell des Kulturtransfers auf das Druck- und Verlagswesen. Für die Italienische Musik entwickelte sich zunächst nur langsam ein Markt, gegen Ende des 16. Jahrhunderts sind mit Bert und Katharina Gerlach aus Nürnberg jedoch Beispiele für Verleger zu finden, die auf Entwicklungen im Musikmarkt schnell reagierten.

Auch der Beitrag von Maria KOHLE ist Musikdrucken gewidmet – mit den Liedern aus dem Paderborner Gesangbuch aus einem eng umrissenen Genre. Nach einer Darstellung der unterschiedlichen Serien des Gesangbuches und deren Neuauflagen, bei denen Noten zu Gunsten einer reinen Textdarstellung immer weiter abnahmen, ging Kohle auf das geistliche Programm und Schwerpunkte in Bezug auf Text und Melodie ein. Evangelische Lieder wurden von Anfang an übernommen, jedoch meist in überarbeiteten Fassungen, auch zu anderen Diözesen bestanden Kontakte. Viele Texte waren affektiv und emotional anrührend und der Gebrauch erstreckte sich über den Gottesdienst hinaus auch auf die Katechese und Prozessionen.

Einen Einblick in die Organisation und Funktion der Domkantorei des Paderborner Doms liefert Jörg WUNSCHHOFER (Beckum). Im 17. Jahrhundert ist in der Dommusik eine Professionalisierung zu beobachten. So entstand durch eine Stiftung des Dompropstes Arnold von der Horst im Jahr 1630, also während des Dreißigjährigen Krieges und der protestantischen Besetzung der Stadt, eine Domkapelle. Eine Investition in die Dommusik zu diesem Zeitpunkt kann daher als politischer Akt interpretiert werden. Sie war möglicherweise ein Versuch, sich durch Musik verstärkt als katholisch sichtbar zu machen und fügt sich insgesamt in die Barockisierung des Doms.

In mehreren Beiträgen wird die wirtschaftliche Situation von Musikern angesprochen. Arno PADUCH untersucht die Inhalte, mit denen die

Musiker die solchermaßen ausgestatteten Stellen füllen. Die Paderborner Dommusik z.B. wurde maßgeblich durch den Succentor bestimmt, den musikalisch professionalisierten Vertreter des Domkantors. Quellen hierzu sind schwer zu finden (Paduch analysiert zwei zufällig erhaltene Rechnungen); eine interdisziplinäre Herangehensweise ist erforderlich. So lassen sich Erkenntnisse über spätmittelalterliche Musikpraxis ebenso aus Kupferstichen von Heinrich Aldegrever gewinnen. Doch auch der Nachlass des Musikers Heinrich Beginiker erlaubt Einblicke in eine Musikpraxis, in der mögliche Wiederanschaffungen über 50 Jahre alter Werke Indizien für deren Beliebtheit geben und sowohl die Grundsatzfrage nach Polyphonie als auch die nach ihrer flämischen bzw. italienischen Ausprägung von den Beharrungskräften in der Ausgestaltung der Liturgie künden.

Welche Erträge haben sich – auch aus den intensiven Diskussionen im Anschluss an die Beiträge – für die allgemeine Fragestellung ergeben?

Differenziert und verzeitlicht wurde zunächst die politisch-konfessionelle Heterogenität des Hellweg-Raums. Zwar haben die verschiedenen Reformationen und die Gegenreformation⁶⁹ die Fragmentierung vorangetrieben, doch ließen sie auch neue „Religionsverwandtschaften“ entstehen und schlossen pragmatische Nachbarschaftskommunikation unter Absehung von konfessionellen Differenzen keineswegs aus. Im Dreißigjährigen Krieg wurde die Region wie hundert Jahre später im Siebenjährigen Krieg zum Austragungsort für die Konflikte europäischer Großmächte, was die eigenständigen Entwicklungen überlagerte. Ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts machte sich in den hohenzollernschen Territorien die preußische Staatsbildung bemerkbar, was die kleinteilige Vielfalt zwar nicht beendete, aber gegenüber der Wittelsbacher Bistümerkumulation in eine bipolare Spannung versetzte. Es handelt sich also um eine dynamische, im Verlauf der Frühen Neuzeit mehrfach verwandelte Heterogenität. Hinsichtlich der Verkehrswege wurden neben dem Hellweg die Bedeutung der Wasserstraßen Ruhr, Lippe, Rhein und Weser betont.

In eine klar konturierte, auf scharfen Absetzungen beruhende Musiklandschaft übersetzten die politisch-konfessionellen Unterschiede sich offenbar nicht – wir müssen dies so vorsichtig formulieren, weil die Tagungsbeiträge faszinierende Einsichten in Einzelfälle eröffnen, aber kein Gesamtbild ergeben können. Für viele Orte und Akteure fehlt Grundla-

⁶⁹ Der umstrittene Begriff wird hier bewusst gebraucht, weil keine der begrifflichen Alternativen die Politik etwa des Paderborner Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg besser kennzeichnet, vgl. Jürgen LOTTERER, Gegenreformation als Kampf um die Landesherrschaft. Studien zur territorialstaatlichen Entwicklung des Hochstifts Paderborn im Zeitalter Dietrichs von Fürstenberg (1585–1618) (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 42), Paderborn 2003. Ein Fragezeichen setzen dahinter allerdings Stefan KOPP/Tilman G. MORITZ/Nicole PRIESCHING (Hg.), Katholische Konfessionalisierungen in Paderborn? Religiöse Prozesse in der Frühen Neuzeit, Münster 2021.

genforschung. Möglicherweise ist die Quellenüberlieferung zu lückenhaft. Und es könnte sein, dass unser Ansatz beim Kulturtransfer einer musiklandschaftlichen Kartierung sogar prinzipiell entgegenarbeitet, indem er anstelle von inhaltlichen Abgrenzungen und formalen Unterschieden die verbindende Kommunikation und Durchlässigkeit in den Fokus rückt, damit auch die strukturellen Gemeinsamkeiten, auf denen jene beruhen. Die Orientierung an der italienischen Musik einte alle Territorien des Betrachtungsraums. Betont wurde die große Rolle der Mobilität, nicht nur im Bereich der musikalischen Bildung, sondern auch durch Handel und Broterwerb. Wettbewerb, Konkurrenz und Auftragslage konnten diese Mobilität ebenfalls in Gang bringen. Unterschiedliche Beschäftigungsformen spiegelten sich in einem breiten Spektrum von Verwandtschafts-, Freundschafts- und Geschäftsbeziehungen, die durch Musik gestiftet und modifiziert wurden.

Wie sich das auswirkte, sei am Beispiel der Kirchenmusik klargemacht, in der sich aufgrund der Auseinanderentwicklung in der Liturgie die Konfessionsunterschiede am deutlichsten ausprägten: Selbst hier zeigt sich ein konfessionsübergreifendes Interesse an dem Instrument Orgel und dem Experimentieren mit den davon ermöglichten technischen, architektonischen wie musikalischen Innovationen. Sogar eine so grundlegende Differenzmarkierung wie der deutschsprachige Gemeindegesang, der im 16. Jahrhundert die theologisch-kirchentheoretischen Absetzbewegungen der Protestanten eindeutig sinnfällig gemacht hatte, wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts (wenn auch an anderen liturgischen Stellen) in den katholischen Gottesdienst integriert – ein musikalisches Lernen, Übernehmen, Gleichziehen, selbst wenn inhaltlich durch die Präferenz für Marien-, Heiligen- und Wallfahrtslieder weiterhin die Unterschiede betont wurden.

Die weltliche Musik scheint von den Konfessionsunterschieden von vornherein nicht erfasst worden zu sein. Da bedeutende Fürstenhöfe im Hellwegraum Episode blieben, sich jedenfalls nicht zu beständigen Zentren des Musiklebens entwickelten, waren die neben der Dorfmusik wichtigsten musikalischen Akteure die Städte und der Adel. Ob sich in deren musikalischen Präferenzen ständisch-politische Abstandsmarkierungen ausmachen lassen, muss als Frage offenbleiben. Möglicherweise erfolgte die ständische Gemeinschaftsbildung über performative Verhaltensregeln, also darüber, wer zu welcher Gelegenheit mit wem musizieren durfte (es aufgrund seiner musikalischen Bildung überhaupt konnte!), mit welchen Instrumenten und in welchen musikalischen Genres, als über Unterschiede im Musikgeschmack.

Für die Frage nach der politischen Kommunikation ergibt sich aus alledem, dass die Ausgangshypothese bekräftigt wurde: Die Musik war zwar allenthalben in musikalische Kommunikation eingebunden, doch inhalt-

lich deutlich weniger semantisiert als die visuellen Künste. Offenbar war ihr Beitrag zur politischen Kommunikation subtiler, bedarf er noch genauerer analytischer Durchdringung.

Insgesamt ist es der Tagung gelungen, nicht nur Westfalen selbst hinsichtlich seiner Musikgeschichte zu untersuchen, sondern die Region als Beispiel für Mechanismen zu sehen, die auch in anderen Regionen vorkamen, bislang jedoch nicht Gegenstand der Forschung geworden sind. Intensiv wurden dabei Quellenbestände verwendet, die bislang nicht in einer auf die Fragestellung der Tagung zielenden Weise ausgewertet worden waren. Dabei wurde zu einigen Fragestellungen eine überaus schwierige Quellenlage deutlich, die den Ansatz der Exemplifikation rechtfertigt. Dabei ist Musikgeschichte mehr als Alltagsgeschichte. Die festliche musikalische Gestaltung wichtiger Ereignisse der Geschichte oder der Liturgie in bedeutenden Kirchen rückt auch die Musikgeschichte in den Bereich der Herrschaftsrepräsentation und verleiht ihr ein politisches Element.

VI. Dank

Eröffnet wurde die Tagung im Festsaal von Schloss Neuhaus. Dessen Vollender, Dietrich von Fürstenberg, starb 1618; sein Todestag jährte sich 2018 zum vierhundertsten Mal. Das fiel zusammen mit Jahrestagen von zwei weiteren Paderborner Fürstbischöfen: dem vierhundertfünfzigsten Todestag Remberts von Kerßenbrock und dem dreihundertsten Franz Arnolds von Wolff-Metternich zur Gracht. Dem Wunsch des Erzbistums, dieser Jahrestage zu gedenken, verdankt die hier dokumentierte Tagung ihren Anstoß und großzügige Förderung. Neben dem Erzbistum haben die Universität Paderborn und der Verein der Freunde und Förderer der Universität Paderborn, die Kunststiftung Nordrhein-Westfalen und die Kirchenmusikstiftung Ziegler die Tagung ermöglicht. Erst die Zuwendungen von allen diesen Seiten gestatteten, dass von Musik nicht nur die Rede, sondern dass auch viel Musik zu hören war, dargeboten von herausragenden Musikerinnen und Musikern auf alten Instrumenten, durchweg mit regionalem Bezug. Das war ein Glück, für das allen Förderern nicht genug gedankt werden kann.

Die Musikerinnen und Musiker des Orpheus Consorts und Arno Paduch mit dem Johann Rosenmüller Ensemble zu erleben, wird eine unvergessliche Erfahrung bleiben. Markus Lauert hat die lange Vorbereitung mit bibliographischen Recherchen inhaltlich begleitet, Tagungsplakat und Bucheinband gestaltet und auch organisatorisch immer die Übersicht behalten. Bei der Durchführung der Tagung hat Dominik Wahl geholfen. Um die Register haben Dennis Friedl und Sebastian Hombitzer sich verdient gemacht. Dafür sei allen auch an dieser Stelle noch einmal gedankt.

I. Landschaft(en)

Westfalen in der Frühen Neuzeit: Trennendes und Verbindendes¹

Werner Freitag

Einen Beitrag über das Thema „Trennendes und Verbindendes“ einer Region vorzulegen, bringt es mit sich, einen bewährten Begriff der Landesgeschichtsforschung zu nutzen, den Landschaftsbegriff.² Mit ihm wollte und will die Landesgeschichtsforschung den Zusammenhang von solchen Regionen aufspüren, die eben nicht durch ein großes Territorium geprägt waren. Die Forschung geht dann davon aus, dass die Verdichtung von wenigen Merkmalen, etwa in Bezug auf Adel, Burgen, Klöster, Gewerbe und Städte, Spezifika einer Region erkennen lässt. Landschaften werden folglich als empirische Tatsache gesehen, die zudem kartierbar sind. Das Übereinanderlegen mehrerer Landschaften kann, wenn Deckungsgleichheit herrscht, einen Raum erkennen helfen; in den 1930er und 1950er Jahren hatte das sogenannte Raumwerk zu Westfalen so gearbeitet. Dessen Frage lautete: „Ist innerhalb Nordwestdeutschlands ein Raum Westfalen zu erkennen, der durch innere Verbundenheit zusammenhängt und sich zugleich durch seine Besonderheit von der Umwelt abhebt.“³ Diese Frage zielte auf einheitsstiftende Faktoren, die den „Raum“ gewissermaßen landschaftlich anfüllten. Auch wenn heute der Stammesansatz der älteren Raumforschung obsolet und deren geschichtsbaumeisterliche Absicht erkannt worden ist, so besitzen Landschaften und ihre Addition nach wie vor Plausibilität und Aussagekraft, nicht zuletzt deshalb, weil der Begriff in der aktuellen Forschung durch Überlegungen zu Kommunikationsräumen und *Mental-Maps* erweitert worden ist.⁴

Ausgehend von dem Westfalenbegriff der Zeit um 1500 werde ich nachfolgend für Westfalen die verschiedenen raumbildenden Faktoren prüfen, um zu zeigen, auf welchen Feldern es Gemeinsamkeiten gab und welchen Bereichen diese Einheitlichkeit fehlt. In der abschließenden Bilanzierung geht es darum, ob überhaupt von Westfalen als Raum im Sinne der Zusammenfassung verschiedener Landschaften gesprochen werden kann. Noch eine abschließende Vorbemerkung: Bei den nachfolgenden

¹ Wiedergabe meines Tagungsbeitrages. Der Vortragstil ist beibehalten, zentrale Belege und Verweise sind angefügt worden.

² Vgl. zum Landschaftsbegriff Werner FREITAG, *Begriffe, Theorien und Methoden in der Praxis des Landeshistorikers*, in: *Handbuch Landesgeschichte*, hg. v. DEMS. u.a., München 2018, S. 72–88, hier S. 77f.

³ Einleitung, in: *Der Raum Westfalen*, Bd. 1: *Grundlagen und Zusammenhänge*, hg. v. Hermann AUBIN u.a. (Hgg.), Berlin 1931, S. 1–4, hier S. 2.

⁴ Vgl. FREITAG, *Begriffe*.

Ausführungen unterbleibt der Blick über den Tellerrand, das heißt, ich betrachte nicht die Verbreitung der jeweiligen Kriterien für eine Landschaft in der unmittelbaren Nachbarschaft Westfalens. Möglicherweise sind also Landschaften größer, als ich sie konturiere.

1. Imaginiertes und kommuniziertes Westfalen im 15. Jahrhundert und in der Frühen Neuzeit

Der Blick in die literarischen Zeugnisse der Zeit zeigt, dass Westfalen im Verständnis der Zeitgenossen größer war als das heutige Westfalen. Der im münsterländischen Laer geborene Kölner Kartäusermönch Werner Rolevinck kann als Kronzeuge angeführt werden. In seinem Westfalenbuch, einem Inkunabeldruck von 1474, betitelt *De laude antiquae Saxoniae nunc westphaliae dictae, Vom Lob des alten Sachsen, nun Westfalen genannt*, fasst er Westfalen (*westphalia*) als *terra*.⁵ Dort leben die *westphali* bzw. der *populus* bzw. die *gens* der Westfalen. Diese *terra* sucht er über das Terroriensystem genauer zu beschreiben: Die Rolevincksche Landkarte enthält die Fürstbistümer Minden, Münster mit dem Niederstift, Osnabrück und Paderborn, einige größere weltliche Territorien und zahlreiche kleinere Territorien von Grafen und Edelherrn inklusive Bentheim und Waldeck. Rhein und Weser fungierten als Grenzen.⁶ Mehr als sechzig Jahre später, im Jahre 1536, übernahm der Lünener Vikar Georg Spormecker in seiner Chronik der Stadt Lünen diese Zuordnung und Grenzziehungen.⁷ Mindestens ebenso wichtig war aber beiden Autoren der innere Zusammenhalt Westfalens. Dieser ergab sich aus der Stammeszugehörigkeit und der damit eng verbundenen gemeinsamen Geschichte. Westfalen um das Jahr 1500 kann somit als „Traditionstatbestand“ (Peter Johaneck) verstanden werden.⁸ Der *populus Westphalorum* habe, so Rolevinck, zunächst zu den Sachsen gehört, doch habe er sich durch die Bekehrung zum Christentum vom heidnischen Erbe der Sachsen gelöst, ohne sächsische Tugenden, etwa Treue, Charakterstärke und Tapferkeit, verloren zu haben. Die Missionare Liudger, die beiden Ewalde, Lebuin, aber auch und

⁵ Werner ROLEVINCK, Ein Buch zum Lobe Westfalens, des alten Sachsenlandes. *De laude antiquae Saxonae nunc Westfaliae dictae*. Der Text der lateinischen Erstausgabe vom Jahre 1474 mit deutscher Übersetzung, hg. v. Hermann BÜCKER, Münster 1953.

⁶ Ebd., S. 12f. Vgl. auch die Widmung an die Bischöfe und Grafen ebd., S. 2–5.

⁷ Georg SPORMECKER, *Cronica Lunensis civitatis Markanae*. Aufzeichnungen eines westfälischen Geistlichen aus dem 16. Jahrhundert, hg. v. Wingolf LEHNE-MANN (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen 44), Bielefeld 2010, S. 60f.

⁸ Peter JOHANEK, Landesbewusstsein in Westfalen im Mittelalter, in: Spätmittelalterliches Landesbewusstsein in Deutschland, hg. v. Matthias WERNER (Vorträge und Forschungen 61), S. 264–292, hier: S. 290.

vor allem Wittekind, der Anführer der Westfalen in den Sachsenkriegen, werden von Rolevinck ob ihrer Bedeutung für Westfalen hervorgehoben. Zu Mut, Beharrlichkeit und Verlässlichkeit sei aufgrund der Bekehrung durch Karl den Großen eine besondere Frömmigkeit hinzugekommen. Im Westfalenross (silbern auf roten Grund) wurde von den gelehrten Zeitgenossen des Spätmittelalters der Zusammenhang von heldenhaftem Kampf und Bekehrung Wittekinds in ein einheitsstiftendes Symbol gegossen.⁹ Auch in der Frühen Neuzeit bleiben die Sachsenkriege Karls des Großen und das Wirken seines Widersachers Wittekind als Ursprungsmythen konstitutiv für die Konstruktion der *Mental-Map* Westfalen. Nur zwei Beispiele: Den Tecklenburgern wurde in einer um 1685 entstandenen Landesbeschreibung zugeschrieben, dass ihre „Genealogie“ die eines „Uhralten Geschlechts“ sei. Am Beginn stehe ein namentlich nicht bekannter Weggefährte Wittekinds im Kampf gegen Karl den Großen als Urahn an.¹⁰ Und Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg bezeichnet in seinen *Monumenta Paderbornensia* den Bischofssitz Paderborn als den berühmtesten Ort in ganz Westfalen, da hier Karl der Große gewirkt habe.¹¹

Wichtig war auch die Sprache: Die Schreib- und Sprechsprache des Westfälischen wies als Variante des Niederdeutschen Eigenständigkeiten auf und besaß Grenzen zum Hessischen und zum Ripuarischen, während die Übergänge zum nordniederdeutschen Hanseraum, zum Ostfälischen und zum Holländischen fließend waren.¹² In Westfalen wusste man um die Eigenständigkeit des westfälischen Dialekts; der Dortmunder Gelehrte Jacob Schöpfer kennzeichnete ihn als „unsere Westphaelische zung“ und „spraak“ (1550).¹³ Die Reformation war aufgrund der Propagierung des neuen Bekenntnisses für die Schriftsprache wichtig. Man denke nur an die vielen gedruckten Schriften des münsterischen Reformators und späteren Täufers Bernhard Rothmanns (1531–1535) oder Westermanns sogenannten Katechismus für Lippstadt (1524). Doch nur wenige Jahre später gab es in den fürstbischöflichen und städtischen Kanzleien den Sprachwechsel

⁹ Peter VEDDELER, Das Westfalenross. Geschichte des westfälischen Wappens (Veröffentlichungen der staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen C 26), Münster 1987, S. 24–32, 44–47.

¹⁰ Moritz MEYER, Die „Kurze Beschreibung der Uhralten Grafschaft Tecklenburg und der Herrschaft Rheda“ (um 1685), hg. v. Christof SPANNHOFF, Norderstedt 2008, S. 51.

¹¹ Jörg ERNESTI, Ferdinand von Fürstenberg (1626–1683). Geistiges Profil eines barocken Fürstbischofs (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 51), Paderborn 2004, S. 184.

¹² Robert PETERS, Westfälische Sprachgeschichte von 1300 bis 1500, in: Rheinisch-westfälische Sprachgeschichte, hg. v. Jürgen MACHA (Niederdeutsche Studien 46), Köln u.a. 2000, S. 165–179; DERS., Westfälische Sprachgeschichte von 1500 bis 1625, in: ebd., S. 165–179.

¹³ Zit. n. ebd., S. 171.

zum Hochdeutschen. Dieses wurde auch Kultsprache in allen drei Konfessionen. Wir werden dies anhand der Gesangbücher noch erfahren. Gleiches gilt für die Katechismen und Postillen. Zwar blieb das Westfälische gesprochene Volkssprache, doch das Hochdeutsche wurde allmählich Sprache der Eliten. So gibt es ein aussagefähiges Zeugnis aus dem münsterischen Domkapitel, wo sich 1650 Bernhard von Mallinckrodt, einer der älteren, der westfälischen Mundart verpflichteten Domherren, über die „sanften, zierlichen und schmeidigen Wörter und Dictiones“ der jüngeren, in Rom am Germanikum ausgebildeten Mitkapitulare beschwerte.¹⁴ In Hinblick auf die Thematik hier kann man zudem darauf verweisen, dass durch die neue Schriftsprache der kommunikative Zusammenhang mit Ober- und Mitteldeutschland enger wurde.

Neben Sprache und Geschichtsmythen können die wirtschaftlichen Bezüge als Argumente für den Kommunikationsraum Westfalen herangezogen werden. In Bezug auf die wirtschaftlichen Beziehungen ist insbesondere auf die Hanse hinzuweisen; die Kaufleute kamen „van Westfalen“, so die Statuten der niederdeutschen Kaufleute des Kontors in Brügge 1347.¹⁵ Später, das heißt im 17. Jahrhundert, sollte das Hansennetz an Bedeutung verlieren; merkantilistische Projekte der Einzelstaaten und der weltumspannende Absatz von Textilien der Protoindustrie wiesen in die Neuzeit (s.u.). Auch im Städtelob des Humanismus wurde Westfalen als Kommunikationsraum konturiert. So wurde 1504 Münster als Hauptstadt Westfalens (*Metropolis Westphaliae*) von Johannes Murmellius gepriesen.¹⁶

In der Reformationszeit zeigten sich die innerwestfälischen Austauschbeziehungen auch auf andere Weise: Man übernahm die Reformatoren der Nachbarstädte, so Gerd Oemeken, der nach vollbrachter Reformation in Lippstadt nach Soest und Lemgo wechselte; der Lippstädter Reformator Westermann ging nach Münster, und Bernd Rothmann rief 1532 die Soester auf, sich nicht zu streiten – dies würde die Münsteraner von der Reformation in Münster abhalten. Die Paderborner beriefen sich 1532 bei ihrem dann letztlich gescheiterten Reformationsversuch auf die Vorbilder Lemgo, Lippstadt, Minden und Soest, und auch die münsterischen Täufer dachten in westfälischen Bezügen, als ihre Apostel im September 1534 in Soest, Osnabrück, Coesfeld und Warendorf um Anhänger

¹⁴ Wilhelm KOHL, Die Durchsetzung der tridentinischen Reformen im Domkapitel zu Münster, in: *Reformatio Ecclesiae. Beiträge zu kirchlichen Reformbemühungen von der Alten Kirche bis zur Neuzeit. Festgabe für Erwin Iserloh*, hg. v. Remigius BÄUMER, Paderborn u.a. 1980, S. 729–747, hier S. 745.

¹⁵ Zit. n. Stefan SELZER, Die mittelalterliche Hanse (Geschichte kompakt), Darmstadt 2010, S. 48. Vgl. die weiteren Hinweise in JOHANEK, Landesbewusstsein, S. 281.

¹⁶ Hermann BÜCKER, Das Lobgedicht des Johannes Murmellius auf die Stadt Münster und ihren Gelehrtenkreis, in: *Westfälische Zeitschrift* 111 (1961), S. 51–74.

warben.¹⁷ Doch das konfessionelle Zeitalter veränderte für jede der drei Konfessionen die Koordinaten; man verortete sich in die Bezüge des Reiches, Europas, ja sogar, wenn wir an die Jesuitenmission und ihre Heiligen denken, der ganzen Welt! Die Paderborner Jesuitenkirche verweist mit ihrem Patron Franz Xaver auf diese globalen Zusammenhänge.

Erst in der Aufklärungszeit wurde der Kommunikationsraum Westfalen neu entdeckt, und zwar diesmal als Teilregion des Deutschland umspannenden Netzwerks der Gesellschaft der Aufklärer – konfessionelle Grenzen (s.u.) spielten keine Rolle mehr. Der erste Beleg ist die zwischen 1753 und 1755 in Lemgo erschiene Zeitschrift *Westfälische Bemühungen zur Aufklärung des Geschmacks und der Sitten*, herausgegeben vom Inhaber der Lemgoer Hofbuchhandlung Christian Friedrich Helwing und dem Rektor des Bielefelder Gymnasiums August Hoffmann.¹⁸ Seit 1784 gab der Bielefelder Gymnasiallehrer Peter Florens Weddigen das *Westphälische Magazin zur Geographie, Historie und Statistik* heraus.¹⁹ Weddigens Ziel war es, ein gesamtwestfälisches Bewusstsein für aufgeklärte Belange zu fördern. Der Dortmunder Jurist und Honoratiorensohn Arnold Mallinckrodt folgte von 1797 bis 1799 mit dem *Magazin für Westphalen* und mit dem *Westphälischen Anzeiger* von 1798 bis 1809.²⁰ Auch ist auf Reiseberichte hinzuweisen, die dem aufgeklärten Publikum Westfalen nahebringen wollten. So publizierte der Jöllenbecker Pfarrer Johann Schwager 1804 seine *Bemerkungen auf einer Reise durch Westphalen, bis an und über den Rhein*.²¹ Selbst die aufgeklärten Wirtschaftsreformer dachten nicht nur territorial, sondern auch gesamtwestfälisch. Dies kann man mit einem Werk über die Bienenzucht verdeutlichen: 1776 publizierte der Bochumer Arzt Carl Arnold Kortum seine *Grundsätze der Bienenzucht besonders für die westphälische[n] Gegenden*.²²

¹⁷ Werner FREITAG, Die Reformation in Westfalen. Regionale Vielfalt, Bekenntnis-konflikt und Koexistenz, Münster 2017, S. 83–85, 142, 144, 301.

¹⁸ Anne-Margarete BRENKER, Die Meyersche Hofbuchhandlung in Lemgo in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Bibliothek des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V.), Bielefeld 1996, S. 26.

¹⁹ Alwin HANSCHMIDT, Das 18. Jahrhundert, in: Westfälische Geschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Ende des Alten Reiches, hg. v. Wilhelm KOHL, Düsseldorf 1983, S. 605–685, hier S. 676.

²⁰ Ebd.

²¹ Johann Moritz SCHWAGER, *Bemerkungen auf einer Reise durch Westphalen, bis an und über den Rhein*. Neudruck der Ausgabe Leipzig und Elberfeld 1804 (Quellen zur Regionalgeschichte 1), Bielefeld 1987.

²² Wilfried REININGHAUS, Die vorindustrielle Wirtschaft in Westfalen. Ihre Geschichte vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des Alten Reiches (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen, Neue Folge 32), 3 Bde., hier Bd. 1, Münster 2018, S. 444.

2. Die Territorien – ein Flickenteppich

Einleitend ist zu bemerken, dass Westfalen in dieser Zeit ein reichsfernes Gebiet war, auch wenn die Herrschaft der Täufer in Münster von 1534 bis 1535 weite Kreise zog. Auch der 1512 eingerichtete Niederrheinisch-Westfälische Reichskreis erhöhte die Präsenz des Reiches nur unwesentlich und hatte im Übrigen keine vereinheitlichende Wirkung, zudem ja das kölnische Herzogtum Westfalen und das Vest Recklinghausen dem Reichskreis nicht angehörten. Die Benennung bezeugte aber, dass auch auf Reichsebene Westfalen als übergreifendes Gebilde gesehen wurde.

Kann aber von einem spezifischen Ensemble der Territorien gesprochen werden? Ein Kriterium wäre, wenn ein Hegemon die Geschehnisse entscheidend prägte. Doch es gab keine großwestfälische Dynastie, keine auf ganz Westfalen ausstrahlende Residenz bzw. Hauptstadt. Stattdessen war Westfalen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit ein territorialer Flickenteppich. Dies hatte seinen Ursprung darin, dass der potentielle Kandidat, der Kölner Erzbischof, den Titel des Herzogs von Westfalen nach dem Sturz Heinrich des Löwen weder lehnsrechtlich noch transpersonal ausfüllen konnte.²³ Insgesamt ist für das politische System Westfalens im Betrachtungszeitraum eine Dreiteilung festzuhalten:²⁴ An erster Stelle standen die geistlichen Territorien – darunter die Fürstbistümer Münster, Paderborn, Osnabrück sowie das kölnische Herzogtum Westfalen und das Vest Recklinghausen; dann ist zweitens auf zahlreiche kleine Graf- und Herrschaften zu verweisen. Hinzu kamen zwei mittlere weltliche Territorien, die Grafschaften Mark und Ravensberg. Ich hebe diese beiden Territorien deshalb hervor, weil sie von wichtigen Ereignissen betroffen waren und für die politische Dreiteilung Westfalens stehen. 1511 war das Todesjahr Herzog Wilhelms III. von Jülich-Berg. Dessen Besitz – darunter auch Ravensberg – gelangte an den Ehemann seiner Erbtochter Maria, den Herzog Johann von Kleve, dessen Herrschaft sich auch auf die westfälische Grafschaft Mark erstreckte. Als Johann III., Herzog von Kleve-Jülich-Berg, herrschte er über den größten weltlichen Territorienkomplex Nordwestdeutschlands. 1609 starb das Geschlecht der Herzöge von Kleve-Jülich-Berg aus; die Grafschaft Mark fiel zusammen mit Kleve und der Grafschaft Ravensberg 1614/1647 an das Haus Hohenzollern.²⁵

²³ Expl. DIANA ZUNKER, Adel in Westfalen. Strukturen und Konzepte von Herrschaft (1106–1235) (Historische Studien 472), Husum 2003, S. 318–348.

²⁴ Hermann AUBIN, Die geschichtliche Entwicklung, in: DERS., Raum Westfalen, Bd. 1, S. 5–27, hier S. 18–25 („das dritte Westfalen“); HANSCHMIDT, 18. Jahrhundert, S. 606–618.

²⁵ Manfred GROTEN/Clemens von LOOZ-CORSWAREM/Wilfried REININGHAUS (Hg.); Der Jülich-Klevische Erbstreit 1609. Seine Voraussetzungen und Folgen (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen, Neue Folge 1), Düsseldorf 2011.

Im Gefolge des Westfälischen Friedensschlusses gelangte noch das Fürstbistum Minden an die Brandenburger; das sogenannte brandenburgisch-preußische Westfalen entstand, dem später noch die Grafschaft Lingen und die Grafschaft Tecklenburg einverleibt wurden. Damit fielen für einen bedeutsamen Teil Westfalens die Entscheidungen in Berlin.

Um die Besetzung der vier, später drei westfälischen Fürstbistümer wurde im Betrachtungszeitraum heftig gerungen:²⁶ Eine Personalunion zwischen Kurköln und einem westfälischen Fürstbistum kann oftmals belegt werden. Von 1532 bis 1547 nahm Erzbischof Hermann zu Wied diese Position in Paderborn ein; gleiches geschah von 1618 bis 1650. Vor allem im Zeitalter der katholischen Reform bestimmten Kölner Erzbischöfe die Geschicke Münsters; die Erzbischöfe Ernst, Ferdinand und Max Heinrich von Bayern waren von 1585 bis 1650 und von 1683 bis 1688 Fürstbischöfe von Münster. Zu nennen ist ferner der Herr Fünfkirchen, Clemens August von Bayern. Auch in der Aufklärungszeit war Münster Nebenland von Köln. Die westfälischen Hochadelsgeschlechter kamen bei der Besetzung der Bischofsstühle nur im 15. und 16. Jahrhundert zum Zuge: Hier ist insbesondere auf Franz von Waldeck (†1553) zu verweisen, der drei Fürstbistümer akkumulierte. Die Zeit des westfälischen Stiftsadels brach im 16. Jahrhundert an. Zu nennen ist die Wahl des Seniors des Paderborner Domkapitels Rembert von Kerssenbrock 1547 zum Paderborner Bischof. Für die Durchsetzung des Tridentinums wichtig waren die Herrschaft Christoph Bernhard von Galen im Fürstbistum Münster (1650–78) und die der beiden Fürstenberger Dietrich (1585–1618) und Ferdinand (1661–1683) im Fürstbistum Paderborn.²⁷ Galen und die beiden Fürstenberger Fürstbischöfe können zudem als Beleg dafür genommen werden, dass in den Fürstbistümern der stiftsfähige Adel eine bedeutende Rolle einnahm; er stellte die erste und zweite Kurie des Landtages; die Pfründenhäufung/Kumulation von Domherrnstellen in zwei oder mehr Fürstbistümern erhöhte die Machtstellung des Adels. In den Fürstbistümern Münster, Paderborn, im Herzogtum Westfalen und tendenziell auch in Osnabrück optierte im 17. Jahrhundert die Mehrzahl des Stiftsadels für den tridentinischen Katholizismus, weil er die Bedingung für die weltliche und kirchliche Karriere war.²⁸ Anders sah es für den Adel in den

²⁶ Vgl. zum Folgenden die Bischofslisten in FREITAG, *Reformation*, S. 50f.; HAN-SCHMIDT, 18. Jahrhundert, S. 611.

²⁷ Manfred BECKER-HUBERTI, *Die tridentinische Reform in Münster unter Christoph Bernhard von Galen 1650–1678 (Westfalia Sacra 6)*, Münster 1978; Jürgen LOTTERER, *Gegenreformation als Kampf um die Landesherrschaft. Studien zur territorialstaatlichen Entwicklung des Hochstifts Paderborn im Zeitalter Dietrichs von Fürstenberg (1585–1618) (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 42)*, Paderborn 2003; ERNESTI, *Ferdinand von Fürstenberg*.

²⁸ Bastian GILLNER, *Freie Herren – Freie Religion. Der Adel des Oberstifts Münsters zwischen konfessionellem Konflikt und staatlicher Verdichtung (Westfalen in*

brandenburgisch-preußischen Territorien aus. Im 18. Jahrhundert verlor dieser viele der überkommenen Rechte in Bezug auf ständische Mitherrschaft, so auf den Landtagen und in der Landesverwaltung.²⁹

Alle Territorialherren, egal ob geistlich oder weltlich, strebten danach, Rechte zu akkumulieren und den Landesausbau voranzutreiben. Doch erst im Zeitalter der Reformation und der Konfessionalisierung gelang es einigen Territorialherren, den Städten und lokalen Herrschaftsträgern auf dem Land Rechte abzutrotzen. Der Aufbau einer mit Experten besetzten, nach Ressorts getrennten Zentralverwaltung und zur Distriktbildung (Wilhelm Janssen) verlief in Westfalen im 16. und 17. Jahrhundert bei Weitem nicht so ausgeprägt wie in den rheinischen Territorien. Besonders einschneidend waren aber die Verwaltungsreformen in den preußischen Grafschaften Mark und Ravensberg, die in den 1720er Jahren zu den neuen Kriegs- und Domänenkammern in Minden und Kleve sowie einige Jahrzehnte später in Hamm führten. Neue bürgerliche Funktionseliten taten in diesen Behörden ihren Dienst; auch die adligen Beamten wurden nach dem Leistungsprinzip eingestellt und nicht aufgrund des Indigenats.³⁰

Der Rückstand im Staatsbildungsprozess der Fürstbistümer wird auch daran deutlich, dass der Bischof erst spät in seine Kathedralstadt zurückkehrte, und zwar in Paderborn 1604 und in Münster 1661. Doch blieben die Residenzen außerhalb der Stadt: Schloss Neuhaus wurde ausgebaut; in Münster wurde statt einer neuen Residenz eine Zwingfeste errichtet, die Stadtmauer dafür durchbrochen. Erst 1767 ließen die Stände ihrem Fürstbischof an gleicher Stelle ein repräsentatives Gebäude er-

der Vormoderne. Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Landesgeschichte 8), Münster 2010.

²⁹ Karl SPANNAGEL, Minden-Ravensberg unter brandenburgisch-preußischer Herrschaft von 1648 bis 1719, Hannover 1894; Hans NORDSIEK, ‚Getreue Unterthanen‘. Das preußische Fürstentum Minden zur Zeit Friedrich des Großen, Minden 1986, besonders S. 29–59. Elizabeth HARDING, Landtag und Adligkeit. Ständische Repräsentationspraxis der Ritterschaften von Osnabrück, Münster und Ravensberg 1650 bis 1800 (Westfalen in der Vormoderne. Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Landesgeschichte 10), Münster 2011, betont zudem den gering ausgeprägten Korporationsgedanken des Ravensberger Adels. Vgl. ebd., S. 42–48, 264f. Vgl. demgegenüber zur starken Stellung des Adels in Ravensberg im 17. Jahrhundert Werner Freitag, Konsensualer Zentralismus? Die Grafschaft Ravensberg von 1647 bis 1719, in: GROTEN, Erbstreit, S. 225–240.

³⁰ Zu Ravensberg vgl. TÜMPEL, Geschichte, S. 31f.; zu Minden NORDSIEK, „Unterthanen“, S. 29–46; zum Behördenaufbau in Kleve und Mark Jürgen KLOOSTERHUIS, Fürsten, Räte, Untertanen. Die Grafschaft Mark, ihre lokalen Verwaltungsorgane und die Regierung zu Kleve, in: Der Märker 35 (1986), S. 3–25, 76–87, 104–117, 147–165. Wegweisende personengeschichtlichen Untersuchungen finden sich bei Rainer DITTE, Preußische Verwaltung in der Provinz. Entstehung, Personal, Aufgaben und Leistungen der Kriegs- und Domänenkammer in Hamm 1767 bis 1806, phil. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 2010. Im Internet abrufbar.

bauen. Hauptresidenz war zuvor Ahaus gewesen. In Osnabrück war es zunächst die Iburg, wo der Fürstbischof residierte; erst spät erfolgte der Residenzbau in der Bischofsstadt.³¹ Die Residenzen der weltlichen Territorialherren blieben klein. Die lippischen Grafen nutzten zunächst die Burg Brakel vor den Toren Lemgos und die kleine Stadt Blomberg, dann aber wurde 1549 das Schloss in Detmold erbaut.

3. Die Städtelandschaft

Das Städtenetz Westfalens war geprägt von einigen wenigen größeren und einem engmaschigen Netz von Mittel-, Klein- und Minderstädten.³² Die vier bedeutendsten Städte waren Münster und Osnabrück und die beiden Hellwegstädte Dortmund und Soest, wobei sich ganz allmählich Münster in Bezug auf Gewerbe, Bevölkerung und Bildungsanstalten an die Spitze setzte. Der mit dem Ende der Soester Fehde (1449) einhergehende Wechsel der Stadt Soest vom kölnischen Herzogtum Westfalen zum Herrschaftsbereich der Herzöge von Kleve stärkte zwar die politische Autonomie, doch war die Stadt nun von den Kölner Handelswegen abgeschnitten. Dortmund konnte aus seinem Status als Reichsstadt spätestens um 1600 kein Kapital mehr schlagen. Die Stadt wurde vom intensiven märkischen Handel mit Metallwaren kaum noch berührt.³³ Einen Einschnitt für einen gewichtigen Teil der Städte Westfalens war die Einführung des ratshäuslichen Regiments von 1718 bis 1735 in den preußischen Grafschaften Mark und Ravensberg sowie im Fürstentum Minden.³⁴ Soest folgte als Nachzügler im Jahr 1756. Statt der für die Frühe Neuzeit charakteristischen „beauftragten Selbstverwaltung“ (Luise Schorn-Schütte) wurden Rat und Ratswahl abgeschafft; der preußische König setzte einen *Magistratus Perpetuus* ein, der vom *commissarius loci* überwacht wurde und Teil des Instanzenzuges war. Gleichzeitig verloren die preußischen Städte mit der

³¹ Heinrich SCHEPERS, Fürstliche Prachtentfaltung in Abwesenheit des Herrschers. Bedeutung von Schloss und Hofstaat im Fürstbistum Osnabrück zur Regierungszeit Friedrichs von York (1764–1802) (Westfalen in der Vormoderne. Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Landesgeschichte 30), Münster 2018.

³² Vgl. die instruktiven Karten zur Stadtentstehung bei Carl HAASE, Die Entstehung der westfälischen Städte (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volkskunde, Reihe 1, Heft 11), Münster 1960, Nr. 2 (1180–1240), S. 45; Nr. 3 (1240–1290) S. 75; Nr. 4 (1290–1350), S. 107; Nr. 5 (1350–1520), S. 145.

³³ REININGHAUS, Wirtschaft, Bd. 3, S. 1037f.

³⁴ Dieter STIEVERMANN, Preußen und die Städte der westfälischen Grafschaft Mark im 18. Jahrhundert, in: Westfälische Forschungen 31 (1981), S. 5–33; Hermann TÜMPEL, Politische Geschichte, in: Minden-Ravensberg unter der Herrschaft der Hohenzollern, hg. v. DEMS., Bielefeld/Leipzig 1909, S. 1–88, hier S. 33f.

Einführung der Akzise, einer staatlichen Steuer auf den Verbrauch, ihre Steuerautonomie.

Charakteristisch für Westfalen sind neben der Vielzahl von Residenzstädten und dem Fehlen von Reichsstädten die zahlreichen Klein- und Minderstädte.³⁵ So gab es um 1500 im Hochstift Paderborn neben dem Bischofssitz Paderborn und den drei mittleren Städten Warburg, Borgentreich und Brakel noch 19 weitere Kleinstädte.³⁶ Die für die Grafschaft Mark, für das Herzogtum Westfalen und für das Fürstbistum Münster so charakteristischen Minderstädte (Wigbolde, Flecken) wiesen eine nur rudimentäre Befestigung und ein zahlenmäßig geringes Lokalhandwerk auf. In einigen dieser Kleinstädte gab es eine intensive Leinenfertigung im Rahmen der sogenannten Protoindustrie. Auch hier wirkte sich die preußische Städtepolitik einzigartig aus: 1719 wurden in Minden-Ravensberg acht Kirchdörfer, Flecken und Wigbolde zu Städten erhoben, weitere Stadterhebungen folgten in den Grafschaften Mark und Tecklenburg, Ziel war auch hier die Einführung der neuen, staatlichen Akzise.³⁷

In Bezug auf Exportgüter ragte in der Frühen Neuzeit neben der weite Teile Westfalens erfassende Leinenproduktion³⁸ zum einen die Metallproduktion hervor. Neben Altena und Lüdenscheid war vor allem Iserlohn eine Stadt des Metallgewerbes.³⁹ Massenprodukt war zum anderen das „weiße Gold“: In den westfälischen Salzstädten Werl und Salzuflen sowie am Salzproduktionsorten Salzkotten und Sassendorf wurde die Sole aus Brunnen geschöpft und dort versotten. In der Stadt Werl entwickelte sich ein Salzpatriziat auf geburtsständischer Grundlage. Exklusiven Zugriff auf die Sole in Sassendorf hatten Soester Patrizier. Im 18. Jahrhundert setzten die Preußen auf technologisch innovative Großbetriebe, die zum Teil als fiskalische Saline betrieben wurden. Zu nennen sind hier Königsborn und Rheme, später Bad Oeynhausen genannt, erstere erhielt gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Dampfmaschine. Ebenso wie die münsterische Saline

³⁵ Dieses kleinstädtische Profil Westfalens sucht der „Historische Atlas westfälischer Städte“ in Karten und einem Textheft nachzuvollziehen. Es handelt sich um ein Kooperationsprojekt von Historischer Kommission für Westfalen und dem Institut für vergleichende Städtegeschichte Münster.

³⁶ Bastian GILLNER, Unkatholischer Stiftsadel. Konfession und Politik des Adels im Fürstbistum Paderborn (1555–1618) (Forum Regionalgeschichte 13) Münster 2006, S. 27.

³⁷ Sebastian SCHRÖDER, Aus Dörfer werden Städte: Die preußischen Akziserformen von 1719 und ihre Auswirkungen auf Borgholzhausen, Halle, Versmold und Werther, in: Heimat-Jahrbuch Kreis Gütersloh 36 (2019), S. 67–75.

³⁸ Zu den Leinenregionen und Leinenstädten Westfalens vgl. REININGHAUS, Wirtschaft, Bd. 1, S. 660–712.

³⁹ Ebd., S. 545–635.

Gottesgabe in Bentlage zeigen diese Betriebe auf, dass das Merkantilwesen neben die überkommene städtische Wirtschaft trat.⁴⁰

4. Ländliche Gesellschaft

Die ländliche Siedlungs- und Agrargeschichte kann für das frühneuzeitliche Westfalen zweigeteilt werden.⁴¹ Von der einen westfälischen Agrarlandschaft kann nicht gesprochen werden. Im südlichen Westfalen finden wir Haufendörfer/Weiler mit den umliegenden Gemarkungen; im Norden – oberhalb der Lippe –, im Nordwesten und Nordosten befanden sich die Höfegruppen in Streusiedlung (Bauerschaften/Drubbel); zudem gab es Einzelhöfe und die Kirchdörfer. Letztere wuchsen allmählich an und erweiterten über die Seelsorge hinaus ihre zentralörtlichen Funktionen: Charakteristisch ist die um 1500/1550 beginnende Aufsiedlung rund um den Kirchhof, der zum Wohnort der Dorfarmut wurde.⁴² Im Südosten Westfalens kam es in Umkehrung zu den Wüstungen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu einer langsamen Rekultivierung und Vermehrung der Stellen. Im Paderborner Land waren es die Klöster (besonders Böddeken und Dalheim) und der lokale Adel, welche seit dem 15. Jahrhundert die Gutswirtschaft intensivierten.⁴³ Demgegenüber wurde im mittleren, nördlichen und nordöstlichen Westfalen der Siedlungsausbau durch die Klein- und Mittelkötter geprägt, also durch die Nachsiedler. Sie sind in der Hellwegregion am Rande der Dörfer und im Münsterland und in der Grafschaft Ravensberg vor allem in und an der Mark, dem gemeinsam genutzten Weide- und Waldland, nachzuweisen. Später sollten Kleinststellenbesitzer und Bewohner ohne Landbesitz, die sogenannten Pächter- und Mieterheuerlinge, ihre Behausungen in der Nähe der Höfe errichten. Im preußischen Minden-Ravensberg, im östlichen Münsterland und im Fürstbistum Osnabrück kam es im 18. Jahrhundert zum Siegeszug der Protoindustrie, die ungeheure wirtschaftliche Dynamik entwickelte und in ihren Konjunkturen vom Weltmarkt abhängig war. Insbesondere die Kötter und Heuerlinge fertigten in Heimarbeit Leinengarn und -gewebe an; Kaufleute aus den Städten traten als Verleger auf.⁴⁴

⁴⁰ Werner FREITAG, Die Salzstadt – Alteuropäische Strukturen und frühmoderne Innovation, in: Die Salzstadt – Alteuropäische Strukturen und frühmoderne Innovation, hg. v. DEMS. (Studien zur Regionalgeschichte 19), Bielefeld 2004, S. 9–37.

⁴¹ Manfred BALZER, Grundzüge der Siedlungsgeschichte (800–1800), in: KOHL, Geschichte, Bd. 1, S. 231–273.

⁴² Vgl. die Fallstudien in Fred KASPAR (Hg.), Im Speicher auf dem Kirchhof. Wohnen und Arbeiten im Zentrum von Kleinstadt und Dorf (Einblicke 5), Petersberg 2018.

⁴³ Heinrich RÜTHING, Zur Wirtschaftsgeschichte des Klosters Böddeken vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, in: Westfälische Zeitschrift 130 (1980), S. 150–166.

⁴⁴ Wolfgang MAGER, Protoindustrialisierung und agrarisch-heimgewerbliche Verflechtung in Ravensberg während der Frühen Neuzeit. Studien zu einer Gesell-

Die Herrschaft über Land und Leute hatten nach wie vor geistliche Institutionen, städtische Patrizier, der Landesherr und vor allem der land-sässige Adel inne. Bei den Abhängigkeitsverhältnissen gab es ebenfalls eine Zweiteilung, die aber nicht völlig deckungsgleich mit der Siedlungsstruktur war. Die persönliche Abhängigkeit war insbesondere im Institut der Eigenbehörigkeit im Osnabrücker, Ravensberger und Münsterland etabliert. Zu den Abgaben, die aus der grundherrschaftlichen Nutzung der Stelle herrührten (Hand- und Spanndienste, Weinkauf bei Neubesetzung der Stelle und Heirat) kamen aufgrund der Eigenbehörigkeit der Sterbfall, die Gesindezwangsdienste der Kinder und der Freikauf hinzu. Allerdings scheint es die Möglichkeit gegeben zu haben, je nach Marktlage Anbaufläche vom Grundherrn zusätzlich zu pachten.⁴⁵ Im Süden gab es demgegenüber rechtlich freie Bauern auf Pachtgrundstücken, während im östlichen Westfalen, vor allem in Lippe und im Paderborner Land mit dem Meierrecht eine Art von Zeitpacht mit Tendenz zum erblichen Besitz existierte. Die Bauern hatten, so Bruno H. Lienen, zumindest im 16. Jahrhundert große Verhandlungsmacht gegenüber den adligen und geistlichen Grundherren.⁴⁶ Das in allen Regionen vorhandene Anerbenrecht sicherte den Wohlstand ab – Realteilungen waren nicht üblich. Erneut kann auf die Sonderstellung der preußischen Gebiete verwiesen werden. Dort wurden für die landesherrlichen Eigenbehörigen die leibherrlichen Bindungen in Gestalt des Sterbfalls 1722 gegen fixe Zahlungen abgeschafft.⁴⁷

5. Das trikonfessionelle Westfalen

Den in der Forschung so gerne benutzten Begriff der Sakrallandschaft kann man, wenn überhaupt, für Westfalen nur für die Zeit vor der Reformation nutzen. Dies heißt aber nicht, dass die Reformation bereits für ganz Westfalen das konfessionelle Zeitalter einläutete. Zwar können wir auf unserer westfälischen Landkarte für die Zeit ab circa 1530/1550 einige dezidiert lutherische Städte und Territorien nachweisen,⁴⁸ doch in weiten Teilen Westfalens herrschte Uneindeutigkeit (Ambiguität), oder, wie es

schaftsformation im Übergang, in: *Geschichte und Gesellschaft* 8 (1982), S. 435–474.

⁴⁵ Johannes BRACHT/Ulrich PFISTER, *Landpacht, Marktgesellschaft und agrarische Entwicklung. Fünf Adelsgüter zwischen Rhein und Weser, 16.–19. Jahrhundert* (VSWG Beiheft 247), Stuttgart 2020.

⁴⁶ Bruno H. LIENEN, *Aspekte des Wandels bäuerlicher Betriebe zwischen dem 14. und dem 17. Jahrhundert an Beispielen aus Tudorf (Kreis Paderborn)*, in: *Westfälische Forschungen* 41 (1991), S. 288–315.

⁴⁷ Dietrich EBELING, *Spenge im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Stadt Spenge*, hg. v. Wolfgang MAGER, Spenge 1984, S. 73–91, hier S. 80.

⁴⁸ FREITAG, *Reformation*, S. 81–125, 173–192, 249–280.

David Luebke für Warendorf, gezeigt hat „Regimes of Coexistence“ vor.⁴⁹ Erst die lutherische Konfessionalisierung, die Zweite Reformation und das Tridentinum sorgten dafür, dass es keine Zwischentöne und Mischformen mehr gab. Auf engstem Raum und in unmittelbarer Nachbarschaft etablierten sich Gegensätze; nur in einigen Territorien blieben konfessionelle Gemengelagen erhalten. Dies gilt insbesondere für die preußische Grafschaft Mark.

Da unser Band in Paderborn eines seiner Zentren hat, beschränke ich mich nachfolgend auf das katholische Westfalen. Vorweg ist festzuhalten, dass ein auf ganz Westfalen bezogenes westfälisches Bistum nicht existierte. Diese dezentrale Kirchenorganisation korrespondierte mit dem Fehlen eines großen Kultzentrums und eines Landespatrons. Die tridentinischen Reformen erstreckten sich demzufolge auf die Fürstbistümer Münster und Paderborn, das Herzogtum Westfalen, das Vest Recklinghausen, auf Corvey, Rietberg und auf Teile des Hochstifts Osnabrück. In einem grundlegenden pastoralen Sendschreiben, der sogenannten *Constitutio Bernardina* des Fürstbischofs Christof Bernhard aus dem Herbst des Jahres 1655, war die Abgrenzung klar formuliert: Ziel der Reformen sei es, *den hellen Glanz und die Reinheit der katholischen Wahrheit* gegen die *Finsternis der Ketzereien und Irrlehren* durchzusetzen.⁵⁰ Hinzuweisen ist auf den ritengenauen Vollzug des Gottesdienstes und der Sakramentenspendung, geregelt durch die neuen Missalien und Agenden, ferner auf die Etablierung eines neuen Klerus, sodann die auf die vom Katechismus des Canisius vorgegebene Glaubensunterweisung sowie auf die Modellierungen volksfrommer Praxis.⁵¹ Einige Maßnahmen zielten auf die Stärkung der Bischofskirche ab: Hier ist der Aufbau neuer Kirchenhierarchien zu nennen, also die Stärkung des Generalvikariats, die Einrichtung von Dekanaten (Fürstbistum Osnabrück)⁵² sowie die Selbstkonfessionalisierung der Archidiakone.⁵³

Der Kirchenraum unterschied sich je nach Konfession. So betonten in den Fürstbistümern Münster und Paderborn die barockisierten Kirchen die kämpfende und siegreiche katholische Kirche. Die Hochaltäre berühr-

⁴⁹ David M. LUEBKE, *Hometown Religion. Regimes of Coexistence in Early Modern Westphalia* (Studies in Early Modern German History), Charlottesville/London 2016.

⁵⁰ Abdruck der *Constitutio Bernardina*, in: Alois SCHRÖER (Hg.), *Die Pastoralbriefe des Münsterer Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen (1650–1678)*, Münster 1998, S. 101–138, hier S. 102.

⁵¹ Expl. Werner FREITAG, Pfarrer, Kirche und ländliche Gemeinschaft. Das Dekanat Vechta 1400–1803 (Studien zur Regionalgeschichte 11), Bielefeld 1998, S. 160–277.

⁵² Für beide Aspekte ebd., S. 142–150.

⁵³ Andreas HOLZEM, *Religion und Lebensformen. Katholische Konfessionalisierung im Sendgericht des Fürstbistums Münster 1570–1800* (Forschungen zur Regionalgeschichte 33), Paderborn u.a. 2000.

ten fast die Decke und lenkten die Blicke der Gläubigen auf das Stifterwappen in der Höhe und auf das Tabernaculum, das auf der Mensa ruhte – die „eucharistische Zentrierung“ (Wolfgang Schneider) stand im Mittelpunkt.⁵⁴ Aus der gegenseitigen Abgrenzung resultierte aber auch die Verächtlichmachung des konfessionellen Gegenübers. Die Versuche zur Rekatholisierung Osnabrücks 1628–1633 werden in der Chronik des protestantischen Rudolf von Bellinckhausen beschrieben. Dabei erwähnt der Autor auch die Eröffnung der jesuitischen Karls-Universität. In Form einer Reliquienprozession mit dem Altarsakrament zog man vom Dom zum Jesuitenkolleg. An der Pforte saß ein Student des Kollegs *verkleidet in der Gestalt des seligen Doctoris Martini Lutheri mit einem großen langen grauen barth und einem großen buch, der da zitternd und bibernd geseßen, den kopf geschüttelt, das ihm solche procession sehr mysfallen. Hinter ihm sein gestanden zwey gahr greuliche teuffels, so mit feuer und pulver zu ihm eingeblasen, und die heilige Mutter Maria hat den teufeln gebotten, sie sollten auf den luther starck mit feuerflammen eingehn. Merckt doch die großen boßheit der gottlosen Jesuiten.*⁵⁵

Zu den lebenden Bildern der Jesuiten – man denke auch an die Karfreitagsprozessionen⁵⁶ – traten die Katechese sowie die Verkündigung durch Volksgesang.⁵⁷ Auch sie vertieften die Distanz zu den anderen Konfessionen. Beispiel ist hier das Ludgerlied aus den 1680er Jahren. In ihm wird die für das Fürstbistum Münster die konfessionelle Abschottung betont, wobei noch Reste des Westfalenmythos durchscheinen:

⁵⁴ Wolfgang SCHNEIDER, *Aspectus populi. Kirchenräume der katholischen Reform im Bistum Würzburg (Kirche, Kunst und Kultur in Franken 8)*, Würzburg 1999. Beispiele finden sich in Werner FREITAG, *Konfessionelle Kulturen und innere Staatsbildung. Zur Konfessionalisierung in westfälischen Territorien*, in: *Westfälische Forschungen* 42 (1992), S. 74–191, hier S. 157–161 (Paderborner Dom) und in DERS., *Pfarrer*, S. 242–248 (Dorfkirchen im Oldenburger Münsterland). Für das Fürstbistum Paderborn finden sich typische Bildmotive in Dirk STROHMANN, *J.G. Rudolphi. Ein Beitrag zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Westfalen (Denkmalpflege und Forschung in Westfalen 10)*, Bonn 1986.

⁵⁵ Volker SERESSE, *Der Versuch zur Rekatholisierung Osnabrücks 1628–1633 nach der Chronik von Rudolf von Bellinckhausen. Konversion und konfessionelle Identität zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges*, in: *Osnabrücker Mitteilungen* 190 (2005), S. 99–118, hier S. 100.

⁵⁶ Georg WAGNER, *Barockzeitlicher Passionskult in Westfalen (Forschungen zur Volkskunde 42/43)*, Münster 1967.

⁵⁷ Expl. Erika HEITMEYER/Maria KOHLE, *Das Paderborner Gesangbuch 1628, Reprint mit Kommentar (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 56)*, Paderborn 2007. Vgl. auch den diesbezüglichen Beitrag in diesem Tagungsband.

*Dass du dann jetzt katholisch bist,
 Sankt Ludger dank' zu aller Frist:
 Er hat gemacht Stift Münster frei
 vom Unkraut der Abgöttere;
 Er hat gesät von Ort zu Ort
 Den guten Samen, Gottes Wort
 Daraus alsbald gewachsen sein
 Aus den Heiden viel Christen rein.
 ...
 Dein Bistum fort beschützen tu
 und lass kein wildes Tier hinzu.⁵⁸*

Waren diese Abgrenzungsstrategien erfolgreich? Prägten sie den Alltag? Sicher ist: Andersgläubige schieden als Heiratspartner aus, auf Kirchhöfen wurde ihnen das Begräbnis verweigert oder ein Platz am Rande zugewiesen.⁵⁹ Das Bekenntnis bestimmte den Zugriff auf Berufe und Pfründen. Damit ist nicht nur gemeint, dass die Domkapitel – sieht man von Minden und Osnabrück ab – nur noch dem katholischen Stiftsadel vorbehalten blieben, denn auch die Werler Erbsälzer machten 1609 die Zugehörigkeit zur katholischen Konfession zum Aufnahmekriterium der Mitgliedschaft im Sälzerkolleg.⁶⁰ Der für die konfessionelle Identität notwendige, abweisende Blick auf die Andersgläubigen erhielt seine Tiefenschärfe durch die Bewährung im religiösen Leben. Im Heilungswunder verdichtete sich die fromme Propaganda; zur volksfrommen Logik gehörte es, dass sich diese Wunder nur auf die Angehörigen der eigenen Konfession beschränkten.⁶¹ Andersgläubige erlebten hingegen Strafwunder: Zu verweisen ist etwa auf die immer wieder in Coesfeld tradierte Erzählung, dass reformierte Hesen im Dreißigjährigen Krieg das Coesfelder Kreuz beschädigt und da-

⁵⁸ Zit. n. Werner FREITAG, Heiliger Bischof und moderne Zeiten. Die Verehrung des heiligen Ludger im Bistum Münster (Schriften zur religiösen Kultur 4), Münster 1995, S. 31.

⁵⁹ Vgl. für die ländliche Gesellschaft Jan BRADEMANN, Mit den Toten und für die Toten. Zur Konfessionalisierung der Sepulkralkultur im Münsterland (16. bis 18. Jahrhundert) (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 43), Münster 2013. Vgl. zu den Auseinandersetzungen um das Begräbnis der Lutheraner in Münster Ronnie PO-CHIA HSIA, Gesellschaft und Religion in Münster 1535–1618 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster Neue Folge 13), Münster 1989, S. 136–143.

⁶⁰ Michael HECHT, Patriziatsbildung als kommunikativer Prozess, Die Salzstädte Lüneburg, Halle und Werl in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Städteforschung A 79), Köln u.a. 2010, S. 65.

⁶¹ Vgl. die Analyse der Berichte von den Wunderheilungen bei Werner FREITAG, Volks und Elitenfrömmigkeit in der Frühen Neuzeit. Marienwallfahrten im Fürstbistum Münster (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung 29), Paderborn 1991, S. 204–218, 275–295.

nach unerträgliche Schmerzen verspürt hätten.⁶² Auch in der Flur und im städtischen Raum wurden die konfessionellen Unterschiede deutlich. Bildstöcke mit dem Leben und Sterben Jesu, den Bildern der Gottesmutter und der Heiligen sowie Wegekreuze konstituierten ebenso wie die zahlreichen Prozessionen katholische Sakrallandschaften;⁶³ in protestantischen Regionen waren beide Formen der Heiligung von Land und Stadt verpönt.

Abschließend möchte ich das Zusammenspiel von frommer, konfessionsabgrenzender Propaganda und deren Plausibilität im Alltag anhand des Paderborner Liboriusjubiläums 1736 erläutern. Der Heilige habe, so der Einladungstext zur Feier, das Bistum seit 836 begleitet. Und er habe *in grössester Gefahr* dafür gesorgt, dass das Fürstbistum dem *süßsen Joch des geistlichen Hirtenstaabs* nicht entzogen worden sei. Das weltliche Schwerdt eines *uncatholischen Fürsten* sei dem Bistum erspart geblieben. Die Triumphbögen in der Stadt bestätigten diese offizielle Sichtweise. Die Landstände betonten, Liborius sei des Catholischen Glaubens *Bestätiger und ein Beschützer des Hochstifts Paderborn*, und auf dem Triumphbogen der Stadt Paderborn vor dem Rathaus sah man als Allegorie die Ketzerei flüchten und den wahren Glauben sich erheben. Die Inschrift lautete: *Durch dessen Hulff ist Ketzerey verbannet; der wahre Glaube vest gesetzt.*⁶⁴

⁶² Noch Abbé Baston, ein französischer Emigrant, der um 1800 Zuflucht in Coesfeld fand, wusste von dieser „Überlieferung des Landes“. Heinrich WEBER, Coesfeld um 1800 – Erinnerungen des Abbé Baston (Beiträge zur Landes- und Volkskunde des Kreises Coesfeld 3), Coesfeld 1961, S. 75.

⁶³ Für viele Kleinstädte und Dörfer gibt es inzwischen Inventare der Wegekreuze und Bildstöcke. Eine wissenschaftliche Auswertung in Bezug auf zeitspezifische Bildmotive, Stifter, „Sakralräume“ und fromme Praxis fehlt. Vgl. immer noch Gertrud STOLTE-ADEL, Wegebilder der Barockzeit im Münsterland. Ein Beitrag zur Geschichte der volkstümlichen Plastik Westfalens, Wattenscheid 1936. Vgl. expl. zum Erfolgsmodell der Prozessionen Peter HÖHER, Prozessionswesen im Oberstift Münster zwischen Konfessionalisierung und Aufklärung, in: Städtische Volkskultur im 18. Jahrhundert, hg. v. Ruth-Elisabeth MOHRMANN (Städteforschung A 51), Köln u.a., S. 157–164.

⁶⁴ Ausführliche, mit feinen Kupffer-Stichen versehene Beschreibung des Acht-tägigen Jubel-Fests, welches zu Ehren des H. Liborii [...] auf das prächtigste angestellet der Hochwürdigste Durchläuchtigste Ertz-Bischoff und Chur-Fürst zu Cölln Clemens August, Hildesheim 1736, S. 5, 19f., 22; FREITAG, Konfessionelle Kulturen, S. 186. Vgl. auch Barbara STAMBOLIS, Religiöse Festkultur. Tradition und Neuformierung katholischer Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert. Das Liborifest in Paderborn und das Kilianifest in Würzburg im Vergleich (Forschungen zur Regionalgeschichte 38), Paderborn u.a. 2001.

Schlussbetrachtung

Insgesamt zeigt meine Betrachtung für das frühneuzeitliche Westfalen mehr Trennendes als Gemeinsames. Der Landschaftsbegriff fasst nur wenige Bereiche, so dass eine Bündelung in Bezug auf das eine Westfalen unmöglich ist. Zwar war den Eliten die Suche nach den westfälischen Ursprungsmythen gemein; auch sprachliche Zusammenhänge gab es um 1500, die sich aber durch den Siegeszug der hochdeutschen Schriftsprache auflösten. Die Karte der Territorien und Bistümer zeigt für den gesamten Zeitraum einen Flickenteppich statt des einen Großbistums/Großterritoriums. Der Prozess der inneren Staatswerdung war in den preußischen Westprovinzen am weitesten gediehen: Behördenaufbau, Integration der Städte in den Instanzenzug, die Akzise sowie die gezielte Stadtwerdung sind als Argumente für den preußischen Sonderweg zu nennen. Von einer Städtelandschaft kann trotzdem gesprochen werden, nicht aber von einer westfälischen Agrarlandschaft. Gegen eine Sakrallandschaft Westfalen spricht die Konfessionalisierung. Die westfälischen Territorien unterschieden sich durch gänzlich unterschiedliche Kirchenorganisationen, Gottesdienste, Begleitung der Lebenspassagen, Zahl und Verwaltung der Sakramente, kirchliche Kunst, aber auch in Bezug auf die elementaren Formen religiösen Lebens. Vielleicht wäre alles anders gekommen, wenn Christoph Bernhard von Galen den Gebeinen Herzog Wittekindes mehr Beachtung geschenkt hätte. 1673 ließ er sie mit militärischer Gewalt von Herford nach Münster überführen, doch kam es nicht zu einem westfälischen Reliquienkult. Stattdessen wurden die Gebeine nach Herford zurückgeschickt.⁶⁵ Der Westfalenmythos konnte im konfessionellen Zeitalter nicht mehr Grundlage einer imaginierten Gemeinschaft abgeben! Ein solches Zusammengehörigkeitsgefühl sollte erst wieder im Zeitalter der Aufklärung, vor allem aber im 19. Jahrhundert entstehen, nun aber im Rahmen der 1815 gebildeten preußischen Provinz Westfalen.⁶⁶

⁶⁵ Ute SPECHT-KREUSEL, Widukind – Rezeptionsgeschichtliche Denkansätze zu einer historischen und unhistorischen Gestalt, in: Widukind und Enger. Rezeptionsgeschichte und Bibliographie, hg. v. Olaf SCHIRMEISTER/DERS. (Stadt Enger – Beiträge zur Stadtgeschichte 8), Bielefeld 1992, S. 6–22, hier S. 14.

⁶⁶ Vgl. die zahlreichen Beiträge in Werner FREITAG/Wilfried REININGHAUS (Hg.), Westfälische Geschichtsbaumeister. Landesgeschichtsforschung und Landesgeschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen, Neue Folge 21), Münster 2015.

Landschaften – Musiklandschaften: Wie Raumkonstrukte der Geschichtswissenschaft ,kreative Räume‘ adressieren

Heinz-Dieter Heimann

Enno Bünz zum 60. Geburtstag gewidmet

1. Eine Bistumskarte von 1620 als Wegweiser

Die im Buchtitel angekündigten Musiklandschaften lassen aufhorchen. Doch auf welche Weise führt die im Titelbildmotiv des Tagungsbandes zitierte Historische Karte *Paderbornensis Episcopatus descriptio nova* in die zu erkundenden Musiklandschaften?

Die im Ausschnitt gezeigte Karte schuf und veröffentlichte 1620 der Mediziner, Mathematiker und Kartograph Johannes Gigas (1582–1637).¹ Diese erste kartographische Darstellung des Fürstbistums Paderborn gehört zu seinem Kölner Atlas *Prodromus Geographicus*, in dem er die Erzdiözese Köln und damit auch einige ihrer Suffraganbistümer in den westfälischen Territorien abbildete (Abb. 1). Bezeichnender Weise widmete Gigas seinen Atlas dem Kölner Erzbischof und Kurfürsten Ferdinand I. (1612–1650), der zugleich Herzog von Westfalen und Fürstbischof von Hildesheim, Lüttich und Paderborn war.² Aus der Widmung darf man folgern, dass der Kartograph nicht allein die katholische Konfession mit dem Kölner Kurfürsten teilte, sondern er dem an der Rekatholisierung interessierten geistlichen Reichsfürsten in Köln in den Kartenbildern den politischen Herrschaftsraum vor Augen stellte. Dem Kartenbild ist offenbar eine Programmatik eingeschrieben, die sich auch daran zeigt, dass

¹ Werner BERGMANN, Johannes Gigas, ein fast vergessener Kartograph der Rheinlande und Westfalens, in: Rhein-Maas. Studien zur Geschichte, Sprache und Kultur 4 (2013), S. 167–174; DERS. (Hg.), Johannes Gigas, neue Beschreibung des Erzbistums Köln und seiner angrenzenden Gebiete. Der erste Atlas Nordrhein-Westfalens aus dem Jahre 1620, Bottrop 2012; Dominik WAHL, Johann Gigas' Karte *Ducatus Westphaliae cum annexis* – eine Positionierung im Krieg der Konfessionen? in: Kartographie der Frühen Neuzeit. Weltbilder und Wirkungen, hg. v. Michael BISCHOFF/Vera LÜPKES/Wolfgang CROM (Studien zur Kultur der Renaissance 5), Marburg 2015, S. 141–154.

² Edith ENNEN, Kurfürst Ferdinand I. 1577–1650. Ein rheinischer Landesfürst zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 163 (1961), S. 5–40; Harm KLUETING, Das kölnische Herzogtum Westfalen als geistliches Territorium im 16. bis 18. Jahrhundert, in: Das Herzogtum Westfalen, hg. v. DEMS., Bd. 1, Münster 2009, S. 443–519, hier S. 499f.



Abb. 1: Johann Michael GIGAS, Paderbornensis Episcopatus Descriptio Nova, in: DERS., Prodomus geographicus hoc est Archiepiscopatus Coloniensis annexarvmq[ue] Et Vicinarvm Aliqvot Regionum descriptio nova. Köln 1620, Tab. IV. URL: <<https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/pageview/1650619>>

Gigas hier gar nicht das Bistum als solches, sondern das Hochstift Paderborn abbildete, er also eine Gleichsetzung verschiedenartiger Territorien und Herrschaftsrechte des Bischofs und Landesherren auswies. So gesehen entpuppt sich die *Descriptio nova*, die entlang von Flüssen wie Ems,

Alme oder Diemel den Raum mit Namen von Siedlungen, topographischen Symbolen und mit Kommentaren füllt sowie in der Kartusche die personifizierte Geometria mit dem Schriftzug „Ducatus Westphaliae“ ausweist, als Ausdruck Kölner Kirchen- und Territorialpolitik.³

Gigas Kartenbild führt in keine Musiklandschaften. Schaut man genauer hin, so erzeugen die vom Kartographen eingesetzten Symbole und Informationen zwar ein Raumbild, aber dieses bildet weder geographisch noch territorialpolitisch das Bistum Paderborn oder das Herzogtum Westfalen exakt ab. Die *Descriptio* ist auch keine Reisekarte, vielmehr imaginiert Gigas Raumvorstellungen. So lokalisiert Gigas deutlich markiert ein „Rom“ westlich von Paderborn. Das irritiert zwar unser geographisches Wissen, exemplifiziert aber, wie der Kartograph mit „Rom“ tatsächlich anderes Wissen in sein Kartenbild hineinschrieb. Mit Hilfe von Zeichen visualisierte und hierarchisierte er unterschiedliche Raumvorstellungen im Kartenbild. „Rom“ steht hier als Wallfahrtsort, für das *caput mundi* der katholischen Kirche, den Ort des Heils, der aber nicht (mehr) einzig in der Ferne, sondern nebenan besucht werden kann. Neben politischen Ansprüchen verräumt die *Descriptio nova* auch religiöse Imaginationen.⁴ Für den Kartographen Gigas sind Räume nicht gleich Räume.

Dieses naheliegende Beispiel für Ausweise verschiedener Raumvorstellungen in einem Kartenbild führt nicht nur in die Geschichte des Wissens. Es führt ebenso in die Geschichte der Geschichtswissenschaft wie in die Geschichte der ‚Raumpflege‘ der Geschichtswissenschaft und in deren Teilgebieten und Fächern angewandten Raumkonstrukten.

Musiklandschaften finden sich (bislang) in keinem kartographischen Atlas ausgewiesen. Dennoch haben Musiklandschaften einen etablierten Platz in der musik-, kultur- und gerade der landeskulturgeschichtlichen Forschung gefunden. Wie, also mit welchem Erkenntnisinteresse nutzt und nutzt die Geschichtswissenschaft Begriffe wie „Raum“ und „Landschaft“? Wie führen ihre Verstehensweisen verräumlichter und raumbildender historischer Prozesse zu „Musiklandschaften“, die – wie in diesem Band – „zwischen Pader und Rhein“ als Räume wahrgenommen werden (sollen), die „Pluralisierung und Verflechtung“ ausmachen?

³ Hans Jürgen BRANDT/Karl HENGST, Geschichte des Erzbistums Paderborn, Bd. 2, Paderborn 2007, S. 23.

⁴ Burghart SCHMIDT, *Mappae Germaniae. Das Alte Reich in der kartographischen Überlieferung der Frühen Neuzeit*, in: *Imperium Romanum – Irregulare Corpus – Teutscher Reichs-Staat*, hg. v. Matthias SCHNETTGER (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz Beiheft 57), Mainz 2002, S. 3–27; Jürg GLAUSER/Christian KIENING (Hg.), *Text – Bild – Karte. Kartographie der Vormoderne*, Freiburg i.Br. 2007; Heinz-Dieter HEIMANN/Klaus NEITMANN (Hg.), *Die Nieder- und Oberlausitz im Bild historischer Karten (Studien zur brandenburgischen und vergleichenden Landesgeschichte 15)*, Berlin 2014.

Hierauf eine Antwort anzubieten, führt über die Geschichte der Geschichtswissenschaft seit dem 19. Jahrhundert zur Diskussion der Vielfalt von Raumbegriffen in der heutigen Forschungspraxis. Dabei bietet die anhaltende ‚Renaissance‘ des Raumbegriffs Anlaß, über die Ansprüche der Landesgeschichtsforschung näher methodisch geleitete Erkenntnisinteressen der jüngeren Spätmittelalter-Frühneuzeit-Forschung sowie der Kulturwissenschaftlichen Forschung an „funktionalen Räumen“ und damit an historischen Verflechtungsprozessen, vielfältigen räumlichen Identitäten und Heterogenitäten auszumachen. Daraus ergeben sich konzeptionelle Hinweise für eine weitergehende integrative Erforschung von historischer Musikpraxis im Rahmen von Landschaften und Musiklandschaften.

2. Landschaften überall?

Der Begriff „Landschaft“ findet sich gegenwärtig inflationär. Von der Werbung für Bade- und Wohlfühl-Landschaften reichen Wortbildungen mit dem Suffix „Landschaft“ bis zu den Ausweisen von Natur- und Kulturlandschaften als von der UNESCO zertifiziertem Weltkulturerbe. Unsere staatliche Ordnung kennt neben (Bundes-)Ländern auch „Landschaftsverbände“ als politische Körperschaften und als Träger delegierter Staatlichkeit, so aus historischen Gründen die Landschaftsverbände Westfalen und Rheinland. Die Geschichts- und Kulturwissenschaften sowie die damit verbundene Landes- und Regionalgeschichtsforschung analysieren und adressieren, begleitet von anhaltend fruchtbaren Diskursen der Reichweite der Kategorie ‚Raum‘, eine Vielfalt räumlicher Konfigurationen, die sie danach als „Räume“, „Landschaft“ und „Regionen“ ansprechen bzw. unterscheiden.

Die Geschichtswissenschaft als Disziplin bezieht ihr methodisch geleitetes Erkenntnisinteresse auf das Handeln der Menschen in Räumen und Zeiten sowie auf damit gegebene immaterielle und materielle Hinterlassenschaften. Auf der Grundlage jeweiliger Raumtheorien ist die Kategorie ‚Raum‘ für sie unabweisbar bedeutsam, um mit Fragestellungen historische Prozesse und Strukturen auszumachen und zu deuten. Über forschungsorientierte Fragen erschließt sie sich neben historisch-politischen Räumen und (Kultur-)Landschaften eigens auch soziale, symbolische und imaginäre Räume, also Räume von auch zeitlich nur relativer Dauer und Reichweite.⁵

Die Geltung, mehr noch die Brüche in der Geltung jeweiliger Raumtheorien und des danach jeweils in Räumen, Landschaften, Regionen

⁵ Joachim SCHNEIDER, Der Begriff der Landschaft in historischer Perspektive, in: Landschaft(en). Begriffe – Formen – Implikationen, hg. v. Franz J. FELTEN/Harald MÜLLER/Heidrun OCHS (Geschichtliche Landeskunde 68), Stuttgart 2012, S. 9–24.

wahrgenommenen Wandels wie von Kontinuitäten, spiegeln das Selbstverständnis und die Geschichte der Geschichtswissenschaft selbst. Diese Konstellation markierte auch der 45. Deutsche Historikertag 2004 unter dem Leitthema „Raum und Kommunikation“.⁶ Danach adressieren nicht allein die epochenübergreifend arbeitende Landesgeschichts- und Regionalforschung oder sozialgeschichtlich ausgerichtete Kulturhistorische Forschungen die freilich intensiv aus verwandten Raumtheorien und Ansprüchen abgeleiteten, aber auch unterschiedlich adressierten Raumkonstrukte.⁷ Diese Vielfalt von Raumkonzepten ist kein Ausdruck von Schwäche der Geschichtswissenschaft. Sie ist tatsächlich ein Ausweis geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisfortschritts und hoher Sensibilität gegenüber reklamierten Raum- und Identitätsansprüchen auch geschichtspolitischer Instrumentalisierungen. Dabei findet sich im Rück-

⁶ Arnd REITEMEIER/Gerhard FOUQUET (Hg.), Kommunikation und Raum. 45. Deutscher Historikertag in Kiel vom 14. bis 17. September 2004. Berichtsband, Neumünster 2005.

⁷ Peter MORAW/Rudolf SCHIEFER (Hg.), Deutschsprachige Mediävistik im 20. Jahrhundert (Vorträge und Forschungen 62), Ostfildern 2005; Matthias WERNER, Zwischen politischer Bewegung und methodischer Offenheit, in: ebd., S. 251–364; Matthias WERNER (Hg.), Spätmittelalterliches Landesbewusstsein in Deutschland (Vorträge und Forschungen 61), Ostfildern 2005; Karl-Heinz SPIß (Hg.), Landschaft im Mittelalter, Stuttgart 2006; Frank GÖTTMANN, Über den Raum als Forschungsansatz und Forschungsgegenstand der Geschichte – ein Problem nicht nur der Landes- und Regionalgeschichte, in: Paderborner Beiträge zur Stadtgeschichte, westfälischen Landesgeschichte und neueren deutschen Geschichte. Festschrift für Karl Hüser zum 65. Geburtstag, hg. v. Ludger GREVEL-HÖRSTER/Wolfgang MARON (Paderborner Historische Forschungen 6), Vierow 1995, S. 42–63; Enno BÜNZ/Werner FREITAG (Hg.), Räume und Grenzen. Traditionen und Konzepte der Landesgeschichte. Epochenübergreifende Sektion auf dem 45. Deutschen Historikertag, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte 139/140 (2003/04), S. 145–338; Riccardo BAVAJ, Was bringt der ‚spatial turn‘ der Regionalgeschichte? in: Westfälische Forschungen 56 (2006), S. 457–484; Joachim SCHNEIDER, Deutsche Landesgeschichte im Wandel? Programmatik in überregionalen Bestandsaufnahmen seit etwa 1970 und künftige Entwicklungschancen, in: Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte 70 (2007), S. 33–55; Jörg DÖRING/Tristan THIELEMANN (Hg.), Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008; Roman CZAJA/Heinz-Dieter HEIMANN/Matthias WEMHOFF (Hg.), Klosterlandschaften (Mittelalter Studien 16), München 2008; Wilfried REININGHAUS/Bernd WALTER (Hg.), Räume – Grenzen – Identitäten (Forschungen zur Regionalgeschichte 71), Paderborn 2013; Sigrid HIRBORDIAN/Christian JÖRG/Sabine KLAPP (Hg.), Methoden und Wege der Landesgeschichte (Landesgeschichte 1), Ostfildern 2015; Holger GRÄF/Alexander JENDORFF/Piere MONNET (Hg.), Land – Geschichte – Identität (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 174), Darmstadt/Marburg 2016; Falk BRETSCHNEIDER/Christoph DUHAMELLE, Fraktualität. Raumgeschichte und soziales Handeln im Alten Reich, in: Zeitschrift für Historische Forschung 43 (2016), S. 703–743.

blick eine Forschungspraxis bisweilen voraussetzungsloser Annahme einer Gleichartigkeit, einer Homogenität angesprochener Räume, und eine Forschungspraxis, die in der Analyse von Faktoren wie Mobilität und Kommunikation Integrations- und Desintegrationsanforderungen von Gruppen mit ihnen verbundener Räume ausmacht und prüft.⁸ So arbeitet diese Forschung immer wieder in Zeitschichten die Geltung räumlicher Entitäten und raumbundener Identitätsinteressen im Wandel heraus. Daneben zeichnen soziale Räume und (Kultur-) Landschaften ebenso die Geltung auch gegenläufiger Entwicklungen und damit Heterogenitäten aus, die aktuell zu Fragen nach Formaten „transitorischer Landschaften“ einer transkulturellen Transferforschung führen.⁹ Die von der Forschung angesprochenen verschiedenen großen wie kleinen Räume, Landschaften, Regionen, werden dabei in einer Weise als relativ dauerhafte statische Ordnungsmuster und in anderer Weise als zeitlich befristete Raumfigurationen mit jeweils identitätsbildenden Ansprüchen ermittelt.

An dieser Situation zeigt sich Grundlegendes: die räumliche Konfiguration resultiert entscheidend aus adäquaten erkenntnisleitenden Fragestellungen,¹⁰ womit die Forschungspraxis eingedenk entsprechender Raumtheorien zumeist einem relationalen Raumbegriff folgt. Daraus resultiert jene Vielzahl gemeinter Landschaften oder Regionen, ohne dass Landschaft sich begrifflich dabei auflöst. Geschichtswissenschaft wie auch die Kulturwissenschaft analysieren soziale und räumliche Entitäten sowie und darin einen Wandel in Konstellationen von ‚Unordnungen‘ und Hybriditäten.¹¹ Entsprechend geht die Landes- wie auch die weitere Geschichtsforschung in jeweiligen historischen Kontexten raumbezogenen Identitätsansprüchen nach, Ausweisen der Beharrung, der Sesshaftigkeit wie ebenso solchen der Migration und der Mobilität von Menschen und Kulturausweisen. Von anhaltender Bedeutung erweisen sich Fragen der Mobilitäts- und Zentralitätsforschung nach den Voraussetzungen der Mobilität verschiedenster Gruppen, nach den verkehrs- und nachrichtengeschichtlichen Vernetzungen sowie der Funktion zentraler Orte und Peripherien, etwa von Adelshöfen, Bischofsstädten, Metropolen oder Kunstzentren und Abteien, für weitergehende Kulturkontakte und Ver-

⁸ Enno BÜNZ/Werner FREITAG, Einleitung, in: DIES., Räume, S. 145–154.

⁹ Lucius BURCKHARDT, Warum ist Landschaft schön? Berlin 2003; Wolfram DREWS/Christian SCHOLL (Hg.), Transkulturelle Verflechtungsprozesse in der Vormoderne (Das Mittelalter, Beiheft zu Band 3), Berlin 2016.

¹⁰ Bernd WALTER, Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung aus regionaler Perspektive. Bilanz und neue Herausforderung, in: REININGHAUS/WALTER, Räume, S. 29–52, bes. S. 51f.

¹¹ Hans Joachim SCHMIDT, Zusammenfassung, in: Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter, hg. v. Peter KURMANN/Thomas ZOTZ (Vorträge und Forschungen 68), Sigmaringen 2008, S. 419–440.

flechtungen.¹² Als ein dynamischer Faktor solcher Raumfigurationen zeigt sich jeweils ein Wettbewerb zwischen diesen Orten, Zentren, und daran gebundene Identitätsansprüche. Mit der Intensität solcher Fragestellungen bleibt auch weiterhin die Frage aktuell: Weshalb Landschaften?

3. Von „Historischen Landschaften“ zu „politischen Landschaften“ und funktionalen Raumfigurationen

„Land“, die Sache und der Begriff haben ihren Ursprung im Mittelalter. Dort meint der Begriff ländlichen Besitz, Herrschaft, und schließlich die Bewohner, mehr noch die Vertreter dieses Landes.¹³ Soweit erinnert „Landschaft“ an die Eigenheiten der deutschen Verfassungs- und der Ländergeschichte. Im 14./15. Jahrhundert erfuhr „Landschaft“ in den proto-nationalen Länderbeschreibungen humanistischer Autoren eine Bedeutungserweiterung als identitätsvermittelnder Raum.¹⁴ Dem folgten die Malerei, die Kartographie und die Literaturen in ihrer Wahrnehmung von Landschaft(en). Danach hat das Schauen vermittelter Eindrücke von Landschaften eine lange bild- und vorstellungsgeschichtliche Tradition¹⁵ –

¹² Herrmann BAUSINGER/Klaus BEYRER/Gottfried KORFF (Hg.), *Reisekultur*, München 1999; Sabine EHRMANN-HERFORD/Silke LEOPOLD (Hg.), *Migration und Identität. Wanderungsbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel 2013; Jan LUCASSEN, Art. ‚Mobilität‘, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 8, Stuttgart 2012, Sp. 624–644, der die Dynamik in der mittelalterlichen Gesellschaft zwar ausblendet, aber die grundlegende Bedeutung der Mobilität für die gesamte sogenannte Vormoderne betont; Gesa ZUR NIEDEN/Berthold OVER (Hg.), *Musicians’ Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, Mainz 2016; *Geschichte und Gesellschaft* 44 (2018): *Migration, Mobilität und Sesshaftigkeit*. Die sachlich notwendige Einbeziehung der Künstlermobilität im Mittelalter für die weiteren Vergleiche zeigt Uwe FLECKNER/Maike STEINKAMP/Hendrik ZIEGLER (Hg.), *Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil*, Berlin 2019.

¹³ Zur weitreichenden Begriffsgeschichte Enno BÜNZ, *Das Land als Bezugsrahmen von Herrschaft, Rechtsordnung und Identitätsbildung*, in: WERNER, *Landesbewusstsein*, S. 53–92.

¹⁴ Birgit STUDDT, *et in opere urbanissimo inlati ruris imitatio*. Die Konstruktion von Landschaft als Thema der Landesgeschichte, in: *Der weite Blick des Historikers. Festschrift für Peter Johaneck zum 65. Geburtstag*, hg. v. Kurt ANDERMANN/Wilfried EHBRECHT, Köln 2002, S. 681–701.

¹⁵ Jan A. AERTSEN/Andreas SPEER (Hg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia 25)*, Berlin 1998; Karlheinz STIERLE, *Augen-Lust. Perspektivismus und Innerweltlichkeit in Landschaften des Spätmittelalters und der Renaissance*, in: *Zukunft braucht Herkunft*, hg. v. Hermann GLASER/Dieter DISTL, Schönbühl 1998, S. 145–193; Norbert SCHNEIDER, *Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter zur Romantik*, Darmstadt 1999; Nils BÜTTNER, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006; Kurt H. WEBER, *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2010; Jens PFEIFFER, ‚Landschaft‘ im Mittelalter? Oder

während das Hören von Landschaften die Geschichtswissenschaft gerade erst wieder erreicht.¹⁶ Auf die Ästhetisierung der Landschaft in der frühneuzeitlichen Kunst- und Literaturproduktion sowie der naturwissenschaftlichen Aneignung der Umwelt folgte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Geschichtswissenschaft als eine in Theorie und Methodik autonome Wissenschaft und Erkenntnisform, deren Aussagen wesentlich das Verständnis der Räumlichkeit, der Geographie, mitbestimmte. Von dort geriet im weiteren 19. Jahrhundert in der Geschichtswissenschaft und der Kulturgeographie der von den Menschen „erlebte Raum“ kontrovers in den Mittelpunkt der Konzeptionierungen von National- und Landesgeschichtsschreibung sowie – wesentlich verbunden mit den Forschungen Karl Lamprechts (1855–1915) – der primären Ansprüche der Kultur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichtsforschung daran. Diese Praxis schloss in Teilen eine geschichtspolitische Indienstnahme der Kategorie ‚Raum‘ und – in einem Methodenstreit um 1900 vertieft – auch eine Abkehr von derartigen Aussagen ein. Jener Methodenstreit galt auch dem Erkenntnisinteresse an der „Historischen Landschaft“, woher auch im frühen 20. Jahrhundert die Landesgeschichtsforschung konzeptionell vom Ansatz „landschaftlicher Identität“ eines vorgegebenen Raums geprägt blieb.¹⁷

Aus solchen Interessen und aus dem Interesse an der Geschichte und Kontinuität kleiner Räume und weiter dann an einer ausdrücklichen Provinzialgeschichtsschreibung ging das Konzept der „Kulturlandschafts-“ bzw. dann der „Kulturraumforschung“ hervor. Landeshistoriker um Her-

warum die Landschaft angeblich der Moderne gehört, in: *Landschaft im Mittelalter? Augenschein der Literatur = Das Mittelalter 16* (2011), S. 11–30; Michael KASPER/Martin KORENJAK/Robert ROLLINGER/Andreas RUDIGIER (Hg.), *Entdeckungen der Landschaft (Montafoner Gipfeltreffen 2)*, Wien/Köln 2017.

¹⁶ Arnd REITEMEIER, ‚Sound History‘ des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte 152* (2016), S. 559–564.

¹⁷ Luise SCHORN-SCHÜTTE, *Karl Lamprecht, Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik*, Göttingen 1984; Roger CHICKERING, *Karl Lamprecht. Das Leben eines deutschen Historikers (1856–1915)*. Übersetzt v. Sabine vom Bruch und Roger Chickering, Stuttgart 2020; Pankraz FRIED (Hg.), *Probleme und Methoden der geschichtlichen Landeskunde*, Darmstadt 1979; Karl-Georg FABER, *Geschichtslandschaft – Région Historique – Section in History. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*, in: *Saeculum 30* (1979), S. 4–21; Luise SCHORN-SCHÜTTE, *Territorialgeschichte – Provinzialgeschichte – Landesgeschichte, Regionalgeschichte. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der Landesgeschichtsschreibung, in: Civitatum communitas. Festschrift für Heinz Stob zum 65. Geburtstag*, hg. v. Helmut JÄGER/Franz PETRI/Heinz QUIRIN (Städteforschung A 21), Teil 1, Köln 1984, S. 390–417, bes. S. 411–414; Rainer BABEL/Jean-Marie MOEGLIN (Hg.), *Identité régionale et conscience nationale en France et en Allemagne du Moyen Age à l'époque moderne* (Beihefte der Francia 39), Sigmaringen 1997.

mann Aubin (1885–1969)¹⁸ sahen darin Chancen einer europäischen Regionalgeschichte,¹⁹ doch letztlich verfolgte Hermann Aubin von den 1930er bis in die 1960er Jahre das interdisziplinär angelegte Konzept zur Erforschung Westfalens als Kulturraum. Die im ersten Band des „Raumwerks“ formulierte Frage lautete: „Ist innerhalb Nordwestdeutschlands ein Raum Westfalen zu erkennen, der durch innere Verbundenheit zusammenhängt und sich zugleich durch seine Besonderheit von der Umwelt abhebt?“²⁰ Der zu untersuchende Raum war dabei also vorgegeben und Hermann Aubin und sein Kreis setzten in ihren interdisziplinär angelegten Sondagen mehrheitlich eine angenommene Homogenität und Raumidentität voraus. Entsprechend problematisch beschrieb 1958 der Kölner Musikwissenschaftler Karl Gustav Fellerer (1902–1984) im vierten Band des Raumwerks mit dem Titel „Wesenszüge seiner Kultur“ die „Musiklandschaft Westfalen“.²¹ Wegen seiner methodischen Widersprüche und unreflektierten Begriffsbildungen blieb das „Raumwerk Westfalen“ unvollendet. Denn spätestens seit den 1970er Jahren hat die Landesgeschichtliche Forschung für Westfalen das auf Hermann Aubin zurückgehende Raumverständnis aus methodischen Gründen nicht nur abgelehnt, vielmehr konzeptionell ersetzt.²² In diesem Anliegen war sie Teil der nach 1950 und verdeutlicht nach 1970 vorgenommenen Neupositionierung der

¹⁸ WERNER, *Bewegung*, S. 322ff; Eduard MÜHLE, „... einfach dem Instinkte nach vertraut“. Zum Wissenschaftsverständnis Hermann Aubins und seiner historischen Kulturraumforschung, in: BÜNZ/FREITAG, *Räume*, S. 233–266.

¹⁹ Hans-Joachim SCHMIDT, *Espace et conscience de l'espace dans l'histoire médiévale allemande*, in: *Les Tendances actuelles de l'histoire du Moyen Age en France et en Allemagne*, hg. v. Jean Claude SCHMITT/Otto Gerhard OEXLE (*Histoire ancienne et médiévale* 66), Paris 2002, S. 511–536.

²⁰ Hermann AUBIN/Ottmar BÜHLER/Aloys SCHULTE, *Einleitung*, in: *Der Raum Westfalen 1: Grundlagen und Zusammenhänge*, hg. v. DENS., Berlin 1931, S. 1–4, hier S. 2.

²¹ Karl Gustav FELLERER, *Westfalen in der Musikgeschichte*, in: *Der Raum Westfalen 4/1*, hg. v. Herrmann AUBIN/Franz PETRI/Herbert SCHLENGER, Münster 1958, S. 190–263. Fellerers Zugriff auf die musikalische Regionalgeschichte war zutiefst geprägt durch eine Haltung des „völkischen Rassismus“, die er in der NS-Zeit entwickelt und nach Kriegsende nicht grundlegend revidiert hatte. Vgl. Boris VON HAKEN, Art. „Fellerer, Karl Gustav, Schriften, Editionen“, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016ff., veröffentlicht September 2018, URL: <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372894>>, S. 11. Zu Fellerers einflussmächtiger Wirkungsgeschichte Norbert JERS, 65 Jahre Musikalische Regionalforschung im Rheinland, in: *Musikalische Regionalforschung heute. Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung*, hg. v. DEMS. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 159), Kassel 2002, S. 7–55, bes. S. 33–41.

²² Wegweisend dazu Alfred HARTLIEB VON WALLTHOR/Heinz QUIRIN (Hg.), *„Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem* (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 21), Münster 1977.

Geschichtswissenschaft in den damals beiden Deutschland. Gleichzeitig erfuhr die Regionalgeschichtsforschung einen Bedeutungsaufschwung. Fallweise verstand man „Regionen“, „Landschaften“ identisch als „historisch gewachsene oder landschaftlich geformte Lebensräume“²³, begleitet von einem Wandel von der Rechts- und Verfassungsgeschichts- hin zur Sozial-, Mentalitäts- und Kulturgeschichtsforschung.

Wissenschaftsgeschichtlich überrascht es nicht, dass sich in diesen Diskussionen auch eine musikgeschichtliche Regionalforschung – auch gegen fachinterne Widerstände – auszuformen begann.²⁴ Für Arnfried Edler, der dazu analytisch zwischen wissenschaftsinternen und -externen Handlungsfeldern unterschied, bildete die „Untersuchung regional begrenzter Phänomene [...] die Grundlage, auf der sich mittels räumlichen und diachronen Vergleichs die Bildung von Strukturen [...] vollzieht.“²⁵ Darin machte vor allem das niedersächsische Beispiel Schule. Zweifelhaft aber bleibt daneben, wenn in einem soziologischen Beitrag über den Raum in der Musik die breite Kritik in der Geschichtswissenschaft an der Begrifflichkeit des Raumwerks ausgeblendet und ihr dennoch nachgesagt wird, dass bei ihr aktuell die Raumkategorie „eine eher marginale, sekundäre Rolle“ spiele.²⁶ Eine ganz andere Nähe zur geschichtswissenschaftlichen Forschung läßt neben Arnfried Edler auch Christoph-Hellmut Mahling erkennen: „Die Rolle und Funktion der Musik im höfischen und bürgerlich-städtischen Bereich oder in der Agrar- und Industriegesellschaft ist jedoch mit musikgeschichtlichen Parametern allein nicht zu

²³ Ernst HINRICHS, Regionale Sozialgeschichte als Methode der modernen Geschichtswissenschaft, in: Regionalgeschichte. Probleme und Beispiele, hg. v. DEMS./Werner NORDEN (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 34 = Quellen und Untersuchungen zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Niedersachsens in der Neuzeit 6), Hildesheim 1980, S. 1–20. Zur Gegenposition Peter STEINBACH, Zur Diskussion über den Begriff der ‚Region‘ – eine Grundsatzfrage der modernen Landesgeschichte, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 31(1981), S. 185–210.

²⁴ JERS, Regionalforschung; Arnfried EDLER, Forschungsprojekt: Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen, in: Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung, hg. v. DEMS./Joachim KREMER (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), Augsburg 2000, S. 11–22.

²⁵ EDLER, Forschungsprojekt, S. 17.

²⁶ Volker KALISCH, Raum als musiksoziologische Kategorie, in: JERS, Regionalforschung, S. 67–79. Zur Distanz in der Geschichtswissenschaft, sich die Kategorie ‚Raum‘ nach den Initiativen Mitte der 1980er Jahren tiefer anzueignen Franz RISGLER, Raumerfahrung und Raumkonzepte im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Region und Regionsbildung in Europa, hg. v. Gerhard BRUNN (Schriftenreihe des Instituts für Europäische Regionalforschungen 1), Baden-Baden 1996, S. 163–174, hier S. 163.

erfassen.“²⁷ Mit diesen Beispielen hat die musikgeschichtliche Regionalforschung Ende der 1990er und zu Beginn des 21. Jahrhunderts erkennbareres Profil gewinnen können, was angesichts des zeitlichen Rahmens der Musikgeschichte auf einen sehr aktiven Kreis von Musikhistorikerinnen und -historikern verweist. Doch es täuscht der dort auch angenommene Eindruck, allein im Feld der Regionalgeschichtsforschung probate methodische Wegweisungen zu finden. Die Geschichts- und Kulturwissenschaften formieren ein weites Feld verwandter konzeptioneller Leitfragen an funktionale Raumfigurationen und sehen die Spezifik musikgeschichtlicher Quellen²⁸ als neue Chance kulturgeschichtlicher Sinndeutungsaufgaben.

So fällt denn auch auf, wie vage jene herangezogenen Tagungsbande raumbegrifflich bleiben. In den Beiträgen stehen Schlüsselbegriffe wie „Musiklandschaft“, „regionale Musikforschung“, „musikalische Landeskunde“ bezeichnender Weise nebeneinander. Man verschob also in den Beiträgen zwar die Parameter betreffender Inhalte, aber die weiteren forschungsintegrativen Raumkonstrukte der Geschichtswissenschaft und ihrer Erkenntnisinteressen für die Musikgeschichtsforschung übersah man (noch).

Diese Situation sei aus einer anderen Perspektiver verdeutlicht. Die Konkurrenz zwischen Landesgeschichts- und Regionalgeschichtsforschung seit den 1980er Jahren erwies sich als durchaus befruchtend für forschungsleitende Fragen nach Raumfigurationen. Klar diagnostizierte diese Situation Joachim Schneider aus Sicht der modernen Landesgeschichtsforschung: „Im Prinzip dürfte es [...] unstrittig sein, dass historische Räume, ob sie nun als Regionen, Landschaften oder anders bezeichnet werden, nur ausschnitthaft und zeitbezogen dargestellt werden können, vor allem aber, dass solche Darstellungen gedankliche Konstruktionen sind – konstruiert durch Fragestellung und das Verfahren eines Forschers einerseits, durch die empirisch zu beobachtende Raumerfassung durch die historischen Akteure andererseits.“²⁹

Wie nun finden sich dann aus erkenntnisleitenden Fragen methodisch Wegweiser in Musiklandschaften? Probate Wege und Beispiele bieten jüngere Diskurse um „Kulturräume“, „politische Landschaften“, Methoden der Zentralitäts- und Kulturgeschichtsforschung und des „spatial turn“ an. Letzterer ist dabei weniger neu als es im Anspruch einer damit einhergehenden Renaissance des Raumes scheint. Wegweisendes dazu regte man bereits 1986 auf dem Deutschen Historiker in Trier an. In dem interdisziplinären Forschungsprojekt „Zwischen Rhein und Maas“ untersuchte eine Gruppe „Raumstrukturen und Prozesse der Verräumlichung

²⁷ Christoph-Hellmut MAHLING, Musikalische Landeskunde in Rheinland-Pfalz, in: JERS, Regionalforschung, S. 107–112, hier S. 107.

²⁸ Otto Gerhard OEXLE, Was ist eine Quelle? in: Die Musikforschung 57 (2004), S. 332–350.

²⁹ SCHNEIDER, Landschaft, S. 17f.

im Überschneidungsbereich von zwei dominanten europäischen Kultur- und Sprachräumen in historischer Perspektive“, wozu sie modifizierte Methoden landesgeschichtlicher Kulturraum- mit denen der stadtschichtlichen Zentralitätsforschung verband. Dazu operationalisierte man quellengestützt Aneignungen von Räumen in Wahrnehmungs- und Beziehungsweisen. Als erkenntnisleitendes Ziel des Projekts gelangte man zu Dynamiken und zu einer Typologie historischer Räume, wobei man auch zu spezifischen Reichweiten einzelner Zentralorten kam und „Subeinheiten von historischen Kulturräumen“ beschrieb.³⁰ Dieses Konzept erfuhr in nachfolgenden Jahren Verfeinerungen und wurde auf weitere historische Konstellationen und Gruppen übertragen. Methodisch davon nicht losgelöst, jedoch aus eigener Fragstellung nach raumbildenden Faktoren im Wandel der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reichsverfassung gelangte Peter Moraw (1935–2013) zu 14 unterschiedlichen über das Reichsgebiet hinweg verteilten Regionen, die er als „politische Landschaften“ und abgestuft als „königsnahe Landschaften“ und so auch als „Großregionen“ ansprach. Danach zeigte sich der Reichsverband nicht in seinen Territorien nebeneinander geordnet, vielmehr hierarchisiert multizentriert – nach den aus Kanzleivorgängen quantifizierten Beziehungen von Gruppen zum Königshof flexibel strukturiert.³¹ Moraws kulturgeschichtliche Deutung dieses Raumkonstrukts fand inhaltlich auch Widerspruch, aber sein Ansatz überzeugte und wirkte schulbildend. So entstand nach und nach eine Binnengeschichte des Reichs nach diversen funktionalen Räumen und dynamischen Verflechtungen verschiedener Gruppen, die quellengestützt nach Kategorien wie Dichte, Dauer, Mobilität, Kommunikation oder Verwandtschaft Konstanten und Transfers jeweils raumbildender Faktoren prüfen lassen.

Diesen Ansatz nutzte auch die aus der Landesgeschichtsforschung hervorgegangene Hof- und Residenzenforschung. Ihr 1990 formuliertes Ziel lautete: „Grundlagen zu schaffen für die wissenschaftliche Beschäfti-

³⁰ Franz IRSIGLER, Raumkonzepte in der historischen Forschung, in: Zwischen Gallia und Germania, Frankreich und Deutschland. Konstanz und Wandel raumbestimmender Kräfte. Vorträge auf dem 36. Deutschen Historikertag, Trier, 8.–12. Oktober 1986, hg. v. Alfred HEIT (Trierer Historische Forschungen 12), Trier 1987, S. 11–29.

³¹ Peter MORAW, Politische Landschaften im mittelalterlichen Reich, in: SPIEB, Landschaften, S. 153–166; DERS., Vom Raumgefüge einer spätmittelalterlichen Königsherrschaft: Karl IV. im nordalpinen Reich, in: Kaiser, Reich und Regionen. Studien und Texte aus der Arbeit an den Constitutiones des 14. Jahrhunderts und zur Geschichte der Monumenta Germaniae Historica, hg. v. Michael LINDNER/Eckard MÜLLER-MERTENS/Olaf RADER (Berichte und Abhandlungen Sonderband 2), Berlin 1997, S. 61–83; Christine REINLE (Hg.), Stand und Perspektiven der Sozial- und Verfassungsgeschichte zum römisch-deutschen Reich. Der Forschungseinfluss Peter Moraws auf die deutsche Mediävistik (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters 10), Affalterbach 2015.

gung mit den lange Zeit vernachlässigten Phänomenen der Höfe und Residenzen als neuen politischen, sozialen und kulturellen Zentren im Reich des späten Mittelalters, von 1200 bis 1600³². Entsprechende Forschungen profilierten in den nächsten Jahren nicht allein die Geschichte der Burgen, Adelshöfe und Fürstenresidenzen in den sozialen und politischen Verflechtungen des Adels. Sie zeigten vielmehr anregend bis heute die Funktionen der Adelskultur in der Entwicklung und Reichweite der an und zwischen Höfen und Residenzen formulierten Repräsentations- und Prestigeausweise.³³ Nicht allein die Festkultur, ausdrücklicher die höfische Kultur der geistlichen wie der weltlichen (Reichs-)Fürsten trat in den materiellen und zeichenhaften Ausprägungen mannigfach mit ihren Zeichen und Ausweisen raumbildender Geltungsbehauptung von Identitäten hervor, epochenübergreifend rezipiert. Derlei Untersuchungen, die nach ihrer Fragestellung quellenbasiert historische Typologien großer und kleiner funktionaler Räume ausweisen, verdeutlichen immer wieder die Zeitschichten und Kontexten der Dynamik sozialer und kultureller Kontakte.

Inhaltlich geben sie damit jeweils räumliche Präfiguration überhaupt von Wissen und Wissenshorizonten zu erkennen. Für das Zeitalter der Menschenmedien und die Zeit der Vormoderne bis 1800 liegen für unterschiedliche soziale Gruppen funktional- regionale Bewegungsprofile vor, oft kartographisch vergleichend erarbeitet, seien es Universitätsbesucher, Ordensleute, Juristen, Neubürger, Handwerker oder Bauhütten. Ihre Mobilität zwischen Städten, Höfen und Residenzen ist vielfach verbunden mit transferierten Wissensbeständen – von Lesestoffen und Architekturformen, von Geschmack, ebenso der Körpersprache. Zeremoniell und Raum: die Inszenierungen der Behauptung ästhetisch-repräsentativer Raum- und Sozialordnung gehörte wesentlich dazu, ebenso das Reisen von Künstlern oder die Anstellungen mobiler Musiker, Sänger und Instrumentalisten an den Höfen und Kathedralkirchen seit dem Mittelalter.³⁴

³² Werner PARAVICINI Vorwort, in: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, hg. von DEMS. (Residenzenforschung 15/1+2), Teil 1, Sigmaringen 2003, S. IX–XVI, hier: S. X.

³³ Peter JOHANEK (Hg.), Vorträge und Forschungen zur Residenzenfrage (Residenzenforschung 1), Sigmaringen 1990; Hans PATZE/Werner PARAVICINI (Hg.), Fürstliche Residenzen im spätmittelalterlichen Europa (Vorträge und Forschungen 36), Sigmaringen 1991; Werner PARAVICINI, Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters (Enzyklopädie deutsche Geschichte 32), München 1994.

³⁴ Peter MORAW (Hg.), Raumerfassung und Raumbewusstsein im späteren Mittelalter (Vorträge und Forschungen 49), Stuttgart 2002; Rainer Christoph SCHWINGES, Deutsche Universitätsbesucher im 14. und 15. Jahrhundert (Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reichs 6), Wiesbaden 1986; DERS. (Hg.), Neubürger im späten Mittelalter. Migration und Austausch in der Städtelandschaft des alten Reichs (1250–1550) (Zeitschrift für Historische Forschung Beiheft 30), Berlin 2009; Eva SCHLOTHEUBER/Hubertus SEIFERT (Hg.), Böhmen und das Deutsche Reich. Idee- und Kulturtransfer im Vergleich (13.–16. Jahrhun-

Die so seit den 1980er Jahren ausgeweiteten Forschungen zu Phänomenen der Mobilität und Kommunikation fanden eine weitere methodische Grundierung und Ausweitung in den vor allem von der Städteforschung genutzten Konzepten der Zentralitätsforschung.³⁵ Deren Fragen an die Formierung und Attraktivität zentraler Orte führte Stadt-, Kultur-, Bevölkerungs-, Wirtschafts- und Verkehrswissenschaftler zusammen. Sie machten und machen raumbildende Attraktivitätsmerkmale von Städten in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kontexten sichtbar – auch für eine Reihe von Städten am Hellweg.³⁶

Diese initiativ mit dem Aufschwung der Spätmittelalterforschungen in Deutschland verbundenen Interessen gingen einher mit einer grenzübergreifenden Landesgeschichtsforschung, und sie verstärkten Initiativen, im Kontext binnenkontinentaler-europäischer Entwicklungen tiefer politischen,

dert) (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 116), München 2009; Eva DOLEZLAVÁ/Robert SIMUNEK (Hg.), *Ecclesia als Kommunikationsraum in Mitteleuropa (13.–16. Jahrhundert)* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 122), München 2011; Werner PARAVICINI (Hg.), *Zeremoniell und Raum (Residenzenforschung 6)*, Sigmaringen 1997; Martin KINTZINGER/Sönke LORENZ (Hg.), *Schule und Schüler in der gegenwärtigen internationalen Mittelalterforschung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 42)*, Köln 1996; Martin KINTZINGER, *Diferencie musicales. Musik als Wissen und Kommunikation im europäischen Spätmittelalter*, in: *Recht, Religion, Gesellschaft und Kultur im Wandel. Festschrift für Dieter Scheler zum 65. Geburtstag*, hg. v. Iris KWIATKOWSKI/Michael OBERWEIS (Studien zur Geschichtsforschung des Mittelalters 23), Hamburg 2008, S. 365–393; Corinna LAUDE (Hg.), *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2008. Die Bedeutung des Klerus in burgundischen Städten und Kirchen für die Karrieren auch westfälischer Chorsänger verdeutlicht Hendrik CALLEWIER, *De papen van Brugge. De seculiere clerus in een middeleeuwse werelstad (1411–1477)*, Leuven 2014. Ein Reservoir an nationalen Klischees belegt Frank HENTSCHEL (Hg.), *„Nationes“-Begriffe im mittelalterlichen Musikschrifttum. Politische und regionale Gemeinschaftsnamen in musikbezogenen Quellen 800–1400*, Berlin 2017. Vgl. Karsten MACKENSEN, *Musik und die Ordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit (Musica poetica 1)*, Frankfurt am Main 2017.

³⁵ Peter SCHÖLLER (Hg.), *Zentralitätsforschung (Wege der Forschung 301)*, Darmstadt 1972; Emil MEYEN (Hg.), *Zentralität als Problem mittelalterlicher Stadtgeschichtsforschung (Städteforschung 8)*, Köln 1979; Hans Heinrich BLOTEVOGEL, *Zentrale Orte und Raumbeziehungen in Westfalen vor der Industrialisierung (Bochumer geographische Arbeiten 18)*, Paderborn 1975. Zugleich (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe Reihe 1 19), Münster 1975.

³⁶ Hildegard DITT, *Entwicklung und Raumbeziehungen der Stadt Paderborn im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Westfälische Forschungen 28 (1976/77)*, S. 68–86; DIES., *Bevölkerungszug und Raumbeziehungen der Stadt Soest in Mittelalter und Neuzeit*, in: *Soest. Stadt – Territorium – Reich*, hg. v. Gerhard KÖHN, Soest 1981, S. 35–85; Heinrich SCHOPPEMEYER, *Probleme der zentralörtlichen Bedeutung Paderborns im Spätmittelalter*, in: MEYEN, *Zentralität*, S. 92–125.

religiösen oder kulturellen Transferprozesse nachzugehen. Damit einhergehend verlor die einst hochbewehrte Epochengrenze zwischen Mittelalter und Moderne an Bedeutung. Beharrendes und Wandel, Kontinuitäten und Konstellationen von Wissenskulturen und Wissenshorizonten bestimmter Akteure und zentraler Orte treten darüber verstärkt hervor, die neben Fürstenhöfen und kulturellen Metropolbildungen weitere – überterritoriale – Landschaften qualifizieren: Frömmigkeitsregionen, Rechtslandschaften, Ressourcenlandschaften, Innovationsregionen.³⁷ Soweit derlei Forschungen stärker auch mit sozial-, alltags- und mentalitätsgeschichtlichen Erkenntnisinteressen verbunden wurden, wozu in Deutschland die Rezeption der „Schule der Annales“ in den 1980er Jahren vielseitig beitrug, formulierten sie weitere soziale und kulturelle Räume: Räume des Imaginären, des Politischen, des Rituals. Diese Impulse wirkten fort bis auf gegenwärtige Konzepte zur Erforschung der Transferprozesse in der spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Kultur. Die beleuchteten Akkulturationsprozesse lassen veränderliche Kommunikationssysteme und räumlich keine lineare, homogene und kontinuierliche Fortentwicklung erkennen, hingegen mit den in Augenschein genommenen Akteuren eben an variable Voraussetzungen gebundene Konstellationen raumprägender Verflechtungsvorgänge zentraler Orte.³⁸

Angesichts dieser – hier nur ansatzweise ausgewiesenen – Breite reflektierter Aneignung der Kategorie ‚Raum‘, die eigentlich dessen metho-

³⁷ Gerhard DETER, Rechtsgeschichte als Landes- und Regionalgeschichte, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte 152 (2016), S. 1–45; Enno BÜNZ/Ulrike HÖROLD/Christoph VOLKMAR (Hg.), Adelslandschaft Mitteldeutschland. Die Rolle des landsässigen Adels in der mitteldeutschen Geschichte (15.–18. Jahrhundert) (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 49 = Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung des Landes Sachsen-Anhalt Reihe A 22), Leipzig 2016; Denis MAJEWSKI, Zisterziensische Rechtslandschaften. Die Klöster Dobrilugk und Haina in Raum und Zeit (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 308 = Rechtsräume 2), Frankfurt/M. 2018; Wolfgang WÜST (Hg.), Adelslandschaften. Kooperationen, Kommunikation und Konsens in Mittelalter, Früher Neuzeit und Moderne, Frankfurt/M. 2018.

³⁸ Wolfgang SCHMALE, Historische Komparatistik und Kulturtransfer. Europage-schichtliche Perspektiven für die Landesgeschichte. Eine Einführung unter besonderer Berücksichtigung der sächsischen Landesgeschichte (Herausforderungen 6), Bochum 1998; DERS., (Hg.), Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2), Innsbruck 2003; Peter BURKE, Kultureller Austausch. Übersetzt v. Burkhardt Wolf (Erbschaft unserer Zeit 8), Frankfurt/M. 2000; Matthias MIDDELL (Hg.), Kulturtransfer und Vergleich (Comparativ 10/1), Leipzig 2000; Michael GRASSERT, Kulturtransfer durch Fernhandelskaufleute. Stadt, Region und Fernhandel in der europäischen Geschichte (Europäische Hochschulschriften III 915), Frankfurt/M. 2001; Andrea LANGER/Georg MICHELS (Hg.), Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12), Stuttgart 2001.

dische Rückeroberung darstellt, bewirkte der in vergangenen Jahren hervorgehobene ‚spatial turn‘ eher (nur) eine Intensivierung solcher Forschungsansprüche. Dem aus sozialgeographischen Forschungen entwickelten Konzept geht es allgemein darum, örtliche Verteilungen, Anordnungen von Menschen und Gütern auszumachen und danach Räume zu benennen. Das führt nur scheinbar zu beliebig definierten Räumen und Landschaften. Bezeichnender dürfte es sein, den ‚spatial turn‘ als „eine interdisziplinäre Denkbewegung, die ihre eigenen Gewissheiten durch immer neue Differenzierungsimpulse dauerhaft zu untergraben scheint“, trennscharf von der Sinnhaftigkeit weiterer Raumkonstrukte zu unterscheiden und zugleich Reflexionen zu intensivieren, „mit welchen Raumkategorien sich auf welche Weise neue Perspektiven für das geschichtswissenschaftliche Arbeiten ergeben“. ³⁹ Inwieweit Kulturwissenschaften und Landesgeschichtsforschungen, die aus jeweils eigenen Gründen den unterscheidbaren Erkenntniswert „räumlicher Entitäten“ und „überindividueller Räume“ hervorheben, ⁴⁰ dem folgen können, werden weitere erkenntnisleitende Fragestellungen erweisen. Deren Perspektivität wird jeweils davon bestimmt sein, dass Räume entstehen, zusammengehalten werden und wieder auseinanderfallen können. Genau solche Zustände präziser auszuleuchten, legt es sachlich nahe, das Ergebnis raumbezogener Untersuchung als funktional ‚unordentlich‘ zu verstehen, da doch die Befunde stets ein „Aggregat von Heterogenitäten“ ausmachen. ⁴¹ Darüber wachsen freilich Chancen, Musiklandschaften qualitativ als relationale Zustände zu prüfen.

4. Wegweiser in Musiklandschaften

Eine gar epochenübergreifend ausgemachte „Musiklandschaft Westfalen“, wie sie 1958 Karl Gustav Fellerer bevorzugte, ist mit der Zurückweisung der

³⁹ So ausdrücklich Gerd SCHWERHOFF, Historische Raumpflege. Der ‚spatial turn‘ und die Praxis der Geschichtswissenschaften, in: REININGHAUS/WALTER, Räume, S. 11–29, hier S. 19, 21.

⁴⁰ Wolfgang E.J. WEBER, Kulturhistorische Perspektiven der Landesgeschichte, in: Geschichte in Räumen. Festschrift für Rolf Kießling zum 65. Geburtstag, hg. v. Johannes BURKHARDT/Thomas Max SAFLEY/Sabine ULLMANN, Konstanz 2006, S. 323–345, der eher eine Distanz markiert, S. 337–339; Dietmar SCHIERSMER, Räume der Kulturgeschichte – Räume der Landesgeschichte. Affinitäten, Divergenzen, Perspektiven, in: HIRBODIAN/JÖRG/KLAPP, Methoden, S. 149–164, besonders S. 162f.; Winfried SPEITKAMP, Erfindungen: Raum – Land – Landesgeschichte, in: GRÄF, Land, S. 11–30. Für eine bedachte Öffnung der Landesgeschichtsforschung gegenüber kulturgeschichtlichen Ansätzen frühzeitig Werner FREITAG, Landesgeschichte als Synthese – Regionalgeschichte als Methode, in: Westfälische Forschungen 54(2004), S. 291–305.

⁴¹ SCHMIDT, Zusammenfassung, S. 439.

Begrifflichkeit des Raumwerks deutungsgeschichtlich abgeschlossen,⁴² während die Forschungspraxis die weitere Aneignung von (Kultur-)Landschaft und Raumerfahrungen zur Bestimmung von „Unordnung“, „Verteilung“, „Dichte“ und „Verflechtung“ sowie der „Verortung“ des Menschen in jeweiligen Räumen führte.⁴³ Der Umgang mit dem Begriff „Musiklandschaft“ bleibt also in jedem einzelnen Fall klärungsbedürftig.⁴⁴ Es gilt, Missverständnisse bzw. unangemessene Identitätsansprüche des Begriffs auszuschließen und zugleich dessen Anschlussfähigkeit für eine vertiefte integrierende musikpraxis- und landeskulturgeschichtliche Forschung auszuschoöpfen, auch um damit das der Musik Eigene deutlicher in beide Richtungen wahrzunehmen.

Wenn also die Frage nach „Pluralisierung und Verflechtung“ gestellt wird, um die kulturell und sozial wirksame Qualität der Musikpraxis in ihren Kontexten zu erfassen, dann weist sie auf den näher auszuleuchtenden Wettbewerb, in dem die unterschiedlichsten Facetten der „Macht der Musik“⁴⁵ wirksam wurden und werden. Ein Perspektivwechsel auf den Wettbewerb vermehrt dabei die Chancen, komplexe Strukturmerkmale temporärer Beziehungsweisen und in den „Verortungen“ von Musikern und ihrer Arbeit bzw. Kunst über die Zentralitätsforschung räumlich-zeitliche Verflechtungen auszumachen, die ebenso die Hof-, Residenzen- und Zeremonialforschung einschließt. Hinzu kommt, dass „Stadt“ oder „Hof“ aus einer Vielzahl von sozialen Binnenräumen und aus symbolisch-akustischen Kommunikationsformen diverser Akteure gebildet werden und Musiker eigens in der Reichweite der performativen Funktionen der Musik sowie deren zeremonieller Akklamation durch soziale, kulturelle und ästhetische Praktiken immer fort neue Räume bilden, die sie über ihre räumliche Mobilität hinaus so sozial und symbolisch deuten. In derlei funktionalen Räumen, also ‚kreativen‘ Räumen, „Musiklandschaften“, überkreuzen sie politische und konfessionelle Räume und qualifizieren sie zentrale Ort und ungleiche Hierarchien zwischen diesen. Dabei den Wettbewerb⁴⁶ als dyna-

⁴² Auf Umstände einer „Regression“ älterer Landschaftsmetaphorik, die mit positiven Vorstellungen der Harmonie und Schönheit verbunden wird, verweisen SCHNEIDER, *Landschaft*, S. 24 und SCHWERHOFF, *Raumpflege*, S. 25.

⁴³ IRSIGLER, *Raumerfahrung*; Axel GOTTHARD, *Wohin führt uns der ‚Spatial turn‘*, in: *Mikro – Meso – Makro. Regionenforschung im Aufbruch*, hg. v. Wolfgang WÜST/Werner K. BLESSING (Zentralinstitut für Regionalforschung (Erlangen), Arbeitspapier 8), Erlangen 2005, S. 15–49; SCHWERHOFF, *Raumpflege*, S. 25.

⁴⁴ Susanne FELKL, *Oberschwaben als Musiklandschaft*, in: *Oberschwaben. Beiträge zu Geschichte und Kultur*, hg. v. Peter EITEL/Elmar KUHN, Stuttgart 1995, S. 207–218; EDLER, *Musikgeschichte*; JERS, *Regionalforschung*.

⁴⁵ MACKENSEN, *Musik*.

⁴⁶ Oliver VOLCKART, *Wettbewerb und Wettbewerbsbeschränkung in Politik und Wirtschaft. Deutschland in Mittelalter und Früher Neuzeit (Institutionelle und evolutorische Ökonomik 19)*, Marburg 2002.

misierenden Faktor von Verflechtungen nachzugehen, hieße jene „Unordnungen“, jene Heterogenität, was Pluralisierung meint, präzise auszumachen.

Ein übergreifendes Verstehenskonzept, das „Heterogenität“, „Verortung“ und „Wettbewerb“ auch für die Beschreibung bzw. Überprüfung von Musiklandschaften einschließt, wird seit einiger Zeit in der Theorie von der „Vergesellschaftung unter Anwesenheit“, im Konzept sogenannter „Anwesenheitskommunikation“ ausgestaltet. Was dort bisher höfische und städtische Distanz- und Nähekommunikation ausmacht⁴⁷, bliebe für musikgeschichtliche Erkenntnisziele näher zu präzisieren. Dazu bildet die berufsspezifische Mobilität von Musikern jedweder Art größte Chancen, da auch eben die Straße selbst als Kulturträger wirksam wurde – auch der weitere Hellweg.⁴⁸ Das führt gerade für das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit zur Sozialgeschichte der Musiker, Sänger, Instrumentalisten unterwegs. Das Forschungsbeispiel der *via regia*, einer Hauptverkehrsachse im Mitteldeutschen und Sächsisch-Böhmischen, hat Glanz und Elend der Musizierenden gezeigt.⁴⁹ Demnach werden Musiklandschaften, kulturelle Produktivität vor Ort, auch von einem jeweiligen Arbeitsmarkt profiliert. Zum Ausweis des Wettbewerbs kommen so Faktoren wie Saisonalität der Musikaufführungen, der Unterschied von Arbeit und Kunst, von Zwang und Freiwilligkeit in den Leistungen von Künstlern hinzu. Zugleich verdeutlichen sie, wie fluide – diesseits zentralörtlicher Gefüge und Städtetnetze – für die verschiedenen Akteure politische und konfessionelle Raumordnungen und die Grenzziehungen zwischen sakralen und profanen Räumen sein konnten.⁵⁰

Festzuhalten bleibt vorerst: 1. ‚Landschaft‘ qualifiziert als Kategorie historischer Erkenntnisse mehr als die Summe von Projektionen auf einen Raum. Räume sind in der Geschichtswissenschaft ein methodisch geleitetes

⁴⁷ Rudolf SCHLÖGL, Vergesellschaftung unter Anwesenden. Zu kommunikativen Formen des Politischen in der vormodernen Stadt, in: Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, hg. v. DEMS. (Historische Kulturwissenschaft 5), Konstanz 2004, S. 9–60; Susanne EHRICH/Jörg OBERSTE (Hg.), Städtische Räume im Mittelalter (Forum Mittelalter, Studien 5), Regensburg 2009; Stephan ALBRECHT (Hg.), Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 24), Köln 2010.

⁴⁸ Ferdinand SEIBT/Ulrich BOSDORF/Heinrich Th. GRÜTTER (Hg.), Transit. Brügge – Novgorod. Eine Straße durch die Geschichte. Ausstellung des Ruhrlandmuseums Essen 1997, Essen 1997.

⁴⁹ Winfried MÜLLER/Swen STEINBERG, Menschen unterwegs, in: Die *via regia* und ihre Akteure. 3. Sächsische Landesausstellung, Essayband, hg. v. DENS., Dresden 2011, S. 10–18. – Siehe ferner Anm. 12.

⁵⁰ Susanne RAU/Gerd SCHWERHOFF (Hg.), Topographien des Sakralen. Religion und Raumordnung in der Vormoderne, München/Hamburg 2008.



Abb. 2: Heinrich ALDEGREVER, Geburt Christi
[Ausschnitt mit singenden Engeln], Öl auf Holz 1526/27,
Seitenflügel zum Marienaltar in St. Maria zur Wiese, Soest.

Erkenntnismittel. Die Vielfalt der Raumkonstrukte spiegelt Wandel und Selbstverständnis der Geschichts- und Kulturwissenschaften zwischen Aufklärungsarbeit und Identitätsansprüchen. Mit ihren sachgerechten Fragen an den stetigen kulturellen Wandel bleibt die „Historische Raumpflege“ eine Zukunftsarbeit an Profilen ‚kreativer Räume‘, von Kommunikationsräumen.

2. Figurationen von Historischen Musiklandschaften eignen sich als ein Erkenntnismittel, um über das Wirken raumbildender kultureller Phänomene Identifikations- und Verflechtungsmuster zu prüfen. Die Analyse des Wettbewerbs in der – stets heterogenen – Musikpraxis bestimmt das Verhältnis der Verflechtung zwischen Zentren, gegenüber veränderten Peripherien und führt zum überlandschaftlichen Vergleich. Daran bliebe für Musiklandschaften zu ermesen, in wie weit der Musikpraxis eine Bedeutung als Integrationskultur zukam.

3. Das Bildmotiv auf dem Tagungsband mit der Paderborner Bistums-karte von 1620 könnte sich als Wegweiser zu solchen Musiklandschaften noch weiter bewähren. Nicht aber die dort abgebildeten Instrumente des Kartographen helfen dabei. Eher sind es jene Raumkonstrukte, imaginäre Größen, die Gigas seinem Kartenbild einschrieb. In Musiklandschaften ist

mit ‚Unordnungen‘ zu rechnen, nicht mit Ein-, eher mit Mehrstimmigkeit. Sie lassen sich auch hören, – in Paderborn,⁵¹ in Soest (Abb. 2).⁵²

⁵¹ Maria Elisabeth BROCKHOFF, *Musikgeschichte der Stadt Paderborn (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 20)*, Paderborn 1982.

⁵² Johannes SCHLÄDER, *Johann von Soest. Sängemeister und Komponist*, in: *Von Soest – aus Westfalen. Wege und Wirken abgewanderter Westfalen im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. v. Heinz-Dieter HEIMANN, Paderborn 1986, S. 25–43; Maria Elisabeth BROCKHOFF, *Musik in Soest bis 1800*, in: *Soest. Geschichte der Stadt*, Bd. 2, hg. v. Heinz-Dieter HEIMANN, Soest 1996, S. 337–372.

II. Höfe

Mobilität und kulturelle Wechselbeziehungen frühneuzeitlicher Musiker.

Westfalen im regionalhistorischen Vergleich

Britta Kägler

Der Hellweg als Ausgangspunkt

Der Westfälische Hellweg hat eine Länge von etwa 200 km und führt von Essen durch die Städte Bochum, Dortmund und Soest bis nach Paderborn, vielerorts als Mittelachse in der Altstadt oder als wichtige Kreuzung zwischen dem in Ost-West-Richtung verlaufenden Hellweg und Straßenverbindungen, die in Nord-Süd-Richtung verlaufen.¹ Hinter Paderborn verzweigt sich der Westfälische Hellweg schließlich in mehrere Richtungen, von denen die älteste Streckenführung weiter in östlicher Richtung vorbei an Lemgo, Höxter und Corvey zur Weser verläuft und anschließend bis nach Magdeburg führt.² Jüngere Trassen verbinden den westfälischen Raum über die Routen Bad Meinberg und Hannover bis nach Lübeck bzw. über Hildesheim bis nach Berlin. Diese Wegführung stellte im Mittelalter die Fernhandelsverbindung der Hansestädte am Hellweg mit dem Stützpunkt Lübeck sicher, das als *Tor zum Norden* einer der wichtigsten Hansehäfen war. Während sich der Hellweg östlich von Paderborn also ausfächerte, wurde der Verkehr, der im Westen aus Richtung Venlo und Flandern kam, bei Duisburg am Rhein gebündelt und sorgte auf diese Weise dafür, dass der sogenannte Westfälische Hellweg zur alter-

¹ Überregional bedeutende Wegkreuzungen zwischen der Ost-West-Achse des Hellwegs und Nord-Süd-Verbindungen lagen z.B. in den Ortskernen von Dortmund, Soest und Paderborn.

² Dadurch dass zahlreiche karolingische Zentralorte (Königshöfe, Burg, Missionsstationen) entlang des Hellwegs nachgewiesen werden können, steht die Bedeutung des Hellwegs als karolingische (Heer-)Straße außer Frage. Hinzu kommen Forschungen zu Wegstationen entlang des Hellwegs zwischen diesen Zentralorten. Vgl. Paul LEIDINGER, Der Westfälische Hellweg als frühmittelalterliche Etappenstraße zwischen Rhein und Weser, in: *Westfälische Zeitschrift* 149 (1999), S. 9–33, hier S. 19; Norbert REIMANN, Königshof – Pfalz – Reichsstadt. Bilder und Texte zur Entstehung der Stadt Dortmund (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 7), Dortmund 1984 sowie die immer noch grundlegenden Publikationen Heinz STOOB, Vom Städtewesen im oberen Weserraum, in: *Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600*, hg. von Hans EICHLER/Paul MIKAT/Heinz STOOB, Bd. 1 (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volkskunde. Reihe 1: Wirtschafts- und Verkehrswissenschaftliche Arbeiten 15), Münster 1966, S. 203–213 und Hugo WECZERKA, Verkehrsgeschichtliche Grundlagen des Weserraums, in: ebd., S. 192–202.

nativlosen Teilstrecke wurde und eine „wichtige Mittlerfunktion im transkontinentalen Fernstraßennetz [einnahm], die über die Eigenbedeutung der den Hellweg zwischen Ruhr und Lippe begleiteten Landschaft weit hinausging“.³

In diesem von Paul Leidinger ausgemachtem Bedeutungsgefälle zwischen dem Hellweg und dem Raum, den dieser durchschneidet, liegt ein Grund dafür, dass der Hellweg auch zum Namensgeber der ganzen Region geworden ist. Die Landschaft, die von Dortmund aus am nördlichen Fuß des Sauerlandes vorbei bis nach Paderborn reicht, stellt sich als ein landschaftlich einheitliches Gebilde dar, durch dessen Zentrum der Fernweg führt. Bislang hat die geschichtswissenschaftliche Forschung den Hellweg und den umgebenden Raum vor allem aus wirtschaftsgeschichtlicher Perspektive untersucht. In der Regel handelt es sich hierbei um Studien zu den bedeutenderen Städten wie Dortmund oder Soest, in denen der Hellweg als Handelsweg greifbar wird.⁴ Seltener kam der Hellweg auch als Aufmarschroute für moderne Mobilmachungen zum Tragen, infrastrukturelle Studien liegen vor allem für das Mittelalter vor.⁵ Es wird allerdings für die gesamte Vormoderne deutlich, dass eine grundsätzlich für den Handel vorteilhafte Lage am Hellweg in Kriegszeiten eher von Nachteil für die angrenzende Region sein konnte. Denn wenn durchziehende Heere die Straße nutzten, bestand die Gefahr, dass sie den nahegelegenen Ortschaften Kost und Logis abpressten. Als Quellen kommen für all diese Informationen stets Aufzeichnungen der Ortschaften entlang des Weges in Frage. Hierzu gehören Chroniken, chronikale Aufzeichnungen, aber auch Abgabenlisten. Handel und Gewerbe fanden ihren Niederschlag in Zollregelungen und vertraglich festgelegten Handelskooperationen, ebenso natürlich in Marktordnungen oder bei Schuldstreitigkeiten, die vor Gericht landeten, auch in Gerichts- oder Strafprozessakten.⁶ An Grenzen

³ LEIDINGER, *Der Westfälische Hellweg*, S. 9.

⁴ Im Fall Soest und angrenzenden Ortschaften in der Nähe von Solequellen wird zum Teil verfremdend vom „Hallweg“, d.h. Salzweg, gesprochen, weil die Hansestadt Soest unter anderem für den Salzhandel berühmt war. Lucas ENGBERS, *Der Hellweg*, in: *Westfälische Erinnerungsorte. Beiträge zum kollektiven Gedächtnis einer Region*, hg. von Lena KRULL, Paderborn 2017, S. 157–168, hier S. 157.

⁵ Zu Handel und Infrastruktur vgl. Georg EGGENSTEIN, *Der Hellweg als Handelsroute schon bei den Germanen?*, in: *Vom Gold der Germanen zum Salz der Hanse. Früher Fernhandel am Hellweg und in Nordwestdeutschland*, hg. von DEMS., Bönner 2008, S. 71–75; Reinhild STEPHAN-MAASER, *Zeitreise Hellweg. Spuren einer Straße durch die Jahrtausende*, Essen 2000, S. 13 f.; Hugo WECZERKA, *Hansische Landverbindungen, in: Transit Brügge – Nowgorod. Eine Straße durch die europäische Geschichte*, hg. von Ferdinand SEIBT, Bottrop u.a. 1997, S. 260–264.

⁶ Vgl. EGGENSTEIN, *Der Hellweg als Handelsroute*, S. 72; Henriette BRINK-KLOKE, *Auf dem Hellweg durch Dortmund. Eine archäologische Spurensuche*, in: *Heimat Dortmund 1* (2002), S. 30–32; Gabriele ISENBERG, *Mittelalterliche Salzproduktion am Hellweg. Ergebnisse einer archäologischen Untersuchung im*

kommt die frühneuzeitliche Überlieferung, um die es hier vorrangig gehen soll, allerdings dann, wenn die Reisenden selbst im Mittelpunkt des Interesses stehen. Welche Menschen waren dort unterwegs, welche Distanzen überwand und welche Grenzen überschritten sie?

Wenn jetzt im Folgenden der Blick auf frühneuzeitliche Musiker⁷ gerichtet werden soll, dann kann ohne Zweifel angenommen werden, dass Musiker den Hellweg als Teil eines überregionalen Straßennetzes genauso nutzten wie andere Reisende dies taten. Wasserwege waren zwar bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die zumeist bequemere und oft sogar schnellere Wahl, aber selbstverständlich wurden auch vorhandene Landstraßen für Reisen in Anspruch genommen.⁸ Allerdings hinterließen reisende Musiker oft nur wenige Spuren in den Archiven, so dass sich die Quellenüberlieferung als Herausforderung erweist. Diese nüchterne Erkenntnis schließt viele der bedeutendsten Musiker und Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts mit ein. Es ist nämlich keineswegs so, dass sich die Überlieferungslage parallel zum Bekanntheitsgrad frühneuzeitlicher Musiker verbessert. So sind beispielsweise über die Italienreise(n) von Georg Friedrich Händel kaum mehr als vereinzelte Informationen bekannt. Dabei handelte es sich um eine mehrjährige Reise des bereits berühmten Komponisten, keineswegs um Lehr- und Wanderjahre eines jungen und noch unbekanntes Musikers.⁹ Immerhin waren die Reiserouten im 18.

Salzerquartier in Soest, in: Salz. Arbeit und Technik, Produktion und Distribution in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Christian LAMSCHUS (De Sulte 3), Lüneburg 1989, S. 131–135.

⁷ Im Folgenden wird das generische Maskulin beim Begriff „Musiker“ aus Gründen der Lesbarkeit verwendet. Hierunter sollen jedoch jeweils Musikerinnen und Musiker (Sängerinnen und Sänger sowie Instrumentalisten) verstanden werden.

⁸ Zu den Annehmlichkeiten des Wasserwegs vgl. Johann Joachim Christoph BODE (Übers.), Carl Burney's ... Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln. Bd. 2: Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, Hamburg 1773 [vor allem die Passagen vom 24. August 1772, Abfahrt in München, bis zum 27. August 1772, Ankunft in Passau]. Vgl. außerdem die Dissertation von Martin Keßler, die 2020 an der LMU München vorgelegt wird: Martin KEßLER, Arbeit am Fluss in der Vormoderne. Fluss- und Brückenbau an Donau und Lech im 16. und 17. Jahrhundert in Bayern (Betreuer: Prof. Dr. Ferdinand Kramer).

⁹ Intensive Archivrecherchen von Ursula Kirkendale bilden die Grundlage für die – immer noch vergleichsweise wenigen – Informationen, die heute über Händels Italienaufenthalt bekannt sind. Vgl. u.a. Ursula KIRKENDALE, The Ruspoli Documents on Handel, in: *Journal of the American Musicological Society* 20/2 (1967), S. 222–273 sowie die 2017 herausgegebene Aufsatz- und Quellenzusammenstellung: DIES., Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma. Essays (Saggi Ruspoli 1), Lucca 2017. Vgl. zudem den Sammelband Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom, 17.–20. Oktober 2007 (Analecta musicologica 44), Kassel

Jahrhundert bereits so standardisiert und auf die Abfolge von Poststationen ausgerichtet, dass sich der eigentliche Reiseweg auch dann indirekt erschließen lässt, wenn keine zusätzlichen Diarien oder Reisejournale vorliegen.

Forschungsüberblick

Im Folgenden sollen Wanderungsbewegungen von Musikern im 17. und 18. Jahrhundert im Vordergrund stehen. Gleichzeitig wird diese Mobilität mit der Frage in Verbindung gebracht, wie es zur Ausprägung von verschiedenen Musikkulturen in unterschiedlichen Regionen kommen konnte. Zugrunde liegt die Vermutung, dass es im Laufe der Frühen Neuzeit zu einer musikalischen Pluralisierung kam. Schließlich versuchten sich die einzelnen Territorien seit dem 16. Jahrhundert vor allem konfessionell, aber oftmals auch politisch von ihren direkten Nachbarn abzugrenzen. Gleichzeitig lässt sich im europäischen Adelsnetzwerk das Bestreben erkennen, Verbindungen zu räumlich weiter entfernten, aber (wahl)verwandten konfessionellen und politischen Bündnispartnern stärker zu betonen, das eigene Prestige und die höfisch-kulturelle Besonderheit mit Hilfe von Kunst und Musik bewusst hervorzuheben. War das musikalische Geschehen vor diesem Hintergrund also vielleicht weniger heterogen als erwartet? – Der Beitrag gibt zunächst einen knappen historiographischen Überblick zum Bereich Musik- bzw. Musikertransfer und der neueren Mobilitätsforschung, wobei methodische Ansätze zu einer erneuerten ›Regionalen Musikforschung‹ der Frühen Neuzeit einbezogen werden. Die politische Vielfalt entlang des Hellwegs dient zum einen als Ausgangspunkt, zum anderen aber auch als Vergleichsmodell für entfernter liegende Regionen. Für Vergleiche wird insbesondere das Kurfürstentum Bayern im Südosten des Alten Reichs herangezogen.¹⁰

Die geschichts-, literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Forschung hat sich in den letzten zwanzig Jahren intensiv mit frühneuzeitlichen Reisen, dem Phänomen ›Mobilität‹ und kulturellen Wechselbeziehungen auseinandergesetzt. Ausgehend von der Reiseforschung der 1990er

2010, darin v.a. Donald BURROWS, What we know and what we don't know – about Handel's career in Rome, S. 97–108. Zuletzt zu Händels Reisen und Aufenthalt nach und in Italien und England: Juliane RIEPE, Deutsche Ideologeme der Musikermigration am Beispiel G. F. Händels, in: Händel-Jahrbuch 65 (2019), S. 133–168, hier vor allem S. 133–136. Riepe verknüpft verschiedene Formen von Mobilität frühneuzeitlicher Musiker mit – zeitgenössischen und historiographisch gewachsenen – ideologischen Wertungen und Projektionen. In ihrem Beitrag zum Händel-Jahrbuch legt sie einen Versuch vor, wie sich „Migration“ und „Ideologie“ miteinander verbinden und deuten lassen.

¹⁰ Allgegenwärtig bei dieser Fragestellung bleibt dabei stets die italienische Halbinsel mit ihren verschiedenen Herzogtümern, Stadtrepubliken, dem Kirchenstaat und dem Königreich Neapel, die alle auf ihre Weise das europäische Musikleben beeinflussten.

Jahre,¹¹ entwickelte sich zu Beginn des neuen Jahrtausends ein disziplinenübergreifendes Forschungsinteresse am Kulturtransfer und seiner methodischen Weiterentwicklung der *histoire croisée*; Ansätze, die beide geradezu idealtypisch auf musikgeschichtliche Forschungsfragen ausgerichtet werden konnten. Frühneuzeitliche Musiker rückten in ihrer Funktion als Kulturvermittler in den Vordergrund. Die Auswertung von europäischen Hof- und Adelsnetzwerken sowie die Einbeziehung der Hofmusik als Teil der symbolischen Repräsentation an Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit bildete innerhalb der (musik)geschichtlichen Forschung einen ersten Schwerpunkt, weil die höfisch-administrative Überlieferung in der Regel auch Informationen darüber enthält, woher die Hofmusiker – insbesondere woher umworbene Solisten und Komponisten – stammten bzw. wo sie vor ihrer Aufnahme an den jetzigen Hof tätig gewesen waren. Dieser Umstand ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass sich ›italienische Musik‹ im 17. und 18. Jahrhundert europaweit durchgesetzt hatte. Das führte einerseits dazu, dass italienische Musiker, andererseits aber rasch auch andere Musiker, die sich in Italien aus- und fortgebildet hatten, an allen europäischen Höfen, die etwas auf sich hielten, gefragt waren. Diese Hofmusiker konnten damit in die Kategorie einer besonders privilegierten Gruppe von „Arbeitsmigranten“¹² fallen, die gezielt angeworben wurden, weil es sich nur wenige Höfe leisten konnten, Mitglieder der eigenen Hofkapelle zur Weiterbildung nach Italien zu schicken.¹³

¹¹ Wichtige Beiträge zur Reiseforschung der 1990er Jahre leisteten Publikationen wie Michael MAURER (Hg.), *Neue Impulse der Reiseforschung (Aufklärung und Europa. Beiträge zum 18. Jahrhundert)*, Berlin 1999, insbesondere der Anhang S. 320–410 oder Antoni MACZAK, *Travel in Early Modern Europe*, Cambridge 1995.

¹² Vgl. Samantha OWENS/Barbara M. REUL/Janice STOCKIGT (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760*, Woodbridge 2011; Anton SCHINDLING, *Priester und Gelehrte, Baumeister und Kaufleute. Italiener als Elite im Heiligen Römischen Reich der Frühen Neuzeit*, in: *Religiöse und konfessionelle Minderheiten als wirtschaftliche und geistige Eliten (16. bis frühes 20. Jahrhundert)*, hg. von Markus A. DENZEL/Matthias ASCHE/Matthias STICKLER, St. Katharinen 2009, S. 161–176; Marko DEISINGER, *Soziale und ökonomische Strategien einer privilegierten Migrantengruppe. Italienische Musiker am Habsburgerhof in Wien zur Zeit des Barock*, in: *Musik und Migration*, hg. von Wolfgang GRATZER/Nils GROSCH, Münster/New York 2018, S. 189–195.

¹³ Vgl. u.a. Daniel BRANDENBURG, *Mobilität und Migration der italienischen Opernschaffenden um 1750*, in: *Musik und Migration*, hg. von Wolfgang GRATZER/Nils GROSCH, Münster/New York 2018, S. 197–205, hier S. 198; Reinhard STROHM, *Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne*, in: *Gluck und Prag*, hg. von Thomas BETZWIESER/Daniel BRANDENBURG (*Gluck-Studien* 7), Kassel u.a. 2016, S. 13–28; Michele CALELLA, *Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hg. von Sabine EHRMANN-HERFORT/Silke LEOPOLD (*Analecta musicologica* 49), Kassel u.a. 2013, S. 171–181.

Michael Werner, einer der Protagonisten der Kulturtransferforschung, betont, dass Musik „seit jeher mit der Mobilität der Musiker verbunden war und auch selbst vielfach ›gereist‹“¹⁴ sei, womit er auf die Erfindung des Buchdrucks und des Notendrucks im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert, aber auch auf die Expansion des Buchhandels im frühen 19. Jahrhundert verweist. Der Durchbruch italienischer *drammi per musica* intensivierte diese Mobilität von Musikern aber noch zusätzlich. Hierbei unterscheidet die Forschung allerdings klar zwischen verschiedenen Reiseanlässen: Während Musiker von der italienischen Halbinsel in fast allen europäischen Ländern gute Verdienst- und Anstellungsmöglichkeiten finden konnten, reisten deutsche, englische und französische Musiker mitunter aus der Not heraus nach Italien, um ihrer Karriere durch einen Italienaufenthalt und eine italienische Musikausbildung einen entscheidenden Schub zu verleihen. Juliane Riepe bringt es auf den Punkt, wenn sie zusammenfasst: „Ein englischer Sänger hatte im Italien des frühen 18. Jahrhunderts prinzipiell keine großen Karrierechancen, ein italienischer Sänger in England aber sehr wohl“.¹⁵ David Do Paço geht sogar so weit, von einer „Mobilität des Scheiterns“ zu sprechen, wenn Musiker gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen, um nach geeigneten Anstellungsverhältnissen zu suchen.¹⁶

Formen von Mobilität in der Frühen Neuzeit

Dieser knappe Überblick deutet bereits an, in welche Richtung sich die Forschung in den letzten Jahren entwickelt hat: Ging es zunächst um einzelne biographische Studien oder kollektivbiographische Analysen,¹⁷ so verlagerte sich das Forschungsinteresse von den Musikern selbst hin zu strukturellen Voraussetzungen sowie den Ursachen und Folgen dieser

¹⁴ Michael WERNER, Musikgeschichte als ›Histoire croisée‹. Zu den Verflechtungen des Musiklebens, in: Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel, hg. von Anne-Madeleine GOULET/Gesa ZUR NIEDEN (Analecta musicologica 52), Kassel u.a. 2015, S. 49–67, hier S. 49.

¹⁵ RIEPE, Deutsche Ideologeme der Musikermigration, S. 134.

¹⁶ Do Paço spricht von «les mobilités qui débouchent sur des échecs». Sein Anliegen wie das anderer Autoren ist es, die einseitig positive Beschreibung der Mobilität frühneuzeitlicher Musiker zu durchbrechen. David DO PAÇO, Mobilités et Précarités. Lorenzo Da Ponte dans le Monde de l'Opéra (1779–1830), in: Diasporas – Circulations, Migration, Histoire 26 (2015), S. 115–132, hier S. 115.

¹⁷ Vgl. Britta KÄGLER, Von ‚Geschücklichkeiten‘, Pfauenfedern und einem ‚Phonascus‘. Kollektivbiographische Studien zu deutschsprachigen Musikern in den italienischen Musikzentren Venedig und Rom (1650–1750), in: Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650–1750, hg. von Anne-Madeleine GOULET/Gesa ZUR NIEDEN (Analecta musicologica 52), Kassel u.a. 2015, S. 236–268; Christian MEYER (Hg.), Les Musiciens et ses Voyages. Pratiques, Réseaux et Représentations, Berlin 2003.

europaweiten Mobilität von Musikern.¹⁸ – Doch was wird unter diesem zentralen Begriff der ›Mobilität‹ verstanden? Es ist zunächst einmal ein Sammelbegriff für das Verlagern des Lebensmittelpunkts weg von der Heimat – oder zumindest weg von einem bisherigen, in der Regel längeren Aufenthaltsort. Darunter können sowohl temporäre als auch dauerhafte, kurz- oder langfristige, geplante oder erzwungene, berufliche oder private Reiseaktivitäten gemeint sein. ›Mobilität‹ bleibt begrifflich also vage und unbestimmt. Formen, Funktionen, geographische Distanzen, Dauer und Auswirkungen der Mobilität von Musikern können variieren.

Der österreichische Musikwissenschaftler Wolfgang Gratzler postulierte 2018, dass die musikwissenschaftliche Migrationsforschung typologisch zwischen verschiedenen Mobilitätsformen differenzieren sollte.¹⁹ Unter dem Begriff ›Mobilitätsform‹ versteht er die langfristige Verlagerung des Aufenthalts zum Beispiel aufgrund von guten oder schlechten Arbeitsbedingungen – die entsprechend als Push- oder Pull-Faktoren wirkten. Dabei verknüpft er Migrationsanlässe dezidiert damit, dass Musiker ihre Heimat oder ihre derzeitige Wirkungsstätte verließen, um ihre Karriere voranzubringen. Lediglich aus einer anderen – hier positiven – Perspektive betont Gratzler damit den gleichen entscheidenden Faktor wie Do Paço: Mobilität kann in einem doppelten Sinne verstanden werden – einerseits als geographische Mobilität, die auf den dauerhaften Ortswechsel oder die vorübergehende Reise abzielt, andererseits aber auch karriere-technisch als soziale Mobilität.

Eines der umfangreichsten und meistgebrauchten deutschsprachigen Nachschlagewerke des 18. Jahrhunderts ist das Zedlersche Universal-Lexicon. In Band 16 findet sich das Lemma ›Lebens-Art‹, in dem dessen Verfasser einen Zusammenhang herstellt zwischen beruflichem Können und der Notwendigkeit, gegebenenfalls auch umziehen zu müssen, die vertraute Heimat hinter sich zu lassen, um sein berufliches Glück anderswo zu suchen bzw. auch zu finden. Der entscheidende Auszug lautet:

Und das ist gantz falsch, daß eine gute Kunst und Wissenschaft in der Welt ohne Nutzen sey, und den, der sie erlernet, Hülfßloß lasse. [...] Merckest du, daß du zu einer gantz ausserordentlichen Sache Fähigkeit, Kräfte und Lust hast, erlerne selbige, sie wird dich, ... gewiß nicht Hungers sterben lassen. [...] Gehet es mit der ergriffenen Lebens-Art in deinem Vaterlande nicht fort, versuche es ander-

¹⁸ Zu diesem historiographischen Wandel vgl. zuletzt Gesa ZUR NIEDEN, Von Glückstadt nach Kopenhagen. Mobilität und kulturelle Horizonte frühneuzeitlicher Musiker im norddeutschen Raum, in: Musik und Migration, hg. von Wolfgang GRATZER/Nils GROSCHE, Münster/New York 2018, S. 213–226, hier S. 213f. sowie DIES., Mobile Musicians. Paths of Migration in Early Modern Europe, in: Jahrbuch für Europäische Geschichte 16 (2015), S. 111–129, hier S. 113f.

¹⁹ Wolfgang GRATZER, Musik und Migration. Vier Thesen/Vier Vorschläge, in: Musik und Migration, hg. von DEMS./Nils GROSCHE, Münster/New York 2018, S. 37–50, hier S. 42.

wärts. [...] *Erkennt man in diesem Lande deine Verdienste nicht, bist du doch nicht an dasselbige gebunden. Versuche es anderwärts. Unterdrucket man dich an diesem Orte, wird man dich an jenem vielleicht erheben.*²⁰

Die Bezeichnung ›Lebens-Art‹ wurde im 18. und bis ins frühe 19. Jahrhundert anstatt des heutigen Begriffs ›Beruf‹ oder ›Berufsorientierung‹ verwendet und findet sich als entsprechender Eintrag in vielen Enzyklopädien dieser Zeit.²¹ Die meisten Nachschlagewerke begnügen sich damit, dass sie dem Leser ans Herz legen, er möge in der Phase der Berufsorientierung darauf achten, welche Berufe gefragt seien, weil es nicht allein darauf ankomme, welche Fähigkeiten man selbst mitbringe. Risiken werden zumeist angesprochen und schließen einerseits den bereits gesättigten lokalen oder regionalen Arbeitsmarkt ein, andererseits aber auch die Warnung, sich nicht über den angestammten sozialen Stand der Familie hinauszuwagen.²² Dahingegen bietet das Zedlersche Lexikon Lösungsvorschläge, sollte eine Anstellung nicht ohne weiteres zu finden sein. Wer trotz großer Fertigkeiten in seinem Beruf nicht vorankam, keine Verdienstmöglichkeiten hatte oder aufgrund von Krisenzeiten, Zunftzwängen oder weil er schlicht der falschen Konfession angehörte, keine Entfaltungsmöglichkeiten für sich und seine Profession sah, handelte Zedler zufolge schlicht fahrlässig, wenn er sich nicht nach anderen Arbeitsmärkten umsah und auswanderte. Einzelne Forscher formulieren es ähnlich, wenn sie betonen, dass ›Lebens-Art‹ – im 18. Jahrhundert – als Ausdruck

²⁰ Johann Heinrich ZEDLER (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* 16 (1737), Sp. 1272–1276, hier: Sp. 1272.

²¹ Eine entsprechende Begriffserläuterung fügt Johann Georg Krünitz in seiner *Oekonomischen Encyclopädie* dem Lemma ›Lebens-Art‹ bereits bei, was sicherlich dem veränderten Sprachgebrauch geschuldet ist: *Der Ausdruck Lebens=Art wird hier nicht in dem Sinne gebraucht, daß er die eingeführten Gewohnheiten, hergebrachten Gebräuche, Sitten, Vergnügungen, Art und Zubereitung der Nahrung bezeichnet, sondern in der Bedeutung, daß er die für das ganze Leben zu übernehmende Haupt=Beschäftigung anzeigt. Der Ausdruck Beruf, den man auch wohl braucht, pflegt in seiner gewöhnlichen Bedeutung den innern Antrieb zu irgend einer Beschäftigung anzuzeigen* [...]. Johann Georg KRÜNITZ, *Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte*, darin: Art. „Lebens-Art“, Bd. 67, Berlin 1795, Sp. 5–137, hier: Sp. 34. Vgl. außerdem Wolfram MAUSER, *Geselligkeit. Zu Chance und Scheitern einer soziaethischen Utopie um 1750*, in: *Entwicklungsschwellen im 18. Jahrhundert*, hg. von Karl EIBL, Hamburg 1990, S. 5–36; DERS., *Geselligkeit. Zu Chance und Scheitern einer soziaethischen Utopie um 1750*, in: *Aufklärung 4* (1989), S. 5–36 sowie im Publikationsprozess: Britta KÄGLER, *Erkennt man in diesem Lande deine Verdienste nicht, bist du doch nicht an dasselbige gebunden*. Europäische Adelsnetzwerke und Musikermigration, in: *Adel im östlichen Europa*, hrsg. von Gisela DROSSBACH/Mark HENGERER (DigiOst 10), Berlin (erscheint voraussichtlich 2020).

²² KRÜNITZ, Art. ‚Lebens-Art‘, Sp. 54.

einer Art „privaten Klugheit“²³ verstanden werden müsse. Krünitz kann hingegen den ökonomischen Ansatz seiner Enzyklopädie nicht verschweigen, wenn er zu bedenken gibt, dass fast jeder seine Ausbildung einem Herrn zu verdanken habe, dem es zunächst *so lange [zu] dienen [gelte], bis, durch verhältnismäßige Abzüge von [seinem] Lohne, die für ihn gemachten Auslagen erstattet sind.*²⁴

Auf die außerordentliche Vielfalt von Migrationsvorgängen in der Frühen Neuzeit hat die Historische Migrationsforschung der letzten Jahre bereits aufmerksam gemacht.²⁵ Es gilt als Standardwissen, dass die Mobilität des Einzelnen ebenso wie die Mobilität ganzer Gruppen in dieser Zeit keine Ausnahme, sondern eher die Regel war.²⁶ Dabei konzentrierten sich viele Forschungen zunächst auf soziale Randgruppen. Als Faktoren für ein „erhöhtes Mobilitätsverhalten“ wurde grundsätzlich der Einfluss von Krisen betont. Hierunter sind nicht nur Naturkatastrophen oder kriegerische Auseinandersetzungen zu verstehen, sondern auch religiöse und politische Vertreibungen. Hinzu kommt die Arbeitsmigration von Unterschichten, zu denen Hausierer und Söldner gehörten, aber auch Knechte, Mägde und Handwerker, die auf Stellungssuche Grenzen überschritten.

›Mobilität‹ und Musikwissenschaft. Forschungserkenntnisse, Quellenlage, Fallbeispiele

Im Zuge zunehmender internationaler Austauschbeziehungen rückten in Studien zur Netzwerkbildung auch der weitgereiste Kaufmann oder der im Ausland ausgebildete Gelehrte²⁷ in den Vordergrund. Mit Blick auf die reisenden Musiker kritisierte Silke Leopold bereits vor Jahren, dass die

²³ MAUSER, *Geselligkeit*, S. 12.

²⁴ KRÜNITZ, Art. ‚Lebens-Art‘, Sp. 102 (§ 177). In § 179 gibt jedoch auch Krünitz zu, dass die Auswanderung zumindest nicht vereitelt werden dürfe, *wenn ist die erlernte Kunst oder Profession [...] gewöhnlich nicht gebraucht wird [...] einem solchen Unterthan [sollte man] die Erlaubniß, sich damit sein Brod anderwärts zu erwerben, nicht versagen.* Ebd., Sp. 102 (§ 179).

²⁵ Vgl. hierzu überblicksartig Sune ÅKERMAN, *Aspects of Migration as Behaviour and Phenomenon. Reflections from the High Tide of Nordic Migration Research*, in: *Nordic Migration. Research Status, Perspectives and Challenges*, hg. von Christina Folke AX/Nils Olav ØSTREM (*Speculum Boreale* 14), Stamsund 2011, S. 12–24, hier: S. 17f. (über grundsätzliche Mobilität in der ländlichen Bevölkerung) sowie Hannelore OBERPENNING, *People were on the move. Wanderhandelssysteme im vor- und frühindustriellen Europa*, in: *Kleinräumige Wanderungen in historischer Perspektive*, hrsg. von DERS./Annemarie STEIDL (*imis-Beiträge* 18), Osnabrück 2001, S. 123–140.

²⁶ Als Einführungsliteratur, die ›Migration‹ auch im Titel trägt, vgl. Ian D. WHYTE, *Migration and Society in Britain (1550–1830)*, London 2000.

²⁷ Vgl. Suse ANDRESEN/Rainer C. SCHWINGES (Hg.), *Über Mobilität von Studenten und Gelehrten zwischen dem Reich und Italien (1400–1600)* (*Repertorium Academicum Germanicum* 1), Zürich 2011.

über 1.000 Seiten umfassende Enzyklopädie zur „Migration in Europa“²⁸ nur zwei Gruppen aufführt, die sich überhaupt „mit Musik in Verbindung bringen lassen“,²⁹ nämlich Straßenmusiker und Schausteller. Beide Artikel konzentrieren sich auf das sogenannte ‚fahrende Volk‘ und die ‚Spilleute‘, die mit Wanderbühnen umherzogen. Dabei war Musik seit jeher mit Mobilität der Musiker verbunden – und zwar über alle sozialen Ebenen hinweg.

Musiker – Instrumentalisten wie Sänger – erweisen sich im direkten Vergleich mit anderen Reisenden als eine besonders mobile Berufsgruppe. Während die Lehr- und Wanderjahre von Handwerkern, das Studium oder zumindest einzelne Semester von Studenten oder die zunehmenden Kavalleristouren einen lediglich vorübergehenden Aufenthalt im europäischen Ausland mit sich brachten, blieb der berufliche Alltag von Musikern durch Darbietungen in verschiedenen Städten, Anstellungen an unterschiedlichen Höfen und Konzertreisen fortwährend von einem hohen Grad an Mobilität geprägt. Es ist bekannt, dass Georg Friedrich Händel, Johann Adolph Hasse, Johann Melchior Molter und zahlreiche andere Musiker und Komponisten zur weiteren Ausbildung in Italien gewesen waren. Diese Aufenthalte dauerten oft mehrere Jahre und konzentrierten sich neben den Musikzentren Venedig, Rom und Neapel auch auf fürstliche Residenzstädte in Oberitalien, was oft mit dynastischen Kontakten ihrer Auftraggeber in Verbindung gebracht werden kann. In den meisten Fällen kehrten die Musiker wieder in die jeweilige Hofkapelle, an der sie bereits zuvor tätig gewesen waren, zurück. Häufig waren es nämlich die Landesherren, die einzelnen Musikern einen solchen Italiaaufenthalt – finanziell – überhaupt erst ermöglicht hatten und dann die Rückkehr an ihren Hof einforderten.³⁰

An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie sich Forschungserkenntnisse und Quellenlage gegenseitig bedingen. Denn wir wissen nur vergleichsweise viel über die Reisen von Hofmusikern oder den Austausch von Angehörigen des europäischen Hochadels, die untereinander Musikstücke, aber durchaus auch Musiker und Komponisten ‚austauschten‘. Der Grund hierfür liegt in der ganz anderen Sorgfalt, mit der die Korrespondenz von Mitgliedern regierender Häuser, aber auch das höfi-

²⁸ Klaus J. BADE/Pieter C. EMMER/Leo LUCASSEN/Jochen OLTMER (Hg.), Enzyklopädie Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn/München 2010, S. 701–704 (Art. ‚Italienische Straßenmusikanten‘) und S. 1007–1011 (Art. ‚Spilleute, Schausteller, Gaukler und Artisten‘).

²⁹ Silke LEOPOLD, Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundlegende Überlegungen, in: Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte, hg. von DERS./Sabine EHRMANN-HERFORT (Analecta musicologica 49), Kassel u.a. 2013, S. 30–39, hier S. 30.

³⁰ Vgl. KÄGLER, Kollektivbiographische Studien zu deutschsprachigen Musikern, S. 250–252; Klaus HÄFNER, Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1756) in seiner Zeit, Karlsruhe 1996, S. 29f.

sche Verwaltungsschriftgut überliefert wurde. Die Überlieferungschance von Quellen, die uns Informationen über solche Musiker geben könnten, die ohne einen hochrangigen Förderer ihr Glück versuchten, ist deutlich geringer.³¹ Der in Düsseldorf residierende Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz ist ein geeignetes Beispiel, um dies zu veranschaulichen: In zweiter Ehe mit Anna Maria Luisa de' Medici verheiratet, unterhielt der Kurfürst ohnehin enge familiäre Kontakt mit Oberitalien. Er ließ sich aber auch über italienischstämmige Hofingenieure wie z.B. Conte Matteo Alberti³² Partituren aus Venedig schicken und über die dortige Theatersaison auf dem Laufenden halten. Es sind kurze Versatzstücke in Briefen, die das musikalische Interesse des Kurfürsten belegen und dem heutigen Leser offenbaren wie er seine Netzwerke für die Düsseldorfer Hofmusik einzusetzen verstand. So schrieb Johann Wilhelm am 30. Januar 1700 an seinen Hofarchitekten Alberti, dass er die mitgeschickten venezianischen Arien erhalten habe und sie sehr zu schätzen wisse:

*Ci sono pervenute, incluse nella vostra, le belle ariette di codesti teatri, che abbiamo particolarmente gradite.*³³

Darüber hinaus konnte Valentina Anzani nachweisen, dass Johann Wilhelm ein besonderes Interesse an Sängern hatte, die vom Sänger und Gesangslehrer Francesco Antonio Pistocci in Bologna ausgebildet worden waren.³⁴ Mit seinem Interesse an einzelnen Kastratensängern hielt er sich auch nicht zurück. Im Februar 1708 erkundigte sich der Kurfürst bei

³¹ Hofmusiker lassen sich in der Regel in der höfischen Finanzverwaltung (Hofkammer) in Besoldungslisten, bei Stipendienzahlungen, aber auch in Testamenten und Nachlässen, höfischen Programmzetteln und Korrespondenzen greifen. Diese vielfältige Überlieferungssituation bedingt eine besonders gute Ausgangslage für die Forschungen im Bereich der Hofmusik. Vgl. für den Münchener Hof beispielsweise die Hofzahlamtsüberlieferung sowie einzelne Rechnungsbelege, für die sogar eine Rubrik ›Stiftungen‹ angelegt wurde. Bayerisches Hauptstaatsarchiv (im Folgenden: BayHStA), Abteilung I. Zu Höfen als Kulminationspunkt von Musik und Kunst vgl. auch Juliane RIEPE, *der Weg zu seinem ganzen zeitlichen Glück*. Überlegungen zu Händels Italienreise vor dem Hintergrund der neueren Reiseforschung, in: Händel-Jahrbuch 56 (2010), S. 101–138, hier S. 106.

³² Mitunter auch: Cavaliere Conte Matteo d'Alberti. Alberti, der als Baumeister und Ingenieur in den Hofdienst eingetreten war, wurde von Johann Wilhelm 1695 in den pfälzischen Grafenstand erhoben. Vgl. Jörg GAMER, *Matteo Alberti (1645–1735)*. Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzog zu Jülich und Berg, Düsseldorf 1978.

³³ BayHStA, Abt. I, Kasten Blau 56/12 (unpaginiert).

³⁴ Pistocchi, der später Priester wurde, bildete in Bologna zahlreiche Alt- und Sopransänger aus, hielt sich auch einige Zeit am Wiener Kaiserhof auf und war europaweit bekannt. Vgl. u.a. Clemens HÖSLINGER, *Schöpferisches Mitgestalten – die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben*, in: *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. von Elisabeth FRITZ-HILSCHER/Helmut KRETSCHMER, Wien 2011, S. 599–674, hier S. 610.

Contessa Vittoria Malvezzi Angelelli, ob es möglich sei, den Sopranisten Antonio Pasi nach Düsseldorf zu schicken. Es war möglich.³⁵ Zwei Jahre später folgte mit dem jungen Antonio Maria Bernacchi ein weiterer Sänger, den Marchese Angelelli entbehren musste und der in den folgenden Jahren in Düsseldorf statt in Bologna reüssieren sollte.³⁶

Aber auch die unbekannteren Musiker, die in Westfalen angestellt waren, konnten auf europäische Reiserouten verweisen: Zu ihnen gehörte beispielsweise der Kontrabassist Joseph Kaempfer, der im 18. Jahrhundert im Habsburgerreich an größeren Adelshöfen wie dem der Esterházy oder dem des Salzburger Fürstbischofs angestellt war.³⁷ Gemeinsam mit dem Geiger Joseph von Mannl machte sich Kaempfer dann jedoch selbständig und bereiste ganz Europa. Belegt sind Aufenthalte in Frankreich, Schweden, Norddeutschland – und eben in Westfalen, wo er zumindest zeitweise als Mitglied der Burgsteinfurter Hofkapelle zur Ruhe kam.³⁸ Ebenfalls an dieser westfälischen Hofkapelle ist Anton Janitsch belegt, der als Violinist gemeinsam mit seiner Tochter Kunstreisen durch den mittel- und norddeutschen Raum unternahm. Einzelne Konzertanlässe führten das Duo auch nach Amsterdam, Linz und bis in die Schweiz. Über die jeweiligen Reisen, die Routen, geschweige denn die Reiseumstände ist bislang nichts bekannt. Hier zeigt sich wieder das gleiche Quellenproblem, das sich für Residenzstädte und Hofkapellen als so ungleich viel günstiger erweist: Wenn sich einzelne Informationen über diese besonders mobilen Musiker greifen lassen, dann meist über den Ort der Aufführungen, sei es an kleineren oder größeren Adelshöfen, in Klöstern oder auf städtischen Bühnen.

Für Musiker bestanden die besten Arbeitsbedingungen – d.h. die zahlenmäßig größte Nachfrage, aber auch die qualitativ vielfältigsten

³⁵ Den Briefwechsel transkribiert Anzani vollständig und paraphrasiert den Inhalt: Valentina ANZANI, *In the Service of Elector Palatine Johann Wilhelm (1690–1716). Castrati as Secret Agents and a Controversial Case of Diplomatic Immunity*, in: *Music and Power in the Baroque Era*, hg. von Rudolf RASCH, Turnhout 2018, S. 367–380, hier S. 368, Anm. 3. Vgl. BayHStA, Abt. I, Kasten Blau 56/13.

³⁶ ANZANI, *In the Service of Elector Palatine Johann Wilhelm*, S. 368 f. Antonio Bernacchi steht im Zentrum von Anzanis Dissertation, die im Laufe des kommenden Jahres veröffentlicht werden soll. Valentina ANZANI, *Antonio Bernacchi (1685–1756). Virtuoso e Maestro di Canto Bolognese* [Universität Bologna 2018, unveröffentlichte Dissertation].

³⁷ Vgl. Elisabeth Th. HILSCHER, Art. ‚Kaempfer, Joseph‘, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online* – URL: <https://musiklexikon.ac.at/0xc1aa500d_0x0001d365> (letzter Aufruf 22. Februar 2020).

³⁸ Vgl. Mary TÉREY-SMITH, Art. ‚Kämpfer, Joseph‘, in: *NGroveD 13* (2001) – URL: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48536>> (letzter Aufruf 22. Februar 2020). Eine Nennung auch bei Alina ZÓRAWKA-WITKOWSKA, *Foreign Musicians at the Polish Court in the Eighteenth Century. The Case of Pietro Mira*, in: *Musicians’ Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, hg. von Gesa ZUR NIEDEN/Berthold OVER, Bielefeld 2016, S. 155–169, hier S. 156.

Möglichkeiten – in den politischen Zentren, wo die Auftraggeber residieren und mit ihresgleichen rivalisierten.³⁹ Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert lassen sich hierbei allerdings Veränderungen im Stellenwert der Hofmusik erkennen. So stiegen die Ausgaben beispielsweise für die Hofkapelle der bayerischen Herzöge (der späteren Kurfürsten) in München im Untersuchungszeitraum, den der vorliegende Sammelband zugrundelegt, deutlich an. Im 16. Jahrhundert waren die Ausgaben für die Hofkapelle überschaubar. Einzelne Solisten oder der möglichst zugkräftige Kapellmeister – im 16. Jahrhundert verpflichtete der Münchener Herzog Orlando di Lasso – schlugen mit den größten Ausgaben in der Hofkammer zu Buche. Die anderen Musiker waren entweder für die Hofkapelle oder für die Kammermusik oder je nach Bedarf für alle musikalischen Anforderungen am Hof zuständig. Im 16. Jahrhundert stammten die meisten dieser Musiker aus der näheren Umgebung des Hofes oder gehörten seit mehreren Familiengenerationen zur Hofkapelle. Erst um 1600 änderte sich die Größe und auch die Zusammensetzung der Münchener Musiker. Die Solisten kamen nun fast ausschließlich aus Italien, was dem damaligen Zeitgeschmack entsprach. Hierbei spielten sich das musikalische Interesse der bayerischen Herzöge und ein gesteigerter politischer Anspruch zu Beginn des 17. Jahrhunderts gegenseitig in die Hände.⁴⁰

Zu den vielen von weit her stammenden Musikern, die im 17. und 18. Jahrhundert am Münchener Hof zu finden waren, zählten so namhafte Komponisten wie Andrea Bernasconi, der als Kapellmeister in München wirkte,⁴¹ sowie berühmte Sänger wie beispielsweise Filippo Balatri oder der bereits aus Düsseldorf bekannte Antonio Maria Bernacchi. Die Alt- und Sopransänger des 18. Jahrhunderts waren die zeitgenössischen Berühmtheiten schlechthin und fungierten als Aushängeschilder für die Hofmusik. Kein Preis war zu hoch, um sie als junge Talente direkt aus Italien einzustellen oder von anderen Fürstenhöfen abzuwerben. Sowohl Bernasconi als auch Bernacchi wurden in Italien geboren und begannen ihre Karriere dort, bevor sie aus verschiedenen europäischen Residenzstädten nördlich der Alpen hervorragende Angebote erhielten. Einzelne Ausnahmen wie etwa Agostino Steffani, der bereits als Jugendlicher nach München geholt worden war, bestätigen diese Regel, dass die deutschen Höfe untereinander um die versiertesten italienischen Musiker wetteiferten.

Der bayerische Raum hatte traditionell starke dynastische, konfessionelle und – wegen der räumlichen Nähe auch – wirtschaftliche Verbindun-

³⁹ Vgl. RIEPE, Überlegungen zu Händels Italienreise, S. 106.

⁴⁰ Britta KÄGLER, Frauen am Münchener Hof (1651–1756) (Münchener Historische Studien, Abteilung Bayerische Geschichte 18), Kallmünz 2011, S. 57–71, 386–388.

⁴¹ Bernasconi war von 1754 bis 1772 am Münchener Hof tätig. Vgl. Daniela SADGORSKI, Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof (1753–1772), München 2010, S. 53–89.

gen nach Italien. In den Anfängen der italienischen Oper spielten in Passau, Freising, Salzburg und München fast ausschließlich italienische Sänger und Instrumentalisten, während sich Ende des 17. Jahrhunderts z.B. am Münchener Hof einheimische und andere ausländische Musiker dem Ensemble anschlossen. Bezeichnenderweise erhielt eine der ersten bayerischen Sängerinnen, die als Solistin am Hof verpflichtet wurde, den Künstlernamen „La Bavarese“ – „die Bayerin“ oder „Rosa Bavarese“ – „bayerische Rose“.⁴²

Während das Bayerische Musikerlexikon Online (BLMO) als Wirkungsstätte der „Bavarese“ lediglich München angibt, kann anhand von Libretti und Programminformationen nachgewiesen werden, dass sie unter anderem in zwei *drammi per musica* in San Giovanni Grisostomo in Venedig aufgetreten sein muss.⁴³ Robert Münster geht davon aus, dass der bayerische Kurfürst sie zu Studienreisen nach Italien geschickt hatte.⁴⁴ Hinweise aus Hofkalendern, Libretti und mitunter sogar aus Fourierzetteln lässt sich allerdings auch ablesen, dass die Wittelsbacher ihre besten Musiker durchaus untereinander ‚austauschten‘, indem vor allem den Sängerinnen und Sängern Konzertreisen gewährt wurden, bei denen sie ‚fast immer auf ihre Mitgliedschaft in der Münchner Hofmusik hinwiesen‘⁴⁵ und so zum auswärtigen Ansehen der höfischen Musikkultur in München beitrugen. Legt man die höfischen Netzwerke als ein Grundmuster für die Vereinbarung von Konzertreisen und Gastauftritten zu-

⁴² Maria Rosa Pascali (Pasquali/Basqualin), genannt Bavarese. Ihr Vorname wird als Maria, Rosina Maria (nur bei Andreas Kraus) oder Maria Rosa angegeben. Sie war eine geborene Schwarzman(n), die 1736 Joseph Pasquali heiratete, der bereits im Münchener Hofdienst stand. Als Sängerin und „Kammervirtuosin“ lässt sie sich bei der Hofmusik im Zeitraum von 1730 bis 1754, unter der Bezeichnung ‚Kammerdienerin‘ von 1746 bis zum Eintrag im Besoldungsbuch des Jahres 1755 (Sterbequartal) nachweisen. Sie starb am 16. November 1754. BayHStA, Abt. I, Kurbayern Hofzahlamt (Besoldungsbücher der Jahre 1730 bis 1754/55) sowie Hofamtsregistratur I 462/120a und Hofamtsregistratur I 472/850. Vgl. KÄGLER, Frauen am Münchener Hof, S. 44 und 50.

⁴³ Eleanor SELFRIDGE-FIELD, A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres. 1660–1760, Stanford 2007, S. 433 („L'Issipile“, Herbst/St. Martin 1732, Anna (sic!) Rosa Bavarese in der Rolle der Rodope, die Oper, die am 15. November 1732 uraufgeführt wurde, ist dem bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht gewidmet) und S. 435 („Adriano in Siria“, Karnevalssaison 1733, Anna (sic!) Rosa Bavarese in der Rolle der Prinzessin Emirena).

⁴⁴ Vgl. Robert MÜNSTER, Die Münchner Hofmusik bis 1800, in: Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme, hg. von Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER, Heidelberg 2014, S. 380 und 383 (Anhang I).

⁴⁵ MÜNSTER, Die Münchner Hofmusik bis 1800, S. 380.



Abb. 1: Die Opernsängerin Maria Rosa Pasquali, genannt „La Bavarese“ in einer Federzeichnung von Anton Maria Zanetti d.Ä. aus dem Jahr 1738. Sie trägt ihr Bühnenkostüm, ist im Profil nach links gewandt und hält einen Fächer. Zanetti hat die Karikatur signiert und La Bavarese / S. Gio' Grisostomo / 1738 hinzugefügt. Im Jahr 1738 sind drei Opern am Teatro San Giovanni Grisostomo in Venedig aufgeführt worden, in denen sie auftrat. Die Zeichnung gehört zu einem Album mit weiteren Operndarstellern von den Karikaturisten Marco Ricci und Anton Maria Zanetti d.Ä. Zahlreiche dieser Zeichnungen wurden kopiert und – mit identischen Inschriften – nachgezeichnet. Die vorliegende Karikatur von Pasquali stammt aus einem Album von Konsul Joseph Smith, das im Jahr 1762 in den Besitz von König Georg III. überging. Maße: 20.1 x 14.6 cm
© Royal Collection Trust. In einem weiteren Album von Zanetti, das sich in der Fondazione Cini befindet, gibt es zwei Zeichnungen von Pasquali aus der gleichen Serie (Fondazione Cini, inv. 36722 und inv. 36685).

grunde, so zeigt sich, dass der Münchener Hof in engem Austausch stand mit den räumlich nicht weit entfernten Höfen in Freising und Wien. Enge familiäre Verbindungen gab es aber auch mit dem Kurkölnischen Hof, der im 17. und 18. Jahrhundert als eine Wittelsbachische Sekundogenitur gelten kann.

Als ergiebig erweisen sich um 1700 allerdings andere Wittelsbachische Familiennetzwerke, wenn es um musikalische Vermittlungsstrategien zwischen Bayern und dem Westen des Alten Reichs geht. Mit einem Umweg über Neapel stößt man dort auf Michele Mascitti, der an der Real Cappella⁴⁶ ausgebildet worden war und unter seinen Zeitgenossen einen Ruf als berühmter Violinist genoss. In Neapel erhielt Mascitti zwar keine Festanstellung, machte sich aber trotzdem schnell einen Namen und konnte das Königreich mit den besten Referenzen verlassen, um auf Konzertreisen zu gehen. Er tourte durch ganz Europa. Dass er sich zunächst allerdings vor allem in verschiedenen Territorien des Alten Reichs und in den Niederlanden aufhielt, verdankte er zwei seiner frühesten Gönner: dem einflussreichen römischen Kardinalnepoten Pietro Ottoboni und dem Herzog von Bayern, dem späteren Kölner Kurfürsten Joseph Clemens.⁴⁷ Dass ihm sein Ruf und seine hochrangigen Fürsprecher Türen öffneten, sorgte schließlich dafür, dass Mascitti sich französisiert als „Michel“ in Paris etablieren konnte. Ab 1702 bewegte er sich dort bereits in den besten Kreisen. Zwei Jahre später bezeichnete ihn die Zeitschrift „Mercure Galant“ als Komponisten von beachtlicher Reputation, dem der König, der Dauphin und überhaupt der ganze Hof von Versailles applaudiert hätten. Damit war der Neapolitaner im Zentrum der höfischen Welt Frankreichs, ja Europas angekommen. Italienisch geprägte Musikgattungen waren ‚en vogue‘ und Mascitti als Violinist und Komponist befragter denn je.⁴⁸

Von Musikdrucken und Realien: Widmungen, Instrumente und Tanzschuhe

Diese kurzen biographischen Skizzen sollen an dieser Stelle genügen. Sie deuten an, in welche Ergebnisse die Auswertung von höfischen Verwaltungsakten, Korrespondenzen, Empfehlungsschreiben und Libretti aufge-

⁴⁶ Dinko FABRIS, Art. ‚Mascitti, Michele‘, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel u.a. – URL: <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50949>> (letzter Aufruf 22. Februar 2020). Mascitti war u.a. als *sovrannumerario*, ohne Gehalt, Violinist in der berühmten Real Cappella.

⁴⁷ Das Netz von Mäzenen lässt sich oft anhand von Widmungen oder Vorreden zu gedruckten Kompositionen erschließen. Vgl. Michael TALBOT, Art. ‚Mascitti‘, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 11 (©2001), S. 746.

⁴⁸ Trotz der Annahme des französischen Vornamens Michel hob Mascitti seine neapolitanische Herkunft stets hervor: *dit Neapolitano*, vgl. RISM M1226.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 2: Titelblatt von Michele Mascittis „Sonate a violino solo e basso.

„E sonate a due violini, e basso“ (Solo- und Bassgeigensonate und zwei Violin- und Basssonaten), das 1711 in Paris gedruckt wurde. Die Werke sind dem Kurfürsten von Bayern – Karl Albrecht – gewidmet. Das Titelblatt belegt außerdem, dass Michele Mascitti die Angewohnheit hatte, seinem Namen den Zusatz „Napolitano“ hinzuzufügen. Der Druck befindet sich heute in der Französischen Nationalbibliothek in Paris © Bibliothèque Nationale de France, Département Musique, VM7-709 (1).

fächert werden können, vom Itinerar der Reisen und Anstellungen einzelner Musiker bis hin zu Musiker- und Adelsnetzwerken. Ausgehend von Michele – Michel – Mascitti geben aber auch musikalische Drucke Aufschluss über kulturelle Wechselbeziehungen und darüber, inwiefern höfische Vernetzungen ausgewertet werden können, um spezifische Wechselwirkungen und damit letztlich auch die Funktionalität eines Hofes zu verstehen.

Die Kompositionen von Mascitti trafen den Geschmack seiner Zeit, so dass sie in Paris, wo er alle seine Sonaten publizieren ließ, stark nachgefragt wurden und die Drucke immer wieder neue Auflagen erlebten.⁴⁹

⁴⁹ Zum Erfolg von Mascittis Kompositionen vgl. Mary CYR, *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*, London/New York 2016, S. 11 und hier vor allem S. 207; Hubert LE BLANC, *Defense de la Basse de Viole Contre les Entréprises du Violon et les Préentions du Violoncel*, Amsterdam 1740, S. 103f.

Innerhalb kurzer Zeit verbreitete sich dieses Interesse an Mascittis Werken nicht nur in Versailles und Paris, sondern auch in den Adelspalais in Lüttich, Köln, Wien, München und Stuttgart, so dass sich dynastische Netzwerke und Orte der Musikproduktion fast wie zwei Folien mit den gleichen Knotenpunkten übereinanderlegen lassen. Auswertungen von Musik-Verlagen, den einzelnen Auflagen und Druckorten geben grundsätzlich Hinweise auf die Verbreitung einzelner Drucke.⁵⁰ Die starke Nachfrage wie im Fall Mascitti wird zusätzlich unterstrichen, wenn sich auch zahlreiche Kopien von solchen Verlagen nachweisen lassen, die für verbilligte ‚Raubkopien‘ bekannt waren. Hierzu zählte beispielsweise der Verleger Pierre Mortier aus Amsterdam, der mit dem Motto warb, gefragte Musikstücke kostengünstiger als jeder andere Verlag anzubieten: *Qui vend la Musique du monde la plus correcte & qui s'engage de la donner à meilleur marché que qui ce soit.*⁵¹

Auf der Grundlage von textbezogenen Quellen, zu denen neben dem bereits erwähnten Verwaltungsschriftgut und Korrespondenzen auch Vorworte, Verlagsinformationen und ggf. Widmungen zählen, ist es allerdings schwierig, kulturelle Wechselbeziehungen nachzuvollziehen, die sich in der Musik selbst manifestierten. Hier obliegt es der musikwissenschaftlichen Forschung, stilistische Brüche oder inhaltliche Neuerungen zu analysieren und zu hinterfragen, ob sich die Musiker inhaltlich-konzeptionell auf ihren Reisen oder durch das Studium von entsprechenden Musikstücken anregen ließen.

Ausgehend von Primadonnen wie Rosa Bavarese oder berühmten Komponisten und Sängern wie Michele Mascitti oder Antonio Baracchi konnten hier frühneuzeitliche Musikermigrationen wenigstens im Ansatz nachvollzogen werden. Der Versuch, Verbindungen zwischen dem Münchener Hof und dem Herzogtum Westfalen nachzuspüren, zeigt allerdings, dass die Überlieferungslage über außergewöhnliche Einzelfälle hinaus oft nur rudimentäre Informationen bereithält.⁵² So findet sich in den Münchener Hofamtsregistraturen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts

⁵⁰ Zu grundlegende Studien zum Musik-/Musikalien-transfer zwischen Italien und Frankreich bzw. zwischen Böhmen und Sachsen vgl. Caroline GIRON-PANEL, *Présences musicales étrangères dans les hôpitaux romains et vénitiens. État d'une recherche en cours*, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650–1750*, hg. von Anne-Madeleine GOULET/Gesa ZUR NIEDEN (*Analecta musicologica* 52), Kassel u.a. 2015, S. 442–464 und Hans-Günter OTTENBERG/Reiner ZIMMERMANN (Hg.), *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert*, Dresden 2012.

⁵¹ Ulrich DRÜNER u.a., „150“ – 150 Musikverleger des 18. Jahrhunderts. Ein Katalog zum 150-jährigen Jubiläum der Fachrichtung ‚Musikantiquariat‘, Stuttgart 2016, S. 48 (Nr. 66).

⁵² Agostino Steffani ist so ein herausragender Einzelfall. Er wird in einem eigenen Beitrag behandelt. Vgl. Lars Wolfram im vorliegenden Band.

zunächst nur ein einziger Name, der als Mittler zwischen München und Paderborn in Frage kommt. Ein gewisser Peter Puschmann war zunächst als Bayerischer Geheimer Rat in München beschäftigt und findet sich im Jahr 1647 dann im Gefolge von Ferdinand von Bayern als *paderbornischer Kanzler*⁵³ in den Gehaltslisten. Zwar nennen die Münchener Verwaltungsakten auch verschiedene Hofmusiker, es bleibt allerdings unklar, ob wirklich einzelne Musiker an den Hof nach Paderborn wechselten.

Für die oft nur unzureichende Überlieferungssituation, die Aufschluss über die Mobilität frühneuzeitlicher Musiker geben kann, konnte bislang deutlich gemacht werden, dass es strukturelle Überlieferungsprobleme gibt, zu denen gehört, dass Fürstenhöfe und zentrale Aufführungsorte in den Quellen überproportional hervorstechen. Zu diesem Bündel an Erklärungsansätzen muss jedoch ein weiteres Überlieferungsproblem hinzugefügt werden, das eine Identifizierung von Musikern erschwert: In den Quellen fehlen oft verlässliche Namensangaben, stattdessen ist in den meisten Fällen nur von einem *Hofmusikus* oder einem *Sänger*, manchmal versehen mit dem Attribut *welscher Sänger* die Rede.⁵⁴ In weit größerem Ausmaß als bei männlichen Musikern zeigt sich dieses Quellenproblem bei Frauen und mitunter noch einmal verschärft, wenn es um reine Frauenverbände geht. Vor diesem Hintergrund soll abschließend noch ein kurzer Blick auf das Essener Kanonissenstift geworfen werden.

Das Damenstift in Essen stellte für die Barockzeit gleich auf mehreren Ebenen eine Ausnahme dar. Es liegen nicht nur vergleichsweise gute Quellenbestände vor, sondern mit den Veröffentlichungen von Ute Küppers-Braun und Jörg Bölling auch gleich verschiedene Studien zu Musik und Kultur des Essener Stifts.⁵⁵ Diese in ihrem Kern regionalgeschichtlichen Studien basieren zu einem großen Teil auf Protokollserien und Rechnungsüberlieferungen. So lassen sich neben der bloßen Anzahl fest angestellter Musiker auch vereinzelt die Menschen hinter den Instrumenten erfassen: Justinian Bollin wurde 1621 als Vizescholaster eingestellt, um die Qualität der Kirchenmusik zu verbessern.⁵⁶ Gleichzeitig verweisen Aus-

⁵³ Peter Puschmann, Bayerischer Geheimer Rat und *paderbornischer Kanzler*. BayHStA, Abt. I, Hofamtsregistratur I Fasz. 244, fol. 105r (1647).

⁵⁴ Hinzu kommt das Problem, einzelne Musiker trotz abweichender Schreibweisen zweifelsfrei identifizieren zu können.

⁵⁵ Vgl. Ute KÜPPERS-BRAUN, *Frauen des hohen Adels im Kaiserlich-Freiweltlichen Damenstift Essen (1605–1803). Eine verfassungs- und sozialgeschichtliche Studie (Quellen und Studien. Veröffentlichungen des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen 8)*, Münster 1997; DIES., *Macht in Frauenhand. 1000 Jahre Herrschaft adeliger Frauen in Essen*, Essen 2002.

⁵⁶ Vgl. Jörg BÖLLING, *Gottesdienst als Gesamtkunstwerk. Zur Intermedialität barocker Liturgie in Frauenstiften (Essen, Steele, Gandersheim)*, in: *Neue Räume – neue Strukturen. Barockisierung mittelalterlicher Frauenstifte*, hg. von Klaus Gereon BEUCKERS/Birgitta FALK (*Essener Forschungen zum Frauenstift 12*), Es-

gaben für Trompeten, Flöten und Violinen auf eine ständige Kammermusik. Im 18. Jahrhundert ist zumindest der Kammermohr der Äbtissin mit Namen überliefert: Ignatius Fortuna unterhielt bei Gastmählern der aristokratischen Damen allerdings nicht nur musikalisch, sondern auch mit akrobatischen Kunststücken.⁵⁷

Seit dem 10. Jahrhundert war das Essener Stift zum Reichsstift erhoben worden. Reichsabtissinnen stellten Geleitbriefe aus, ließen Münzen prägen, verfügten über umfangreiche Zoll- und Marktrechte und das Stift entwickelte sich zu einer Erziehungs- und Bildungsstätte der Aristokratie, wodurch es in der Frühen Neuzeit überregionale kulturelle Bedeutung erlangte.⁵⁸ Neben die Musik im Rahmen der kirchlichen Liturgie trat im 17./18. Jahrhundert eine konzertante Barockkultur, die deutlich machte, dass sich das Stift und seine Äbtissinnen in einem explizit höfischen Ambiente verorteten, das in den Austausch von Musikstücken und Musikern genauso eingebunden war wie andere Fürstenhöfe.⁵⁹ In einem solchen Kontext von ‚Hof‘ und ‚Hofhaltung‘ ist auch der Besitz von Instrumenten sowie privates Singen und Musizieren der hochadeligen Stiftsdamen zu betrachten. Die – gebrauchten – Tanzschuhe der letzten Essener Fürstäbtissin ergänzen dieses Bild eindrücklich.⁶⁰ Inventare vermitteln weitere Einblicke: So besaß Imagina von Öttingen etwa ein eigenes *hackebreth*. In einem der Sommerschlösser gab es ein heizbares Musikzimmer, direkt neben dem Zimmer des Kammermohren Fortuna. Trotz der dürftigen Informationen, die man den nüchternen Quellen abringen kann, wird die herausragende Bedeutung der Musik im Essener Damenstift deutlich. Methodisch muss davon ausgegangen werden, dass in den Quellen vieles durch stereotype Formulierungen wiedergegeben oder einfach weggelas-

sen 2014, S. 131–149, hier S. 146; DERS., Musik und Theater am Hof der Essener Fürstäbtissinnen in der Barockzeit, in: Frauen bauen Europa. Internationale Verflechtungen des Frauenstifts Essen, hg. von Thomas SCHILP (Essener Forschungen zum Frauenstift 9), Essen 2011, S. 435–463, hier S. 435. Bölling verweist hier auch auf Hermann SCHRÖTER, Zwei Zufallsfunde zur Essener Musikgeschichte, in: Das Münster am Hellweg 12 (1959), S. 138–140, hier S. 140.

⁵⁷ Vgl. Ute KÜPPERS-BRAUN, Ignatius Fortuna und andere Kammermohren, in: Das Münster am Hellweg 54 (2001), S. 17–49; Linda Maria KOLDAU, Frauen, Musik, Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Köln u.a. 2005, S. 898 mit Anm. 958 sowie BÖLLING, Musik und Theater, S. 436.

⁵⁸ Christoph KAMMERTÖNS, Art. ‚Essen‘, in: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig FINSCHER/Friedrich BLUME, Bd. 3 (Sachteil), Kassel u.a. ²1995, Sp. 158–161, hier Sp. 158.

⁵⁹ Ab dem 13. Jahrhundert werden die Äbtissinnen auch als (Reichs-)Fürstinnen bezeichnet.

⁶⁰ Das Mittelrhein-Museum Koblenz besitzt ein Paar Tanzschuhe von Fürstäbtissin Maria Kunigunde von Sachsen, die in Leder mit Stoffeinfassung und Stickereien gefertigten Schuhe weisen Gebrauchsspuren auf. Als Leihgabe befindet sich einer der Tanzschuhe momentan in der Historischen Ausstellung im Schloss Borbeck.

sen wurde, weil die Art und die Häufigkeit der Musikaufführungen als selbstverständlich gelten konnte.

Im Vergleich mit weltlichen Höfen und aristokratischen Stiften wird deutlich, dass die Formen musikalischer Repräsentation im 17. und 18. Jahrhundert in einem vorgegebenen Rahmen erfolgten. So zählte die musikalische Repräsentation beispielsweise als Gunsterweis innerhalb des höfischen Settings; ein Gunsterweis, der sich darin ausdrückt, dass ein ausgewähltes Publikum an bestimmten musikalischen Aufführungen teilnehmen durfte. Die musikalische Repräsentation lässt sich zugleich aber auch als Mittel frühneuzeitlicher Machtdemonstration und als musikalische Form der Imagepolitik verstehen.⁶¹

Ein Blick auf den lippischen Fürstenhof zeigt, dass dort zunächst nur drei Sänger in der Hofkapelle eingestellt werden konnten und auch die Instrumentalmusik nur schrittweise ausgebaut wurde. Interessant ist allerdings, dass der aus Stuttgart kommende Konrad Hagius seine für den katholischen Ritus komponierten Stücke in Bückeburg – anders als in Stuttgart – tatsächlich aufführen konnte. Ein Aspekt, der noch einmal unterstreicht, dass sich die Musiker selbst „wenig um die territorialen oder konfessionellen Grenzen oder um eine nationale musikalische Identität [scherten]“.⁶² Über Jahrhunderte hinweg regelte der Markt musikalische Mobilität europaweit. Die niederländisch-flämischen Musiker, die im 15. und 16. Jahrhundert nach Italien zogen, die italienischen Musiker, die im 17. und 18. Jahrhundert das gesamte europäische Musikleben prägten, die Böhmen in Mannheim und die Engländer in Dänemark, sie folgten alle einem Gesetz von Angebot und Nachfrage.⁶³ Gleichzeitig waren sie Teil einer Musikkultur, die sowohl von Migration als auch von Sesshaftigkeit geprägt war. Auch wenn der vorrangige Blick auf die Mobilität den grenzüberschreitenden Austausch von frühneuzeitlichen Musikern als Normalfall des Musikmachens erscheinen lassen könnte, so gab es doch eine Vielzahl weitgehend ortsfester Musiker. Diese Sesshaftigkeit muss aber keineswegs als grundsätzlicher Nachteil ausgelegt werden. Einerseits profitierten auch diese Musiker in hohem Maße vom Austausch mit weitgereisten Kollegen. Andererseits gehörte das Gleichnis von weit gereisten Gänsen spätestens seit Sebastian Brants *Narrenschiff* zum Topos. Brant schrieb desillusioniert darüber, dass nicht jeder, der die Welt gesehen zu

⁶¹ Hierzu grundlegend und am Beispiel des Münchener Hofes Sebastian WERR, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln u.a. 2010, S. 15–50, 191–249.

⁶² LEOPOLD, *Musikwissenschaft und Migrationsforschung*, S. 36.

⁶³ Vgl. LEOPOLD, *Musikwissenschaft und Migrationsforschung*, S. 31, 38; ARNE SPOHR, *How Chances It They Travel? Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland (1579–1630)*, Wiesbaden 2009; ZUR NIEDEN, *Mobilität und kulturelle Horizonte*, S. 213–215, 224.

haben meint, auch an ihr gewachsen ist: *Ein Narr ist, der viel Land durchfert /Und wenig Kunst und Tugend lehrt, /Als ist ein Gans geflogen aus, /Und Gagak kompt wieder zu Haus.*⁶⁴ Frühneuzeitliche Enzyklopädien reihten diese Erkenntnis in ihre Lemmata zur ›Lebensklugheit‹ ein und Johann Mattheson greift das Gleichnis von den Gänsen auf, um Musiker zu beschreiben, die zwar nach Italien – oder anderswohin – gereist seien, aber auch nur als Gänse wieder zurückgekehrt seien.⁶⁵ Der bloße Aufenthalt in den italienischen Musikzentren habe eben nicht ausgereicht, um sich tatsächlich neue Kenntnisse anzueignen.⁶⁶

Schlussbemerkungen

Abschließend sollen an dieser Stelle noch einmal auf die Herausforderungen vergleichender musikgeschichtlicher Studien betrachtet werden. Einzelne, in den Quellen greifbare Musiker sind in diesem Beitrag in Verbindung mit den jeweiligen Aufführungsorten an Höfen, in Städten und Stiften als Zentren ganz unterschiedlicher Regionen herausgegriffen worden. Unter musikalischen Aspekten haben das Damenstift Essen, das Herzogtum Westfalen und das Kurfürstentum Bayern sich in der gebotenen Kürze jeweils als Regionen mit ganz eigenem Profil präsentiert. Die Besonderheiten liegen dabei jedoch zumeist in unterschiedlichen Rahmenbedingungen begründet, die sich aus der geographischen Lage des Territoriums, dynastischer Vernetztheit, äußeren Krisen oder politischer Verfasstheit (z.B. weltliche Erbmonarchie/geistliche Wahlmonarchie) ergeben. Von einer musikalischen Pluralisierung lässt sich im 17. und 18. Jahrhundert hingegen selbst in so weit voneinander entfernten Regionen wie Bayern und Westfalen kaum sprechen. Die Landstriche, die hier skizzenhaft gegenübergestellt und miteinander verglichen wurden, orientierten sich auf unterschiedliche Art und Weise doch jeweils vorwiegend an den gleichen musikalischen Vorbildern, nämlich italienischen Musikgattungen und deren Weiterentwicklungen. Musikalisch betrachtet, überwiegt im vorliegenden Untersuchungszeitraum also eher die Tendenz

⁶⁴ Zitiert nach Heinrich Gustav FLÖRKE, *Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte*, darin: Art. ‚Reise‘, Bd. 122, Berlin 1813, Sp. 141–195, hier: Sp. 194.

⁶⁵ 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*, Bd. 2, Hamburg 1739, S. 108 § 62 und 63 sowie DERS., *Grosse General-Baß-Schule: oder der exemplarischen Organisten-Probe (...)*, Hamburg 1731, S. 46.

⁶⁶ Für das 18. Jahrhundert gilt mit Sicherheit, dass ein Musiker, der nie in Italien gewesen ist, an verschiedenen Fürstenhöfen nördlich der Alpen ausreichend Gelegenheit hatte, um italienisch geprägte Musikgattungen zu erlernen.

einer regional übergreifenden Homogenisierung, die ihre Gründe unter anderem in der engen Verflechtung der unterschiedlichen Regionen und der Mobilität musikalischer Akteure hat.⁶⁷

Arnfried Edler, Joachim Kremer und Reiner Nägele gehören zu den Musikwissenschaftlern, die sich intensiv mit methodischen Überlegungen zu einer musikwissenschaftlichen Regionalgeschichte beschäftigt haben. Es ist eine abwegige Annahme, dass bereits eine Fallstudie oder ein aus pragmatischen Gründen geographisch-politisch begrenzter Untersuchungsraum als regionalgeschichtliche Studie gelten kann, denn das Verständnis „einer Region als geschlossenes System [ist] ein Konstrukt“.⁶⁸ Ordnete die ältere Musikgeschichtsschreibung ein Phänomen als ›norddeutsch‹ ein, dann kann damit ein Raum gemeint sein, der sich zwischen Friesland und dem Baltikum erstreckt und weite Teile Norwegens mit einschließt. Dabei muss das Konzept einer musikwissenschaftlichen Regionalforschung immer zugrunde legen, dass Regionen offen sind. Kremer formuliert es treffend, wenn er schreibt, dass „das Phänomen der Mobilität und Überlagerung, also der multiplen Zugehörigkeit, ... geradezu ein Spezifikum [der Region ist]“.⁶⁹

Grenzen sind niemals hermetisch. Die zu betrachtende Region ist immer in ein übergeordnetes Geflecht aus Interaktion und Kommunikation aus familiären, wirtschaftlichen und eben musikalischen Netzwerken eingebunden. Regionale Musikforschung entbindet also gerade nicht von der Aufgabe der Einordnung in größere Zusammenhänge.⁷⁰ Vielmehr müssen stets Wechselbeziehungen dargestellt und der Vergleich zwischen verschiedenen Regionen konsequent angewendet werden. Das Ziel einer „Methodik des Regionalen“ lautet in der neueren Musikforschung daher, dass übergeordnete Strukturen herausgearbeitet werden, ohne lokale und regionale Besonderheiten zu ignorieren.⁷¹ Folgerichtig sollten Regionen als Kommunikationsräume verstanden werden, die regionale Musikkultur ermöglichen. Im weitesten Sinne ist Kommunikation also die Voraussetzung für die Verbreitung von Musik und Wechselbeziehungen zwischen regional unterschiedlicher Musikpflege. Mit dem Fokus auf solchen dy-

⁶⁷ Die ‚Verflechtung‘ von Regionen lässt sich in der Regel über personelle – familiär-dynastische – oder wirtschaftlich-infrastrukturelle Kontakte greifen.

⁶⁸ Joachim KREMER, Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘, in: Die Musikforschung 57 (2004), S. 110–121, hier S. 112.

⁶⁹ KREMER, Regionalforschung heute?, S. 112.

⁷⁰ Vgl. u.a. Reiner NÄGELE, Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?, in: Die Musikforschung 57 (2004), S. 121–133, hier S. 123.

⁷¹ Arnfried EDLER, Regionalgeschichte und Strukturgeschichte der Musik. Zur Frage der Forschungsorganisation am Beispiel Niedersachsens, in: Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft, hg. von Kathrin EBERL/Wolfgang RUF, Kassel u.a. 2000, S. 172–178, hier S. 175 sowie KREMER, Regionalforschung heute?, S. 117.

namischen Verflechtungsprozessen ist es schließlich nur konsequent, auch solche regionalen Einheiten zu erforschen, die über historische politische Einheiten oder moderne nationale Grenzen hinausgehen, etwa die Region des Hellwegs, die schon in der Frühen Neuzeit politische Kleinteiligkeit überwand oder eine Region wie den Bayerisch-Böhmischen Wald, dessen Gebiet – historisch betrachtet – eng verzahnt war.

*...aber verwirrt mit Euren Verstrickungen
nicht die Herzen.*

Niederländisch-italienische Musikkultur
am lippischen Grafenhof um 1600¹

Vera Lüpkes

Die Grafschaft Lippe im östlichen Westfalen war flächenmäßig zwar relativ klein und arm an Bodenschätzen, gleichzeitig aber reich an Wäldern und Flüssen. Das Territorium stand unter der Lehenshoheit der Landgrafschaft Hessen und des Fürstbistums Paderborn. Während der Regierungszeit Graf Simon VI., 1579 bis 1613, spielte die Grafschaft innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation eine wichtige Rolle. Simon war ein gelehrter Landesherr, der es verstand, sich versiert und umsichtig auf diplomatischem Parkett zu bewegen. Aufenthalte an den Höfen in Wolfenbüttel und Kassel ergänzten seine formale Ausbildung. Er hatte unter anderem gelernt, neue Formen der höfischen Repräsentation so einzusetzen, dass sie ihm politisch zum Vorteil gereichten. Musik spielte dabei eine bedeutende Rolle. Simons primäres Ziel war der dynastische Erhalt der Herrschaft. Um ihn zu sichern, suchte er den Kontakt zu Kaiser Rudolf II. in Prag. Damit einher ging Simons Ehrgeiz, die Grafschaft wirtschaftlich, kulturell und politisch zu modernisieren und zu stabilisieren. Seine Bemühungen waren von Erfolg gekrönt: 1595 gewährte ihm der Kaiser das Unteilbarkeitsprivileg für die Grafschaft Lippe.

Die Grafschaft

Über den Weserhafen Varenholz war Lippe Teil des Wasserstraßennetzes Nordwesteuropas und exportierte über Bremen Waren bis nach Südeuropa. Die die Weser querenden Landstraßen, unter anderem der Hellweg im nahegelegenen Bistum Minden, sorgten für die West-Ost Anbindung. Die

¹ Der Titel ist ein ins Deutsche übersetztes Teilzitat aus der Hymne des Neapolitainers Giambattista Marino auf die Haare einer schönen Frau. Die Hymne hat Johann Grabbe während seines Aufenthaltes in Venedig zwischen 1607 und 1611 vertont. Veröffentlicht in: Johann GRABBE, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 1609 [RISM A/I G 3259]. Das italienische Original lautet: O chiome erranti, o chiome/ dorate, inannelate, /o come belle, o come/ e volate e scherzate! / Ben voi scherzando errate, / e son dolci gli errori,/ Ma non errate in allacciando i cori! / Zitiert nach: Siegfried SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen, (Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Neuhausen/Stuttgart 1972, S. 149.

Stadt Lemgo war Mitglied der Hanse. Die Grafschaft entwickelte sich zu einer wirtschaftlich florierenden und politisch einflussreichen Größe.

Das Territorium maß rund 1.300 Quadratkilometer inklusive der Exklaven, dem 1185 gegründeten Lippstadt und dem südlich der Grafschaft gelegenen Grevenhagen. Das erste Oberhaupt des hochadeligen Hauses Lippe wurde 1123 erstmals erwähnt. Seit 1173 waren die Paderborner (Fürst-)Bischöfe die Lehensherren, ab 1456 außerdem die hessischen Landgrafen. Stadtgründungen sind Lemgo, Horn, Blomberg, Detmold, Langenholzhausen und Varenholz. 1528 wurde Lippe zur Reichsgrafschaft erhoben, 1789 zum Fürstentum.

Der Handel mit Eichen- und Buchenholz, Glassand, Hohlgläsern, Salz, Getreide und Flachs, Leinengarn und -gewebe sowie Schafwolle waren wichtige Einnahmequellen. Bernhard VIII. führte 1538 die lutherische Reformation für ganz Lippe ein; sein Sohn Simon VI. 1605 die dem Calvinismus nahestehende zweite, sogenannte lippische Reformation.

Graf Simon VI. zur Lippe – Ein europäischer Renaissanceherrscher

Der am 15. April 1554 als drittes Kind des regierenden Grafen Bernhard VIII. und seiner Gemahlin Katharina von Waldeck geborene Simon wuchs im lutherischen Glauben auf. Denn schon sein Vater war während seiner Erziehungsjahre in Kassel unter Landgraf Philipp I. protestantisch erzogen worden und führte 1538 das Luthertum in Lippe ein. Bernhard verstarb 1563 im Alter von nur 36 Jahren. Der zu seinem Nachfolger bestimmte Simon war damals erst neun Jahre alt. Bis zum Erreichen seiner Volljährigkeit übernahm ein dreiköpfiges Gremium in seinem Namen die Regierungsgeschäfte. Seine Erziehung und Ausbildung lag in den Händen der Präzeptoren – Hauslehrer, bzw. Fürstenerzieher – dem Magister Johann von Exter und dem Magister Nikolaus Thodenus. Beide waren Absolventen der Universität Wittenberg. Johann war Kommilitone Luthers gewesen, Nikolaus Student Philipp Melanchthons. Dass bei Martin Luther der Gesang der lutherischen Gemeinde einen neuen Stellwert erlangte, ist hinlänglich bekannt.² Beachtung verdient in unserem Zusammenhang die Tatsache, dass Philipp Melanchthon in seiner *Kirchen- und Schulordnung* von 1528 die Musik als *Bildungs- und Fördermittel der Jugend* schätzt.³ Nicht nur die beiden Präzeptoren, sondern auch Simons Gymnasialzeit bei dem Humanisten und Schulreformer Johannes Sturm in Straßburg haben seine Neigung zur Musik geprägt und deren Relevanz für die

² Silke EILERS, Klang der Frömmigkeit. Luthers musikalische Erben in Westfalen, Münster 2016.

³ Zitiert nach M. Phil. Melanchthon's evangelische Kirchen- und Schulordnung vom Jahre vom Jahre 1528, bevorwortet von Dr. Martin Luther, Schlüchtern in Kurhessen, hg. von Karl WEBER, 1844.

christliche Bildung aufgezeigt. Sturm muss aber einen darüber hinaus gehenden prägenden Einfluss auf seinen lippischen Schüler gehabt haben. Der Gründer des Straßburger Gymnasiums *Schola Argentoratensis* war bekennender Calvinist.⁴ Möglicherweise legte er damit das Fundament, auf dem Simon während seiner Regierungszeit aufbaute und das ihn veranlasste, 1605 die sogenannte *Zweite Reformation* in seiner Grafschaft einzuführen. Diese Lippische Reformation kommt der Strenge des Calvinismus gleich.⁵ Äußeres Zeichen ist die Einnahme des Abendmahls in Form von Brot und Wein.⁶

Die nächste Station in der Ausbildung des zukünftigen Grafen war der Hof in Wolfenbüttel. Bei seiner Ankunft regierte hier seit gut einem Jahr Herzog Julius von Braunschweig-Lüneburg. Unter ihm erfuhr das Herzogtum einen Modernisierungsschub. Simon erlebte mit, wie die Verwaltungsstrukturen umgebildet wurden, wie der Herzog den Bergbau, das Hüttenwesen und die Verkehrsinfrastruktur verbesserte und in die Bildung seiner Untertanen investierte. Er wurde Teil der im Aufbau befindlichen Hofkapelle. Wie der seinerzeit siebenjährige Prinz Heinrich Julius wird der mittlerweile siebzehnjährige Simon täglich zweimal vom Hoforganisten Antonius Ammerbach im Spielen von Tasteninstrumenten und im Lautenspiel unterrichtet worden sein.⁷

Während der sich anschließenden Jahre am Kasseler Hof – 1572 bis 1574 – lernte Simon die repräsentative Wirkung einer Hofkapelle kennen. Der umfassend gebildete, musikkaffine Landgraf Wilhelm IV. hatte den damals in ganz Westeuropa berühmten Komponisten und Kapellmeister Johannes Heugel bei der Regierungsübernahme 1567 im Amt bestätigt.⁸ Heugel war schon Kapellmeister des Landgrafen Philipp I., dem Vater Wilhelm IV. Unter ihm erlangte die Kasseler Hofkapelle ihre erste Blütezeit. Während seiner eigenen Regierungszeit hielt Simon Kontakt zu dem berühmten Musiker. So vererbte er ihm im Geschäftsjahr 1593/1594

⁴ Vergleiche zum Leben und Werk Sturms: Matthieu ARNOLD/Julien COLLONGES, Jean Sturm. Quand l'humanisme fait école, Straßburg 2007.

⁵ DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM (Hg.), Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa, Dresden 2009.

⁶ Bis heute werden in Lippe zwischen reformierten und lutherischen Kirchengemeinden unterschieden. Vergleiche dazu Vera LÜPKES, Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe, Lemgo 2012.

⁷ Gerhard AUMÜLLER, Herzog Heinrich Julius als Förderer der Halberstädter Orgelbauer David Beck und Esaías Compenius, in: Neuer Familienkundlicher Abend, hg. von Familienkundliche Arbeitsgemeinschaft im Förderkreis Gleimhaus e.V (Heft 23), Halberstadt 2014, S. 5–24. Siehe auch Vera LÜPKES, Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe, S. 21.

⁸ Susanne CRAMER, Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten (Kölner Beiträge zur Musikforschung 183), Kassel 1994.

15 Reichstaler.⁹ Leider ist nicht überliefert, welche Gegenleistung Heugel dafür erbracht hatte.¹⁰

Besonderen Einfluss auf Simon und damit auf das zukünftige Musikleben am lippischen Hof hatte der Neubau von vier Orgeln durch den Göttinger Orgelbaumeister Daniel Maier.¹¹ Die Lieferung und den Aufbau des ersten Instruments erlebte der Zögling Simon mit. Dabei handelte es sich um ein ‚Claviorganum‘, ein Tasteninstrument, in dem Cembalo und Orgel vereint sind. Über das Instrument hatte Wilhelm IV. mit seinem Bruder Georg I. von Hessen-Darmstadt korrespondiert. Er galt als kompetent in Fragen moderner Musik, da er während seiner Bildungsreise durch Italien in Venedig Station gemacht, ‚die große Orgel‘ in San Marco besichtigt und gewiss Andrea Gabrieli dabei kennengelernt hatte.¹² Georg mag in Simon die Idee implementiert haben, sich mit dem venezianischen Musikleben zu gegebener Zeit zu beschäftigen. Die Tauffeierlichkeiten des Kasseler Thronanwärters Moritz im August 1572 und die Hochzeit seiner Schwester Magdalena mit Georg I. im Oktober desselben Jahres machten Simon deutlich, welche repräsentative Bedeutung Musik bei höfischen Festen einnahm. Seine Teilnahme an den Hochzeitsfeierlichkeiten des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg mit Marie Eleonore von Jülich-Kleve-Berg 1573 in Königsberg und die des Herzogs Ludwig von Württemberg mit Dorothea Ursula Markgräfin von Baden-Durlach 1575 in Stuttgart verstärkten den Eindruck.

Die Landesherrschaft (1579–1613)

Während der Regierungszeit Graf Simons VI. zur Lippe errang die Grafenschaft eine besondere politische Bedeutung. Der junge Graf versuchte auf Geheiß Kaiser Rudolfs II. in den spanisch-niederländischen Auseinandersetzungen zu vermitteln. Schon zwei Jahre vor seinem offiziellen Regierungsantritt im April 1579 war der 23-jährige Simon zum Adjunkten des Niederrheinisch-Westfälischen Reichskreises gewählt worden. Seine wachsende Reputation brachte ihm 1594 das Amt des Kreishauptmannes. 1594 hatte der Kaiser den lippischen Grafen zum *wesentlichen Reichs-Hofrath* ernannt.¹³ Damit war er Mitglied des – neben dem Reichskammergericht –

⁹ Landesarchiv NRW Detmold, Abtl. OWL L 92 Z I a Nr. 1593/94.

¹⁰ Die Zahlung in dem Jahr muss stutzig machen. Angenommen wird, dass Johannes Heugel im Winter 1584/85 verstorben sei. Es würde lohnen, sich mit der Biographie Heugels näher zu beschäftigen.

¹¹ Gerhard AUMÜLLER, Orgeln, Orgelbauer und Organisten der Schütz-Zeit in Hessen (Schütz-Jahrbuch 2012), Kassel 2013, S. 111–135.

¹² Johann Wilhelm Christian STEINER, Georg I., Landgraf von Hessen-Darmstadt, Groß-Steinheim 1861, S. 14.

¹³ Rolf SCHÖNLAU, Der Weg zum Hofrat, in: Im Dienst des Kaisers. Graf Simon VI. zur Lippe (1554–1613), hg. von dems., Lemgo 2014, S. 47.

höchsten Gerichts im Reich. Es war zuständig für Lehens- und Hoheitsrechte sowie kaiserliche Privilegien. Präsenzpflcht war damit zwar nicht verbunden. Dennoch erwarb er auf dem Hradschin das ‚Haus zu den drei kölnischen Kronen‘. Simon unterhielt Agenten und genoss 1602 eine Privataudienz beim Kaiser. 1608 zeichnete Kaiser Rudolf den lippischen Grafen mit dem Ehrenamt eines Kammerherrn aus. Ihre politische Einstellung und ihr Interesse an Kunst und Wissenschaft machten den Grafen und den Kaiser zu Geistesverwandten.¹⁴ Wie eng die beiden sich miteinander verbunden sahen, ist bis über deren Tod hinaus an den Apotheosen ablesbar (Abb. 1). Diesem klassischen Muster folgende „Vergöttlichung“ irdischer Verstorbener kannte man seit der Antike. Simon wird in einer *tensa* sitzend dargestellt, in einem Prozessions- oder Götterwagen, die ihn, wie Kaiser Rudolf, in den Götterhimmel bringt. Während Rudolfs Wagen von dessen Wappentieren, dem Löwen und Adler, gezogen wird, sind Simons ‚Schwalbenberger Schwalben‘ vorgespannt. Die beiden weiteren heraldischen Figuren, die lippische Rose und der Sternberger Stern finden sich blühend im Schlossgarten und auf der Radscheibe des Wagens wieder. Nicht nur die mit der Apotheose dokumentierte Nähe des lippischen Grafen zum Kaiser ist bemerkenswert. Sie zeigt die älteste bekannte Darstellung des Schlosses Brake.¹⁵

Die steigende Reputation auf diplomatischem Parkett sowie seine Erziehung unter anderem am Wolfenbütteler und Kasseler Hof führten zu einer in Lippe bisher unbekanntem höfischen Repräsentation: Der lippische Graf verlegte den Regierungssitz von Detmold in die bedeutende Hansestadt Lemgo. Auf Weisung des Stadtrates durfte er zwar nicht innerhalb der Stadtmauern residieren. Die elterliche Burg Brac – Witwensitz seiner Mutter bis zu deren Tod 1583 – südöstlich vor den Toren der Stadt gelegen, ließ er stattdessen von den Baumeistern Hermann Wulff und Hermann Roleff zu einer Renaissance-Residenz ausbauen.

Besonders markant ist der bis heute weithin sichtbare siebengeschossige Turm (Abb.1). Dessen architektonische Besonderheit erschließt sich im Inneren: Die Geschosse werden durch eine repräsentative, da geradläufige Treppe erschlossen, ein für damalige Verhältnisse modernes, an der Mittelweser nie zuvor gesehenes Bauelement. Die traditionelle Wendeltreppe verbirgt sich im Treppenauge und bot dem Grafen eine direkte Verbindung seiner Privatgemächer mit der Kapelle. Der Schlosskapelle sowie

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Detlev HELLFAIER, Nicolaus Boumann, Apotheose des Grafen Simon VI. zur Lippe. Kurzreferat anlässlich des Gottesdienstes am Sonntag vor Himmelfahrt (25. Mai 2014) im Rahmen des EKD-Themenjahres „Reformation und Politik“ in der Christuskirche zu Detmold. Siehe www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2014-2.html, aufgerufen am 19. Juli 2020.

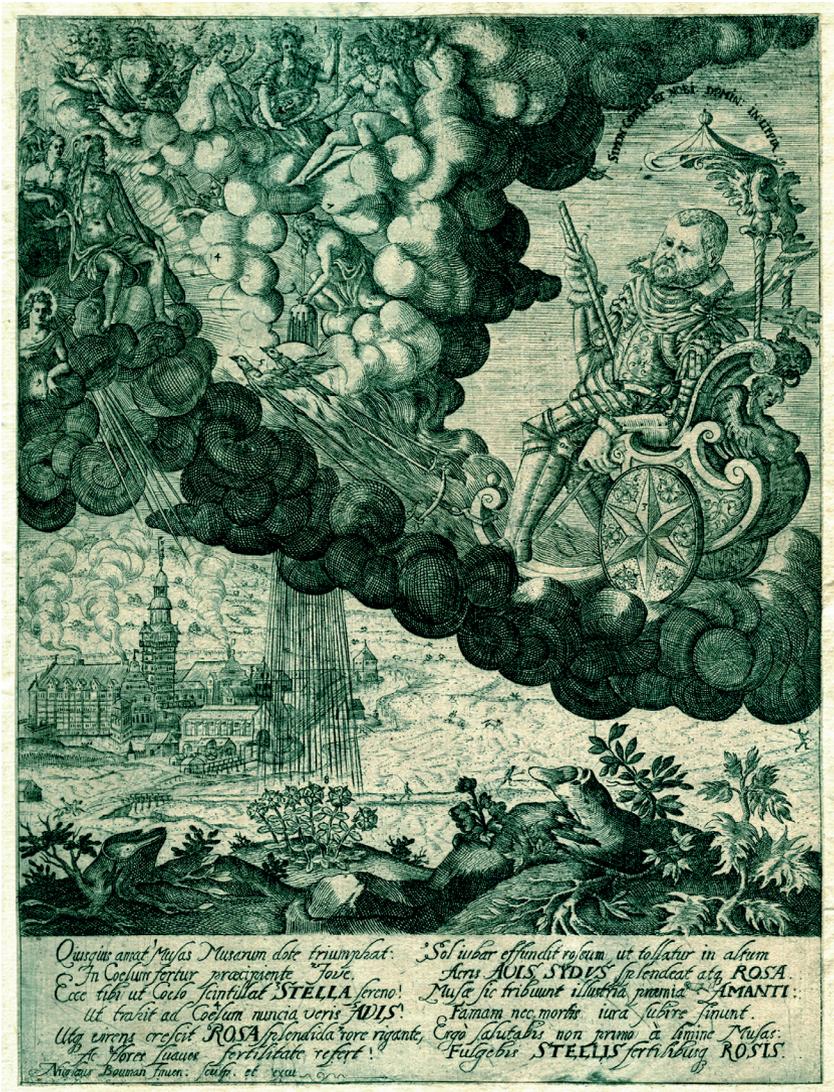


Abb. 1: Nicolaus Bouman, Apotheose des Grafen Simon VI. zur Lippe, Kupferstich, 1614. 22,5 × 16,5 cm. Detmold, Lippische Landesbibliothek. Links der sieben-geschossige Turm von Schloss Brake in Lemgo, den Simon gestalten ließ.

dem Festsaal im Nordflügel gilt an dieser Stelle unser besonderes Augenmerk.¹⁶ Die am westlichen Ende des Nordflügels gelegene Kapelle misst

¹⁶ Heinz SAUER, Burg und Schloss Brake. 1000 Jahre Baugeschichte, Lemgo 2002, S. 183–184.

acht Mal vierzehn Meter und ist rund sechs Meter hoch. Ihr Kreuzgratgewölbe ruht auf einer mächtigen Mittelsäule. Eine rechteckige Öffnung im Gewölbe gewährleistete eine akustische Verbindung zu den Privatgemächern des Grafen. Bauspuren an der Südwand der Kapelle belegen eine Empore, die bis in die erste Fensternische der Westwand reichte.

Der große Festsaal lag im ersten Obergeschoss des Nordflügels. Er maß vierundzwanzig Meter Länge und vierzehneinhalb Meter Breite. Er war beidseitig durchfenstert. Der Saal war stützenlos.¹⁷ Er wurde von beiden Stirnseiten aus beheizt; von der einen mit einem Kachelofen, von der anderen mit einem offenen Kamin. Wandmalereien und Gemälde, unter ihnen 49 Porträts, sowie Ledertapeten zierten seine Wände.¹⁸ Die Barockisierung im 18. Jahrhundert und die Nutzung des Schlosses für wirtschaftliche und administrative Zwecke im 19. und 20. Jahrhundert haben die ehemalige Pracht der Renaissance-Ausstattung vernichtet. Heute sind nur noch einzelne bemalte Paneele erhalten, die im Weserrenaissance-Museum Schloss Brake ausgestellt werden.

Musikleben unter Simon VI.

Mit Renaissance-Kapelle und -Festsaal hatte Graf Simon VI. die architektonische Hülle für seine Repräsentationsansprüche geschaffen. Er etablierte zwar nie eine Hofkapelle im Sinne eines Personenverbandes, wie er ihn in Kassel erlebt hatte und auf seinen Reisen nach Darmstadt, Stuttgart, Königsberg und Düsseldorf. Der lippische Graf engagierte jedoch einzelne, auch überregional anerkannte Hofmusiker, die sich zumeist als Organisten einen Namen gemacht hatten. Dabei führten sein musikalisches Gespür, seine Ausdauer und wirtschaftliche Souveränität¹⁹ innerhalb von zwei Jahrzehnten zu einem auch überregional beachteten Musikleben am lippischen Hof.

Zahlungen aus dem Zeitraum 1580 bis 1588 belegen, dass der lippische Graf zunächst auf Vorhandenes zurückgriff, wie er es in Wolfenbüttel am Hof Herzog Julius von Braunschweig-Lüneburg anfangs erlebt hatte. Er engagierte die Lemgoer Stadt-Pfeifer und Trommler.²⁰ 1584 ergänzten

¹⁷ Ich danke meinem Kollegen Dr. Heiner Borggrefe für den Hinweis. Mit der belegbaren Aussage widerspricht er – bisher unveröffentlicht – der Behauptung von Heinz Sauer, wonach die Holzbalkendecke von vier Pfeilern mit Unterzug getragen wurde. SAUER, Burg und Schloss Brake, S. 183.

¹⁸ SAUER, Burg und Schloss Brake, S. 184.

¹⁹ Über die „wirtschaftliche Souveränität“ schreibt der französische Jurist Jean Bodin in seinem Hauptwerk *Les six livres de la République*. In der Bibliothek des Grafen Simon standen sowohl die lateinische als auch die französische Ausgabe, 1586 in Lyon erschienen als auch die französische, Lyon 1593. Beide Exemplare gehören bis heute zum Altbestand der Lippischen Landesbibliothek in Detmold.

²⁰ Landesarchiv NRW – Abteilung Ostwestfalen-Lippe (im Folgenden LAV NRW OWL) L 92 Z III a 11 Nr. 1575–1587.

temporär engagierte Sänger die *Instrumentisten*.²¹ 1588 bezahlte Simon einen *Canton*, ebenso singende Studenten und Berggesellen.²² Da kurze Zeit vorher ein Stundenglas *auf dem predigstul* bezahlt worden war, gehe ich davon aus, dass mit *Canton* der erster Kantor der Braker Schlosskapelle gemeint ist und Ende 1587/Anfang 1588 erstmals Gottesdienst dort gefeiert wurde.²³ Die Bezahlung der Berggesellen spricht hingegen für eine profane Festveranstaltung am Braker Hof. Denn Berggesellen waren aus dem Erzgebirge stammende Bergsänger, die über Land zogen und sich anboten, auf Festen zu singen und zu musizieren. Auch die beiden aus Detmold dauerhaft nach Brake beordneten Hoftrompeter Peter und Hans sprechen für die musikalische Untermalung des wahrscheinlich ersten höfischen Festes auf Schloss Brake im Frühjahr 1588.²⁴ Doch Hoftrompeter sorgten nicht nur für Unterhaltungsmusik. Sie hatten höfische Tagesereignisse anzuzeigen, Depeschen zu überbringen und lautstark anzukündigen. Gegebenenfalls mussten sie mit in den Krieg ziehen.

Der erste lippische Hofmusiker war Vitus Holstein, der als *Hoff-Musicant und Organist* in den Besoldungslisten geführt wird. Sollte sich die Vermutung bewahrheiten, dass Vitus Holstein vom linken Niederrhein stammt, könnte daraus gefolgert werden, dass er in den nahegelegenen Niederlanden seine musikalische Ausbildung erfahren hatte.²⁵ Damit entspreche Simon dem bis Ende des 16. Jahrhunderts noch populären flämischen Musikstil. Greifbarer wird Vitus aufgrund seines Entlassungsgesuches vom 14. Juni 1589.²⁶ Darin bittet er *in patriam* gehen zu dürfen. Er erinnerte in seinem Gesuch daran, dass er *Musicalia erkaufft und erschaffen* und den *Diener Erademis unterrichtet* habe. Und das alles zur Zufriedenheit *Ihro Gnaden*. Holstein beklagte sich, er sei als *geringschetziger Diener* missachtet worden. Denn sein Jahresgehalt habe nur 28 Reichstaler betragen. Dass seine Klage begründet war, wird deutlich, wenn man die Einmalzahlung vergleicht, die Vitus Holstein drei Jahre später von Simon erhielt. Nur für seinen Auftritt anlässlich der Taufe der gräflichen Tochter Elisabeth wurden ihm 32 ½ Reichstaler und 4 ½ Groschen ausbezahlt.²⁷

²¹ LAV NRW OWL L 92 Z III a 11 Nr. 1575–1587, 14.7.1584.

²² LAV NRW OWL L 92 Z III a 11 Nr. 1588–1592, 1588, p 85.

²³ LAV NRW OWL L 92 Z III a 11 Nr. 1588–1592, 1588, p 81.

²⁴ LAV NRW OWL L 92 Z, 1593/94.

²⁵ In Mönchengladbach-Grefrath ist für das 16. Jahrhundert eine Familie Holstein nachweisbar. Der Schutzpatron des nahegelegenen Ortes Oedt ist der heilige Vitus. Das lässt darauf schließen, dass Vitus Holstein von dort kam. Vergleiche LÜPKES, Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe, S. 41.

²⁶ LAV NRW OWL H 1 Bedienstete-Registratur und Adelige: Holstein, Vitus, Musiker in Detmold, Entlassungsgesuch 1589 – A 2.

²⁷ Vergleiche ebd.

Dass Simon schnell verstanden hat, gute Musiker nur über adäquate Bezahlung an seinen Hof binden zu können, wird an der Höhe des Kompositionshonorars für Bonaventura Borchgreving nachvollziehbar. Mit einer Auszahlung von 3 Reichstalern am 20. Januar 1590 wird er als Musiker und Komponist am Braker Hof erstmals nachweisbar. Er stammte aus dem niederländischen Tilligte, Overijssel. Borchgreving brachte Erfahrungen vom Gottdorfer Hof mit und vom königlich dänisch-norwegischen Hof König Frederiks II. in Kopenhagen. Die drei Reichstaler waren ihm für sein *Vornehmes Tonal...bey Jochim zu gespilet* ausgezahlt worden.²⁸ Da *Jochim* das Synonym für Wein ist, entstand die Komposition vermutlich anlässlich des profanen Teils der Tauffeierlichkeiten des dritten Sohnes von Simon.²⁹ Der kleine Otto war am 21. September 1589 zur Welt gekommen. Vier Jahre war Bonaventura Hofmusiker am Braker Hof. Während seines Engagements lebten er, seine Frau und die beiden Söhne in Lemgo. Ob er aus finanziellen Gründen 1593 an den Dresdener Hof wechselte, ist leider nicht belegbar. Von dort kehrte er 1596 nach Gottdorf zurück, wo er kurze Zeit später verstarb.³⁰ Leider sind keine musikalischen Werke von ihm erhalten.

Der Niederländer Cornelius Conradi

Seitdem Graf Simon den Musiker Cornelius Conradi erstmals 1581 in Emden gehört hatte, muss er von dessen musikalischer Modernität fasziniert gewesen sein und wollte ihn schnellstmöglich für Brake gewinnen. Möglicherweise hatte ihn Heugel auf das musikalische Talent des niederländisch stämmigen Cornelius aufmerksam gemacht. Simons Versuch, ihn nach dem Weggang von Bonaventura Borchgreving zum lippischen Hofmusiker zu ernennen, schlug jedoch fehl.³¹ Es sollte fast zwei Jahrzehnte dauern, bis Cornelius Conradi einem sehr lukrativen Angebot des Grafen nicht widerstand und als Hofmusiker nach Brake wechselte.

²⁸ LAV NRW OWL L 92 Z III a 11 Nr. 1588–1592, 1590/91 p. 34.

²⁹ Jacob GRIMM/Wilhelm GRIMM: Deutsches Wörterbuch 4/2 (1877), Sp. 2331.

³⁰ LAV NRW OWL L 92 Z III a 11 Nr. 1588–1592, 1590/91 p. 34; zu Borchgreving siehe Uwe HAENSEL, Art. „Borchgrevinck, Bonaventura“, in: Schleswig-holsteinisches biographisches Lexikon 5 (1979), S. 47.

³¹ Simon hatte Cornelius Conradi wenigstens schon zwei Male erlebt: Einmal während des Festes anlässlich der Eheschließung Simons Schwägerin Walburga zu Rietberg mit Enno III., dem Grafen von Ostfriesland am 29.01.1581 und während der Taufe des kleinen Anton Günthers, Sohn Johans VII., Graf von Oldenburg, am 5.01.1584 (Geburt: 10.11.1583).

Um nach dem Weggang des Bonaventura Borchgreving nicht ohne Hofmusiker da zu stehen, bat Simon den hessischen Landgrafen Moritz um eine entsprechende Empfehlung. Mit Schreiben vom 2. April 1594 schlug dieser ihm *Hans Didemeri für einen Schreiber oder Musicum* vor.³² Dieser Hans Ditmar soll aus Creuzburg in Thüringen stammen und Harfenist gewesen sein, gemäß maschinenschriftlich vorliegendem Manuskript des Kirchenmusikdirektors Willi Schramm aus den 1950er-Jahren.³³ Diese Aussage ist interessant, weil Creuzburg auch der Heimatort von Michael Praetorius ist. Leider fehlt ein Beleg.

Graf Simon engagierte Ditmar zwar, aber nur für sehr kurze Zeit. Bereits am 14. Mai empfahl er ihn weiter an Herzog Philipp II. zu Braunschweig-Grubenhagen.³⁴ Vermutlich stand für den Grafen von Anfang an fest, ihn nur für die Tauffeierlichkeiten der kleinen Katharina im Jahr 1594 zu halten. Die Bemühungen, man kann fast sagen, die Werbung um den Emdener Musiker Conradi gingen währenddessen weiter. 1593 war es Simon gelungen, ihn für acht Tage nach Brake zu holen. Bei der Gelegenheit überantwortete er ihm einen Lemgoer Nachwuchsmusiker, den Pfarrerssohn Christoph Grothus. Simon übernahm dessen Ausbildungskosten, ebenso wie die für den aus Emden stammenden Wilhelm Arendt. Zusammen machten das 120 Reichstaler jährlich plus 50 Reichstaler *Bestallungs-, Kleider- und Kostgeld*.³⁵

Am 19. April 1594 schrieb der lippische Graf Conradi persönlich an und bat ihn erneut, nach Brake zu kommen.³⁶ Conradi lehnte ab. Ein gutes Jahr später, am 24. Mai 1595, kontaktierte Simon den Emdener Magistrat. Er *begehre Conradi zu seinem Behufe*.³⁷ Die Tauf-feierlichkeiten von Simons Tochter Magdalena standen bevor. Die Bitte war von Erfolg gekrönt. Der Musiker wurde für ein Vierteljahr aus Emden nach Brake beurlaubt. Zum dauerhaften Bleiben kam es jedoch immer noch nicht. Cornelius Conradi reiste am 7. September wieder ab, und empfahl Graf Simon statt seiner selbst seinen Schüler Thomas von Loquard aus dem ostfriesischen Loquard als Hofmusiker einzustellen. Er sei ein geeigneter *Instrumentist*. Er selbst habe ihn in *musica und im Orgelspiel* unterrichtet.³⁸

³² LAV NRW OWL L 43, 26. Num 4.d.

³³ Willi SCHRAMM, Die Musik am Hof des lippischen Grafen und Fürsten, Detmold o.J. (unveröffentlichtes Typoskript in der Lippischen Landesbibliothek Detmold, Mus – h 9 S 51).

³⁴ LAV NRW OWL L 16 B 3, 1594.

³⁵ LAV NRW OWL L 16 B.

³⁶ LAV NRW OWL L 16 B Bediensteten Registratur.

³⁷ Anton KAPPELHOFF, Der Emdener Organist und Stadtspielmann Cornelius Conrady und seine Vorgänger, in: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden 40, Emden 1960, S. 38–96, hier: S. 83.

³⁸ Vergleiche ebd. Im Allgemeinen wurde mit *musica* „musica sacra“ gemeint, also geistliche Musik. Unter Orgelspiel ist sowohl geistliche als auch profane Musik

Simon folgte zwar der Empfehlung. Thomas entsprach jedoch auch nicht den Ansprüchen des Grafen. Nach wenigen Monaten schickte er ihn nach Emden zurück.³⁹

Am 18. Juli 1596 bat der lippische Graf den Emdener Musiker erneut nach Brake. Es ginge darum *fremde Herren* zu unterhalten.⁴⁰ Diesmal folgte Conradi der gräflichen Bitte prompt. Während dieses Aufenthaltes kam es endlich zur Einigung zwischen den beiden. Der Vertrag mit dem lippischen Grafen räumten ihm einerseits die üblichen Pflichten und Rechte eines Hofmusikers ein. Beachtenswert sind die außergewöhnlichen Freiheiten. Er musste den Grafen mit Musik erfreuen und ihn sowie seinen Sohn dreimal wöchentlich im Orgelspiel unterrichten. Er durfte andererseits weiterhin mit Orgeln handeln, Aufträge anderer Adelliger annehmen und als Organist an der Lemgoer Sankt Nicolai Kirche tätig sein:

*Wannehr aber einige fürsten/grawen/Junckern oder stetten des ey auff hochzeiten kinttaufden oder Orgeln zuliefferen (mir müchten verschreiben) das mir und meine gesellen dan solches erleubet sey (doch so fern auff die zeit kein fremde hern vorhanden sein zukommen) Dieses ist also beyderseits accordiert und unterschrieben, aufm Schloß Braaeck, am 10. September anno 1596.*⁴¹

Cornelius Conradi Salär betrug 250 Reichstaler jährlich und damit annähernd das Zehnfache der Besoldung des ersten lippischen Hofmusikers. Nachdem er am 10. September 1596 den Vertrag als *Gräflich lippischer Musicus und Organist* unterschrieben hatte, kündigte er am 24. November 1596 seine Emdener Anstellung und erhielt am 20. März 1597 sein Entlassungszeugnis.⁴²

Was den lippischen Grafen am Organisten Conradi so faszinierte, erfahren wir posthum aus der Leichenpredigt, die Pastor Hildebrand Grathusius am 14. März 1603 in der Lemgoer Sankt Nicolai Kirche hielt.⁴³ Der 1557 in Amersfort (Geldern) geborene Cornelius war als neunjähri-

zu verstehen. Vergleiche: *Musica Sacra*. Vollständiges Verzeichnis aller seit dem Jahre 1750–1867 gedruckt erschienener Compositionen für die Orgel, Lehrbücher für die Orgel, Schriften über die Orgelbaukunst, Erfurt 1867.

³⁹ Landesarchiv NRW Detmold, Abt. OWL L 16 B 3 und L 92 Z I a 1596/97 p. 18 r.
⁴⁰ Ebd.

⁴¹ LAV NRW OWL L 16 B zu 3 Bediensteten Registratur.

⁴² LAV NRW OWL L 16 B zu 3 Bediensteten Registratur; Ralf FRASSEK, *Eherecht und Ehegerichtsbarkeit in der Reformationszeit*, Tübingen 2005. Ich habe das Kündigungsschreiben nicht persönlich gelesen, deswegen kann ich nicht mit Sicherheit sagen, wer es unterschrieben hat; vermutlich Graf Eduard II. selbst, denn er hatte Conradi auch eingestellt. 1584 hatte er den Vertrag, den die Stadt 1577 mit dem Organisten Paul Hansen Knop geschlossen hatte (nach KAPPELHOFF liegt der Vertrag vor), zu Gunsten von Cornelius Conradi gekündigt und damit die Stadt bevormundet.

⁴³ Max SEIFFERT, Cornelius Conradi. Ein vergessener niederländisch-deutscher Musiker des 16. Jahrhunderts, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 272–274.

ger Knabe nach Aurich an den Hof der Grafen von Friesland gekommen und wurde dort zum Musiker ausgebildet. Zwischen 1580 und 1583 wurde er in Amsterdam vermutlich von dem berühmten Organisten der *Grote Kerk* Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) weitergebildet. Bei seiner Rückkehr nach Emden 1583/84 wurde Conradi als *weiser, kluger, kunstreicher und wolerfabrener Meister* gerühmt.⁴⁴ Seine niederländische Musikausbildung und sein dreijähriger Aufenthalt in Amsterdam machten Cornelius Conradi so wertvoll und begehrenswert für Graf Simon. Mit ihm konnte er seinen Repräsentationspflichten als kaiserlicher Diplomat, Reichshofrat und Kammerherr entsprechen. Während seiner neunjährigen Schaffenszeit prägte Cornelius Conradi das Musikleben am lippischen Hof grundlegend in dreifacher Weise: Er stellte den Kontakt zur bedeutenden Hamburger Orgelbauerfamilie Scherer her, er bildete den in Lemgo geborenen Musiker Johann Grabbe aus und schulte Graf Simon regelmäßig im Orgelspiel.

Neubau einer Orgel von Hans und Hans Scherer

Der erste nachweisbare Kontakt zwischen dem lippischen Hof und den Hamburgern datiert auf den 27. Januar 1597. Damals erfolgte eine Zahlung in Höhe von zwei Reichstalern an *einen Johan Scherer hamburch*.⁴⁵ Leider geht aus dem Eintrag im Rechnungsbuch nicht hervor, was bezahlt wurde. Die Münze, die Graf Simon seinem Hofmusiker beim Braunschweiger Juwelier Heise Krage anfertigen ließ und ihm 1598 vererbte, mag als Dank für den Kontakt zur Hamburger Orgelbauerfamilie Scherer gewertet werden.⁴⁶ Graf Simon zur Lippe schloss am 8. März 1600 mit Hans dem Älteren und Hans Scherer dem Jüngeren einen Vertrag über den Neubau einer Orgel für seine Schlosskapelle ab. In dem *Accord* heißt es:

*...bey Meister Hans Scherer orgelmacher der statt hambrgk und seinem son dem Jungeren Hans Scherer eine orgel bestellt [...] auff das zierlichtse und lieblichste [...].*⁴⁷

Es entstand ein dreimanualiges Meisterwerk, errichtet auf einer Prieche, einer hölzernen Empore, die sich über die gesamte Südwand der Schlosskapelle erstreckte. Der Graf konnte so die Orgel von seinen Studiolo im Turm aus ungesehen über die Wendeltreppe erreichen. Vater und Sohn Scherer waren vierzig Wochen mit dem Aufbau der Orgel beschäftigt. Unterstützt wurden sie von zwei Gesellen. Der Graf ließ sich das Instrument 800 Reichstaler kosten, eine immense Summe, bedenkt man, dass die

⁴⁴ KAPPELHOFF, Der Emdener Organist, S. 38–96.

⁴⁵ LAV NRW OWL L 92 z I a 1593–1598, p. 22 v.

⁴⁶ LAV NRW OWL L 16, B 3 Briefkonzept vom 23. April 1598 von Graf Simon an Heise Kragen zu Baum.

⁴⁷ LAV NRW OWL L 67, Nr. 66 A num: 5.

höfischen Trompeter ein jährliches Durchschnittsgehalt von 20 Reichstalern erhielten. Vertraglich geregelt wurde, dass die Zahlung in drei Raten geschehen sollte: dreihundert bei Auftragserteilung, dreihundert bei Fertigstellung und zweihundert nach erfolgreichem erstem Jahr. Dazu kamen Spesen *notturff an Essen und Drincken* für vier Personen während der vierzig Wochen. Sollte der Einweihungstermin jedoch nicht eingehalten werden, werde der Lohn gekürzt.⁴⁸

Obwohl die Orgel heute leider nicht mehr erhalten ist, haben wir eine ziemlich genaue Vorstellung von ihr. Die Disposition ist detailliert im Auftrag von 1600 festgehalten (Abb. 2). Die Größe der Transportkisten aus dem 19. Jahrhundert erlauben Rückschlüsse auf ihre Größe; Vergleiche mit anderen erhaltenen Scherer-Organen auf ihr Aussehen (Abb. 3).

Abb. 2 Hans d.Ä. und Hans Scherer, Vertrag über die Erstellung einer Orgel 1600 (Ausschnitt), Landesarchiv NRW – Abteilung Ostwestfalen-Lippe – L 67 Nr. 70, p. 2

Principal in auff 8 fuß
Ein gedackt auf 8 fuß
Ein quintedene auff 8 fuß
Ein querepfeiff auff 4 fuß
Ein octava auff 4 fuß
Ein Mixtura auff Jedem Clavi 4 pfeipf.
Ein Champff [Scharf] auf jedem clavi 3 pfeipf.
Ein T(?)rummett [Trompete] auff 8 fuß

Das Positff soll oben in die Orgell gebracht werden, darauff folgende Stimmung
Ein Prinzipal auff 4 Fuß
Ein Holdpiper auff 8 fuß
Ein Nasate auff – 5 fuß
Ein holflöte auff – 4 fuße
Ein klingende Zimbell auf jedem Clavi 3 pfeiffn
Ein Superoctav auff 2 fuße
Ein Baerpfeiffe auff 8 fuß

Im Pedal folgende Stimmung
Ein bawdunen Bas [Bordumbaß] auff 16 fuße
Ein octano auff 8 fuße
Ein gedackt baß auff 8 fuß
Ein Krumborn baß auff 16 fuß
Ein Cornet auff – 2 fuß
Zu diesem einen bestendigen windchen
In allem wollen kommen
Neben zweien Clavierung
Ein Pedall

⁴⁸ Vergleiche ebd.

*Ein Tremulant durch aus gutt in der Orgel, positiv und Pedal in allen stimmung
Eine Koppelung beider clavier
Eine Koppelung des Pedals auf Positiff
Ein Kopplung der Orgel auf Pedal*

Suma alle Koppelung sollen gemacht werden das man sie ab und zuzihen kann wann man will

Hier zu will ich Hans Scherer neben meinem sone herschaffen alles so dar zu gehörig nichts ausschlagen [...] an zin, bley, leder, nägell, mes...ink, draet, wagenschott, schmidlein, Terpentin, allein & der stull gemachtet werden, darauff die Orgel stehen soll.

Hingegen soll gemelter Meister hans selb[er] weiter bey aller notturff an Essen und Drincken viertzig wochen haben da es innerhalb derselben Zeit nicht erfertigt werde, woll er die obrige Zeit an dem vom Dienst Lohn sich abkurtzen lassen

Vor diese vor ge. Kunst, fleiß, mehr arbeit und materialia haben wir hans Scherer und seinem sone zugesagt in Summa acht hundert Reichstabler darauff in Vorstehender [...] drei hundert Thaler, und wen das orgell gelieffert und gutt erkhand im gleichen drei hundert Thaler und dass weiter nach Jahr und tagk von gererter (?) lieffferung zuzuweisen der letzten terminus namlich zwei hundert Reichsthaler soll gehalten und erlecht werden, Jedoch soll und will Meister Hans das Orgell Jahr und tag auff sein eigen verkost gut halten. [...]

Vom Fürstenhaus in Detmold war Anfang des 19. Jahrhunderts angeordnet worden, dass das Braker Schloss nicht mehr länger als Witwensitz dienen, sondern wirtschaftlich genutzt werden sollte. Die Kapelle sollte baulich so verändert werden, dass 2er *Beamtenwohnungen*⁴⁹ entstehen konnten. Die Orgel sollte ins lippische Schloss Schieder transloziert werden.⁵⁰ Anlässlich dieser Translozierung 1819 wurden Kisten gezimmert. *Die bräksche orgel incl. der mitzutransportierden Prieche sey 14 fuß hoch, 19 fuß lang und 8 fuß tief [...] Den Werth der bräkschen Schloßorgel in ihrem jetztigen zustand gab orgelbauer Brinkmann auf Befragen auf 400 m. an.*⁵¹

Legt man für einen lippischen Fuß 29 Zentimeter zugrunde, kommt man auf eine ursprüngliche Höhe von 4,06 Meter, eine Längenausdehnung von 5,51 Metern und eine Tiefe von 2,32 Metern; für die Schlosskapelle insofern überdimensioniert, als Prieche und Instrument damit die gesamte

⁴⁹ LAV NRW OWL L 92 A Rentkammer, Nr. 2435, Pag. 01, 26. Juli 1819.

⁵⁰ Die Orgel wurde dort nie vollständig aufgebaut, da der vorgesehene Platz nicht ausreichte. Zwar erklang sie am 8.10.1821 zur Zufriedenheit des Publikums, wurde in den Folgejahren jedoch so schlecht gepflegt, dass sie im August 1846 vollständig abgerissen und durch eine vom Orgelbauer C.W. Möhling aus Rinteln erbaute Orgel ersetzt wurde. Vergleiche Landesarchiv NRW Detmold, Abt. OWL L 92 A Rentkammer Nr. 2435, pag. 198.

⁵¹ LAV NRW OWL L 92 A Rentkammer Nr. 2435, pag. 03.

Höhe und Breite der Südwand inklusive Türe zum Wendelstein einnehmen. Der Windkanal sowie Reste von Balkenlöchern, die im Zuge der Schlosssanierung in den 1980er Jahren freigelegt wurden, bezeugen den Verlauf des Einbaus. In seiner Orgelrekonstruktion geht Koos van de Linde von einem zeittypischen Hamburger Prospekt aus.⁵²

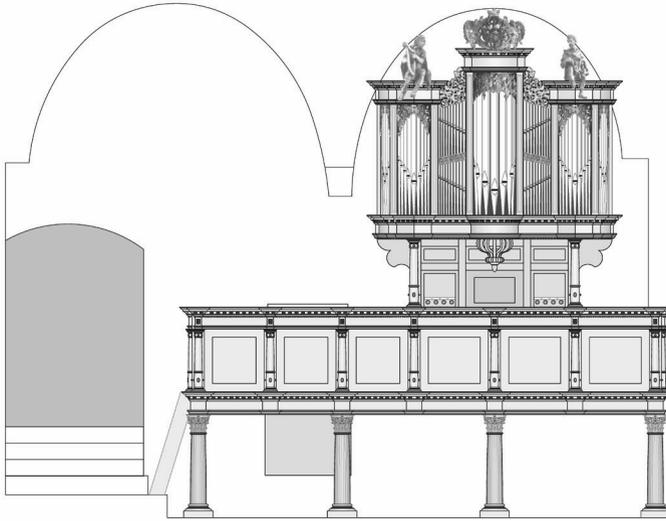


Abb. 3: Koos van de Linde, Rekonstruktion der Hans-Scherer-Orgel in der Kapelle von Schloss Brake, 2011.
CAD Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake.

Dass Simon die Hamburger Orgelbauerfamilie Scherer mit dem Bau der für die Braker Schlosskapelle eher überdimensionierten Orgel beauftragte, erklärt sich aus seiner persönlichen, früh geweckten Liebe zu diesem Instrument, aus der von Orgeln ausgehenden Raumdominanz und aus seinem reformiert-christlichen Glauben. In der lippischen Kirchenordnung heißt es: *...die Orgeln in den Kirchen gebraucht werden, den Gesang in seiner rechten Melodei anzustimmen, und in guter Harmonie zu moderiren und fortzuführen[...]*.⁵³ An der Stelle stehen sich Calvinismus und die Zweite lippische Reformation konträr gegenüber: Johannes Calvin hatte die Orgel in der Kirche abgelehnt.

⁵² LÜPKES, Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe, S. 62.

⁵³ Lippische Kirchen-Ordnung von 1684, Caput XXII, 1 zitiert nach: Landes-Verordnung der Graffschaft Lippe, Erster Band, Lemgo 1779.

Zur Taufe Phillips am 18. Juli 1601 erklang die ‚Königin der Instrumente‘ erstmals. Der zur Taufe geladene Landgraf Moritz von Hessen-Kassel war so beeindruckt, dass er den Orgelbauern Scherer drei Aufträge für Kassel erteilte. Er orderte je eine Scherer-Orgel für seine Schlosskapelle, für die Martinskirche und die Brüderkirche. Und er wollte Cornelius Conradi als Hoforganist und Lehrer an sein neugegründetes *Collegium Mauretianum* nach Kassel abwerben.⁵⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, dass Heinrich Schütz ebenfalls zugegen war. Denn Moritz hatte aus Brake nach Kassel geschrieben und seinen Räten befohlen, *vonn denn Jungen Herrnn vnnd Eddel Knaben vonn der Schulen [zu] zuordnen*. Dazu könnte auch Schütz gehört haben, schließlich besuchte er auf Geheiß seines Protegés dessen Collegium.⁵⁵ Die Abwerbeversuche durch den Kasseler Landgrafen motivierten den lippischen Hofmusiker zu Bleibeverhandlungen, die in einem spektakulären Erweiterungsvertrag gipfelten. Am 20. Dezember 1602 besiegelte Simon, dass Conradi ab Ostern 1603 jährlich 370 Reichstaler erhalten sollte, zusätzlich 25 Reichstaler Kleidergeld; dessen Vetter Johann Rycken 25 Reichstaler *an besoldung und 12 ½ Reichstaler an kleidergeld*. Ferner verpflichtete Simon sich zu einer Einmalzahlung von 100 Reichstalern für ein Orgel-Positiv und 50 Reichstaler zur Begleichung des Schadens *...vor my verlys...toe ammerffordt [... Verlust ... in Amersfoort], wegen der gehuirden huss... [= des gemieteten Hauses]*.⁵⁶

Lange konnte Conradi das hohe Salär nicht genießen. Am 14. März 1603 verstarb er. Pastor Hildebrand Grothaus hielt die Leichenpredigt, die Meister Hermann Vastelabend druckte.⁵⁷ Seine letzte Ruhestätte fand er in Sankt Nicolai. Seine berühmtesten Schüler waren Matthias Mercker und Johann Grabbe zu Lemgo. Matthias Mercker⁵⁸ wurde nach seiner Lehre am Braker Hof Leiter der Lüneburger Ratsmusik. Danach trat er in die Kapelle des Königs Christian IV. in Kopenhagen ein, nahm an der Brautfahrt von dessen Bruder Herzog Hans nach Russland teil, wechselte 1608 nach Bückeburg, von wo er 1614 ausgewiesen wurde und beendete vermutlich 1622 seine Karriere als Organist in Straßburg.⁵⁹

Der vielversprechende Nachwuchsmusiker Johann Grabbe

Außer dem Kontakt zur berühmten Orgelbauerfamilie Scherer verdankt der lippische Hof Cornelius Conradi die Entdeckung des Musiktalentes Johann Grabbe. Bis zur Einrichtung einer hofeigenen Kantorei war es

⁵⁴ LAV NRW OWL L 43, 4 c.

⁵⁵ Ich danke Gerd Aumüller für diesen Hinweis auf den Brief im Hessischen Staatsarchiv Marburg Bestand 4f., Staaten L, Lippe Nr. 96.

⁵⁶ LAV NRW OWL L 16, B 3.

⁵⁷ SEIFFERT, Cornelius Conradi, S. 272–274.

⁵⁸ Gustav FOCK/Christiane ENGELBRECHT, Art. „Mercker, Matthias“, in: Musik in Geschichte und Gegenwart 9 (2004), Sp. 119–120.

⁵⁹ Niedersächsisches Landesarchiv Bückeburg F 3 Nr. 687.

allgemein üblich, Knaben des städtischen Gymnasiums singen zu lassen. Für den Braker Hof ist diese Gepflogenheit ebenfalls nachweisbar, unter anderem für die Jahre 1588 und 1597.⁶⁰ In den frühen 1590er Jahren wird auch Johann Grabbe zu einer der Schülergruppen gehört haben. Dabei muss Cornelius Conradi dessen besonderes musikalisches Talent entdeckt haben und ihn zu seinem Schüler gemacht. Biographische Daten des Johann sind zwar rar. Wir wissen aber, dass er 1585 in Hillentrup bei Lemgo geboren wurde, und dass er das älteste von fünf Kindern des in Wittenberg zum Pfarrer ausgebildeten Herrmann Grabbe war. 1594 wurden Herrmann Grabbe, seine Ehefrau (wörtlich wie üblich ‚Hausfrau‘) und seine Kinder Bürger der Stadt Lemgo.⁶¹ Man kann davon ausgehen, dass der Sohn des Pfarrers das Lemgoer Gymnasium besuchte. 1596 wurde Johann Grabbe Kapellknabe am lippischen Hof und wurde von Cornelius Conradi im *Orgel schlagen* unterrichtet.⁶²

Kaum zu glauben ist, dass Graf Simon mit dem Tod Cornelius Conradi 1603 dem nur 18-jährigen Johann Grabbe die Alleinverantwortung über die Hofmusik übertrug. Vier Jahre später – 1607 – stattete der Landesherr seinen jungen Hofmusiker mit einem Stipendium von 300 Reichstalern aus und schickte ihn in die damalige Kaderschmiede für Musiker: nach Venedig zu dem berühmten Organisten Giovanni Gabrieli, der Organist an San Marco und europaweit ein begehrter Lehrer war. Der lippische Landesherr wollte seinen Hofmusiker offenkundig auch auf den neuesten Stand bringen. Er verhielt sich damit wie der dänische König Christian IV. vor ihm, der 1599 Hans Nielsen und Mogens Pederson nach Venedig geschickt hatte. Landgraf Moritz von Hessen-Kassel tat es beiden gleich. Er stattete Heinrich Schütz mit einem Jahresstipendium von 200 Reichstalern aus und ermöglichte diesem ab 1609 ebenfalls eine Weiterbildung bei Giovanni Gabrieli. Auch daran ist ablesbar, dass Simon seinem am Kaiserhof gewonnenen Ansehen in seiner lippischen Residenz entsprechen wollte.

⁶⁰ LAV NRW OWL 92 III a 11 Nr. 1588–152, p 15, 1588, 29. Decem.; LAV NRW OWL L 92 Z III a 11 Nr. 1593–1607, p. 18, 1597, 28. Decembris.

⁶¹ Hans HOPPE, Bürgerbuch der Stadt Lemgo. Von 1506 bis 1886, Detmold 1981, S. 52.

⁶² Siehe LÜPKES, Musikleben am Hof Graf Simons VI. zur Lippe; Jens SCHÜNEMEYER, Art. „Grabbe, Johann“, in: Musik in Geschichte und Gegenwart 7 (2002), Sp. 1445–1446; LAV NRW OWL L 16 B 3.



Abb. 4: Johann Grabbes erstes Madrigalbuch, gedruckt 1609 in Venedig (bei Angelo Gardano und Brüdern), mit Widmung an Graf Simon VI., *Al illustrissimo et eccellente Signor, il Signor Simone Conte et nobile Signor di Lippe* und Beginn der höchsten Stimme, des Canto. Universität Kassel: Landes- und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.

Gabrieli ließ mit Ausbildungsende seine Schüler eine Komposition verfassen, die zumeist im renommierten venezianischen Musikdruckverlag von Angelo Gardano erschien. Johann Grabbe widmete sein *Il primo libro de Madrigali a 5 voci* seinem Mäzen und Dienstherrn *Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte di Lippe*.⁶³ (Abb. 4)

Im selben Jahr hatte Grabbe den Neankömmling Heinrich Schütz in der venezianischen Musikschule kennengelernt. Ob die beiden nur kurze Zeit gemeinsam in Venedig verbrachten oder sogar ca. zwei Jahre ist zurzeit nicht gesichert. Grabbe bedankt sich einerseits im Schreiben vom 7. September 1607 an Simon für das zweijährige Stipendium und verpflichtet sich zur Rückkehr an den Braker Hof. Daraus folgt, dass Johann Grabbe zwischen September 1607 und Herbst 1609 zumindest offiziell mit Stipendium in Venedig lebte. Andererseits wird er aber erst 1611 in Lemgo wieder greifbar.⁶⁴ Damals kaufte er mit finanzieller Unterstützung des Landesherrn ein Wohnhaus und heiratete Catharina Volkhausen, die

⁶³ Es existiert nur noch ein Exemplar des Madrigalbuches, und zwar in der Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel [RISM (D-KI)].

⁶⁴ Revers = ma. für Verpflichtungserklärung, s. LAV NRW OWL L 16, B 3, 7.9.1607.

Tochter einer alteingesessenen Lemgoer Familie. Wann er demnach Venedig tatsächlich verließ, ist bis heute ungeklärt.

Welche musikalischen Anregungen Grabbe aus Italien mitbrachte, erschließt sich aus dem Inventar der Studierstube Graf Simons VI., welches nach dessen Tod entstand.⁶⁵ Demnach wurden in Brake auch Madrigale und Canzonetten der italienischen Renaissancekomponisten Simone Molinaro (um 1570–1633), Luca Marenzio (1553–1599) und Orazio Vecchi (1550–1605) gespielt. Die drei Komponisten waren erfolgreiche Zeitgenossen. Molinaros musikalischer Schwerpunkt lag auf Lautenmusik. Er komponierte auch geistliche Chormusik. Die beiden anderen Musiker sind durch ihre weltlichen Madrigale bekannt geworden. Leider überliefert das Inventar nicht, welche Kompositionen der drei Italiener in Brake gespielt wurden. Im Gemach des Grafen lag ebenfalls eine Liedersammlung des deutschen Sängers und Komponisten Friedrich Lindner (1542–1597).

Mit dem Tod Graf Simon VI. Ende 1613 erhielt Johann Grabbe – wie alle anderen Hofbediensteten – seine Entlassungsurkunde, datiert auf den 30. April 1614. Dass die Hofbediensteten vom Erben entlassen wurden, war damals allgemein üblich. Die finanzielle Situation der Grafschaft Lippe nach dem Ableben Simon VI. mag hier die Entlassungen noch befördert haben. Simon hinterließ seinem Sohn Schulden in Höhe von rund 800.000 Reichstalern.⁶⁶ Im Entlassungsschreiben erkennt der Sohn und Erbe des Grafen die Verdienste des Musikers an und bestätigt, dass er seinem Vater *Ehrlich, uffwertig und woll* gedient habe. Dennoch solle er *beij andern sich zu dienste begeben* und sich nicht an seine gemachten Zusagen gebunden fühlen, in Brake bis ans Lebensende bleiben zu müssen.⁶⁷

Schon im Herbst desselben Jahres wurde Johann Grabbe zum Vizekapellmeister nach Bückeburg gerufen. Das war eine Herausforderung für ihn. Denn im Gegensatz zu Brake existierte in Bückeburg eine Hofkapelle auch im Sinne eines Personalverbandes von insgesamt 30 Musikern.⁶⁸

⁶⁵ LAV NRW OWL L 16 /A/ num: 2/ Teil 1: Ankündigung der Kirchen- und Polizeyordnung 10. Januar 1596. Extractus aus der hochgräflich. Lippischen hoffgerichtlichen Fundation, ohne Paginierung drei lose Blätter.

⁶⁶ Vergleiche Michael BISCHOFF, Graf Simon VI. zur Lippe. Ein europäischer Renaissanceherrscher, Lemgo 2010, S. 29.

⁶⁷ LAV NRW OWL L 16 B 3.

⁶⁸ Astrid LAAKMANN, „...Nur Allein aus Liebe der Musica“. Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der Weserrenaissance, Münster 1998. Zu den Kapellmusikern gehörten Laakmann folgend der Organist Johannes Grosche, der Violist Thomas Simpson, der Lautenist Wilhelm Teller; ein Engländer namens Christian; der Italiener Giovanni Battista Veraldi; die drei Cornettisten Nikolaus Bleyer, Elias Tile, Caspar Textor; 4 Sänger namens Christian Engelmann, Tenor, Michael Ursin und Michael Weber, Bass, Johann Friese, Diskant; der Instrumentalistenjunge Tile, womöglich der Sohn des Cornettisten Elias Tile; vier Turmbläser; 5 Instrumentalisten: Johann Grabbe, die Engländer Georg Webster, Moritz

Seine Frau, mittlerweile Mutter dreier Kinder, verstarb 1618 in Bücke-
burg. Drei Jahre später heiratete Johann Grabbe, nunmehr der offizielle
Kapellmeister und Komponist des Bückeburger Hofes, erneut. Die acht-
zehnjährige Braut, Gertrude Poelmann, stammte aus einer Bückeburger
Familie. Die beiden waren 34 Jahre miteinander verheiratet und hatten
sieben gemeinsame Kinder. Musikalisch muss die Bückeburger Zeit für
Johann Grabbe eine sehr inspirierende gewesen sein. Auf Basis seines
niederländisch geprägten Orgelspiels und seiner Kenntnis italienischer
Madrigalkunst lernte er hier den englischen Kompositionsstil kennen. Er
setzte ihn in eigene Instrumentalstücke um, die er zusammen mit den
Bückeburger Hofmusikern Konrad Hagius, William Brade und Thomas
Simpson veröffentlichte.⁶⁹

Grabbe erlebte an zwei relativ kleinen Höfen die größtmögliche Varia-
bilität der europäischen Musikrichtungen um 1600. Er war dreizehn Jahre
lang Kapellmeister in Bückeburg, bis die Hofkapelle aus finanziellen
Gründen 1629 aufgelöst wurde. Bis zu seinem Tod 1655 wurde er in der
Hofbediensteten-Liste als Organist und Kornschreiber geführt. Dafür er-
hielt er jährlich 200 Reichstaler. Er starb am 7. Oktober 1655 und wurde
vermutlich auf dem Friedhof der Jetenburger Kapelle begraben. Zum
Leben und Werk Johann Grabbes bedarf es weiterer Forschungsbemü-
hungen, um den für Nordwestdeutschland einflussreichen, in Vergessen-
heit geratenen Musiker adäquat würdigen zu können.

Webster, Wilhelm Benton und Hoyoul; gemeint ist vermutlich Friedrich Hoyoul,
jüngerer Sohn des berühmten Balduin.

⁶⁹ Grabbes Instrumentalsätze wurden in folgenden gemischten Sammlungen publi-
ziert: Eine Paduana in: Konrad Hagius: Newen künstlichen musikalischen Intra-
den, Pavanen, Galliarden, Nürnberg 1617 [RISM D-LEm, F-Pc, GB-Lbl, PL-Kj];
Der Ritter Mascharada oder Crabbe Schaw in: William Brade: Newen Auserlese-
nen Lieblichen Branden, 1617 [RISM (D-Hs), (D-W), (PL-Lk), (PL-WRu)];
Canzone, Pavane, Intrada in: Thomas Simpson: Taffel Consort, Hamburg 1621
[RISM (D-W), (GB-Lbl), (S-Uu)].

III. Transfer und Amt

Der Opern-Komponist als Weihbischof. Agostino Steffani in Paderborn 1710–1718¹

Lars Wolfram

Agostino Steffani war eine der schillerndsten Figuren seiner Zeit, sein Leben das eines geradezu atemberaubenden gesellschaftlichen Aufstiegs und auch für die an schillernden Figuren nicht eben arme Welt der barocken Fürstenhöfe ungewöhnlich. Er war Musiker, Politiker und Bischof, und er war nichts davon halbherzig, in allen seinen Tätigkeitsfeldern brachte er es in die höchsten Ämter. Der ehemalige Musiker verhandelte mit Königen und Fürsten und war mittendrin im politischen Ränkespiel der Reichskirche. Was also macht so jemand ausgerechnet in Westfalen?

Damit ist die Fragestellung dieses Beitrages gesetzt, die in zwei großen Abschnitten und einem kleinen bearbeitet werden soll. Zunächst geht es darum, Steffanis Person und Lebensweg vorzustellen. Im zweiten Teil rückt der Beitrag Steffanis in der Forschung bisher kaum behandelte Aufenthalte in Paderborn bzw. im Schloss Neuhaus in den Fokus und geht den Fragen nach, wie Steffani nach Paderborn kam, welche Aufgaben er dort übernahm und welche Spuren er dort hinterließ. Zuletzt soll es endlich auch noch um Steffanis Musik gehen, um seinen Aufenthalt in Westfalen an die Leitlinien des vorliegenden Bandes, an Fragen nach Verflechtungen und Musiktransfer, anzubinden.

1. Von Venedig nach Westfalen – der Lebensweg Agostino Steffanis

Zunächst einmal gilt es, den Protagonisten kennen zu lernen, den Komponisten und Bischof Agostino Steffani. Sein Lebensweg ließe sich relativ einfach und anschaulich anhand seiner Wirkungsorte nacherzählen: Geboren in Italien, Ausbildung und erste Anstellung in München, dann eine lange Zeit am Hof von Hannover, unterbrochen von sieben Jahren in Düsseldorf. Lohnender und ergiebiger aber ist ein eher struktureller Blick auf Steffanis Lebensweg, ein Blick, der seine beruflichen Funktionen und damit seine gesellschaftliche Stellung in den Mittelpunkt rückt und so einen Menschen vor Augen stellt, der sich in seinem unbedingten Aufstiegs willen immer wieder radikal neu erfindet. Steffani war Musiker, Diplomat und Priester, und in jedem dieser Bereiche hat er es weit nach oben

¹ Der vorliegende Beitrag ist als Vortrag fast zeitgleich entstanden mit einem denselben Gegenstand behandelnden Beitrag zum Sammelband Andreas NEUWÖHNER/Lars WOLFRAM (Hg.), *Leben am Hof zu Neuhaus. Biografische Skizzen zur Hofkultur einer fürstbischöflichen Residenz, Paderborn 2020*. Überschneidungen zwischen beiden Texten im biographischen Teil ließen sich daher nicht vermeiden.

gebracht, jede dieser Karrieren war aber das Ergebnis eines klaren und bewussten Statuswechsels.²

1.1 Der Musiker

Zunächst Agostino Steffani, der Musiker: Geboren 1654 in Castelfranco Veneto wurde er seiner schönen Stimme wegen Sängerknabe an der Basilika im nahen Padua. Dort entdeckte ihn der bayerische Kurfürst Ferdinand Maria auf einer Italienreise. Agostino Steffani kam mit dreizehn Jahren an den kurfürstlichen Hof in München und begann dort seine systematische Ausbildung zum Musiker.³ Diese Ausbildung hatte im 17. Jahrhundert noch etwas sehr Handwerkliches: Der Lehrling lebte im Haushalt seines Meisters, erhielt von diesem Unterricht, unterstützte ihn bei seiner Arbeit und wuchs so nach und nach selbst in die Musikersunft hinein. Steffanis Meister war der angesehene Kapellmeister Johann Kaspar Kerll, der nicht nur den jungen Italiener, sondern auch den Kurprinzen Max Emanuel im Orgel- und Klavierspiel unterrichtete. Steffani allerdings vertrug sich so schlecht mit dem autoritären Hausvater, dass die Spannungen nur dadurch zu lösen waren, dass er nach drei Jahren bei Kerll auszog und bei einem Kammerdiener untergebracht wurde.⁴ Damit ist auch schon die soziale Stellung angedeutet, die Steffani nach dem Ende seiner Ausbildung am Münchner Hof erwartete. Mit 18 Jahren wurde Steffani als Organist

² Diese Statuswechsel waren so erfolgreich, dass Zedlers Universallexikon eineinhalb Jahrzehnte nach seinem Tod zwei Einträge zu Steffani enthält, einen über den *Abt zu Lepsing, und des Päpstlichen Stuhls Protonotarius*, der früher Opern geschrieben hatte, *nach dem Tod des Churfürstens zu Hannover, Ernesti Augusti, als Geheimer Rath nach Düsseldorf beruffen, und vom Pabste zum Bischoff zu Spiga gemacht worden* war, und einen zweiten über einen Steffani, der *Abt und ausserordentlicher Abgesandter des Churfürstens von Hannover zu Brüssel* gewesen war und offenbar nicht mit dem Musiker in Verbindung gebracht wurde (Zedlers Universallexikon 39 (1744), Sp. 1457f.). Zur Steffani-Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. Waltraut Anna LACH, *Die Operneinakter „La Lotta d’Hercole con Acheloo“ und „Baccanali“ von Agostino Steffani mit einer Einführung zur Form des Operneinakters im zeitgenössischen Kontext und einer historisch-kritischen Edition von „Baccanali“*, Wien 2019, S. 15–18, dort auch S. 15–21 ausführlich zur Forschungsgeschichte.

³ Claudia KAUFOLD, *Ein Musiker als Diplomat. Abbé Agostino Steffani in hannoverschen Diensten (1688–1703)* (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschung der Universität Göttingen 35), Bielefeld 1997, S. 14. Vgl. dazu auch die landesgeschichtliche Dissertation von Ludwig SCHIEDERMAIR: *Künstlerische Bestrebungen am Hof des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern*, Erlangen 1902, S. 14.

⁴ KAUFOLD, *Musiker* 1997, S. 14f.; Alfred EINSTEIN, *Agostino Steffani. Eine biographische Skizze*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 23 (1910), S. 1–36, hier S. 4ff., die auch darauf hinweisen, dass Steffani beim Druck seiner ersten Komposition Kerll als Lehrer unterschlug und nur Ercole Bernabei nannte.

Hofmusiker. Gleichzeitig sandte der Kurfürst seinen Schützling zum Abschluss der Ausbildung auf die für Künstler geradezu obligatorische Italienreise, die Steffani nach Rom führte, wo er beim Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle in Kontrapunkt und Kirchenmusik unterwiesen wurde. Wenige Jahre später soll ihm Kurfürst Ferdinand Maria noch eine weitere Studienreise ermöglicht haben, die den jungen Hofmusiker nach Turin und vor allem nach Paris führte, wo er die Opern Jean Baptiste Lullys kennen lernte und dem Vernehmen nach sogar vor Ludwig XIV. gespielt haben soll.⁵ Nach dem Tod Ferdinand Marias 1679 setzte sein Sohn und Nachfolger die Förderung des begabten Komponisten fort: 1681 bekam er das extra für ihn geschaffene Amt des Kammermusikdirektors und debütierte als Opernkomponist mit einem „Marco Aurelio“.⁶ In den folgenden Jahren komponierte er jeweils für den Münchner Karneval, für die glanzvolle Hochzeit des jungen Kurfürsten mit der Kaisertochter Maria Antonia 1686 und zu deren Geburtstag 1687 insgesamt sechs Opern nach venezianischem Muster, zuletzt „Niobe, Regina di Tebe“ von 1688.⁷

In eben diesem Jahr 1688 verließ Steffani München und den Hof seiner langjährigen Förderer und Gönner, der Kurfürsten von Bayern. Seit einer Gesandtschafts-Reise Steffanis nach Schloss Herrenhausen 1682 gab es dauernde Kontakte zu verschiedenen Personen am Hannoveraner Hof, im April 1688 war es der Kammermusikdirektor Steffani, der Gottfried Wilhelm Leibniz die Erlaubnis verschaffte, die kurfürstliche Bibliothek in München für seine Geschichte des Welfenhauses benutzen zu dürfen.⁸ Der Herzog selbst hatte Steffani nach dessen Gesandtschaft 1683 in Mün-

⁵ EINSTEIN, Steffani, S. 21. Archivalisch lässt sich Steffanis Reise nicht belegen, der Bericht geht auf den bayerischen Gesandten in Turin zurück, vgl. KAUFOLD, Musiker, S. 16. Der Film „Mission – Agostino Steffani in Versailles“ von 2012 entstand im Zusammenhang mit Cecilia Bartolis medienwirksamer Beschäftigung mit dem Komponisten und kombiniert die in Schloss und Garten von Versailles gefilmte Aufführung einiger Kompositionen Steffanis mit der Erzählung seines Lebens aus der Ich-Perspektive.

⁶ Die Libretti stammten dabei in der Regel von Ventura Terzago, Steffanis Bruder, den er wie den Rest seiner Familie 1676/77 aus Italien an den Münchner Hof nachgeholt hatte. Vgl. KAUFOLD, Musiker, S. 17; Gerhard CROLL, Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst, hg. v. Waltraut Anna KAUTZ-LACH, Wien 2018, S. 46–49, zur Entstehung und Struktur der ersten Münchner Oper „Marco Aurelio“ siehe ebd. S. 60–63.

⁷ Zur „Niobe“, der in moderner Zeit im Zuge der Renaissance der Barock-Opern in den letzten Jahren am häufigsten wieder aufgeführten Oper Steffanis vgl. zuletzt ausführlich Sieghart DÖHRING, Herrscherallegorie und Charakterdrama. Agostino Steffanis „Niobe“, in: Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel, hg. v. Stephan HÖRNER/Sebastian WERR Tutzing 2012, S. 273–290. Das Libretto zur „Niobe“ stammt nicht von Steffanis Bruder, sondern von dem Höfling Luigi Orlandi.

⁸ Vgl. dazu LEIBNIZ, Sämtliche Schriften und Briefe 5, S. 80f.: Brief Steffanis an Leibniz vom 4.4.1688.

chen und 1685 in Padua wiedergetroffen.⁹ Der erfolgreiche Opernkomponist aus München war also bekannt und präsent, als die Stände Ernst August von Braunschweig-Calenberg, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, den Bau eines Opernhauses in Hannover genehmigt hatten.

Steffani hatte in München gezeigt, dass er der richtige Mann war, den prunkvollen Rahmen mit angemessener Musik zu füllen. Sein Aufgabenfeld als Hofkapellmeister in Hannover war einzig die Vokalmusik.¹⁰ Das bedeutet, dass er mit den Sängerinnen und Sängern des Opernensembles zu arbeiten hatte, bei denen er als strenger Vorgesetzter galt, und dass er alljährlich zum Karneval eine Oper zu komponieren und aufzuführen hatte. Zur Eröffnung des Opernhauses brachten Steffani und sein neuer Librettist Ortensio Mauro die Geschichte Heinrichs des Löwen auf die Bühne.¹¹ Daneben entdeckte er die Gattung der Kammerduette für sich, kleine Miniaturen für zwei Singstimmen und Generalbass auf modische italienische Gedichte, die sich in Abschriften rasch über ganz Europa verbreiteten und seinen Namen auch außerhalb der Höfe beim musikliebenden Publikum bekannt machten. Zu den Dichtern, deren Verse er dabei vertonte, gehörte der bereits erwähnte Ortensio Mauro, der auch sein wichtigster Opernlibrettist der Hannoverschen Jahre war.¹² Es hat die Phantasie der Biographen angeregt, sich die beiden Italiener zusammen mit Leibniz in der Gesellschaft der Kurfürstin Sophie vorzustellen, der elegantesten und klügsten, die vielleicht damals in Deutschland zu finden war, wie Friedrich Chrysander bemerkte.¹³ Ganz unbeeindruckt von diesen gelehrten Zirkeln scheint Steffani tatsächlich nicht gewesen zu sein, denn Anfang 1695 gab er einen musiktheoretischen Traktat in Druck, *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in qual pregio fosse*

⁹ KAUFHOLD, Musiker, S. 22.

¹⁰ Die Instrumentalmusik, die fast ausschließlich aus französischen Musikern bestand, leitete der aus Grenoble stammende und mit Steffani fast gleichaltrige Geiger Jean Baptiste Farinelli, vgl. CROLL, Steffani, S. 80.

¹¹ Vgl. KAUFHOLD, Musiker, S. 27, CROLL, Steffani, S. 90–99, Matthias SCHNETTGER, Enrico Leone – oder: Wie kam Heinrich der Löwe auf die Opernbühne. Beobachtungen zur Repräsentation deutscher Fürstenhöfe um 1700, in: MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 29 (2014), S. 209–224; Candace MARLES, Opera as Instrumentum regni. Agostino Steffani's „Enrico Leone“, in: The Opera Quarterly (1994) Nr. 11, S. 43–78. Die Oper ist in Hannover zum 300. Jubiläum der Eröffnung des Opernhauses wieder auf die Bühne gebracht worden, vgl. Monika FÜRST-HEIDTMANN, Spiel mit (der) Historie. Steffanis „Enrico Leone“ zur 300-Jahrfeier der Oper in Hannover, in: Neue Zeitschrift für Musik 150/4 (1989), S. 33f. Vgl. zudem Nicole K. Strohmman, Habilitationsschrift „Europäische Musik- und Festkultur in Hannover. Höfische Mobilität, Identität und Kulturtransfer unter Herzog Ernst August und Sophie von der Pfalz“ HMTM Hannover, Druck in Vorbereitung.

¹² Zu ihm vgl. den Beitrag von Hans-Walter Stork in diesem Band.

¹³ Friedrich CHRYSANDER, Georg Friedrich Händel 1, Leipzig 1919, S. 317.

perciò presso gli antichi, der bald ins Deutsche übersetzt und in der Fachwelt kontrovers diskutiert wurde.¹⁴

Vom Kammermusikdirektor am Münchner Hof zum Hofkapellmeister im kulturell ausgesprochen rührigen Hof in Hannover aufgestiegen, bekleidete Steffani über Jahre hinweg eine Spitzenposition im Musikleben des Reiches, als Lieferant ausgesprochen qualitätsvoller Opern zur höfischen Repräsentation war er weithin bekannt geworden, die Erwartungen, die der Kurfürst an den begabten Sängerknaben gestellt hatte, hatte dieser nicht nur vollkommen erfüllt, sondern wohl sogar übertroffen. Vielleicht reichte Agostino Steffani das nicht, vielleicht drängten ihn auch äußere Umstände, er strebte jedenfalls nach mehr und erfand sich neu: Aus dem Hofmusiker wurde ein Politiker.

1.2 Der Diplomat

Das kam nicht so überraschend, wie es vielleicht zunächst scheinen mag. Steffani hatte schon seit der Rückkehr von seiner ersten Romreise Erfahrung in einzelnen diplomatischen Missionen gesammelt. Maximilian II. Emanuel vertraute offenbar dem acht Jahre älteren Hofmusiker, der ihm von Kindheit an gut bekannt war. Steffani war vor allem mit den Verhandlungen um eine Eheschließung des jung an die Regierung gekommenen Max Emanuel befasst.¹⁵ Aus den ersten Jahren seiner Hannoveraner Tätigkeit ist wenig in dieser Richtung überliefert, aus seinen engen Verbindungen nach München ergab sich aber schließlich Steffanis Wechsel in die Politik: Hannover richtete an den wichtigsten Höfen ständige Gesandtschaften ein und für den Posten in Brüssel gab es niemand geeigneteren als den Kapellmeister, der beide Herrscher, den, der ihn entsandte, wie den, an dessen Hof er ging, samt ihrem Umfeld aus langjähriger Erfahrung genau kannte und der sich schon bei kleineren Agententätigkeiten bewährt hatte.¹⁶ So kam es, dass Agostino Steffani im Jahr 1696, mit 42

¹⁴ Stephen ROSE, *The contest of reason versus the senses. Steffani's Quanta certezza and German Musical Thought*, in: Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit, hg. v. Claudia KAUFOLD/Nicole K. STROHMANN/Colin TIMMS, Göttingen 2017, S. 249–262.

¹⁵ KAUFOLD, *Musiker*, S. 22, vgl. ebd. S. 18–22 für eine ausführlichere Darstellung der hier nur knapp skizzierten Agententätigkeit Steffanis für Kurfürst Max Emanuel.

¹⁶ Im Kontext des Pfälzischen Erbfolgekrieges verwaltete Max Emanuel von 1691 bis 1706 als Statthalter die Spanischen (habsburgischen) Niederlande, in dieser Funktion residierte er bis 1701 in Brüssel. Sein Sohn wurde vom spanischen König Karl II. zeitweise zum Universalerben von dessen Reich eingesetzt und war damit einer der Thronprätendenten im nach Karls II. Tod ausbrechenden Spanischen Erbfolgekrieg, der mit seinen wechselnden Allianzen Max Emanuels politisches Leben forthin prägen sollte. Vgl. dazu z.B. Reginald DE SCHRUYVER, *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665–1715* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische

Jahren, seine Tätigkeit als Kapellmeister an seinen Münchner Schüler Pietro Torri übergab, sich aus dem Opernbetrieb zurückzog und mit dem Titel eines *envoyé extraordinaire* nach Brüssel ging. Insgesamt übte er sein Amt sechs Jahre aus, bis zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen Hannover und München im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges.¹⁷ Steffani hatte den Bruch mit einer Reise an den Kaiserhof in Wien noch im letzten Moment zu verhindern versucht und das Scheitern seiner Mission traf ihn hart.¹⁸ Mit dem Wechsel Max Emanuels auf die Seite des französischen Königs Ludwig XIV. war Steffanis Zeit als Gesandter vorbei, er brauchte eine neue Aufgabe. Interessanterweise nahm er aber keine Stelle als Hofmusiker mehr an, sondern blieb im Metier des Politikers. Schon seit einigen Jahren hatte er ganz diplomatisch seine Fühler ausgestreckt, und vermutlich half im Hintergrund auch der Erzkanzler des Reiches, Kurfürst-Erzbischof Lothar Franz von Schönborn aus Mainz ein bisschen mit, 1703 kündigte Steffani in Hannover und trat als Regierungspräsident in die Dienste des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz.¹⁹ In dieser Funktion liefen über seinen Schreibtisch die wichtigsten Geschäfte und Korrespondenzen, während der Abwesenheit des Kurfürsten reformierte er die Verwaltung, vor allem aber reiste er unermüdlich in diplomatischen Missionen, denn es gab Krieg in Europa, den Spanischen Erbfolgekrieg mit immer wieder wechselnden Allianzen.²⁰ Den Höhe-

Geschichte Mainz 156 Abteilung Universalgeschichte), Mainz 1996 sowie Ludwig HÜTTL, Max Emanuel. Der Blaue Kurfürst, 1679–1726. Eine politische Biographie, München 1976 und Marcus JUNKELMANN, Max Emanuel. Der „blaue König“, Regensburg 2018. Vgl. zu Steffanis Einbindung KAUFOLD, Musiker, S. 163–167.

¹⁷ Zum Spanischen Erbfolgekrieg vgl. als aktuelle Überblicksdarstellung Matthias SCHNETTGER, Der Spanische Erbfolgekrieg 1701–1713/14, München 2014.

¹⁸ KAUFOLD, Musiker, S. 37.

¹⁹ Zu den Beziehungen Max Emanuels und des Münchener Hofes zu Lothar Franz von Schönborn vgl. Manfred WEITLAUFF, Die Reichskirchenpolitik des Hauses Bayern unter Kurfürst Max Emanuel (1679–1726). Vom Regierungsantritt Max Emanuels bis zum Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges (1679–1701) (Münchener theologische Studien I 24), St. Ottilien 1985, passim. Zu Lothar Franz vgl. überblickshaft Friedhelm JÜRGENSMEIER: Art. „Lothar Franz von Schönborn“, in: Neue Deutsche Biographie 15, Berlin 1987, S. 227f., zu seiner Familie und ihrer Stellung in der Reichkirche Johannes SÜßMANN: Vergemeinschaftung durch Bauen. Würzburgs Aufbruch unter den Fürstbischöfen aus dem Hause Schönborn (Historische Forschungen 86), Berlin 2007. Eine detaillierte und quellengestützte Untersuchung der Beziehungen Steffanis zu Lothar Franz, die sich auf die im Schönborn-Archiv aufbewahrte Korrespondenz des Kirchenfürsten gründen könnte, ist bisher noch ein Desiderat, würde aber wesentliche Hinweise auf Steffanis Stellung im Geflecht der Reichkirche versprechen.

²⁰ Zur Rekonstruktion von Steffanis Reisetätigkeit vgl. Colin TIMMS, Migration and Biography. The Case of Agostino Steffani, in: Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges,

punkt seiner diplomatischen Karriere erreichte Steffani 1709, als er in Rom in zähen aber schließlich erfolgreichen Verhandlungen im Interesse der kaiserlichen Partei Papst Clemens XI. vom Eintritt in den Krieg abhalten konnte.²¹

1.3 Der Bischof

Es war nicht nur der Gipfel, sondern auch das Ende seiner Laufbahn als Politiker. Mit Mitte Fünfzig, nach vier Jahrzehnten an verschiedenen Höfen, hatte Steffani den Mut, sich noch einmal neu zu erfinden und das höfische Leben erst einmal hinter sich zu lassen. Wieder war es vielleicht kein ganz freiwilliger, aber auf jeden Fall ein bewusster und konsequenter Statuswechsel. Steffani ließ sich in Düsseldorf eine Abfindung auszahlen, gab sein Leben als weltlicher Politiker und Diplomat auf, wollte sich auch von der Musik fernhalten und sein Leben fortan der Kirche widmen. Wann und wo Steffani Theologie studiert hätte, ist nicht nachzuweisen, nur, dass er bereits 1680 in München die Priesterweihe empfangen hat.²² In München und in Hannover war er in dieser Funktion soweit nachweisbar nie in Erscheinung getreten, trug aber seit der Verleihung seiner ersten

hg. v. Gesa ZUR NIEDEN/Berthold OVER (Mainzer historische Kulturwissenschaften 33), Bielefeld 2016, S. 35–49.

²¹ Zu Steffanis Tätigkeit als Pfälzischer Regierungspräsident und seinen Verhandlungen an der Kurie in Rom vgl. KAUFOLD, Musiker, S. 39–43 sowie Michael F. FELDKAMP, Der Nachlass des Komponisten, Diplomaten und Bischofs Agostino Steffani (1654–1728) im Archiv der Propaganda Fide, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 72 (1992), S. 230–313, hier S. 236f., dort auch knapp zu Steffanis gleichzeitiger Amtsführung als Kurator der Universität Heidelberg. Zu Steffanis Rom-Reise, auf der er aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit dem eine Generation jüngeren Georg Friedrich Händel zusammentraf, vgl. CROLL, Steffani, S. 156–164. Colin Timms hält darüber hinaus weitere Begegnungen zwischen den beiden durch ihre Wirkungsstätte verbundenen Komponisten für wahrscheinlich, vgl. Colin TIMMS, Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, Oxford/New York 2003, S. 81f., 123, 126.

²² Die Gründe für diese Entscheidung sind unbekannt, neben dem Gedanken an materielle Versorgung durch kirchliche Pfründe mögen etwa auch die Eindrücke des mehrmonatigen Romaufenthaltes eine Rolle gespielt haben, wo er an der Kirchenmusik im Petersdom und den päpstlichen Basiliken mitgewirkt, Umgang mit Geistlichen gehabt und die Kunst und Kultur des päpstlichen Roms in seiner höchsten Blüte erlebt hatte. Wenig plausibel scheint die Vermutung von Karl SCHÖNECKER, Agostino Steffani. Musiker, Diplomat und apostolischer Vikar, in: Jahresbericht des Gymnasiums Carolinum Osnabrück 1963/64, S. 12–17, hier: S. 12, der die religiöse Stimmung des Elternhauses für den Entschluss, Priester werden zu wollen, verantwortlich macht. Steffani verließ sein Elternhaus ja bereits im Kindesalter. Vgl. dazu KAUFOLD, Musiker, S. 15f.

kirchlichen Pfründe 1683 den Titel eines Abbé.²³ Seit 1703 hatte Johann Wilhelm versucht, seinen Regierungspräsidenten zum Hofbischof ernennen zu lassen, war dabei aber am Widerstand der Kurie in Rom gescheitert.²⁴ Steffanis Gang in eine kirchliche Laufbahn musste einen anderen Weg nehmen, bei dem aber sicherlich Kurfürst Johann Wilhelm und vor allem Kurfürst-Erzbischof Lothar Franz von Schönborn im Hintergrund standen: Der Kölner Nuntius Giulio Piazza, den Steffani gut kannte, setzte sich seit Jahren in Rom für eine Teilung des Apostolischen Vikariates des Nordens ein. Im Hinblick darauf wurde der pfälzische Regierungspräsident am 13. September 1706 zum Titularbischof von Spiga ernannt und am 2. Januar 1707 vom Mainzer Erzbischof Lothar Franz in Bamberg zum Bischof konsekriert.²⁵ Am 26. März 1709 wurde von der für die Mission zuständigen Propagandakongregation, am 3. April vom Papst die Teilung des Apostolischen Vikariates befürwortet. Steffani bekam die Zuständigkeit für die Katholiken in den Ländern des Kurfürsten von Pfalz-Neuburg, des Herzogs von Braunschweig und des Markgrafen von Brandenburg übertragen²⁶, seinen Amtssitz nahm er in Hannover, das er ja

²³ Steffani verfügte seit 1683 über kirchliche Pfründeneinnahmen als Titularabt von Löpsingen nahe Nördlingen in der schwäbischen Grafschaft Öttingen-Wallerstein. Auch wenn Steffani so gut wie nie dort anwesend war, brachte ihn diese Sinekure zum einen über die Grafenfamilie von Öttingen-Wallerstein, die die Hälfte des Honorars zu zahlen hatte, bereits in Kontakt mit den wichtigen Familien des süddeutschen Reichskirchen-Adels – die Öttingen-Wallerstein waren nicht zuletzt mit den Schönborn durch vielfältige verwandtschaftliche Beziehungen verbunden – sowie zum anderen mit dem Problemfeld der Konfessionalisierung, war der Pfarrort Löpsingen doch gänzlich evangelisch. Vgl. dazu KAUFOLD, Musiker, S. 16f.; EINSTEN, Steffani, S. 26; TIMMS, Polymath, S. 26. Zu Steffanis Schwierigkeiten mit der Pfründe aus der Pfarrei Löpsingen vgl. Rashid-S. PEGAH, Zwei Steffani-Studien. Ergänzungen zu Biographie und Werk von Agostino Steffani, in: KAUFOLD/STROHMANN/TIMMS, Steffani, S. 169–182, hier S. 169–173, der nachzeichnet, wie der Fürst Oettingen Steffani die Pfründe abnehmen wollte und wie der mit Hilfe seines hochadligen Beziehungsnetzes, vor allem durch Intervention der Fürstin-Witwe Christine Charlotte von Ostfriesland, sich im Besitz der Pfarrei halten konnte.

²⁴ Das hätte faktisch eine Bistums-Neugründung unter der Kontrolle des Landesherren bedeutet, an der der Kurie aus mehreren Gründen nicht gelegen sein konnte. Vgl. Michael F. FELDKAMP, Agostino Steffani – Priester und Bischof, in: KAUFOLD/STROHMANN/TIMMS, Steffani, S. 183–196, hier S. 188.

²⁵ FELDKAMP, Nachlass, S. 237. Vgl. dazu und zu Steffanis Amtsführung als Apostolischer Vikar auch Franz Wilhelm WOKER, Agostino Steffani, Bischof von Spiga i.p.i., apostolischer Vicar von Norddeutschland, Köln 1886, sowie Hans-Georg ASCHOFF, Agostino Steffani als Apostolischer Vikar des Nordens. Grenzen und Möglichkeiten seines Amtes, in: KAUFOLD/STROHMANN/TIMMS, Steffani, S. 207–220 und TIMMS, Polymath, S. 101–109.

²⁶ FELDKAMP, Nachlass, S. 237, sein neugeschaffener Amtsbezirk wurde als Apostolisches Vikariat Ober- und Niedersachsen bezeichnet und bestand bis 1780. Die Zuständigkeit für die katholischen Gemeinden in den dänischen und schwedi-

noch bestens aus seiner Zeit als Hofkapellmeister kannte und wo er sich mit dem Bau der Clemenskirche, der ersten katholischen Kirche dort seit der Reformation, ein bleibendes Denkmal setzte.²⁷ Die Betreuung der katholischen Gemeinde in Hannover, und das hieß vor allem auch der stetige Kampf um ihr Recht auf freie Religionsausübung, bildete den einen Schwerpunkt der Arbeit des Bischofs Agostino Steffani.

Den anderen Schwerpunkt seiner Arbeit bildete die Mission. Mit viel Engagement verfolgte der Bischof das Ziel der Sicherung des katholischen Glaubenslebens in Norddeutschland, vor allem mit dem Ziel des Glaubensübertritts von Mitgliedern regierender Fürstenhäuser, meistens unterstützt von Johann Wilhelm von der Pfalz und Lothar Franz von Schönborn.²⁸ Genau wie bei den langwierigen Verhandlungen, die immer wieder nötig waren, um Geld für Kirchenbauten und Missionsstationen einzuwerben – denn die Kurie in Rom hatte ihn zwar mit einem Amt betraut und mit den entsprechenden Weihen und Vollmachten ausgestattet, nicht aber mit einem finanziellen Budget – kam ihm auch dabei seine Erfahrung auf dem diplomatischen Parkett zugute, die er in seinen vorherigen Stellungen erworben hatte.

2. Agostino Steffani in Münster und Paderborn

2.1 Bedingungen für die Tätigkeit Agostino Steffanis als Weihbischof in Münster und Paderborn

Vor den Fragen, warum und wie dieser ungewöhnliche Mann als Weihbischof nach Paderborn gekommen ist, liegt es nahe, sich zunächst einmal darüber klar zu werden, warum man dort überhaupt einen Weihbischof

schen Gebieten, einschließlich der wichtigen Städte Bremen, Hamburg, Altona und Schwerin, behielt der bisherige Vikar, der Osnabrücker Weihbischof Otto Wilhelm von Bronckhorst-Gronsfeld.

²⁷ Eine Abbildung der Kirche schmückt Steffanis von den „dankbaren Katholiken Hannovers“ gestiftete Grabplatte im Frankfurter Dom. Zum insgesamt acht Jahre sich hinziehenden und mit vielen finanziellen und organisatorischen Schwierigkeiten verbundenen Bau der Kirche vgl. KAUFOLD, Musiker, S. 52f. Die Kirche ist 1943 komplett zerstört worden, in veränderter Form aber wieder aufgebaut.

²⁸ KAUFOLD, Musiker, S. 54. Der spektakulärste Fall, mit dem er in dieser Aufgabe befasst war, war die Konversion des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel und seiner Familie zum Katholizismus. Steffani hatte sich in den Verhandlungen engagiert, die zur Eheschließung der Enkelin Anton Ulrichs, Elisabeth Christine, mit dem späteren Kaiser Karl VI. führten. Für diese Eheschließung war die Konversion der Prinzessin nötig, kurze Zeit später folgte ihr Großvater mit dem Großteil seiner Familie. Alle legten ihr öffentliches Glaubensbekenntnis vor Lothar Franz im Bamberger Dom ab. Anton Ulrich trat auch als Förderer von Steffani in Erscheinung und ließ mehrere von dessen Opern in Wolfenbüttel nachspielen. Zu Steffanis Missionstätigkeit vgl. auch TIMMS, Polymath, S. 101–103.

brauchte, denn dieses Amt war im frühneuzeitlichen Paderborn lange eher die Ausnahme als die Regel.²⁹ Weihbischöfe waren immer dann nötig, wenn ein Bischof mehr als ein Bistum verwaltete. Die sogenannte Bistumskumulation war in der frühneuzeitlichen Reichskirche gerade in Nordwestdeutschland im klaren Gegensatz zu den Normen des Konzils von Trient ein ausgesprochen gängiges Phänomen; so war Ferdinand von Fürstenberg ab 1678 ebenso Bischof von Paderborn und Münster wie Franz Arnold von Wolff-Metternich zur Gracht in den Jahren von 1707 bis 1718.³⁰ Begründet wurden diese Bistumskumulationen mit der Vorstellung, dass nur ein mächtiger Bischof den Bestand der katholischen Kirche in der Region sichern könne, obwohl dieses Argument *de facto* wenig tragbar war.³¹ Neben der Kumulation mehrerer Bistümer war es die Größe mancher Diözesen, die auch den gutwilligsten Bischof dazu bringen musste, einen Weihbischof einzustellen, um die Versorgung wirklich aller Gläubigen mit Pontifikalhandlungen sicherzustellen. Solange Franz Arnold nur Bischof von Paderborn gewesen war, hatte er alle Weihen selbst vorgenommen.³² Das war nach dem Amtsantritt im großen Bistum Münster

²⁹ Zwischen dem Abschied des letzten Weihbischofs Nils Stensen und Steffanis Ankunft liegen 27 Jahre, in denen es keinen Weihbischof in Paderborn gab. Zu den Paderborner Weihbischöfen vgl. Julius EVELT, Die Weihbischöfe von Paderborn. Nebst Nachrichten über andere stellvertretende Bischöfe und einem Verzeichnis der bischöflichen Generalvicarien und Officiae derselben Diöcese, Paderborn 1869, dort S. 128f. auch ein Abschnitt über „Augustin Stephani“, Hans Jürgen BRANDT/Karl HENGST: Die Weihbischöfe in Paderborn, Paderborn 1986, die Steffani nicht erwähnen, sowie DIES.: Geschichte des Erzbistums Paderborn 2: Das Bistum Paderborn von der Reformation bis zur Säkularisation 1532–1802/21, Paderborn 2007.

³⁰ Vgl. grundlegend zum Bischofsideal des Trienter Konzils Hubert JEDIN, Das Bischofsideal der Katholischen Reformation. Eine Studie über die Bischofsspiegel vornehmlich des 16. Jahrhunderts, in: DERS., Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 2: Konzil und Kirchenreform, Freiburg 1966, S. 75–117, zum sogenannten Residenzproblem vgl. v.a. S. 95ff. sowie zur Umsetzung dieses Ideals in der Reichskirche des 17. und 18. Jahrhunderts Bettina BRAUN, *Princeps et episcopus*. Studien zur Funktion und zum Selbstverständnis der nordwestdeutschen Fürstbischöfe nach dem Westfälischen Frieden (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 230). Göttingen 2013, S. 224–230. Eigentlich war den Bischöfen seitdem die Residenzpflicht in ihrem Bistum ebenso vorgeschrieben wie eine Verpflichtung, selbst diejenigen Weihen vorzunehmen, die die Bischofweihe voraussetzten, vgl. dazu auch Bettina BRAUN, Die Reichskirche im Nordwesten um 1700. Bedingungen für die Tätigkeit Agostino Steffanis als Weihbischof in Münster und Paderborn, in: KAUFOLD/STROHMANN/TIMMS, Steffani, S. 197–206, hier S. 200.

³¹ Vgl. dazu und für den kirchengeschichtlichen Hintergrund von Steffanis Paderborner Tätigkeit ausführlich BRAUN, Reichskirche, *passim*, hier v.a. S. 200f.

³² Vgl. als Überblick zu Bischof Franz Arnold Hans-Jürgen BRANDT/Karl HENGST, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Paderborn, Paderborn 1984, S. 263–266, die ebd. S. 264 erklären, „das tiefe Verantwortungsgefühl gegenüber seinem geistli-

nicht mehr möglich. Ab 1710 teilte er sich die Weihetätigkeit in seinen beiden Bistümern mit Agostino Steffani, beide Bischöfe nahmen also in beiden Bistümern Pontifikalhandlungen vor.³³ Die rechtliche Konstruktion, die er dafür fand, war allerdings ungewöhnlich. Es wäre üblich und zu erwarten gewesen, „dass Franz Arnold nach dem Tod des bisherigen Münsteraner Weihbischofs beim Papst um die Ernennung eines Nachfolgers nachgesucht hätte. Eine solche Anfrage erfolgte jedoch nicht“³⁴. Steffanis Position in Hannover war immer schwieriger geworden, so dass ihm der Abstand sicher nicht ungelegen kam, und „auch Franz Arnold profitierte von dieser Lösung, denn er bezahlte Steffani kein festes Gehalt, wie er es bei einem „richtigen“ Weihbischof hätte tun müssen. Steffani wohnte vielmehr in der bischöflichen Residenz in Schloss Neuhaus. Er übernahm also die Weihen gewissermaßen gegen Kost und Logis.“³⁵ Bischof Franz Arnold selbst hatte nach seiner schwierigen Wahl zum Bischof von Münster Neuhaus verlassen und seine Hofhaltung größtenteils auf das Schloss Ahaus verlegt, das Residenzschloss der Fürstbischöfe im westlichen Münsterland. Er nutzte Neuhaus selbst kaum noch.

chen Hirtenamt“ belegten die Pfarrvisitationen und Weihehandlungen, die Franz Arnold „persönlich vornahm. Wie sein Oheim benötigte er keinen Weihbischof“, und Friedrich KEINEMANN, Zur Beurteilung des Fürstbischofs Franz Arnold von Wolff-Metternich, in: Westfälische Zeitschrift 118 (1968), S. 382–386, sowie zu seiner Wahl in Münster Eberhard Wiens Geschichte der Wahl des Bischofs von Münster Franz Arnold von Metternich 1706, Münster 1843 – diese Wahl, in der Franz Arnold sich als Kandidat einer anti-kaiserlichen Partei gegen den Gegenkandidaten Karl Joseph von Lothringen durchsetzte, hätte ihrer Komplexität und ihrer politischen Implikationen wegen einmal eine neuere und eigene Beschäftigung verdient. Vgl. dazu auch Hubert WOLF, Politisches Kalkül, Domherrenbestechung oder „Gottes wunderbare Schickung“? Die Osnabrücker Fürstbischofswahl von 1698 als Probelauf habsburg-lothringischer Reichskirchenpolitik, in: Osnabrücker Mitteilungen 105 (2000), S. 51–72. Die durch die Münsteraner „Wahl“ und durch eine aufwändige barocke Hofhaltung bedingte starke Verschuldung versuchte der Bischof durch eine intensive Münzprägung und durch die Vermietung seiner Soldaten an die Republik der Niederlande (1707–1713) in den Griff zu bekommen, doch setzten die Landstände 1714 eine Verringerung der Steuerlast durch.

³³ Eine tabellarische Übersicht über die Verteilung der Generalordinationen in Paderborn und Münster zwischen Franz Arnold von Wolff-Metternich zur Gracht und Agostino Steffani siehe bei BRAUN, *Principes*, S. 417f.

³⁴ BRAUN, *Reichskirche*, S. 204.

³⁵ BRAUN, *Reichskirche*, S. 204. Einmal ist Steffani im Neuhäuser Schloss auch noch in seinem alten Metier aktiv geworden und hat Diplomatie betrieben: Im April 1713 legte er Bischof Franz Arnold das Projekt einer Allianz zwischen Münster und Hannover vor und damit den Versuch, Münster wieder stärker an die kaiserliche Partei zu binden. Vgl. dazu und zu den sich anschließend hinziehenden Verhandlungen KAUFOLD, *Musiker*, S. 280f.



Abb. 1: Dieses Ölgemälde des Münsteraner Malers Gerhard Kappers ist eine von vermutlich nur zwei zeitgenössischen Abbildungen Agostino Steffanis. Es entstand 1714 im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Weihbischof in den Diözesen Paderborn und Münster. Es befindet sich auf der Wasserburg Haus Welbergen bei Münster, wo es der Archivar Wilhelm Kohl in den 1970er Jahren entdeckte und den Dargestellten mit dem berühmten Komponisten und Bischof identifizierte.

2.2 (Hinter-)Gründe für Steffanis Berufung nach Paderborn

Steffani war also kein ordentlicher Paderborner Weihbischof, seine Anstellung war nicht über den kirchlichen Verwaltungsweg gegangen, er bekam kein Gehalt aus der Bistumskasse. Ein Weihbischof war auf sein (Titular-)Bistum geweiht, im Falle Steffanis das Bistum Spiga und offiziell dem Bischof, nicht dem Bistum zugeordnet, in dem er wirkte.³⁶ Steffani war nie als Weihbischof verpflichtet, für die kirchliche Hierarchie war und blieb er Apostolischer Vikar des Nordens. Was sprach aber überhaupt dafür, ausgerechnet Steffani mit einem solchen informellen Arrangement nach Paderborn zu holen? Zunächst war die Lösung für beide Seiten pragmatisch, mit Steffani war ohnehin ein geweihter Bischof in der weite-

³⁶ Vgl. dazu BRAUN, *Principes*, S. 263. Die kirchenrechtliche Konstruktion ist außerordentlich komplex, zudem liegen kirchenrechtliche Theorie und seelsorgerische Praxis bei den hier betrachteten Konstruktionen durchaus auseinander.

ren Region.³⁷ Auf der einen Seite ist das plausibel, vor allem auch vor dem Hintergrund, dass Steffani nicht der erste Apostolische Vikar für den Norden war, der im Bistum Paderborn die Aufgaben eines Weihbischofs wahrnahm. Sein Vorgänger war auf genau die gleiche Art dorthin gekommen, auch Nils Stensen war Apostolischer Vikar mit Sitz in Hannover gewesen und war von dort aus von Bischof Ferdinand nach Westfalen herüber geholt worden – allerdings als ordentlicher Weihbischof.³⁸

Eine weitergehende Antwort kann ein Blick in die Familiengeschichte von Bischof Franz Arnold geben. Johann Adolf Wolff genannt Metternich zur Gracht, geboren 1592 in Köln, wurde nach bestmöglicher Erziehung unter jesuitischer Ägide mit 31 Jahren bergischer Kriegskommissar im Düsseldorfer Kabinett des jülich-bergischen Herzogs Wolfgang Wilhelm. Es war der Beginn einer steilen Hofkarriere, die ihm auch den erblichen Reichsfreiherrenstand einbrachte.³⁹ 1628 bis 1644 war er Geheimer Rat im Kabinett des Kölner Kurfürsten Ferdinand von Bayern, der gleichzeitig auch Bischof von Paderborn war. Dann wechselte er zu dessen Verwandtschaft in München, wo er als Geheimer Rat in Diensten des bayerischen Hofes die Aufsicht führte über die Erziehung der Kurprinzen, vor allem über die des Thronfolgers Ferdinand Maria. Dieser nahm ihn nach seiner Regierungsübernahme als Oberstkämmerer in seine Dienste, vertraute ihm also die Verwaltung seines persönlichen Vermögens an. Mehrere seiner Söhne versorgte der neu geadelte Johann Adolf mit kirchlichen Pfründen, sein viertältester Sohn war Dompropst in Mainz, Paderborn und Münster, der fünftälteste wurde Paderborner Bischof. Der älteste Sohn, Degenhard Adolf von Wolff-Metternich zur Gracht, diente als Obriststallmeister beim Kölner Erzbischof Maximilian Heinrich von Bayern. Dieser Degenhard Werner wiederum war der Vater des Bischofs Franz Arnold. Die Familie erlebte also, darauf soll dieser kurze Exkurs hinführen, einen sehr raschen Aufstieg und sie verdankt diesen Aufstieg ihrer Nähe zu den Wittelsbachern. In den Diensten der Wittelsbacher wurden die Wolffs groß. Und genau so war es ja auch mit Agostino Steffani. Der

³⁷ BRAUN, Reichskirche, S. 204.

³⁸ Vgl. dazu BRAUN, *Princeps*, S. 300–303. Ferdinand hatte Stensen allerdings nicht für das Bistum Paderborn, sondern für Münster angefordert, dort arbeitete er auch in der Hauptsache. Im Gegensatz zu Steffani hat Stensen wohl die Aufgaben in Hannover nicht mehr übernommen, als er nach Münster gewechselt ist, den Titel bzw. das offizielle Amt des Apostolischen Vikars aber behalten, so dass er in der Praxis nicht wirklich zwei Funktionen, aber zwei Ämter gleichzeitig inne hat, was nach streng ausgelegten kirchenrechtlichen Normen problematisch hätte sein können. Ein solches Problem trat bei Steffani gar nicht erst auf, weil er nie als Weihbischof über die Kurie angestellt wurde.

³⁹ Zu ihm und seiner Laufbahn vgl. Karl STOMMEL, *Johann Adolf Freiherr Wolff genannt Metternich zur Gracht. Vom Landritter zum Landhofmeister. Eine Karriere im 17. Jahrhundert*, Köln 1986.

Zögling und Dienstherr von Franz Arnolds Großvater, Kurfürst Ferdinand Maria, hatte ihn entdeckt und ins Reich geholt, am Münchner Hof hatte er Karriere gemacht. Bischof Steffani hatte also, salopp ausgedrückt, für Franz Arnold den richtigen „Stallgeruch“, oder, vornehmer formuliert, er kam aus dem gleichen Klientelverband, dem auch die Familie des Bischofs ihren Aufstieg verdankte. Das schafft Vertrauen. Als Berufsdiplomat war der Bischof von Spiga dennoch kein bedingungsloser Parteigänger der Wittelsbacher. Den intensiven Bemühungen des bayerischen Hofes entgegen, riet er im Sinne der kaiserlichen und der englisch-hannoverischen Partei Franz Arnold davon ab, den Wittelsbacher Clemens August von Bayern zu seinem Nachfolger zu machen und brachte damit die Familie seiner ehemaligen Dienstherrn gegen sich auf.⁴⁰

Vertrauen war das wichtigste, was ein Weihbischof haben musste, denn von ihm ließ sich der jeweilige Diözesanbischof tief in die Karten schauen. Der Diözesanbischof musste sich sicher sein können, dass der andere Bischof seine Aufgaben selbstständig und zuverlässig erfüllte und dass er die Informationen und Kontakte, die er dabei gewann, nicht gegen ihn verwandte.⁴¹

Der Kampf der Reichskirche um ihre Unabhängigkeit von Rom ist ein großes Thema der frühneuzeitlichen Reichs- und Kirchengeschichte. Ein Weihbischof, der dem Papst gegenüber loyaler war als gegenüber dem Ortsbischof, hätte gefährlich werden können. In dieser Hinsicht war von Agostino Steffani nichts zu befürchten. Er kam zwar aus Italien, aber aus einer nichtadeligen Familie gänzlich ohne kuriale Tradition und aus der traditionell denkbar kirchenfernsten Gegend der Apennin-Halbinsel, dem Veneto. Er war als Diplomat beim Papst gewesen, hatte auch Ehrentitel empfangen, von einer besonderen Nähe zu Rom ist aber bei ihm wenig zu spüren.

⁴⁰ Friedrich KEINEMANN, Die europäischen Mächte und die Wahl des Herzogs Clemens August von Bayern zum Fürstbischof von Münster, Paderborn und Osnabrück (1716–1728). Ein Beitrag zur Reichskirchenpolitik in der Zeit nach dem Spanischen Erbfolgekrieg, in: DERS., Ancien Regime, Kulturkampf, Nachkriegszeit. Neue Beiträge zur westfälischen Landesgeschichte, Hamm 1974, S. 5–76, hier S. 28 mit Quellenbelegen und weiterer Literatur.

⁴¹ Politisch aktive und überregional vernetzte Persönlichkeiten, wie es Nils Stensen und Agostino Steffani waren, sind als Weihbischofe im frühneuzeitlichen Paderborn die Ausnahme, so versahen nach Steffanis Abschied und der Übernahme des Paderborner Bischofsamtes durch Clemens August von Bayern in den 1730er und 1740er Jahren nacheinander drei Äbte des Klosters Abdinghof neben ihren Verpflichtungen im Orden die Aufgaben des Weihbischofs, bis mit dem abenteuerlichen Grafen Gondola noch einmal ein in der Reichspolitik gut vernetzter auswärtiger Kirchenmann das Amt übernahm. Er war nach Steffani auch der nächste Paderborner Weihbischof, dem das Apostolische Vikariat des Nordens übertragen wurde.

Domkapitel und Bischof stehen in Konkurrenz zueinander. Um in das Domkapitel aufgenommen zu werden, mussten die Kandidaten Ahnenproben ablegen, hier hatten die landadeligen Familien des Fürstbistums Paderborn Sitz und politischen Einfluss auf die Regierung des Hochstiftes. Häufig stammte der Bischof selbst aus diesen niederadeligen Familienverbänden, stand im Amt also seinen eigenen Verwandten und Standesgenossen gegenüber, denen er politische Souveränität abzutrotzen versuchte. Die Loyalitäten des Weihbischofs sollten in dieser Gemengelage möglichst klar sein. In dieser Hinsicht war Steffani geradezu eine Idealbesetzung. Als Aufsteiger aus dem Ausland war er vom „Klüngel“ der lokalen Adelsfamilien so weit entfernt wie nur denkbar und tatsächlich sind aus seiner Paderborner Zeit keine Berührungspunkte mit dem Domkapitel überliefert.

Gegenüber der Kurie musste der Diözesanbischof seine Eigenständigkeit verteidigen, gegenüber dem Domkapitel, aber auch gegenüber den anderen Bischöfen innerhalb der Reichskirche. Und während Steffani zu Kurie und Domkapitel soweit wir wissen immer Distanz hielt, waren seine Verbindungen in der Reichskirche sein Schwachpunkt für Franz Arnold. Ohne mächtige Fürsprecher wäre der Italiener nie auf seinen Posten gekommen, das heißt aber auch, dass hinter ihm eine bestimmte Interessengruppe stand, der er verpflichtet war: Lothar Franz von Schönborn, der Kurfürsterzbischof von Mainz und Bamberg, als Erzkanzler um Erhalt und Verteidigung des Reiches besorgte graue Eminenz der Reichskirche, dem man durchaus Ambitionen unterstellte, mit seinem süddeutschen Netzwerk auf die stark wittelsbachisch dominierten geistlichen Herrschaften im Nordwesten des Reiches ausgreifen zu wollen.

2.3 Und die Musik? Keine Musik

Wenn das Thema auf Agostino Steffani als Weihbischof in Paderborn und Schloss Neuhaus zu sprechen kommen soll, dann heißt das, nicht über Musik zu sprechen. Es gibt kein einziges Werk von ihm, das die Musikwissenschaft auf die Jahre zwischen 1710 und 1718, auf die Zeit seines regelmäßigen Aufenthaltes in Neuhaus, datieren würde. Wer wäre besser geeignet als Beispiel von Kultur- und Musiktransfer, als der Italiener, der in München und Hannover zum berühmten Opernkomponisten wurde, einem der kreativsten, einfallsreichsten seiner Epoche, kompositionshandwerklich perfekt und gleichzeitig hochindividuell, der unermüdlich durch Europa reiste, mit Leibniz korrespondierte, in Paris, Rom und Wien mit den Mächtigen seiner Zeit verhandelte und der am Ende seines Lebens, mit all diesen Erfahrungen, nach Westfalen kam? Und ausgerechnet dieser Mann enttäuscht die Erwartungen. Zu erzählen ist nur die Ge-

schichte eines nicht stattfindenden Kulturtransfers, einer Verweigerung von Pluralisierung und Verflechtung.⁴²

Aber diese enttäuschten Erwartungen sind auf den zweiten Blick gar keine Überraschung, sie lassen sich erklären. Oben wurde Steffanis Lebensweg als eine Bewältigung bewusst gesetzter Brüche geschildert, vom Musiker zum Politiker zum Bischof.⁴³ Die Bewältigung dieser Brüche bedeutete auch jeweils, etwas hinter sich zu lassen. Der Politiker war von den Verwaltungsaufgaben in Düsseldorf und Heidelberg, von den Gesandtschaftsreisen durch ganz Europa so in Beschlag genommen, dass eine ernsthafte Musikpflege daneben unmöglich war – und sie war auch gar nicht vonnöten, er wurde jetzt von seinem Dienstherrn schließlich nicht mehr für die Produktion und Aufführung repräsentativer Opernspektakel bezahlt, sondern für die gewissenhafte Erledigung politischer Missionen. Gleiches gilt für den Bischof – nicht nur Steffanis Ausbildung hatte noch etwas sehr Handwerkliches, auch seine Berufsausübung, die das Liefern von Kompositionen immer an konkrete Erwartungshaltungen gebunden sah.

Die fehlende Erwartung an den Bischof, neue Musikstücke zu liefern, ist aber sicher nur ein Grund für seine fehlende Musikpraxis als Apostolischer Vikar und als Weihbischof. Der andere, vielleicht noch entscheidendere, ist ein berufsständisches Problem: Steffani stammte aus durchaus wohlhabenden, modern mag man sagen „gutbürgerlichen“ Verhältnissen, er hatte am Hof in München als ein gut ausgebildeter, hochspezialisierter Dienstherr begonnen, eines von vielen Rädchen in der Repräsentations-

⁴² Zum Problem der Definition von Kulturtransfer in der Musik Andreas MÜNZE-MAY, Kulturtransferforschung und Musikwissenschaft, in: Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik, hg. v. Michele CALELLA/Benedikt LEHMANN (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 51), Wien 2019, S. 175–190, konkret zu Steffani vgl. in diesem Zusammenhang TIMMS, Migration.

⁴³ Das ist natürlich nicht die einzige Möglichkeit, diesen Lebensweg zu erzählen, statt nach den Umbrüchen kann man auch nach den Kontinuitäten suchen und darauf schauen, wie sich bei Steffani Oper und Politik miteinander verbinden oder Kirchenmusik und Missionstätigkeit. Gerade die vielschichtige Verbindung von Oper und Politik (zu der auch das Kommunikationssystem höfischer Repräsentation gehört) ist das Thema, das in den letzten Jahren Historiker zu Steffani und seinen Opern geführt hat: Steffanis Opern als Quellen für die Höfe in München und Hannover, die Verwendung historischer Stoffe als tagespolitische Analogien, die konkrete Pragmatik der Stücke in der höfischen Repräsentationsmaschinerie, die Libretti als Tugendspiegel für den Herrscher usw., vgl. dazu die oben bereits angeführten Studien zu einzelnen Opern, z.B. „Enrico Leone“. Vielversprechend scheint in diesem Sinne auch ein Blick auf Steffanis letzte Oper „Tassilone“, in der der eigentlich seit Jahren aus dem Operngeschäft ausgeschiedene Düsseldorfer Regierungspräsident für seinen Dienstherrn mit dem Mittel der Geschichtserzählung Stellung zu tagespolitischem Geschehen bezieht.

maschinerie des Kurfürstenhofes, und jeder der beschriebenen Statuswechsel war auch ein *rite de passage* gewesen in einen höheren gesellschaftlichen Rang. In einer Gesellschaft, in der die Standeszugehörigkeit über fast alles entschied, ist Steffanis Geschichte die eines außergewöhnlichen Aufstieges. Die hässlichen Bemerkungen über den Lakaien, über den „welschen Musiker“ abzuschütteln, war Steffanis ganzer Ehrgeiz und gleichzeitig eine Bedingung für Erfolg in seiner neuen Position. Praktische Musikausübung, vielleicht gar öffentlich, hätte diesen Erfolg in der neuen Aufgabe mindestens gefährdet. Öffentliche Musikpraxis und geistliches Amt waren für Steffani unvereinbar. Der lokale Adel wird den Weihbischof mit Skepsis betrachtet haben: In den Quellen scheint immer wieder durch, wie stark Steffani auf die Demonstration seines Rangs bedacht war. Vom Hofbediensteten über leitende Funktionen in der Oper, über mehrere diplomatische und politische Positionen war er als Apostolischer Vikar endgültig in einen Rang aufgestiegen, der eigentlich allein dem geburtsständischen Adel vorbehalten war. Das führte zu Misstrauen und Anfeindungen, und im Gegensatz zu seinem dänischen Vorgänger Stensen, der sich als einfacher Seelsorger präsentierte, legte der Italiener Wert auf Repräsentation. Sein persönliches Gefolge zählte etwa neun Personen, was für einen Weihbischof ungewöhnlich viel war.⁴⁴ Zu diesem Habitus gehörte auch, jede Verbindung mit dem Musiker von sich zu weisen. Diese Opern, das seien Jugendsünden, jetzt sehe er manchmal jahrelang kein Cembalo mehr, schrieb er aus Neuhaus an den Hof in Kassel.⁴⁵ Auf diese Weise lässt sich der negative Befund eines nicht stattfindenden Kulturtransfers erklären und umdrehen in eine positive Aussage über das Verhältnis von öffentlicher Musikpraxis und hohem geistlichen Amt.⁴⁶

⁴⁴ FELDKAMP, Steffani, S. 192.

⁴⁵ TIMMS, Polymath, S. 125. CROLL Steffani, S. 178. Diese Selbstaussage findet sich in einem Brief aus Neuhaus an den Kapellmeister Ruggiero Fedeli in Kassel vom 28. November 1713, der heute in Steffanis Nachlass im Archiv der Propagandakommission in Rom aufbewahrt wird. Schon der frühe Steffani-Biograph Riccati teilte sie 1779 im Wortlaut mit, seitdem wird sie in der Literatur häufig zitiert.

⁴⁶ Hier zeigt sich auch, wie wenig Steffani mit dem anderen berühmten Opernschreibenden Priester der Barockzeit zu vergleichen ist, dem gleichfalls aus Venedig stammenden Don Antonio Vivaldi. Während Vivaldi zwar jung die Priesterweihe empfing, dann aber nur sehr kurz in diesem Amt tätig war und ganz offenbar nie eine geistliche Karriere anstrebte, nahm Steffani sein geistliches Amt so ernst, dass er bis in hohe Funktionen in der Reichskirche aufstieg. Während Vivaldi die Anwürfe gegen die für einen Priester unangemessene Tätigkeit in der Oper ignorierte, entschied Steffani sich für eine Distanzierung vom Operngeschäft.

Epilog: Die späten geistlichen Kompositionen als Selbstzeugnisse

Damit muss es aber nicht sein Bewenden haben, sondern zum Schluss kann der Blick mit Agostino Steffani Westfalen noch einmal verlassen, um sich doch noch auf Musik zu richten. Franz Arnold von Wolff-Metternich zur Gracht starb am Weihnachtstag 1718 auf Schloss Ahaus. Damit fiel ein wichtiger Rückhalt für Agostino Steffani weg. Je schwieriger, je nervenaufreibender seine Arbeit in Hannover geworden war, umso wertvoller waren die Ruhe und materielle Sicherheit in Neuhaus gewesen. 1722 gab Steffani das Vikariat dann endgültig auf und trat gewissermaßen in den Ruhestand. Und nun komponierte er sehr wohl wieder und zwar zunächst offenbar nur für sich und ohne äußeren Anlass. Er schrieb geistliche Musik, zum ersten Mal wieder seit seiner Ausbildung in Rom oder mindestens seit seinen ersten Jahren in München, seit ungefähr fünfzig Jahren also.⁴⁷ Als Sujet wählte er urkatholische, gegenreformatorische Marienfrömmigkeit, „Qui diligit Mariam, diligit vitam“, eine fünfstimmige Motette, deren Text sich sonst nirgends nachweisen lässt und vielleicht direkt für die Vertonung entstand, und als letztes Werk wenige Monate vor seinem Tod ein großes „Stabat mater“ für sechs Solostimmen, sechsstimmigen Chor, sechs Streichinstrumente und Orgel.⁴⁸ Das Konzil von Trient hatte die Sequenz über die Leiden der Muttergottes am Fuße des Kreuzes aus der Liturgie verbannt, 1727 wurde sie bei der Einführung des Festes *Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis* als Sequenz in den Messtext und als Hymnus in das Brevier der katholischen Kirche wieder aufgenommen und gehörte seither wieder zur katholischen Liturgie. Und in eben diesem Jahr vertonte der katholische Bischof eben diesen Text – es liegt nahe, die Textwahl als Selbstaussage zu verstehen, als Bekenntnis zu einer für den Barockkatholizismus typischen ausgeprägten Marienfrömmigkeit.⁴⁹ Vergleicht man Steffanis Vertonung mit den ungefähr zeitgleichen Vertonungen des Textes von Vivaldi und Pergolesi, erscheint sie wie ein Gegenentwurf zu Pergolesis dezidiert melodiebetontem *Stabat mater*: Dort moderne neapolitanische Schule, hier die höchste Kunst alten Kontrapunktes. Es ist eine Mischung moderner und konservativer Elemente bei Steffani, eine Verbindung seiner Opernerfahrung mit dem strengen Stil

⁴⁷ Als Überblick zum geistlichen Werk Steffanis siehe TIMMS, *Polymath*, S. 139–176, sowie DERS., *Steffani and his Church Music*, in: KAUFOLD/STROHMANN/TIMMS, *Steffani*, S. 21–40.

⁴⁸ Schon Friedrich Chrysander hebt in der als Nebenprodukt seiner großen Händel-Biographie entstandenen Wiederentdeckung Steffanis dieses *Stabat mater* als das „größte und vielleicht auch das letzte von Steffani’s Tonwerken“ hervor. CHRYSANDER, *Händel*, S. 349.

⁴⁹ Aus seinem Nachlass ist bekannt, dass Steffani auch über eine private Reliquiensammlung verfügte, die Schriftstellerin Donna Leon hat das als Element in ihren Steffani-Roman „Himmlische Juwelen“ aufgenommen.

römischer Mehrhörigkeit seiner alten geistlichen Kompositionen, kein typisch italienischer oder typisch norddeutscher Stil, sondern eine aus der Zeit gefallene Zusammenfassung traditioneller kontrapunktischer Prinzipien. Mit diesen Werken wird Steffani dann noch einmal ganz bewusst Teil von Musiktransfer, Transfer nicht nach Westfalen, sondern aus dem nördlichen Deutschland heraus nach London. Dort hatte sich eine „Academy of Vocal Music“ gegründet, eine Gesellschaft zur Pflege alter Musik, und sie hatte *questo S.t Agostino [della] Musica* gebeten, die Ehrenpräsidentschaft zu übernehmen.⁵⁰ Dieser Gesellschaft schickte Steffani seine neuen geistlichen Kompositionen, nicht unter seinem eigenen Namen allerdings, das ließ seine Selbstdarstellung offenbar nach wie vor nicht zu, sondern als durchsichtiges Pseudonym unter dem seines Sekretärs.⁵¹ Das ganze 18. Jahrhundert hindurch wurden Steffanis Kompositionen – nicht so sehr das *Stabat mater*, eher die kürzeren Motetten – in England sehr hoch geschätzt, nur die marianischen Texte machten den aufrechten Anglikanern den Umgang mit den Stücken schwer. Daraus resultiert eine eigene Geschichte der Umtextierungen von Musik Steffanis in England. Darüber hinaus gibt es musikalische Arrangements der entsprechenden stark kontrapunktischen Kompositionen, etwa als Klavierauszüge für Studienzwecke, der interessanteste ist aber auch hier kein genuin musikbezogener Transfer, sondern einer, der sich mit den Texten auseinandersetzt und Text und Vertonung, den katholischen Missionsbischof und den vorbildlichen Kontrapunktiker, zu trennen versucht, die verschiedenen Persönlichkeiten des sich immer wieder neu erfindenden Agostino Steffani.⁵²

⁵⁰ CROLL, Steffani, S. 177.

⁵¹ Vgl. Colin TIMMS, „La canzona“ and „Stabat mater“. Steffani’s first and last gifts to the Academy of Ancient Music? in: *Early music* 47 (2019), S. 65–82.

⁵² Colin TIMMS, Italian church music in Handel’s London. The sacred works of Agostino Steffani, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S.157–178.

Ortensio Mauro (1634–1725).

Hofsekretär für italienische Angelegenheiten, Hofpoet und Librettist in Paderborn und Hannover*

Hans-Walter Stork

Der Norditaliener Bartolomeo Ortensio Mauro, geboren 1634 in Verona und 1725 über neunzigjährig in Hannover gestorben, ist eng mit der Geschichte der Fürstbischöflichen Residenz in Neuhaus, aber auch mit der kurfürstlichen Residenz in Hannover verbunden. Er war dort, aber auch an anderen fürstlichen Höfen, Sekretär für italienische Angelegenheiten. Als Poet und Librettist wirkte er, wenn sich Gelegenheiten boten, aber das Verfassen von Textbüchern für Komponisten war nicht sein Hauptberuf. Händels Biograph Friedrich Chrysander formuliert das so:

Er war Hofpoet, geheimer Secretär, Hofceremonienmeister und politischer Agent in einer Person, doch ohne in irgend eines dieser Aemter fest eingespannt oder dafür bestallt zu sein. Fremden gegenüber war und blieb er der feingebildete Abate, der gewandte freie Hofmann, dem nur wegen seiner vielseitigen Talente so verschiedene Aufträge zuzufallen schienen.¹

Eine Biographie des vielseitigen Mannes gibt es bislang nicht. Es erscheint gerechtfertigt, ihn hier etwas facettenreicher vorzustellen und dabei auch nicht ausschließlich auf seine Librettisten-Tätigkeit Bezug zu nehmen, sondern den Bogen etwas weiter zu spannen.

Zweimal hat Ortensio Mauro am Hof des Paderborner Fürstbischofs im Schloss Neuhaus gelebt,² nämlich von 1661 bis 1663 und von 1678 bis 1683. Mehr noch als mit dem Neuhäuser Hof ist er nach 1683 über Jahr-

¹ Friedrich CHRYSANDER, Georg Friedrich Händel, Bd. 1–3,1 (mehr nicht erschienen), Leipzig 1856–1867. Die Originalausgabe der großangelegten Biographie blieb unvollendet und hat in den drei Teilbänden auch keine Register. Deshalb wurde dankbar die ebook-Ausgabe des Jazzybee Verlags Jürgen Beck, Altenmünster, verwendet, die durchsuchbar ist.

² Mauros Diensträume im Schloss befanden sich im Obergeschoss des Nordost-Rundturms, s. Norbert BÖRSTE, Das Schloß in Neuhaus zur Zeit Ferdinands von Fürstenberg, in: Friedensfürst und Guter Hirte. Ferdinand von Fürstenberg. Fürstbischof von Paderborn und Münster, hg. von DEMS./Jörg ERNESTI (Paderborner Theologische Studien 42), Paderborn 2004, S. 437–464, hier 455. Herrn Domvikar Hans Jürgen Rade, Paderborn, sei für den Hinweis auf die erneute Publikation dieses Aufsatzes in der Zs. „Die Residenz“ 116, 2006, S. 31–55 gedankt, s. ebd. S. 53. Zum Problem der Unterbringung auch hochstehender Gäste s. Norbert BÖRSTE, Gäste Ferdinands von Fürstenberg in Neuhaus. Das Beispiel Gottfried Wilhelm Leibniz, in: Friedensfürst und Guter Hirte, hg. von DEMS./Jörg ERNESTI, S. 535–538.

zehnte mit dem kurfürstlichen Hof in Hannover verbunden. Dort wirkte sein zwanzig Jahre jüngerer Landsmann Agostino Steffani (25. Juli 1654–12. Februar 1728) als Opernkapellmeister am Hof des Herzogs Ernst August von Hannover, und für elf von Steffanis Opern schrieb Mauro die Libretti. Welche Bedeutung diese für Steffani hatten, berichtet der Hamburger Kapellmeister Johann Mattheson 1737:

*Von dem weltberühmten Steffani habe mir ehemals sagen lassen, daß derselbe, ehe er noch eine Feder angesetzt, die Oper [...], wie sie von dem Poeten abgefasset worden, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine recht ausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die gantze Sache am füglichsten eingerichtet werden mögte. Hernach aber hat er seine [Noten-] Sätze zu Papier gebracht.*³

Hauptsächlicher Poet und Librettist für Agostino Steffani war Ortensio Mauro. Von ihm stammen u.a. die Libretti für *Henrico Leone*, 1689, *La lotta d'Ercole con Achilleo*, 1689, *La superbia d'Alessandro*,⁴ 1690, *Orlando generoso*, 1691, *La libertà contenta, o Alcibiade*, 1693, *I trionfi del fato, o le glorie d'Enea*, 1695.⁵

Mit dem bislang bekannt gewordenen und publizierten Archivmaterial lässt sich keine vollgültige Biographie⁶ des Ortensio Mauro – manche

³ Johann MATTHESON, Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737; genauso auch in DERS., Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, dort S. 240.

⁴ Nicole K. STROHMANN, Simulatio und dissimulatio: Agostino Steffanis *La superbia d'Alessandro* im Spiegel der höfisch-politischen Klugheitslehren, in: Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit, hg. von Claudia KAUFOLD/Nicole K. STROHMANN/Colin TIMMS, Göttingen 2017, S. 91–1076, hier 103–105.

⁵ S. den Lexikonbeitrag „Mauro, Abate (Bartolomeo) Ortensio“ von Jean-François Lattarico in: Das Händel-Lexikon, hg. von Hans Joachim MARX, Laaber 2011, S. 471–472.

⁶ Mauro steht stets im Schatten seines jüngeren Komponistenkollegen, und so finden sich die besten biographischen Angaben zu ihm in Arbeiten zu Steffani. Den Anfang macht Friedrich Chrysander (1826–1901) mit seiner Händel-Biographie (vgl. Anm. 1). Es folgt der Artikel des Paderborner Geistlichen, Kirchenhistorikers und späteren Dompropstes Franz Wilhelm WOKER, Der Tondichter Agostino Steffani. Bischof von Spiga i.p.i. und Apostolischer Vicar von Norddeutschland (1655–1728), in: Der Katholik. Zeitschrift für katholisches Wissen und kirchliches Leben 57 (Neue Folge 2) (1887), S. 312–329 und S. 421–432; zu Mauro S. 322–329. Der Artikel von Angela ROMAGNOLI im *Dizionario degli Italiani* Bd. 72, Rom 2008 bzw. unter URL: <www.treccani.it> führt die bislang bekannten Fakten nochmals lexikalisch zusammen; weitere Angaben in der Leibniz-Datenbank: 1673 Hofkavalier in Celle, 1675 Abate, 1678 Sekretär des Bischofs von Paderborn und Münster, 1684–1704 Hofpoet, Operntextdichter und Sekretär der Kurfürstin Sophie in Hannover. Bertram HALLER, Die Sammlung Nordkirchen der Universitäts- und Landesbibliothek Münster. Handschriften, Autographen und Drucke der Familien Fürstenberg und Plettenberg aus Schloss Nordkirchen, Münster 2010, S. 53–54 ergänzt: 1683 Propst in Wildeshausen

Publikationen nennen ihn auch Mauri⁷ – erstellen.⁸ Vor allem in Schloss Herdringen, im Archiv der Familie von Fürstenberg, findet man bei jedem Besuch Unerwartetes, und hier müssen weitere Untersuchungen zur Biographie des Abbate Mauro ansetzen.

Bartolomeo Ortensio Mauro stammt aus Verona, wo er im August 1634 geboren und am 24. August 1634 getauft wurde. Zur Schule ging er in Padua und besuchte dort das angesehene Gymnasium Patavini, das beispielsweise durch sein *Theatrum anatomicum* von sich reden machte.⁹ Vor allem der Unterricht der Eloquentia durch den Archäologen, Bibliothekar und hochrangigen Philologen Ottavio Ferrari (20. Mai 1607–8. März 1682)¹⁰ war ihm wichtig; *denn vor allem auf die Beherrschung dieser Kunst gründete sich seine spätere Karriere.*¹¹

Bis Mauro mit 27 Jahren im Umfeld der Ernennung Ferdinands von Fürstenberg zum Bischof von Paderborn im Jahr 1661 von Italien nach Paderborn kam und zu dessen *Segretario nelle lingue latina, italiana e*

(Landkreis Oldenburg). Seit 2018 liegt im Druck vor die Habilitationsschrift von Gerhard CROLL, Agostino Steffani (1654–1728). Studien zur Biographie. Bibliographie der Opern und Turnierspiele (Habilitationsschrift, Münster i.W. 1961) jetzt in: Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard CROLL, hg. von Waltraut Anna KAUTZ-LACH, Wien 2018, S. 21–260, zu Mauro dort zuverlässig und ausführlich die Seiten 101–103. Die Beziehungen Mauros nach Paderborn erläutert in einem Zeitungsartikel Helmuth LAHRKAMP, Hortensio Mauro, der Vertraute Ferdinands von Fürstenberg, in: Der Heimatborn (Beilage zum Westfälischen Volksblatt, Paderborn), Nr. 56 (1958), S. 3.

⁷ So Frank SOBIECH, Herz, Gott, Kreuz. Die Spiritualität des Anatomen, Geologen und Bischofs Dr. med. Niels Stensen (1638–86). Münster 2004, siehe Index; Sobiech folgt wohl der Namensansetzung in der Edition der Briefe von und an Niels Stensen von P. Gustav SCHERZ CSSP (Hg.), Nicolai Stenonis Epistolae et Epistolae ad eum datae. Quas cum Prooemio ac notis Germanice scriptis, Tomus prior, Kopenhagen 1952, Tomus posterior, Kopenhagen 1952. Ungenauigkeiten in Bezug auf Mauro sind häufiger festzustellen; bei Philipp HILTEBRANDT, Die Kirchlichen Reunionsverhandlungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ernst August von Hannover und die Katholische Kirche (Bibliothek des Preußischen Historischen Instituts in Rom XIV), Rom 1922, erscheint er unter ‚Mauri, Abbé‘ als „hannoverscher Diplomat“, bei Hellmuth Christian WOLFF, Die Barockoper in Hamburg (1678–1738), Wolfenbüttel 1957, Bd. 1 wird Mauro im Register sowohl unter Ortensio als auch (mit anderen Seitenzahlen) unter Mauro aufgeführt.

⁸ Das beklagt auch der Salzburger Musikwissenschaftler Gerhard Croll in seiner 1961 in Münster maschinenschriftlich vorgelegten und 2017 anlässlich seines 90. Geburtstags durch seine Schülerin Waltraut Anna Kautz-Lach für den Druck vorbereiteten Habilitationsschrift (wie Anm. 6), hier S. 101.

⁹ Nicolaus COMNENUS, Historia Gymnasii Patavini, Bd. 1, Venedig 1736.

¹⁰ Francesco PIOVAN, Ottavio Ferrari, in: Dizionario biografico degli italiani, Vol. 46, Rom 1996, bzw. in der Internetfassung URL: <www.treccani.it>.

¹¹ CROLL, Steffani (wie Anm. 6), S. 101.

francese ernannt wurde, haben wir kaum Nachrichten über seinen Werdegang.

Einige Quellen im Archiv der Freiherrn zu Fürstenberg in Herdringen legen den Schluss nahe, dass sich Ferdinand von Fürstenberg und Ortensio Mauro während der römischen Jahre Ferdinands begegnet sind oder zumindest miteinander korrespondiert haben. Jörg Ernesti, der sich in seiner Untersuchung zum geistigen Profil Ferdinands vor allem mit dessen weitreichenden Personenkontakten beschäftigte, resümiert:

Mit dem Poeten und Gelehrten Ortensio Mauro wechselte Ferdinand schon während seiner römischen Zeit Briefe. Der Kontakt blieb bis in die letzten Lebensjahre Ferdinands bestehen, wie im Herdringer Archiv erhaltene Schreiben zeigen. Zuletzt wirkte er als italienischer Sekretär am Neubäuser Hof...¹²

Bei einer Durchsicht der Korrespondenz zwischen Ferdinand von Fürstenberg und seinem römischen Freundeskreis bestätigt sich dies, wobei Briefe Mauros an Ferdinand von Fürstenberg aus dessen römischen Jahren bis 1663 (wenigstens von mir) nicht gefunden wurden; in den späteren Korrespondenzen, vor allem ab der Bischofszeit Ferdinands in Paderborn, begegnet Ortensio Mauro häufig. Dass Ferdinand von Fürstenberg seine Bekanntschaft mit Ortensio Mauro wichtig war und viel bedeutete, lässt sich auch daraus erschließen, dass er ihm in seinem Testament vom 29. April 1683 ein Legat von 1.000 Reichstalern aussetzte.¹³ Direkt in der ersten Zeile heißt es: *Abbati Hortensio Mauro legieren wir Ein tausendt Rthl.*

Das ist an sich schon bemerkenswert, denn nur gelegentlich finden sich in den persönlichen Aufzeichnungen Ferdinands von Fürstenberg Hinweise auf seine Bediensteten. Auf dem Deckblatt des Tagebuchs aus dem Jahr 1663 (AFH Nr. 237) sind noch weitere italienische *segretarii* vermerkt, etwa „villa nova Secretario ital[ian]o“, dem „5 daler gezahlt“ wurden, oder die Brüder (?) Matteo und Sebastiano Mullioni, denen 3 bzw. 2 Taler ausgezahlt wurden, allerdings ohne Vermerk, für welche Arbeiten. Vergleicht man diese Zahlungsbeträge mit dem Legat von 1.000 Reichstalern für Mauro, wird dessen Stellenwert umso deutlicher.

¹² Jörg ERNESTI, Ferdinand von Fürstenberg (1626–1683). Geistiges Profil eines barocken Fürstbischofs (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 51), Paderborn 2004, S. 154.

¹³ AFH Nr. 20176, fol. 30v Zeile 1: „Abbati Hortensio Mauro legieren wir ein tausendt Rtl.“; so auch in einer zweiten Ausfertigung (Nr. 142, liegt in AFH 20176), unpaginiert, fol. 6v, 13. Zeile von unten. Das Testament Ferdinands ist (in seinen mehrfachen Abschriften, die leicht voneinander abweichen) bislang nicht vollständig ediert; sein Inhalt aber (ohne Hinweis auf Mauro) kurz zusammengefasst bei Helmut LAHRKAMP, Ferdinand von Fürstenberg (1626–1683), in: Die Geschichte des Geschlechtes von Fürstenberg im 17. Jahrhundert (Fürstenbergische Geschichte 3), Münster 1971, S. 119–149, hier: S. 147–148.

Wie genau Ortensio Mauro von Padua seinen Weg nach Paderborn gefunden hat, wird auch nach der Konsultation mehrerer Herdringer Akten nicht klar. Wahrscheinlich wird es so gewesen sein, dass Ortensio Mauro, dazu aufgefordert durch Ferdinand von Fürstenberg, im Gefolge des ebenfalls in Padua ausgebildeten Dr. theol. Valerio Maccioni (1622–1676)¹⁴ im Jahr 1661 nach der Bischofsernennung Ferdinands nach Paderborn kam. Maccioni zählte zu Mauros Freunden schon aus der Padovaner Heimat; 1671 bezeichnet Maccioni ihn als *mio amico di molti anni*.¹⁵ Maccioni blieb, anders als zunächst Mauro, nicht lange in Paderborn; bereits Ende 1661 finden wir ihn in Diensten des katholischen Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg. Maccioni, der aus San Marino stammte, wurde dann 1667 Apostolischer Vikar für den Norden,¹⁶ 1668 Bischof von Marokko i.p.i.¹⁷ und hatte regen Kontakt mit Niels Stensen. Als Titularbischof Maccioni am 5. September 1676 unerwartet gestorben war, sollte Stensen sein Nachfolger werden.¹⁸ In der Forschungsliteratur des 19. Jahrhunderts, die sich mit den Vikariaten des Nordens befasst, wird Mauro gelegentlich sogar als dessen Nachfolger bezeichnet. Dem Münsteraner Kirchenhistoriker Anton Pieper gebührt das Verdienst, darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass Mauro weder Weihbischof von Hildesheim noch Titularbischof von Joppe war, sondern als einfacher Priester starb.¹⁹

Ortensio Mauro wirkte nach seiner Ankunft aus Italien zunächst für etwa zwei Jahre in Neuhaus, von 1661 bis 1663. Von dort aus knüpfte er Kontakte mit dem Hof in Hannover. Bereits im Januar 1663 nennt Herzogin Sophie von Hannover-Lüneburg Ortensio Mauro in einem Brief an ihren Bruder, Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz (22. Dezember 1617–28. August 1680). Sie sei, so schreibt sie ihm voller Stolz²⁰, im Harz als

¹⁴ Der durch ein Findbuch erschlossene Nachlass Maccionis liegt im Niedersächsischen Landesarchiv Hannover und umfasst vor allem Akten aus der Zeit Maccionis als Apostolischer Vikar des Nordens; vgl. den Kurzeintrag in der Zentralen Datenbank Nachlässe (URL: <www.nachlassdatenbank.de>).

¹⁵ So zitiert bei CROLL (wie Anm. 6), S. 102, Anm. 328 (ohne nähere Fundstelle).

¹⁶ Anton PIEPER, Die Propaganda-Congregation und die nordischen Missionen im 17. Jahrhundert (2. Vereinsschrift der Görresgesellschaft für 1886), Köln 1886, zu Mauro S. 107, Anm. 2.

¹⁷ *In partibus infidelium*, als Hinweis auf den Bischofstitel in einer wieder aufgelösten Diözese; gebräuchlich bis 1882, heute mit dem Begriff ‚Titularbischof‘ bezeichnet.

¹⁸ Dazu SOBIECH (wie Anm. 5), S. 79.

¹⁹ Johannes METZLER SJ, Die Apostolischen Vikariate des Nordens. Ihre Entstehung, ihre Entwicklung und ihre Verwalter. Ein Beitrag zur Geschichte der nordischen Missionen, Paderborn 1919, S. 67. Metzler bezieht sich auf die Veröffentlichung von August Pieper (wie Anm. 14), S. 106–107.

²⁰ Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder Karl Ludwig von der Pfalz, hg. von Eduard BODEMANN (Publikationen aus den Kgl. Preuß.

erste Frau überhaupt in die Silberbergwerke eingefahren, begleitet von ihrem Mann *et de quelques gentilhommes, entre autre de Sig.r Hortence* – also unserem Ortensio Mauro, der über das Abenteuer auch umgehend ein (leider nicht erhaltenes) lateinisches Gedicht verfasste.²¹

Am Hof des Herzogs Georg Wilhelm zu Braunschweig-Lüneburg (1624–1705) in Celle wird Mauro dann 1664 *segretario italiano*. Er bleibt es bis 1674/75. 1673 wird er zum Hofkavalier ernannt – eine der zahlreichen Ehrungen, die ihm einen gewissen Stellenwert in der höfischen Gesellschaft zusprachen, aber keineswegs auch mit einem geregelten Einkommen einhergingen. In diesen Jahren, so scheint es, lebte Mauro von Aufträgen der Höfe in Paderborn, Celle und schließlich Hannover, wo er in Diensten Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg – von ihm hörten wir bereits in Zusammenhang mit Mauros Gönner Valerio Maccioni – in den Jahren von 1675 bis 1678 stand. Kurz vorher hatte Mauro durch Bischof Maccioni die erste Tonsur erhalten und konnte sich fortan *Abate* nennen.

Herzog Johann-Friedrich von Braunschweig starb am 28.12.1679. Ortensio Mauros Stellung bei Hofe und damit sein Verbleib in Hannover wurde unsicher, und es war wieder Ferdinand von Fürstenberg, der versuchte, für seinen *segretario* eine klerikale Karriere zu vermitteln. Vom 19. März 1680 ist im Vatikanischen Archiv in Rom unter den Korrespondenzen der Reichsbischöfe mit der Kurie ein Brief Ferdinands von Fürstenberg an Papst Innozenz XI. erhalten,²² in dem er ein Benefizium für Mauro

Staatsarchiven 26), Leipzig 1855, passim, s. Register. Vgl. auch die im Autographen-Portal Kalliope gelisteten Briefe von Mauro und Sophie von Hannover.

²¹ ROMAGNOLI (wie Anm. 6), S. 123.

²² Rom AV, Vescovi 66, 46r. – In Auszügen mitgeteilt in der Edition der Stensen-Korrespondenz SCHERZ (Hg.), Nicolai Stenonis Epistolae (wie Anm. 5), Bd. I, S. 460: *Vacante canonicatu titularis et collegiatae ecclesiae ad S. Paulum veterem in civitate mea Monasteriensi, reflectens ad abbatem Hortensii Mauri mihi a secretis qui apud quondam Serenissimum Principem catholicum d'Hannover pro re catholica pium ostendit zelum et in apud me magna cum attentione perseverat, illum Sanctitati Vestrae commendandum existimavi prout humillime commendo, nam cum canonicatum provisiones etiam in ordinariis mensibus mihi non competent, illum de aliquo fixo stabilimento providere non valens ad Sanctitatis Vestrae auctoritatem recurrere cogor, ut pro sua summa benignitate viri de re catholica bene meriti zelum cum provisione hujus canonicatus fovere dignetur, nam licet Italus cum mihi et provinciae actu inseruiat beneficiorum dioecesis capax sine contradictione existit... Zitat nach Archivio Vaticano, Vescovi 66, 46r. – „Für das vakante Kanonikat der Titel- und Kollegiatenkirche bei Alt-St. Paulus in meiner Stadt Münster verweise ich auf den Priester Hortensius Maurus, er ist mein Sekretär, der zuweilen beim Landesherren, dem katholischen Fürsten von Hannover, für die katholische Sache frommen Eifer zeigt und bei mir in großer Aufmerksamkeit verharret. So glaube ich, ihn Eurer Heiligkeit empfehlen zu müssen, so dass ich untätigst empfehle, weil mir die Pfründen aus dem Kanonikat auch in ordentlichen Monaten nicht ausreichen, und ich so gezwungen bin, zu Eurer Heiligsten Autorität Zuflucht zu*

am Domstift St. Paulus in Münster erbittet, Mauro erfolgreiche, eifrige Tätigkeit für den katholischen Herzog von Hannover – also für den eben erwähnten Johann Friedrich (1625–1679) – würdigt und die stets guten Dienste, die Mauro für Fürstenberg selbst erbracht habe.

Die Anfrage hatte Erfolg; am 10. Juli 1680 ließ sich Mauro *auf päpstliche Provision (provisus ex Italia) hin mit einem Kanonikat am Kollegiatstift Alter Dom in Münster investieren*.²³ Er behielt die Pfründe wie es scheint zeitlebens, und noch ein Jahrzehnt später, von 1692 bis 1695, wurde ihm die Vikarie SS. Laurentii et Vincentii am Hohen Dom zu Münster übertragen.²⁴

Mauro hat noch wenigstens eine weitere Pfründe verwaltet; am 3. Juli 1684 gratulierte ihm Wilhelm von Fürstenberg (1623–1699), der ältere Bruder Ferdinands, zur Verleihung der Propstei in Wildeshausen, vermutlich an St. Alexander in der oldenburgischen Stadt Wildeshausen.²⁵ Auch das kann man in den Herdringer Archivalien nachlesen.

In Ortensio Mauros Zeit am Hof von Hannover wird *in den kurfürstlich hannoverschen Hofrechnungen als Gehalt für H. Mauro jährlich 400 Thlr. angeführt. Mit [dem Jahr] 1704 – damals war Mauro bereits 79 Jahre alt – erscheint es ‚als Gnadenbesoldung‘*.²⁶

Ab 1678/79 finden wir Ortensio Mauro erneut in Neuhaus, und vielleicht intensiviert durch die neue Würde seines stetigen Gönners Ferdinand von Fürstenberg, der im November 1679 feierlich als Bischof von Münster dort Einzug hielt, dann auch in der Bischofsstadt Münster. Bislang unedierte sind einige Gedichte, die Mauro zur Inthronisation Ferdinands in Münster geschrieben hat. Sie sind überliefert in den Handschriften Nk 26 und Nk 27 der Universitäts- und Landesbibliothek Münster,

nehmen, für ihn Sorge zu tragen durch irgendeine feste Stütze, damit durch Eure [= Eurer Heiligkeit] größte Freigebigkeit dem Mann von guten katholischen Verdiensten sein Eifer mit der Verleihung dieser Pfründe gewürdigt werde, denn es ist erlaubt, dass ein Italiener mir und der Provinz durch diesen Akt zu Diensten steht, empfänglich für diözesane Wohltaten, ohne dass ein Widerspruch entsteht...“

²³ Dazu legte er das *documentum primae tonsurae* und das *attestatum super natalibus* vor (Ruhr, ADP 1). Hier zitiert nach Klaus SCHOLZ, Das Stift Alter Dom St. Pauli in Münster (Germania sacra N.F. 33, Die Bistümer der Kirchenprovinz Köln. Das Bistum Münster 6), S. 351, 430 unter ‚Maurus, Hortensius‘.

²⁴ Ihm wird am 10. März 1692 die Vikarie SS. Laurentii et Vincentii am Hohen Dom zu Münster zugesprochen, die Resignation darauf erfolgte am 2. April 1695. Vgl. Wilhelm KOHL, Das Domstift St. Paulus zu Münster (Germania sacra N. F. 17,3, Das Bistum Münster 4,3), Berlin 1989, S. 327.

²⁵ Dazu Helmut LAHRKAMP, Brieftagebücher und Korrespondenz des münsterischen Dompropstes und Salzburger Domdechanten Wilhelm von Fürstenberg (1623–1699), in: Westfälische Zeitschrift 115 (1965), S. 459–487, hier: S. 478, Anm. 86.

²⁶ WOKER, Tondichter (wie Anm. 6), S. 323.

die Manuskripte stammen ursprünglich aus den Fürstenbergischen Sammlungen in Schloss Nordkirchen.²⁷ Ein Poem (Nk 27) preist etwa den Paderborner Bistumspatron Liborius, ein anderes die kluge Regierung Ferdinands, ein drittes schildert den prunkvollen Einzug Bischof Ferdinands in Münster. Die Manuskripte sind keineswegs Reinschriften, und es lässt sich bislang auch nicht feststellen, ob die Gedichte irgendwo im Druck erschienen.

In den letzten Lebensjahren seines Gönners Ferdinand von Fürstenberg ist Ortensio Mauro in besonderer Weise in die Geschicke des Bischofs eingebunden. Ferdinand litt zeitlebens unter Nierensteinen. Als er nun etwa um das Jahr 1680 besonders schwer damit zu kämpfen hatte, erhoffte er sich Linderung durch die Fürsprache und den Besuch des italienischen Kapuzinerpaters Marco d'Aviano,²⁸ der als Wunderheiler galt. Hier kann man den seltenen Fall beobachten, dass sowohl die eigene Korrespondenz des Kapuziners erhalten blieb als auch diesen betreffende Anfragen von Niels Stensen an Ferdinand von Fürstenberg bzw. an dessen Bruder Wilhelm, Domdechant in Salzburg, in denen er, besorgt über seinen aufgrund der Nierenerkrankung insgesamt schlechten Gesundheitszustand, über den Wunder wirkenden Pater Auskünfte erbittet.²⁹

Pater Marco d'Aviano (17. November 1631–13. August 1699) wirkte zunächst in Italien als begnadeter Prediger. Ausgelöst durch eine wunderbare Heilung im Jahr 1676, unternahm er zwei Missionsreisen in das nördliche Europa. Die erste, im Jahr 1680, führte in zwei Etappen auch nach Deutschland; *im Frühjahr zunächst durch Bayern und Tirol, im Herbst von*

²⁷ HALLER, Sammlung Nordkirchen (wie Anm. 6), S. 53–54. Ruth STEFFEN, Die Handschriftensammlung der Familien Fürstenberg und Plettenberg aus Schloß Nordkirchen in der Universitätsbibliothek Münster, in: Westfälische Forschungen 21 (1968), S. 259–276; zu Mauro S. 263.

²⁸ Siehe *Visita a Münster e Paderborn, 12–18 luglio*, in den Seligsprechungsakten: Congregatio pro Causis Sanctorum. P. N. 435: Vienn. seu Venetiarum Beatificationis et Canonizationis venerabilis Servi Dei P. Marci ab Aviano Sacerdotis professi Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum († 1699). Positio super virtutibus. Roma 1990, S. 248. Hier bietet sich die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass die EAB Paderborn über eine mehr als 7.500 Bände umfassende Sammlung der vatikanischen Selig- und Heiligsprechungsakten verfügt. In den 1950er Jahren wurde in Rom erreicht, dass stets eine Ausfertigung nicht nur dort und in der betreffenden Diözese, sondern auch in Paderborn aufbewahrt werden soll. Das Exemplar der d'Aviano-Heiligsprechungs-Akten in der EAB hat die Signatur: Can 211 [2] vi, hier: S. 249.

²⁹ Brief E 205 vom November 1680: *...di voler appresso l'Illustrissimo e Reverendissimo Decano della cattedrale di Saltzburg, suo fratello, far far una inquisizione sopra qualche d'uno de'miracoli fattovi, si dello stato delle persone avanti l'arrivo del padre*. In diesem Fall ist sogar das erbetene Schreiben von Wilhelm von Fürstenberg erhalten geblieben: Brief vom 8. September 1680 (also vor dem Brief Stenos) im Bistumsarchiv Hildesheim, Ps. 28, S. 3f.

Linz nach Franken, in die Pfalz und ins Rheinland.³⁰ Zahlreiche gedruckte Wunderberichte erschienen; und entweder durch Erzählungen oder durch die Lektüre dieser Berichte erfuhr auch Ferdinand von Fürstenberg von den zahlreichen Wunderheilungen und ließ durch seinen Sekretär der italienischen Angelegenheiten, Abbate Ortensio Mauro, an P. Marco d'Aviano schreiben:

*Ho una vera e ferma fede in Dio benedetto che si degna d'operar cose mirabili per mezzo di V.P. in sollievo di poveri infermi, che non mi negherà la gratia di ricever alle mie infermità qualche ristoro dalle sue mani, s'havrò la fortuna di poter ottenere che venga qui, come prego il suo P. Generale di darlene la permissione.*³¹

Ich habe einen wahren und festen Glauben in den gesegneten Gott, dass er sich gnädig zeigt und Wunder geschehen lässt durch Eure Paternität zur Erleichterung der armen Gebrechlichen, dass er mir nicht die Gnade verwehrt, in meiner Krankheit einige Linderung zu erfahren durch Eure Hände, und dass ich das Glück habe, zu erreichen, dass Ihr hierher kommt, wobei ich den Pater General bitte, Euch die Erlaubnis dazu zu geben.

Der Bitte des hohen Petenten konnten sich weder der Pater General der Kapuziner noch P. Marco selbst verschließen, und so führte die zweite Missionsreise im Jahr 1681 den Rhein aufwärts bis nach Münster und Paderborn, wo er vom 12. bis zum 18. Juli verweilte. Hier kam er wunschgemäß mit Ferdinand von Fürstenberg zusammen. Und tatsächlich verbesserte sich das Befinden Ferdinands nach der Begegnung mit P. Marco d'Aviano für einige Zeit.³² In den nächsten Monaten kam eine rege Korrespondenz zwischen Ferdinand von Fürstenberg mit P. Marco zustande, aber auch Ortensio Mauro schrieb eigenständige Briefe an ihn und seine Reisebegleitung, Pater Cosmo. Die Briefe sind in einer deutschen kommentierten Ausgabe der 1930er Jahre leicht zugänglich.³³

Ortensio Mauro, der diese kurzfristigen Linderungen im bedenklichen Zustand seines Bischofs in Neuhaus miterlebte, war denn auch Zeuge,

³⁰ Katja SEIDEL, Girolamo Portos Bericht von seiner Reise nach Süddeutschland und Österreich. Edition der Handschriften von 1709, 1710 und 1715 mit sprachhistorischem Kommentar, Berlin 2014, S. 16 (im Zusammenhang eines Überblicks von Deutschlandreisen von Italienern und deren Reiseberichten, wo auch die Reisen des Paters Marco d'Aviano erwähnt werden).

³¹ Der Originalbrief befindet sich lt. den Angaben in den Heiligsprechungsakten (wie Anm. 26) im Archivio Capitolare in Venezia-Mestre, Lettere II, B, n. 27.

³² Helmut LAHRKAMP, Ferdinand von Fürstenberg in seiner Bedeutung für die zeitgenössische Geschichtsforschung und Literatur, in: Westfälische Zeitschrift 101/102 (1953), S. 301–400, hier S. 399 mit Anm. 50, der festhält: *Über 120 zurückgelassene Krücken bezeugten die von ihm bewirkten Heilungen.*

³³ Marie HÉYRET, P. Marcus von Aviano O.M.Cap. (1631–1699). Einführung in seine Korrespondenz. Bd. I: Hohe kirchliche Würdenträger, Priester und Ordensleute. München 1937, zu Ferdinand von Fürstenberg S. 262–267.

wie Ferdinand von Fürstenberg am 14. Juni 1683 durch einen der Leibärzte König Ludwigs XIV., Daniel Collet, operiert und ein großer Nierenstein entfernt wurde. Obwohl zunächst Hoffnung bestand, starb Ferdinand von Fürstenberg *am 26. Juni 1683 an Erschöpfung und Blutverlust*.³⁴ Über die tragischen Geschehnisse korrespondiert Ortensio Mauro ausführlich mit Ferdinands Bruder Wilhelm; die Korrespondenz hat sich im Herdringer Archiv erhalten.³⁵

Die Quellen für Leben und Wirken des Ortensio Mauro, dies ist aus den hier benutzten Dokumenten zu den Personen seines Umfelds sicherlich schon deutlich geworden, sind weit verstreut. Von Ortensio Mauro hat sich kein Nachlass erhalten, vielmehr befinden sich die für diesen Beitrag ausgewerteten Korrespondenzen zumeist im Nachlass von Persönlichkeiten, denen er zugearbeitet hatte. Hier sind beispielsweise anzuführen die bereits erwähnte, sich über Jahrzehnte hinziehende Korrespondenz mit der Herzogin Sophie von Hannover, weiter die mit dem Paderborner Weihbischof Dr. med. Niels Stensen (1638–1686) aus den Jahren ab 1680, dann jene mit dem zwanzig Jahre jüngeren Diplomaten und Musiker Agostino Steffani (1654–1728).

Es scheint so, als hätten sich Steffani und Mauro während des ersten diplomatischen Auftrags an Steffani 1682–1684 kennengelernt; damals sollte dieser für den Kurfürsten Maximilian Emanuel eine mögliche Heirat mit Prinzessin Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg ausloten; aber die Tochter Ernst Augusts und Sophies von der Pfalz heiratete 1684 den Sohn des Großen Kurfürsten, Friedrich III.³⁶ Immerhin hat Mauro für den Hannoveraner Komponisten elf Libretti für Opern gedichtet; an Korrespondenzen haben sich Briefe aus den Jahren ab 1680 erhalten.³⁷

³⁴ LAHRKAMP, Ferdinand von Fürstenberg in seiner Bedeutung (wie Anm. 30), S. 399–400.

³⁵ AFH 286; mit der alten Signatur G I 67 noch LAHRKAMP, Ferdinand von Fürstenberg in seiner Bedeutung (wie Anm. 30), in seiner Anm. 51. Im Findbuch lautet die alte Signatur IX F. 11 No. 67. Die Briefe sind im Repertorium der Herdringer Archivbestände nicht eigens ausgewiesen; vgl. Bl. 337, 363, 415, 433, 523, 667.

³⁶ Dazu kurz Michael F. FELDKAMP, Der Nachlass des Komponisten, Diplomaten und Bischofs Agostino Steffani (1654–1728) im Archiv der Propaganda Fide, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 72 (1992), S. 230–312, hier: S. 235.

³⁷ Zu Steffani in Neuhaus vgl. Lars WOLFRAM, Agostino Steffani – ein Komponist als Weihbischof, in: Leben am Hof zu Neuhaus, hg. von NEUWÖHNER/WOLFRAM (wie Anm. *), S. 203–224 sowie den Beitrag von Lars Wolfram zum vorliegenden Band. Zu den erhaltenen Briefen im Nachlass Steffanis vgl. FELDKAMP, Nachlass (wie Anm. 34), hier die Briefcorpora (Inventarnummern 76 bis

Wie steht es überhaupt mit dem dichterischen Werk des Ortensio Mauro? Er ist nicht in erster Linie als Publizist in Erscheinung getreten. Die frühesten seiner Veröffentlichungen sind sogenannte Gelegenheitschriften – von seinem Gedicht anlässlich der Einfahrt in ein Silberbergwerk mit Herzogin Sophie von Hannover im Januar 1663 war schon die Rede. In das Jahr 1668 ist ein kurzes Gedicht Mauros datiert, das 1671 im Druck erschien als Bestandteil einer Ausgabe der lateinischen Gedichte Ferdinands von Fürstenberg und seiner Freunde. Nachdem bereits 1660 eine Edition bei dem Verleger Moretus in Antwerpen erschienen war, die ausschließlich Gedichte Ferdinands enthielt,³⁸ gab der Neffe Ferdinands, Christian Theodor von Plettenberg (1647–1694), bei Elsevier in Amsterdam eine weitere Ausgabe heraus, die außer den Gedichten Ferdinands auch „Carmina adoptiva“ enthielt, also Gedichte, die andere an Ferdinand von Fürstenberg gerichtet hatten.³⁹ Dort ist folgendes, in das Jahr 1668 datierte Gedicht von Ortensio Mauro in Epigrammform zu finden:

81), verzeichnet S. 290–291. Zur Bedeutung des Archivs der Propaganda Fide, dessen Bestände sich vom Gründungsjahr 1622 bis heute erhalten haben, vgl. Hans-Walter STORK, *Das Itinerarium Danicum* (1622). Zwei Dominikaner als Kundschafter des Vatikans im protestantischen Norden, in: Kirche in der Diaspora des Nordens. 5. Internationale Tagung für Kirchengeschichte des Vereins für katholische Kirchengeschichte in Hamburg und Schleswig-Holstein e.V., hg. von DEMS. (Beiträge und Mitteilungen 10), Hamburg 2013, S. 27–43, bes. S. 27–28.

³⁸ Zur komplizierten Entstehungsgeschichte dieser ersten Auflage von 1660 (Exemplar der EAB: A 217 A 25) und der revidierten zweiten von 1662 (Exemplar des Altertumsvereins: AV 1617) s. Hans-Walter STORK, *Das Grabdenkmal des Kanonikers Agostino Favoriti (1624–1682) in Santa Maria Maggiore in Rom – eine Stiftung des Ferdinand von Fürstenberg*, in: Rom im Buch – Vortragsband, hg. von DEMS. (Veröffentlichungen der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn 17). Paderborn 2020, S. 111–148.

³⁹ *Poemata Ferdinandi Lib. Baronis de Furstenberg. Accedunt Adopitivorum carminum libri II.* Amsterdam: Elsevier 1671. Davon die zweite, vermehrte Ausgabe 1672. Die Ausgabe von 1671 ist bequem zugänglich in der CAMENA-Edition der Universität Mannheim, URL: <<https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camena/fuerst1/te01.html>>.

*Hortensius Maurus Veronensis / ad / Ferdinandum /
Episcopum & Principem Paderbornensem de acidula
Smechtana, seu fonte Mellito. An. M. DC. LXXVIII (= 1668)*

*Aurea dum primae coluerunt saecula gentes,
ambrosias populis mella dedere daptes;
Aeriae quercus sudarunt roscida mella,
mel fuit in foliis, mel fuit inter aquas.
Te quoque, qui reddis nobis ea tempora, Princeps
inchyte, non mirror mellis amore capi.
Cum tu sis vere mira dolcedine morum,
mellus ingenio, melleus eloquio,
Par est, ut fontes ipsi tibi mella propinent,
ut tibi mellitas terra minister aquas. (P.S. 58)*

Responsum Auctoris.

*MELLITOS latices nuper dum libat Apollo
Imbutos venae nectare, Maure, tuae:
Non magis insignis mira virtute medendi,
carmine quam Mauri nobilis unda mei.
Vatis, ait, tanti meritis & laude superba,
Castilii poteris vincere fontis aquas.*

*Hortensio Mauro aus Verona an
Ferdinand, Paderborner Bischof und Fürst, über den
Säuerling bei Smechten, oder die Honigquelle. Anno 1668.*

Als noch die ersten Geschlechter das goldene Weltalter ehrten,
gab als ambrosisches Mahl / dieses den Honig dem Volk.
Ragende Eichen schwitzten den taug-tropfenden Honig,
Honig in Blättern sich fand, / Honig das Wasser durchdrang.
Nicht ich erstaun', dass auch du, o rühmlicher Fürst, der uns jene
Zeit bringt zurück, von der Lieb' / wurst zu dem Honig erfasst.
Weil du gewiss durch entzückende Süßigkeit deines Charakters
Honiggleich bist in dem Geist, / honiggleich bist im Gespräch,
ziemt's, dass die Quelle selber den Honig zum Trinken dir bietet
und dass die Erde dir selbst / Honiggewässer kredenzt.

Die Antwort der „Quelle“

Während Apollo jüngstens vom Honigquell trank, der mit Nektar
Aus deiner Ader der Kunst, / Mauro, war gründlich vermischt –
Nicht durch erstaunliche Heilkraft als durch das Gedicht meines edlen
Mauro das wallende Nass / herrlicher ragte hervor - ,
sagte er: „Stolz aufs Verdienst und aufs Lob so gewaltigen Dichters
kannst du kastalischen Quells / Wasser besiegen hinfort!“⁴⁰

⁴⁰ Übersetzung von Dr. Hubert Surrey, Paderborn († 2012), unveröffentlichtes Manuskript in der EAB Paderborn.

Mauros dichterisches Hauptwerk sind die Opernlibretti der elf Kompositionen von Agostino Steffani.⁴¹ Lakonisch kurz schreibt der Biograph Georg Friedrich Händels, des direkten Nachfolgers von Steffani in Hannover: *Von allen großangelegten Theatern hat das hannöver'sche die kürzeste Geschichte, es fängt mit Ortensio Mauro und Agostino Steffani an und hört mit O. Mauro und A. Steffani auf.*⁴²

1689 begann Mauros Wirken als Librettist für Agostino Steffani in Hannover mit den Texten für die Oper *Enrico Leone*, die zur Eröffnung des neuen Opernhauses am Schloss am 30. Januar 1689 komponiert wurde. Die Rückbesinnung auf ein mittelalterliches Thema und sein Bezug zum herrschenden Regenten Ernst August spiegelte die historischen Interessen Mauros wider, der im Textbuch eine kurze historische Einführung zum Thema der Oper gab.⁴³ Mauros Libretti konnten aber noch zu ganz anderen Zwecken benutzt werden: Sophie Dorothea, Ehefrau des Prinzen Georg Ludwig und späteren König George I. von Großbritannien, und Graf Königsmarck, ihr Liebhaber, benutzten Zitate aus den Libretti zu ihrer heimlichen Verständigung.⁴⁴

1698 beteiligt sich Mauro an den Trauergedichten anlässlich des Todes von Ernst August von Braunschweig-Lüneburg.⁴⁵ 1725, also im Todesjahr Mauros, erscheint ohne Namensnennung Mauros auf dem Titel als Gelegenheitsschrift eine Sammlung von 72 lateinischen Distichen auf Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans (1652–1722).⁴⁶ Der nur drei Seiten umfassende Druck ist in den Bibliotheken von Berlin und Dresden,

⁴¹ 1689: *Enrico Leone* und *La lotta d'Ercole con Acheloo* – 1690: *La superbia d'Alessandro* – 1691: *Orlando generoso* – 1692: *Le rivali concordi* – 1693: *La libertà contenta* – 1695: *Baccanali* – *I trionfo del fato*. – Vgl. dazu CROLL, Steffani (wie Anm. 6), S. 100–104.

⁴² CHRYSANDER, Händel (wie Anm. 1), hier nach dem Zitat bei WOKER, Tondichter (wie Anm. 6), S. 324.

⁴³ Christian SEEBALD, *Libretti vom ›Mittelalter‹. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700*, Tübingen 2009; zu *Enrico Leone* S. 59–137.

⁴⁴ Die Königsmarck-Affäre, die damals das politische Europa erschütterte, gilt es hier nicht darzustellen; vgl. zu diesem Aspekt der Mauro-Libretti Matthew GARDNER, Steffani's Italian Opera Singers in Hanover. Recruitment and Vocal Style, in: KAUFOLD/STROHMANN/TIMMS (wie Anm. 4), S. 123–138, hier: S. 130. Colin TIMMS, *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, New York 2003, S. 61.

⁴⁵ *Nel Essequie Del Sermo. Ernesto Augusto Duca Di Brunsvich E Luneburgo Elettore Del Sacro Rom(ano) Imperio Principe d'Osnabruc,* in: *Monvmentvm Glorïae Ernesti Avgvsti Principis Electoris Brvnsvicensis Primi Jvstis Fvnebrïbvsvs Persolvvtis Jvssv Filii Et Svccessoris Serenissimi Principis Ac Domini Georgii Lvdivici Brvnsvic. Et Lvneb. Dvcis, S.R.I. Princ. Electoris, O.O. o.J. [1698].* Digital in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

⁴⁶ *Magnanimis et Placidissimis Charlottae Elisabethae, Aurelian[ensis] Ducis Natae Principis Elect[oralis] Palatinae Manibus.*

die ihn ursprünglich nachweisen konnten, im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden.⁴⁷

Das hohe Alter, das Ortensio Mauro erreichte, war nicht nur bei Hofe Thema mancher Unterhaltung. Im Jahr 1704, als er 70 Jahre alt wurde, besuchte ihn die 82jährige Kurfürstin Sophie von Hannover und schrieb an ihre Enkelin Sophie Dorothea von Preußen: *Ich habe den Abt Hortensio besucht, er ist sehr alt geworden (das ist eine böse Krankheit) und klagt über Schwäche; ein anders Leiden merkt man ihm nicht an.*⁴⁸ Erst im Verlauf des Jahres 1722 erkrankt Mauro ernsthaft und *war seitdem weitgehend an das Bett gefesselt. Damen des Hofes [...] pflegten den Neunzigjährigen.*⁴⁹ Am 14. September 1725 starb der allseits beliebte Abbate. Und auch wenn er eben nicht Weihbischof von Hildesheim war, so hat er doch genug für die nordische Mission getan, dass sie seines Todes gedenkt. Das Totenbuch notiert:

*1725, 14. Septembr. obiit pie in Domino omnibus sacramentis ecclesiae munitus perillustis Abba Bartholomaeus Hortensius Mauro, oriundus Verona, Regiae Majestatis Britt(anniae) Consiliarius et celeberrimus poeta; sepultus 16 e.m. infra ecclesiam St. Clementis hic in memoria aeterna erit Justus, quia ecclesiae et pauperibus in vivis et post mortem beneficit.*⁵⁰

Am 14. September 1725 starb im Herrn, versehen mit allen Sakramenten der Kirche, der Abbé Bartholomaeus Hortensius Mauro, gebürtig aus Verona, Ratgeber der britischen Majestät und herausragender Dichter; er wurde am 16. September in der St. Clemenskirche allhier beigesetzt. Dieser Gerechte, der die Kirche und die Armen zu Lebzeiten und nach seinem Tode begünstigte, bleibt in unserer Erinnerung.

Geradezu vorstellen kann man sich den Abbé durch die Beschreibung in der gleich zu erwähnenden Gedichtedition von Weißenbach:

*[...] er war nicht nur sehr begabt, sondern gewann die Sympathie aller durch seine Liebenswürdigkeit und die Eleganz seiner Sitten. Dazu kam die Frische seines Geistes, sein Körper war von großer Gewandtheit, [...] und diese Anmut strahlte aus seinem Gesicht. Sobald es jedoch ans Jagen in der freien Natur ging, tat er sich in dieser Kunst so hervor, dass er sogar Vögel im Flug sicher erlegte. Daher kam sein Beiname „der Flugschütz“.*⁵¹

⁴⁷ Ein Exemplar des lediglich drei Seiten umfassenden Drucks besaß bis zum Verlust im Zweiten Weltkrieg die SBPK in Berlin (Sign. 4^c Xe 14482); auch das Exemplar in der SLUB in Dresden, das die Autorschaft Mauros handschriftlich vermerkt und auf das CROLL, Steffani (wie Anm. 6), S. 105, Anm. 337, verweist, ist verloren. Ich danke Herrn Dominik Stoltz, SLUB Dresden, für seine Auskünfte dazu.

⁴⁸ Hier im Auszug zitiert nach CROLL, Steffani (wie Anm. 6), S. 103.

⁴⁹ CROLL, Steffani (wie Anm. 6), S. 103.

⁵⁰ Zitat nach WOKER, Tondichter (wie Anm. 6), S. 323.

⁵¹ Zitat nach KAUFOLD (Ms.), S. 3 Anm. 9.

In der katholischen St. Clemenskirche in Hannover, deren Errichtung maßgeblich durch die Initiative und Tatkraft Agostino Steffanis ermöglicht wurde, wurde er beigesetzt. Man ehrte den verehrten Abbate Mauro durch ein Epitaph. Dieses wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, und leider gibt es weder Abbildungen noch eine Abschrift der ausführlichen Inschrift.⁵²

Nicht nur durch die andauernde Erfolgsgeschichte seiner Texte, die schließlich in deutscher Übertragung auch auf die Bühnen von Hamburg und selbst Berlin kamen, blieb Ortensio Mauro im Gedächtnis. Mehrere Veröffentlichungen und Nachrufe gedachten seiner. Eine kurze lateinische Vita ist in einem Schreiben des Abtes Justus Christoph[erus] Böhmer⁵³ von Loccum, der ein Freund Mauros war, an den Prof. Heumann in Göttingen⁵⁴ vom 20. September 1729 enthalten. Bodemann⁵⁵ teilt sie mit,

⁵² Arnold NÖLDEKE, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Band 1,2, Teil 1, Hannover 1932, S. 180–191 (nichts zu Mauro). Claudia KAUFOLD, Ein Musiker als Diplomat. Abbé Agostino Steffani in hannoverschen Diensten (1688–1703), Bielefeld 1997, S. 52–53. Klaus FUNKE, Die Basilika St. Clemens, Hannover, Regensburg 2000. Frau Dr. Kaufold, Oldenburg, danke ich für zahlreiche Hinweise zum untergegangenen Epitaph.

⁵³ Evangelischer Theologe; Abt des Klosters Loccum von 1722 bis 1732, Professor an der Universität Helmstedt: für Politik (1697–1700), Eloquenz (1700–1713), Dogmatik und Moral (1710–1722), Promotion zum Dr. theol. am 20.1.1711, Konsistorialrat und Generalsuperintendent in Hannover (1723–1732).

⁵⁴ Wohl Christoph August Heumann (1681–1764); ab 1717 Inspekteur, dann Rektor am Gymnasium in Göttingen, 1734 Professor für Literaturgeschichte, 1745 Professor für Theologie an der Universität Göttingen; vgl. die Angaben im Auto-graphen-Portal Kalliope.

⁵⁵ *Hortensius Maurus, antiquis par poetis, si non major – ad altissimam senectutem pervenit, mei amantissimus. Saepius illum rogavi, ut quae ad vitae ejus curriculum pertinent mecum communicare ne gravaretur. Sed numquam huc adduci potuit, suo hoc in re consilio usus, ut annum quoque ad diem celaret, quo vivere coepit. Hoc scio, illum Veronae parentibus civibus natum et in lyceo Patavino ductu Octavii Ferrarii elegantiorum litterarum studiis imbutum fuisse. Quum in Germaniam se conferret, Ferdinando episcopo Paderbornensi innotuit eodemque familiariter admodum est usus. Venit postea in aulam Hannoveranam migraret, ob summam ingenii festivitatem divinamque carminis pangendi praestantiam, ob facetias salesque urbanos, et scite jocoseque dicta, Principibus, aulae proceribus aliisque omnibus carus atque acceptus. Quum opibus abundaret, ex liberalitate magnorum diversorumque Principum, tam parcus tamen erat et tenax, ut nemomagus, quam amici veteris inbecillitatem dissimulare nec possum nec debeo. Potiora haec sunt quae de viro hoc jucundissimae consuetudinis mihi sunt perspecta. Cetera me fugiunt, uni forte Reginae nostrae ac Regi nota, in quorum sinum effudisse dicitur quod aliis de semet ipso narrare noluit. Habeo carmina ejus latina, italica, gallica, summa cura atque industria a me collecta, digna omnia quae in publicam lucem proferantur, latina imprimis, quae sententiarum acumine et dictionis elegantia antiquorum vatum carminibus haud sunt inferiora. – „Hortensio Mauro, mein sehr geliebter – den alten Poeten gleich, wenn nicht größer – gelangte zu höchstem Alter. Häufiger habe ich ihn gefragt, ob es ihn be-*

wodurch sie einige Verbreitung erfuhr. Darin werden einige Lebensstationen Mauros genannt, aber vor allem seine Fähig- und Fertigkeiten, in gleich mehreren Sprachen – Lateinisch, Italienisch und Französisch – zu dichten, und dass seine *Poemata* durchaus wert seien, im Druck zu erscheinen. Dies löste erst Josef Anton Weissenbach mit seiner 1782 in Basel erschienenen Ausgabe ein.⁵⁶

Auch hier ist die Vita des Abbate sehr kurz, wenn auch anekdotenhaft angereichert, gehalten. Die Abbildungen (Abb. 1, 2) zeigen den Titel der Weissenbach'schen Ausgabe und den Beginn der Vita, wo direkt im zweiten Absatz schon von Ferdinand von Fürstenberg die Rede ist.

laste, wenn er mir mitteilte, was für seinen Lebenslauf Bedeutung hat. Aber niemals konnte er hierzu gebracht werden, sodass er nach seiner Gewohnheit in Bezug auf diesen Ratschlag das Jahr und sogar den Tag verheimlichte, an dem er zu leben begann. Dies weiß ich, dass er in Verona von bürgerlichen Eltern geboren wurde und im Gymnasium zu Padua unter Führung von Octavius Ferrari mit den Studien der Schönen Wissenschaften vertraut gemacht wurde. Nachdem er sich nach Deutschland begeben hatte, wurde er bekannt mit Bischof Ferdinand von Paderborn und pflegte mit ihm völlig vertrauten Umgang. Später kam er an den Hof des Fürsten Georg Wilhelm von Celle, und er war dessen [Sekretär der] italienischen Briefe, solange bis er sich an den Hof von Hannover aufmachte, zur Unterstützung höchsten geistigen Vergnügens, und wegen der Vortrefflichkeit seiner unvergleichlichen Dichtkunst, wegen Scherzen und höfischen Witzen und wegen durch ihn bekannte Scherze und Sprüche war er bei den Fürsten, den Aristokraten am Hof und bei allen anderen teuer und anerkannt. Er strömte über von diesen Werken, aus Freundlichkeit der großen und verschiedenen Fürsten. So war er trotzdem zurückhaltend und beharrlich wie kein anderer, wie ich aber eine Schwäche des älteren Freundes weder verschweigen kann noch muss. Wichtiger sind mir die äußerst angenehmen Seiten dieses Mannes, die von mir erkannt wurden. Die übrigen entziehen sich mir, [etwa die, welche] unserer Königin und dem König zufällig bekannt sind, und von denen gesagt wird, dass er sie in deren Herzen eingegossen hat, was er anderen selber nicht erzählen wollte. Ich habe Gedichte von ihm, mit höchster Sorgfalt und Fleiß von mir gesammelt, lateinisch, italienisch, französisch, alle würdig, dass sie ans öffentliche Licht gebracht werden, vor allem die lateinischen, welche an Scharfsinn der Sätze und Eleganz der Wortwahl den Gedichten alter Dichter nicht nachstehen.“ – Zitiert nach BODEMANN (Hg.), Briefwechsel (wie Anm. 18), S. 55, Anm. 2. Wo sich der Brief Böhmers heute befindet, ist nicht herauszufinden.

⁵⁶ Carmina Latina Hortensii Mauri Abbatis, Nunc primum seorsum emissa. In Usum Scholarum. Collegit, recensuit, ordine temporum digessit, Praefatione, Notisque adiectis illustravit Jos. Ant. Weissenbach. Basileae, Sumptibus Emanuelis Thurneisen, 1782. – Weissenbach (1734–1801), Jesuit, nach Aufhebung des Ordens schriftstellerische Tätigkeit, Theologieprofessor in Luzern, ab 1782 Stifts-herr in Zurzach. S. Urban FINK, Art. „Weissenbach, Joseph Anton“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 31.10.2012. Online URL: <<https://hls-dhss.ch/de/articles/025253/2012-10-31/>> (konsultiert am 20.02.2020).

C A R M I N A
L A T I N A
H O R T E N S I I M A U R I ,

A B B A T I S ,

Nunc primum seorsim emissa.

In Usum Scholarum.

Collegit, recensuit, ordine temporum digessit,
Præfatione, Notisque adjectis illustravit

JOS. ANT. WEISSENBACH.

Permissu Superiorum.



B A S I L E Æ ,

Sumptibus EMANUELIS THURNEISEN ,
MDCCLXXXII.

Abb. 1: Josef Anton WEISSENBACH (Hg.),
Carmina Latina Hortensii Mauri Abbatis, Basel 1782, Titelseite.

Ad Lectorem.

DE REBUS HORTENSII MAURI.

Fuit HORTENSIVS MAVRVS natione Italus, patria Veronensis, non ignobili inter suos genere ortus.

Cum a teneris Poësin adamasset, summum vatem FERDINANDUM FÜRSTENBERGIUM, Episcopum Paderbornensem in Germaniam secutus est; * qui eum inter familiares, atque affectas habuit ad mortem usque.

Fatis functo Ferdinando ** Hortensius Germani moris, & foli haud pertæsus concessit Hannoveram: ibique, quod reliquum erat longissimæ ætatis,

A 2

ex

* Anno prioris sæculi primo, & sexagesimo.

** Anno tertio, & octogesimo.

Abb. 2: Josef Anton WEISSENBACH (Hg.),
Carmina Latina Hortensii Mauri Abbatis,
Basel 1782, S. 9 mit dem Beginn der Vita Mauros.

IN MORTE DELL'ABBATE ORTENSIO MAURO.

Chiara Città, ch'Adige freni, e'l piano
Coroni, e 'l monte, e in cui dall'Alpe sceso
L'Itale terre a vagheggiare inteso
Prima s'affisa pellegrin Germano;
Tra i marmi, che adunò pietosa mano,
Se in te riman su qualche sasso illeso
Del tuo Catullo il nome ancora, e speso
V'è il Tempo il dente di sua lima invano;
Viva lapida innalza a fronte a quello
Al MAURO tuo, che da egual vena fuora
Canto spandeo non men latino, e bello:
Quindi il culto dividi, e grata inferiora
Lun monument, e l'altro, e più il novello.
Ch'Ombrà più mite, e più pudica onora.

BEIM TODE DES ABBATE ORTENSIO MAURO

Helle Stadt, die Du die Etsch beherrscht und die Ebene
und den Berg umfasst, und wo, von den Alpen heruntergestiegen
und die italienischen Länder betrachtend,
der deutsche Pilger seinen Blick schweifen lässt;
Zwischen den Marmorsteinen, den die gnädige Hand versammelte,
wenn bei dir auf manchen Steinen noch
der Name von deinem Catull unversehrt bleibt,
und der Schleifstein der Zeit verschwendet wird.
Erhebe den lebendigen Grabstein vor
deinem MAURO, wovon das gleiche
Lied ertönen sollte, nicht weniger lateinisch oder weniger schön.
Trenne also den Kult, und ehre weniger
das eine Monument, und das andere, und mehr das neue.
Das einen gemäßigteren und sitsameren Schattten beehrt.

Weite Verbreitung, auch und gerade in Mauros Heimat Italien, fand das Gedicht des Stefano Benedetto Pallavicini „In morte dell’Abbate Ortensio Mauro“.⁵⁷ Pallavicini (1672–1742)⁵⁸ war kurpfälzischer Sekretär für die italienische Korrespondenz und Hofpoet zuerst in Dresden, wo sein Vater Carlo Benedetto Hofkapellmeister war, und später in Düsseldorf. Er hatte dort in den späten 1690er Jahren sowohl mit Ortensio Mauro als auch mit Agostino Steffani zu tun.

Seine Verse wirken wie ein fernes Echo der Dichtkunst Petrarcas und besingen den Ruhm des bescheidenen Abbate Ortensio Mauro, des Hofsekretärs für italienische Angelegenheiten, Hofpoeten und Librettisten in Paderborn und Hannover.

Abbildungsnachweis:

Fotos EAB Paderborn, nach dem Exemplar 218 A 9.

* Ortensio Mauro als italienischer Sekretär von Ferdinand von Fürstenberg ist ungefähr gleichzeitig zu diesem Beitrag von mir bereits behandelt worden, vgl. Hans-Walter STORK, Ortensio Mauro: Sekretär Ferdinands von Fürstenberg für italienische Angelegenheiten, in: *Leben am Hof zu Neuhaus. Biografische Skizzen zur Hofkultur einer fürstbischöflichen Residenz*, hg. von Andreas NEUWÖHNER/Lars WOLFRAM (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 88), Paderborn 2020, S. 141–162. Die Beiträge sind in den biographischen Teilen naheliegender Weise weitgehend gleich, in der Akzentsetzung aber verschieden. Im vorliegenden Beitrag neu ist der Abschnitt zu Texten von Mauro, die Georg Friedrich Händel vertont hat, s. unten S. 163f.

⁵⁷ In: Stefano Benedetto PALLAVICINI, *Delle opera del Signor S.B. Pallavicini*, Bd. 4, Venedig 1744, S. CXLII; Digitalisat unter URL: <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10757190-0>>.

⁵⁸ Zu Pallavicini siehe Gerhard CROLL, Art. „Pallavicini“, in: *Rheinische Musiker*, 2. Folge, hg. von Karl Gustav FELLERER (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 53), Köln 1962, S. 71–73. Fabio MARRI, Ein italienischer Dichter an den Ufern der Elbe. Stefano Benedetto Pallavicini, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hg. von Barbara MARX, Dresden 2000, S. 159–175.

IV. Familiennetzwerke

Familiäre Netzwerke und interkonfessioneller Kulturtransfer hessisch-westfälischer Orgelbauer und Organisten im 17. Jahrhundert.

Gerhard Aumüller

Orgelbau in Westfalen vor 1500

Der klassische Orgelbau des Zeitraums zwischen dem Ende des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war eine Form der Hochtechnologie, die präzise mathematischer Kenntnisse, Beherrschung mechanischer Gesetzmäßigkeiten und vielfältiger Techniken der Holz- und Metallbearbeitung, ein Verständnis der Raumakustik und der Gebäude- und Tragwerkstatik erforderte und dabei ein hochsensibles, exaktes musikalisches Gehör sowie auditive und visuelle Imagination voraussetzte. Der geschäftliche Erfolg des Orgelbauers, damals meist zugleich auch Organist, hing zudem von der scharfen Kostenkalkulation und ausgeklügelter Arbeitsökonomie, aber auch dem Nachweis gelungener spektakulärer Kunstwerke ab. Aufgrund dieser Komplexität des Instruments und der Wirkung des Orgelklangs auf die Hörenden in einem meist eindrucksvollen Raum genoss die Orgel an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert den Nimbus einer „Himmelsmaschine“: Die mächtigste Klangmaschine des Himmels, das innovationsfreudigste Klangimitations- und Synthetisierungsinstrument der Kirche ist, zumindest seit dem 16. Jahrhundert, die Orgel [...].¹ So wird sie auch in den zeitgenössischen Darstellungen aufgefasst, etwa in den eindrucksvollen Titelblättern der Kompositionen von Michael Praetorius² oder bei Athanasius Kircher.³

¹ Jörg Jochen BERNS, *Himmelsmaschinen. Höllenmaschinen: Zur Technologie der Ewigkeit*. Berlin 2007, S. 153–154.

² Michael PRAETORIUS, *Musarum Sioniar: Motectae et Psalmi latini [...]. I. Pars. Bassvs*, Titelblatt. Nürnberg 1607. Zitiert nach http://www.michael-praetorius.de/?page_id=1082. Zur Allegorik und Deutung der Titelblätter s. Ulf WELLNER, *Die Titelholzschnitte in den Drucken des Michaël Prætorius Creutzbergensis*. Phil. Diss. HfMT Leipzig, 2008.

³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*. Bd. I. Rom 1650, zitiert nach https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/for-schung/musurgia-universalis/volltextseite/content_51653/D_A06.pd. Aufruf vom 26. August 2020., S. 147: „Die Orgel ist gleichermaßen Kern und Zusammenfassung aller Blasinstrumente, wie sie überhaupt das schönste und vollkommenste Instrument ist. Ob man nämlich die verschiedenen Harmonien betrachtet, die unterschiedlichen Tropoi oder die Vielfalt der Stimmen – nichts lässt sich, wie ich meine, mit ihr vergleichen. Wer würde nicht wie Tertullian die vielen Glieder der einzigartigen Maschine bewundern, die vielen Teile, Verbindungen, Wege für die Stimmen und ebenso viele Zusammenfassungen [compendia] von Tönen, so viele

Aus dem weiten Feld der Orgelkunst im Zeitalter von Reformation⁴ und Gegenreformation⁵ nimmt die vorliegende Studie die Entwicklung des Orgelbaus im westfälischen Raum südlich und nördlich des Hellwegs in den Blick und versucht, anhand der Tätigkeiten einzelner Orgelbauerfamilien über mehrere Generationen hinweg die Herausbildung eines regionaltypischen Orgeltypus aufzuzeigen. Dass dabei die Wege und Mechanismen des Kulturtransfers⁶ technischer und stilistischer Besonderheiten aus den benachbarten Regionen nur gelegentlich aufgedeckt werden können, liegt in der Natur der Sache. Dabei ist die Situation durch das Vorliegen materieller Zeugnisse wie der Orgeln selbst und des teilweise dicht überlieferten archivalischen Materials zu ihrer Baugeschichte noch vergleichsweise günstig, wenn man die nahezu vollständig fehlende Überlieferung zeitgenössischer Orgelkompositionen in Westfalen betrachtet.

Die ersten Nachrichten über Orgeln in Westfalen finden sich 1181 zum Alten Dom in Münster und annähernd gleichzeitig im benachbarten Osnabrück.⁷ Die frühe Form der Orgeln wird als Blockwerk bezeichnet, weil pro Taste zahlreiche (Labial-)Pfeifen gleicher Bauart im Oktav- und Quintabstand erklangen, d.h. es gab keine getrennten Einzelregister. Diese kleinen Orgeln hatten meist nur einen Tonumfang von etwa anderthalb Oktaven, besaßen kein Pedal und wurden über mehrere kleine Schmiedeblasebälge mit Luft versorgt.⁸ Der registrierbare Orgeltyp mit Labial- und

Verbindungen der Tonarten, ein solches Heer von Pfeifen? Alles zusammen ist ein riesiges Konstrukt, so dass nichts die Weltenmaschine in ihrer unsagbaren Vielfalt besser repräsentieren könnte als die Orgel, wie das in der musica mundana [Buch X] ausführlicher dargestellt wird.“

⁴ Konrad KÜSTER, Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation, Kassel 2016, darin: Kapitel 4 »Lobet den Herren mit Saiten und Orgeln« Das Luthertum und die Orgelkunst im nördlichen Mitteleuropa, S. 82–104.

⁵ Franz KÖRNDLE, Liturgisches Orgelspiel im 15. Jahrhundert am Beispiel des Klosters St. Emmeram in Regensburg, in: *Ars Organi* 47 (1999), S. 76–82.

⁶ Susanne RODE-BREYMANN und Arne SPOHR, Michael Praetorius als Agent von Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Eine Einleitung, in: Susanne RODE-BREYMANN und Arne SPOHR (Hrsg.), Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600 (Ligaturen, Band 5), Hildesheim u.a. 2011, S. 7–20, hier S. 12–15.

⁷ Rudolf REUTER, Orgeln in Westfalen. Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe. Kassel u.a. 1965, S. XVII.; Klaus HORTSCHANSKY, Hans GALEN (Hrsg.), Musik in Münster. Ausstellung im Stadtmuseum Münster. Münster 1994, S. 40.

⁸ Ältere Literatur zum Orgelbau, s. Rudolf QUOIKA, Vom Blockwerk zur Registerorgel. Zur Geschichte der Orgelgotik 1200–1520. Kassel 1966; Friedrich JACOB, Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart 1969; Eberhard KRAUS, Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. Regensburg 1972. Grundlegend: Hans KLOTZ, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Musik-Disposition-Mixturen-Mensuren-Registrierung-Gebrauch der Klaviere. Kassel u.a. 1975; neuere Übersicht

Zungenregistern unterschiedlicher Tonhöhe und variabler Mensur und der Aufteilung in verschiedene Manualwerke und Pedal entwickelt sich im Laufe des späten 15. Jahrhunderts.

Die älteste aus dieser Zeit in Resten erhaltene und heute noch spielbare Orgel Westfalens steht in der St. Andreas-Kirche in Ostönnen und stammt ursprünglich aus Alt St. Thomas in Soest, wo sie im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts vermutlich von Meister „Tomas dem organenmekker“ erbaut und 1720–22 von dem bedeutendsten westfälischen Orgelbauer des Barock, Johann Patroclus Möller (1698–1772), nach Ostönnen versetzt wurde.⁹ Sie enthält nach der grundlegenden Restaurierung durch Rowan West noch eine der wenigen erhaltenen „Bohlenladen“, eine sehr einfache Form der Windlade, über die der Zustrom der Luft in die einzelnen Orgelpfeifen gesteuert wird (Abb. 1).

Um 1581, als ein Meister Bartholdus an dieser Orgel arbeitete,¹⁰ wurde der westfälische Orgelbau durch mehrere niederländische Meister geprägt, die vermutlich aus konfessionellen Gründen aus den reformierten Niederlanden nach Norddeutschland und Westfalen ausgewichen waren.

In den Niederlanden hatte sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss süddeutscher, rheinischer und westfälischer Meister¹¹ eine blühende, farbenreiche Orgelkultur entwickelt, deren Prototyp die sog. Brabanter Orgel war.¹²

s. Alfred REICHLING (Hrsg.), *Orgel. MGG prisma*. Kassel 2001. Über Nachbauten mittelalterlicher Orgeln s. die Zusammenstellung von Roland EBERLEIN: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Blog/Neue_Rekonstruktionen_mittelalterlicher_Orgeln.pdf.

⁹ Hannalore REUTER, *Historische Orgeln in Soest*. Münster 2009, S. 61–63. Neuere Übersichten über den westfälischen Orgelbau s. Hannalore REUTER, *Historische Orgeln in Westfalen-Lippe: Reisewege (Kulturlandschaft Westfalen)*, Münster 2006; Vera LÜPKES, *Die Orgellandschaft in Westfalen und angrenzenden Regionen im 16. Jahrhundert* (online-Fassung: https://www.lwl.org/westfalen-regional-download/PDF/103n_Orgellandschaft.pdf); Hans Werner COORDES, *Orgel-Atlas Ostwestfalen-Lippe* (<http://www.orgel-owl.de/>).

¹⁰ Vermutlich war dies der später in (Bad) Wildungen in Hessen, Kroppenstedt in Sachsen-Anhalt und Goslar in Niedersachsen tätige Orgelmacher Barthold Schwertfeger. Vgl. Gerhard AUMÜLLER, *Geschichte der Orgel von Bad Wildungen im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Acta organologica* 31 (2009), S. 111–148, hier S. 137, Anm. 67.

¹¹ Hans Hermann WICKEL, *Auswärtige Orgelbauer in Westfalen*. Kassel u.a. 1984, S. 20–34; Winfried Schlepffhorst (Hrsg.), *Die westfälische Orgellandschaft in ihren Beziehungen zu anderen Gebieten*, in: *Orgelkunst und Orgelforschung. Gedenschrift Rudolf REUTER*. Kassel u.a. 1990, S. 153–186, hier S. 155–158; Douglas E. BUSH, Richard KASSEL (Hrsg.): *The organ. An encyclopedia*. New York 2006, S. 546.

¹² Zu ihren Vertretern gehörten z.B. Hans Suess bzw. Hans von Nürnberg, Hans van Keulen; gest. um 1542/43, Bernt Granboom, Bocholt, Hans Graurock, Emmerich, Jan van Covelens, Kleve und Peter Breisiger/Briesger, Koblenz. Zu



Abb. 1: Die historische Orgel der St. Andreaskirche in Ostnönnen nach der Restaurierung 2000 durch die Orgelbaufirma Rowan West (Altenahr).

Foto: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26260465>
(aufgerufen am 1. Mai 2019)

Granboom, Graurock und van Covelén vgl. SCHLEPPHORST, S. 155–157, ferner Maarten Albert Vente, *De orgelbouw*. In: Flor PEETERS & Marten Albert VENTE. *Met medewerking van Guido PEETERS, Ghislain POTVLIEGHE & Piet VISSER, De Orgelkunst in de Nederlanden van de 16de tot de 18de eeuw*. Amerongen, 1984, S. 72–73; BUSH / KASSEL, S. 335. Zum Brabanter Prototyp ebd. S. 61–87. Zum Einfluss des niederländischen Orgelbaus auf norddeutsche Orgelbauer vgl. Koos VAN DE LINDE, *Der niederländische Orgelbau des 16. Jahrhunderts und sein Einfluss auf Scherer*, in: Christoph LEHMANN (Hrsg.), *375 Jahre Scherer-Orgel Tangermünde. Symposium „Die norddeutsche Orgelkunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts.“* Berlin 2005, S. 50–83.

Drei herausgehobene Orgeln als Beispiel für viele andere markieren dabei den Weg von der Brabanter über die norddeutsche hin zur westfälischen Renaissance-Orgel: Erstens die 1551 von dem niederrheinischen Meister Jan van Covelens[er] erbaute Orgel in der Grote Kerk in Alkmaar,¹³ zweitens das 1551–1553 in der St. Johanniskirche in Lüneburg von Hendrik Niehoff erbaute Werk¹⁴ und drittens die in der St. Marienkirche in Lemgo verändert erhaltene Orgel, an der der in Westfalen tätige Jorrien Slegel 1587 arbeitete und die wenig später von den Hamburger Orgelbauern Hans (sen. und jun.) und Friderich Scherer erweitert wurde.¹⁵

In Nord- und Mitteldeutschland waren viele niederländische Orgelbauerfamilien tätig, die bedeutend für den Übergang des Orgelbaus der späten Renaissance zum Frühbarock waren.¹⁶ Zwei Familien darunter arbeiteten für den dem sauerländischen Uradel entstammenden Caspar von Fürstenberg (1545–1618) und waren somit in Westfalen aktiv: Die de Mare bauten Orgeln in Paderborn, Oelinghausen und Schnellenberg, die Familie Slegel in Osnabrück, Herford und Lemgo. Die bislang wenig geklärten Verbindungswege zwischen den genannten niederländischen Meistern und den westfälischen Orgelbauern der Folgegenerationen sollen am Beispiel der aus dem Warburger Raum stammenden Orgelbauerfamilie Busse erläutert werden. Ihre Tätigkeiten im Hellweg-Raum und damit auch der Einfluss der Fürstenbergs auf den Orgelbau in der Region werden im Folgenden skizziert.

¹³ VENTE (wie Anm. 12), S. 45.

¹⁴ Harald VOGEL, Günter LADE, Nicola BORGER-KEWELOH, *Orgeln in Niedersachsen*. Bremen, 1997, S. 102–107. Die bei SCHLEPPHORST (wie Anm. 11), S. 157 angegebene Herkunft Niehoffs aus Münster wird heute von den meisten Autoren angezweifelt, s. VENTE (wie Anm. 12), S. 73; Jan VAN BIEZEN: *Het Nederlandse Orgel in de Renaissance en de Barok, in het bijzonder de School van Jan van Covelens*. Utrecht 1995.

¹⁵ Eckehard DEICHSEL, Koos VAN DE LINDE, Vera LÜPKES, *Die Schwalbennestorgel in St. Marien/Lemgo*. Detmold 2010.

¹⁶ Zu diesen Familien gehörten (in Klammern die Orte der wichtigsten Bauten): Niehoff (Hamburg, Lüneburg, Köln, Mainz), Graurock (Bergergern, Frankfurt/Main), Rodenstein Pock (Roskilde, Zwickau, Wien), Vogel (Magdeburg), Lampeler van Mill (Münster). Vgl. REUTER (wie Anm. 7), S. XIX; SCHLEPPHORST, S. 159–161; Klotz (wie Anm. 8), S. 174; VENTE (wie Anm. 12), S. 76, 81, Arnfried EDLER, *Historische Einführung*, in: VOGEL, LADE, BORGER-KEWELOH (wie Anm. 14), S. 18–24, hier S. 23.

Caspar von Fürstenberg als Förderer der Orgelkunst und die Familie de Mare

In einer früheren Studie zum Orgelbau in der Stiftskirche S. Petri im hessischen Fritzlar wurde gezeigt,¹⁷ dass die Entwicklung eines eigenständigen westfälischen Orgelstils wesentlich mit dem Wirken des westfälischen Landdrosten, kurkölnischen und kurmainzischen Amtmanns Caspar von Fürstenberg (1545–1618) und seiner Familie zusammenhängt, die sich als kulturell Handelnde in einem weitverzweigten Adelsnetzwerk verstanden.¹⁸ Caspar von Fürstenberg und seine Geschwister mit ihren vielfältigen kulturellen Aktivitäten stellen gewissermaßen das Kraftzentrum dar, von dem aus sich ein Netzwerk von Künstlern (Maler, Bildhauer, Musiker, Kunsthandwerker) bildete, das seinerseits wieder mit Netzwerken anderer Höfe, etwa des Mainzer Kurfürsten oder der hessischen Landgrafen, in Verbindung stand.¹⁹

In der Biographie Caspars²⁰ und seiner Brüder, des Mainzer Domherren Friedrich (1535–1605) und des Paderborner Bischofs Dietrich von Fürstenberg (1546–1618) lässt sich der für die Zeit typische Mechanismus verfolgen, dass die Brüder Fürstenberg offizielle Aufgaben einerseits mit persönlichem Besitzstreben und Statusgewinn verbanden, und dabei andererseits den althergebrachten Glauben paradigmatisch in einem permissiven, genussvollen Lebensstil verbanden. Das trifft in ähnlicher Weise für die weiblichen Familienmitglieder zu, insbesondere die Schwestern Ottilia

¹⁷ Gerhard AUMÜLLER, Dorothea SCHRÖDER und Dietrich KOLLMANNSPERGER, *Subtile Patronage? Die westfälische Organistenfamilie Busse und ihre Beziehungen zu Kaspar von Fürstenberg*, in: *Jahrbuch für mitteldeutsche Kirchen- und Ordensgeschichte* 5 (2009), S. 47–103. Die folgende Darstellung übernimmt einzelne Abschnitte aus dieser früheren Arbeit.

¹⁸ Zum Selbstverständnis des Adels als kulturell Handelnde in Bezug auf die Wissenschaft, s. Christian WIELAND, *Nähe, Distanz und Different: Reflexionen über Adel und Wissenschaft im Alten Reich der Frühen Neuzeit*, in: Claudius SITTIG und Christian WIELAND (Hrsg.), *Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit*, (Wolfenbütteler Forschungen Band 144), Wiesbaden 2018, S. 171–202, hier S. 177–182.

¹⁹ Vgl. Christoph STIEGEMANN, *Splendor familiae et propaganda fidei – Die Kunststiftungen des Paderborner Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg (1585–1618)*, in: Christoph STIEGEMANN (Hrsg.), *Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn*. Mainz, 2003, S. 37–51.

²⁰ Gerhard THEUERKAUF, *Kaspar von Fürstenberg*, in: Helmut LAHRKAMP, Helmut RICHTERING, Manfred SCHÖNE und Gerhard THEUERKAUF (Bearb.), *Fürstenbergsche Geschichte*, Bd. 3: *Die Geschichte des Geschlechtes von Fürstenberg im 17. Jahrhundert*. Münster 1971, zu Caspar: S. 1–27.

(1549–1621) und Helena (vor 1569–1626), Äbtissinnen des Klosters Oelinghausen bzw. des Stifts Neuenheerse.²¹

Caspar hatte durch seine Verwandtschaft mit protestantischen Adligen wie den hessischen Amtsträgern Arnold von Viermünden und Georg Milchling von Schönstadt (Schwäger), ausgezeichnete Verbindungen zu den hessischen Landgrafen und über die kurmainzischen Adelsfamilien von Dalberg bzw. Schweikard von Kronberg auch an den kurfürstlichen Hof in Mainz.²² Dies erleichterte ihm die Übernahme gut dotierter Positionen als Landdrost in Westfalen und Amtmann der mainzischen Exklaven Fritzlär und Naumburg. Allerdings erreichte er offenbar nicht das Ziel, in die Reichsritterschaft aufgenommen zu werden.

Dass Musikförderung Bedeutung für den statusbewussten Caspar von Fürstenberg und seine Familie hatte, ist offenkundig. Die Fürstenbergs vergaben großzügige Aufträge nicht nur an bildende Künstler,²³ sondern bedachten die im humanistischen Verständnis zentrale erzieherische Funktion von Musik. Dies zeigt sich darin, dass Caspar den Musiker Henricus Beginiker (1583–1660) als Vikar der St. Lambertikapelle auf dem Fürstenberg durch den Sohn Friedrich einstellen ließ und ihn als Lehrer für dessen Söhne in sein Haus aufnahm.²⁴

Dass Caspar von Fürstenberg sich verstärkt für die Orgelkunst einsetzte, und dabei offenbar durch seine Familie tatkräftig unterstützt wurde, wird nicht zuletzt auf den immanent repräsentativen Charakter des Instruments zurückgehen.²⁵

²¹ Weiterhin sind zu nennen Caspars (legitime) Söhne aus seiner Ehe mit Elisabeth Spiegel von Peckelsheim (1547–1587, Tochter des protestantischen Erbmarschalls Johann von Spiegel), Friedrich (Landdrost, 1575–1646) und Johann Gottfried (Mainzer Ratspräsident, 1579–1607) und die Tochter Helena (?–?), Priorin des Klosters Überwasser in Münster.

²² AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), S. 54.

²³ Die auch für die Gestaltung und Ausschmückung von Orgeln bedeutendsten Künstler waren der Bildhauer Heinrich GRÖNINGER, vgl. Eugen FRANKE, Heinrich Gröninger, der Bildhauer zur Zeit der Gegenreformation in Paderborn, in: Westfälische Zeitschrift 90 (1934), S. 1–90, hier S. 9–10 und 37–49; der Maler Gerhard Stratmann, vgl. Paul MICHELS, Die Malerfamilie Stratmann, in: Westfälische Zeitschrift 113 (1963), S. 405–419, hier S. 405–407 und der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit, vgl. Michael JOLK, Der Eisenhoitsche Silberschatz von 1601 bis heute, in: STIEGEMANN (wie Anm. 19), S. 93–99.

²⁴ Wilhelm HONSELMANN, Henricus Beginiker, ein westfälischer Musiker des 17. Jahrhunderts, in: Westfälische Zeitschrift 113 (1963), S. 421–426.

²⁵ Beispiele für den Bau repräsentativer Orgeln in der protestantischen Nachbarschaft lieferten Graf Simon VI. zu Lippe mit dem für sein Schloss Brake in Auftrag gegebenes Instrument, vgl. Vera LÜPKES: Simon VI. zur Lippe – Konkurrent oder Impulsgeber in Orgelbaufragen für Moritz den Gelehrten? in: Schütz-Jahrbuch 34 (2012), S. 137–149, hier S. 147 sowie Landgraf Moritz von Hessen, der mit gleich drei großen Orgeln in Kassel seinen Anspruch als Förderer der Musik dokumentierte, vgl. Dörte SCHMIDT, Zwischen Wissen, Repräsentation

Unter den Orgelbauern, mit denen Caspar persönlichen Kontakt pflegte, war der Groninger Marten de Mare der bedeutendste.²⁶ An sich lag das Arbeitsgebiet Martens und seines Vaters Andreas de Mare im Raum Bremen und in Ostfriesland.²⁷ Willfried Michel folgend, kam der Kontakt zu Marten vermutlich über den Bremer Erzbischof-Administrator Heinrich von Sachsen-Lauenburg zustande, bei dessen Zusammenkünften mit Fürstbischof Dietrich nicht nur „hardt gesoffen“,²⁸ sondern auch ernsthaft kirchenpolitisch verhandelt wurde.²⁹ Dietrich half dem Bruder Caspar somit offenbar bei der Vermittlung. Caspar hatte damals bereits die Anschaffung eines Orgel-Positivs für die Burg Schnellenberg mit großer Sorgfalt vorbereitet,³⁰ und dann Erfolg, Marten de Mare für die Anschaffung einer großen Orgel und eines Positivs für die Klosterkirche Oelinghausen zu vermitteln. Dies zeigt sich unter anderem in dem Legat des Fürstbischofs, das der Äbtissin Otilia von Fürstenberg 1599 die Anschaffung einer großen neuen Orgel und eines Positivs für die Klosterkirche Oelinghausen durch den in Bremen tätigen Groninger Orgelbauer Marten de Mare ermöglichte.³¹ Kurz zuvor war dieser in Paderborn tätig gewesen.

und Kommunikation. Moritz von Hessen-Kassel und die Bedeutung der Musik für das Herrscherbild der Zeit, in: Joachim KREMER, Sönke LORENZ und Peter RÜCKERT (Hrsg.), Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld (Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 15), Ostfildern 2010, S. 279–298, hier S. 285–288.

²⁶ Marten baute Orgeln in Bremen und Paderborn; zudem waren für Caspar Hermann Boukum aus Rüthen, vgl. Hannalore REUTER, 500 Jahre Orgeln im Rüthener Raum. Rüthen 2005, hier S. 18, 156 und Johann Busse (Oelinghausen/Soest, s.u.) tätig, die z.T. untereinander verbunden waren.

In der Gutskapelle Stellichte, zwischen Walsrode und Rotenburg an der Wümme, und in der Bremer St. Ansgarii-Kirche haben sich Prospekte von de Mare-Organen erhalten. Vgl. VOGEL, LADE und BORGER-KEWELOH (wie Anm. 14), S. 110–111.

²⁸ Die Tagebücher Kaspars von Fürstenberg. Teil 1 1572–1599. Bearbeitet von Alfred BRUNS. (= Westfälische Briefwechsel und Denkwürdigkeiten 8; Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen XIX), Münster 1987, hier S. 281.

Vgl. Harald POLENZ, Willfried MICHEL, Kloster OELINGHAUSEN und die historischen Orgeln 1174–1804. Iserlohn 1989, S. 164–169.

³⁰ POLENZ und MICHEL (wie Anm. 28), S. 169.

³¹ POLENZ und MICHEL (wie Anm. 28), S. 155–157 und 165–169. Einzelheiten vgl. auch Bernd KRAUSE, Kaspar von Fürstenberg und die Musik. Das Tagebuch des westfälischen Landdrosten als musikhistorische Quelle, in: Westfälische Zeitschrift 147 (1997), S. 325–344.

Die Orgelbauerfamilien Busse, Hein und Bader in den Niederlanden, Westfalen, Niedersachsen, Hessen und Thüringen

Waren es am Ende des 16. Jahrhunderts vor allem niederländische Orgelbauer wie die Slegels, de Mare und Lampeler van Mill gewesen, die neue Impulse in die westfälische Orgellandschaft brachten, so setzte zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein neuer Trend ein, der durch die gegenseitige Durchdringung der Einflussphären des nord- und mitteldeutschen Orgelbaus gekennzeichnet ist. So arbeiteten an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert neben einheimischen Meistern wie Johann Staperverne (Münster) und Conrad Abt (Minden) auch auswärtige Orgelbauer in Westfalen.³² Dabei waren es im Bereich Lippe/Herford die Hamburger Hans Scherer senior und seine Söhne Hans Scherer jun. und Friderich Scherer, die im Auftrag von Graf Simon VI. zur Lippe vor allem in Lemgo und Schloss Brake (1601/02) tätig wurden³³ und von dort aus ihre Kontakte nach Hessen ausdehnten, wo sie zwischen 1606 und 1613 in Kassel und in Immenhausen mit Orgelbauten hervortraten. Fraglich stammt auch die teilweise in Brevörde/Weser teilweise erhaltene Orgel von ihnen und stand ursprünglich in der Franziskanerkirche in Höxter.

Ein wichtiger Impuls für den sich herausbildenden westfälischen Orgelstil entwickelte sich im Jahr 1588, als Caspar von Fürstenberg die Funktion des kurmainzischen Amtmanns in der Exklave Fritzlar übernahm.³⁴ Wahrscheinlich war er es, der den Fritzlarer Domscholaster Jodocus von Calenberg (1534–1591) ermunterte, mit dem Nordhäuser Orgelbauer Heinrich Cumpenius (um 1540–1611) einen Vertrag zum Neubau einer Orgel in der Stiftskirche St. Petri abzuschließen, nachdem jahrelange Reparaturarbeiten an einem Vorgängerinstrument erfolglos blieben.³⁵

³² Einzelheiten s. WICKEL (wie Anm. 11), S. 44–49; Eckhard TRINKAUS, Zur Tätigkeit westfälischer Orgelbauer außerhalb Westfalens, in: Hannalore REUTER (Hrsg.), *Barocke Orgelkunst in Westfalen. Begleitband zur Ausstellung innerhalb des Festivals „Barock in Westfalen“ zum 300. Geburtstag von Johann Conrad Schlaun*. Soest und Münster 1996, S. 96–100, hier S. 97; Klaus DÖHRING, *Der Orgelbau im Kreis Warendorf*. Kassel u.a. 1995, S. 8–11.

³³ LÜPKES (wie Anm. 25); DEICHEL, VAN DE LINDE und LÜPKES (wie Anm. 15), S. 12–16; Eckhard TRINKAUS, Zur Tätigkeit der Orgelbauer Scherer in Hessen, in: *Ars organi* 47 (1999), S. 215–217; Gerhard AUMÜLLER, *Der Hoforgelbauer und seine Konkurrenten – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgel in der Kasseler Schlosskapelle*, in: *Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde* 119 (2014), S. 51–82.

³⁴ Ausführlich zum Folgenden s. AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), ab S. 58, dort auch sämtliche folgenden Zitate, die hier nicht erneut belegt werden.

³⁵ Einzelheiten dazu s. AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), S. 57.

Cumpenius, der aus dem hessischen Fulda stammte, hatte von Eisleben und Erfurt, ab etwa 1579 dann von Nordhausen aus gemeinsam mit seinen Söhnen Timotheus, Esaias und Heinrich mehrere große Orgeln erbaut, darunter das Werk in der Erfurter Predigerkirche. Dies dürfte dem Domscholaster von Calenberg, der in Erfurt studiert hatte, bekannt gewesen sein. Gemeinsam mit seinen Söhnen Timotheus, der sich im fränkischen Staffelstein niedergelassen hatte, und Heinrich jr. baute Cumpenius ab Herbst 1588 dann in Fritzlar eine dreimanualige Springladenorgel mit Pedal, die mit Orgelflügeln versehen wurde, die der Paderborner Maler Gerhard Stratmann ausschmückte. Im Januar 1590 wurde die Orgel von auswärtigen Gutachtern mit großem Lob abgenommen,³⁶ und Cumpenius forderte in seinem gemeinsam mit dem Sohn Heinrich verfassten Gewährleistungsschreiben, das Werk nur einem qualifizierten Organisten anzuvertrauen. Das Stiftskapitel ernannte daraufhin den ehemaligen Organisten des Klosters Hardehausen, Christian Busse, der ihm vom Rat der Stadt Warburg empfohlen worden war,³⁷ zum Stiftsorganisten.

Busse war der Sohn des Warburger Stadtspielmanns Jodocus Busse, genannt „Fiddel-Jost“, Mitglied einer verzweigten Spielmannsfamilie (in Warburg, Paderborn und Bielefeld). Fiddel-Jost und seine Gesellen haben vermutlich bereits bei der Heimführung der Braut Caspars von Fürstenberg, Elisabeth von Spiegel, zu einem rauschenden Fest aufgespielt, das der Warburger Rat am 18. Oktober 1572 veranstaltet hatte.³⁸ Auch bei seinen späteren Besuchen in Hardehausen dürfte Caspar den begabten Klosterorganisten getroffen haben.

Christian Busse war nicht nur Organist, sondern – ebenso wie Heinrich Cumpenius und seine Söhne – auch Orgelbauer. Es spricht einiges dafür, dass Christian Busse nicht nur eine höhere Schulbildung genossen hat, sondern neben seinen musikalischen Fähigkeiten als Stadtpfeifer auch Kenntnisse und handwerkliche Fertigkeiten im Orgelbau erworben haben muss. Bereits als Organist des Klosters Hardehausen, dem eine Tätigkeit „an anderen Örtern“³⁹ vorausgegangen war, ist er in der Lage gewesen, seine Orgel zu pflegen und zu warten, Stimmungen und Reparaturen vorzunehmen.

Hier ergibt sich nun ein interessanter Rückbezug zu den eingangs erwähnten niederländischen Orgelbauern. Denn eine ähnliche Karriere

³⁶ Zitat des Gutachtens s. AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), S. 66–69.

³⁷ Stiftsarchiv Fritzlar, Bestand A Ia I. Orgel, fol. 24; Schreiben des Rats der Stadt Warburg vom 2. Januar 1590.

³⁸ Der Spielmann Fiddel-Busse ist hier nicht ausdrücklich genannt, es kommt aber kein anderer in Frage, weil Busse der einzige Spielmann der Stadt war, vgl. BRUNS, Tagebuch (wie Anm. 31), S. 45.

³⁹ Zitat aus dem Schreiben des Rats der Stadt Warburg vom 2. Januar 1590. Stiftsarchiv Fritzlar (wie Anm. 37).

vom Stadtpfeifer zum Organisten und Orgelbauer hatte auch der niederländische Organist Jorrien Slegel 1525 in Zwolle begonnen, unter dessen Nachkommen sich die in Westfalen tätigen Slegels finden. Ein mögliches Indiz, wann, wo und bei wem Christian Busse seine Erfahrungen im Orgelbau hat sammeln können, ist aus der Tatsache zu folgern, dass im Kloster Bredelar bei Marsberg, einer Tochtergründung von Hardehausen (um 1196), während der Amtszeit des offenbar von der *devotio moderna* beeinflussten Abtes Alexander Britannus (1553–1589), der enge Beziehungen zu Caspar von Fürstenberg pflegte, etwa um 1580 eine neue Orgel erbaut wurde. Dies war möglich geworden, weil das Kloster durch den Lederhandel gute Einnahmen hatte. Für die folgenden Überlegungen gibt es keine Nachweise, sie stellen aber die wahrscheinlichste Variante der bisher ungeklärten Beziehungen zwischen den westfälischen Busses und der niederländischen Orgelbauerfamilie Slegel dar.

Ein Zentrum der *devotio moderna* und des Lederhandels in den Niederlanden war damals die Stadt Zwolle, in der der bereits genannte Jorrien Slegel als Stadtspielmann, Organist und Orgelbauer wirkte (ca. 1500–68). Es liegt demnach nahe anzunehmen, dass ein Mitglied der Orgelbauerfamilie Slegel die Orgel in der Klosterkirche Bredelar erbaut und Christian Busse als Lehrling mitgearbeitet hat.

Dies ist natürlich eine reine Hypothese auf Grund der räumlichen Nähe Hardehausens und Bredelars, zeitgleich größerer Orgelbauten in Westfalen und der Beziehungen zwischen Caspar von Fürstenberg und dem Bredelarer Abt. Eigenständige Orgelbauten Busses sind in Fulda (1605, 1609, Reparaturen), Hersfeld (1600, Neubau), Schmalkalden (1606/08, Um-/Neubau) und Ziegenhain (1606/08, Reparatur) belegt, möglicherweise weitere Arbeiten in anderen hessischen Orten. Christian Busse ist vermutlich während oder kurz nach Fertigstellung der Reparaturen der Fuldaer Dom-Orgel gestorben, zumindest tritt er nach 1609/10 nicht mehr auf.

Damit sind wir in der Folgegeneration westfälischer Orgelbauer angelangt, die sich unter dem Schirm der Adelsfamilie Fürstenberg entfaltete und auch – wie diese – weitere Verbindungen in den hessischen Raum entwickelte. Busses Nachfolger in Fritzlar wurde Jacob Hein.⁴⁰ Hein ist erstmals 1613/15 als Organist „Meister Jacobus“ von Fritzlar bei einer Reparatur der Orgel in der Stiftskirche St. Saturnina in Neuenheerse nachweisbar, wo, wie oben dargestellt, Ottilia von Fürstenberg, Caspars jüngere Schwester, Äbtissin war. 1621 nahm Hein erneut eine umfangreiche Reparatur an der Orgel in Neuenheerse vor.

Die Bezeichnung „Meister“ entsprach einem statistischen Mindestalter von rund 29 Jahren, das für den Abschluss der Ausbildung als Orgel-

⁴⁰ Zum Folgenden s. AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), S. 84–91.

bauer und der Möglichkeit der Niederlassung errechnet wurde, d.h. Hein gehört der Generation der etwa nach 1580 Geborenen an. Er war verheiratet, besaß als Bürger in Fritzlar Haus und Hof mit allen damit verbundenen Pflichten und war als kurfürstlich-mainzischer Stiftsdienner gleichzeitig Schulmeister und Organist an der imposanten Orgel des Fritzlarer Doms. Die Anrede als *Dominus* hebt ihn aus der Menge der einfachen Ackerbürger der Stadt heraus. Als Lehrer war er besonders für die Ausbildung der Schüler und der Choralen der Stiftsschule im liturgischen Gesang zuständig. Offenbar hat Hein seinen Status als Angestellter des erzbischöflichen Stifts instrumentalisiert und ein entsprechendes Dekret des Mainzer Kurfürsten und Erzbischofs, das eine Entlastung der Stiftsdienner von städtischen Verpflichtungen forderte, für sich genutzt, um nicht nur vom zeitaufwändigen und lästigen Wach- und Schließdienst der Stadt, sondern auch von drückenden Steuern befreit zu werden.

1623/24 erhielt er den Auftrag, in der Jesuitenkirche Paderborns die von Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg gestiftete einmanualige Springladen-Orgel zu reparieren, d.h. er war offenbar mit der Konstruktion der Springlade vertraut. Dies ist verständlich, denn als Organist der Fritzlarer Stiftskirche kannte er natürlich die Funktionsweise der von Cumpenius gebauten Springlade in allen Einzelheiten. 1625 errichtete Meister Jacob eine neue Orgel im waldeckischen Landau. Besonders umfangreiche Arbeiten führte er im nahen, streng lutherischen Nieder-Wildungen (heute: Bad Wildungen) in der Grafschaft Waldeck durch, die er in drei autografen Briefen 1618 und 1628 erläuterte. Er unterzeichnete seine Schreiben als „*Jacobus Heineus, Organifex* und Bürger daselbsten [Fritzlar]“. Interessant ist, dass seine technisch-mechanischen Fähigkeiten über den Orgelbau hinausgingen, denn er nahm 1624 in Paderborn außerdem einen Auftrag zur Konstruktion einer „Wasserkunst“ an, mit der Wasser aus den Paderquellen bis in das Jesuitenkolleg gepumpt werden sollte. Das Projekt scheiterte allerdings kläglich, Hein verließ die Stadt fluchtartig.⁴¹

Von Hein ist keine Disposition eines Neubaus überliefert, und es ist auch nicht bekannt, ob er Spring- oder Schleifladen baute. Bei den Reparatur- und Umbauarbeiten älterer Instrumente, etwa in Nieder-Wildungen, Neuenheerse oder Paderborn, hat er wahrscheinlich beides gebaut. Leider ist auch nicht bekannt, welchen Prospekttypus er bevorzugte.

Hein muss vor 1633 gestorben sein, denn in diesem Jahr schrieb Barbara, „*Jacobi hain gewes[enen] Organisten und Schulmeisters etc. Relicta*“ eine Supplik an die hessischen Räte in Fritzlar, die die mainzische Verwal-

⁴¹ Michael STRÖHMER, Die Paderborner Wasserkünste als technische Denkmale des europäischen Kulturerbes ECHY 2018, in: Westfälische Zeitschrift 169 (2019), S. 295–317. Herrn Prof. Dr. M. Ströhmer, Paderborn, danke ich für die Übersendung eines Vorabdrucks seiner Arbeit.

tung der Stadt ersetzt hatten, in der sie um Auszahlung der seit zwei Jahren „nachständigen“ Besoldung ihres „lieben in Gott ruhenden Hauswirt[s]“ bittet.

Waren Christian Busse und Jacobus Hein nur gelegentlich mit Orgelbauten im Raum Westfalen befasst, so tritt mit Johann Busse eine für den westfälischen Orgelbau in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zentrale Figur auf.

Die genauen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem ehemaligen Hardehausener Klosterorganisten Christian Busse und dem Organisten des Klosters Oelinghausen, Johann Busse, sind nicht bekannt; dass sie eng gewesen sein müssen, liegt nahe. Ob beide mit Caspar von Fürstenbergs zweiter (nicht standesgemäßer) Ehefrau Anna („Enneken“) Busse (aus Medebach) verwandt waren, ist unbekannt.

Eine Verbindung der in der Literatur überlieferten Daten zum Lebenslauf einer Person mit dem Namen Johann Busse ergibt zwar teilweise eine schlüssige Linie, ob sie aber der des gleichnamigen Soester Organisten entspricht, bleibt Hypothese. Die erste Nennung eines Johann Busse ist 1576 in Warburg gegeben, als von dessen *Relicta* die Rede ist. Ob er einen gleichnamigen Sohn hinterließ, ist nicht bekannt.

Am 4. Juli 1590 wird allerdings in Bielefeld ein „Hanß Busse widerumb ein jar lank zu dero stadt spilmann angenommen, ist bei vorigen jars besoldung und pflicht verplieben und ime die gewonliche kleidung und der stadt wapen versprochen.“⁴² Bereits am 9. Juni 1589 war der Stadtspielmann Busse in Bielefeld mit einem Gehalt von 15 Talern und vier Talern Wohngeld angestellt worden und hatte sich nach der Probezeit so qualifiziert, dass er eine Kette mit dem Stadtwappen zu seiner Kleidung tragen durfte. Stadtspielmann Hans Busse ist bis Mitte 1616 in Bielefeld nachweisbar, wo er am Altstädter Kirchhof wohnte. Am 25. Januar 1616 bestellte der Rat seinen Halbbruder Jorg (Buße) Burtfeld zu seinem Nachfolger.

Aus den hier dargestellten Umständen: der Namensgleichheit mit der Warburger Familie des Spielmanns Busse, dem annähernd zeitgleich auftretenden ehemaligen Klosterorganisten und Orgelbauer Christian Busse in Fritzlar, dem Nachweis eines Mitglieds der Orgelbauerfamilie Slegel/Schlegel als Organist in Bielefeld, einem Vetter Jürgen des Soester Orgelbauers, der als Helfer beim Bau in Werl auftritt bzw. einem Halbbruder Jorg des Bielefelder Spielmanns und mit Caspar von Fürstenberg als beherrschender Amtsperson im Hintergrund bei beiden Orgelbauern Busse, erscheint es naheliegend, enge verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Johann und Christian Busse anzunehmen. Vielleicht waren sie Vettern.

⁴² Zitat s. AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), S. 92.

Johann Busse ist als Orgelbauer in Soest von 1604 bis zum Jahr 1635 nachweisbar, während Christian Busse bereits um 1609/10 verstorben sein muss, möglicherweise also der ältere der beiden war⁴³.

In einer Übersicht zum Schaffen Johann Busses stellt Martin Blindow heraus,⁴⁴ dass dieser zu den einflussreichsten Orgelmachern der Epoche in Westfalen gerechnet werden muss. Bereits während seiner Tätigkeit als Organist in Kloster Oelinghausen (ca. 1599 bis ca. 1604) ist er mit dem bedeutenden Niederländer Marten de Mare in Kontakt gekommen, der damals ein neues Werk in Oelinghausen errichtete und wenig später an der Mainzer Domorgel mitarbeitete (sicher nicht ohne Zutun Caspars von Fürstenberg). Damals hat Busse für Fürstenberg ein Virginal angefertigt, muss also schon umfassende Kenntnisse im Bau, der Intonation und Stimmung von Tasteninstrumenten besessen haben. Er könnte sie bei Johann Schlegel in Bielefeld erworben haben, aber auch eine auswärtige Tätigkeit in den Niederlanden ist nicht auszuschließen. Zunächst reparierte bzw. baute er Positive: 1602 in der Fürstenberger Burg Schnellenberg bei Attendorn und 1605 in Werl, St. Walburga. Auf Arbeiten in einer nicht näher identifizierten Kirche in Soest (Wiesenkirche?) erfolgte dann ab 1607/09 ein Neubau in Wiedenbrück, St. Aegidius, und von 1611 bis 1617 ein Neubau für St. Petri in Soest, der später nach Unna verkauft wurde. Beulertz hat die Arbeiten Busses an der Orgel in St. Walburga in Werl von 1619 bis 1626 ausführlich dargestellt.⁴⁵ Krankheitsbedingt musste Busse hier auf die Mitarbeit eines Vetters Jürgen und seines Schwiegersohns Arnold Bader zurückgreifen. Der Vorname Jürgen lässt aufhorchen, weil er ja in der Warburger Familie Busse nachgewiesen ist. Ob der von außerhalb Soests angereiste Vetter Jürgen nun dieser Familie, dem Bielefelder Stadtspielfmann oder den Medebacher Busses zuzuordnen ist, bleibt ungeklärt.

Im Anschluss an die Arbeit in Werl ist Busse noch einmal mit einer Reparatur in der Wiesenkirche in Soest, in St. Walburga, Werl (1631), und anschließend (1631, 1634) mit einem Neubau in der Überwasserkirche in Münster nachweisbar. Damals war er, offenbar schon alters- oder krankheitsbedingt, in seiner Schaffenskraft beeinträchtigt, so dass wiederum sein Schwiegersohn Arnold Bader für den Abschluss der Arbeiten bürgen musste.

⁴³ AUMÜLLER, SCHRÖDER und KOLLMANNSPERGER (wie Anm. 17), S. 93.

⁴⁴ Martin BLINDOW, Die Orgelakten der Petrikirche Soest und ihre Bedeutung für die westfälische Musikgeschichte, in: *Acta organologica* 28 (2004), S. 99–141.

⁴⁵ Johannes BEULERTZ, Die Orgeln der Pfarrkirche St. Walburga (Propsteikirche) zu Werl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Werl vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte 15). Hagen 1981, S. 14–43.

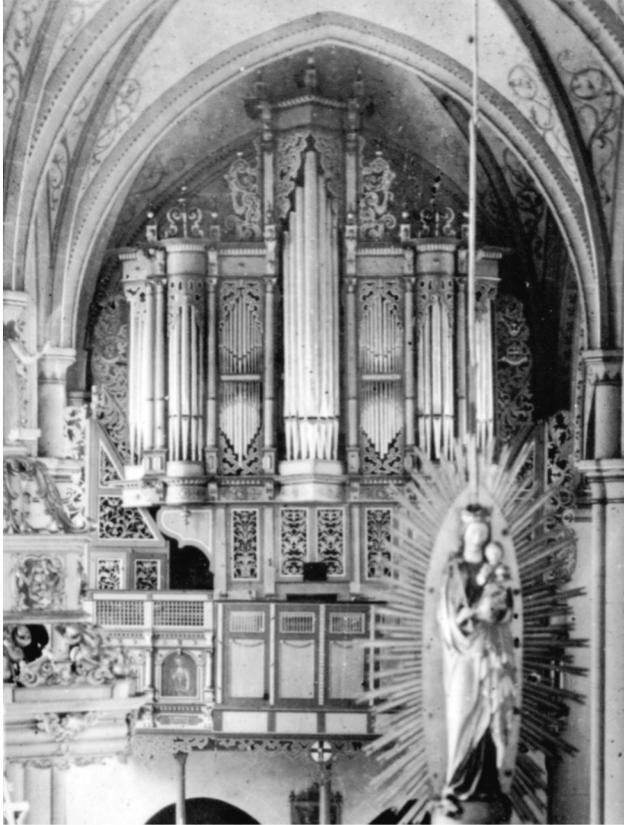


Abb. 2: Die Johann Busse-Orgel in St. Walburga, Werl im Jahr 1871 nach Entfernung des Rückpositivs. Foto von Ludwig Bickel. Mit freundlicher Genehmigung des Bildarchivs Foto Marburg. Bilddatei-Nr. fm812817. Dauerleihgabe Verein für Hessische Geschichte und Landeskunde in Marburg. Bildlink: <https://www.bildindex.de/document/obj20177902?medium=fm812817>

Insgesamt gesehen ist der Umfang seines Oeuvres etwas größer als der seines Fritzlarer Verwandten, der allerdings bereits 25 Jahre früher starb als er. Von Johann Busses Orgeln sind sowohl Dispositionen als auch mehrere Prospekte bekannt, so dass sich seine Arbeiten stilistisch wesentlich besser einordnen lassen als die Christian Busses. Die dreimanualige Orgel von St. Walburga in Werl besaß 33 Register und stand auf Schleifladen, vielleicht ein Einfluss von Marten de Mare, der ebenfalls Schleifladen baute. In der Disposition finden sich die Bezeichnung „Tutzin“ (niederländisch „Tutzijn“ für Dulcian), und im Brustwerk wird zu einer Leerschleife vermerkt „Noch ein Leddich Register darupf ein frembt glaut ordinirt werden soll“, wobei die Bezeichnung „glaut“ dem niederländischen „geluyt/geluid“ (Schall, Klang)

entspricht. Der niederländische Einfluss lässt sich an Einzelheiten der Disposition belegen, die hier nicht im Detail aufgeführt werden müssen.

Interessanter Weise erfolgte die Bemalung der Orgel durch Heinrich Stratmann, den Sohn Gerhard Stratmanns, der 1589 die oben genannte Fritzlarer Domorgel illuminiert hatte, ein Beispiel für die Generationen übergreifende Wirksamkeit von Künstlernetzwerken. Durch einen glücklichen Umstand ist eine historische Aufnahme des 1912 abgebrochenen Prospektes erhalten geblieben (s. Abb. 2). Man kann davon ausgehen, dass das Gehäuse bei den Umbauarbeiten durch den bedeutendsten Orgelbauer Westfalens im 18. Jahrhundert, Johann Patroclus Möller (1699–1772), nicht wesentlich verändert wurde und in der Grundkonzeption mit dem Busse-Prospekt in Wiedenbrück (1609) übereinstimmt.⁴⁶

Bereits Reuter und Schlepphorst vermuteten, dass neben den wenigen, nachweisbar von Johann Busse erbauten Orgeln weitere Neubauten angenommen werden können.⁴⁷ Da die Archivalien zu einer ganzen Reihe westfälischer Klöster im Einflussbereich von Caspar von Fürstenberg wie Bredelar, Hardehausen, Dalheim, Wedinghausen, Grafschaft oder Himmelpforten und Patronatskirchen wie z.B. Wormbach, Kirchhundem oder Kirchveischede nur bruchstückhaft erhalten sind, muss man davon ausgehen, dass auch dort Orgeln gestanden haben, die von den Slegel, Busse oder Bader stammen. Insgesamt wird man sagen können, dass Johann Busse als der bedeutendste Orgelbauer in Westfalen unmittelbar vor bzw. mit dem Auftreten der Familie Bader⁴⁸ anzusehen ist.

Damit ist eine neue Phase in der Ausbildung eines genuin westfälischen Orgelstils erreicht, der durch die Tätigkeit der über mehrere Generationen wirksamen Orgelbauerfamilie Bader gekennzeichnet ist, die sich nicht nur aus der engeren Einflussosphäre der Familie Fürstenberg löste, sondern durch ihren enormen Aktionsradius von den Niederlanden über den rheinisch-westfälischen Kernbereich bis in den Raum um Hildesheim den nun eigenständigen westfälischen Orgeltypus in jeweils regionalen Varianten verbreitete und differenzierte.

Mit dem Namen Bader ist diejenige über mehrere Generationen im Orgel- und Instrumentenbau tätige Familie genannt, die den durch Johann Busse vorbereiteten westfälischen Orgelstil zur Vollendung brachte. Die großen dreimanualigen Orgeln, wie sie Hans Henrich Bader (vor 1600–um 1681) in Zutphen, Wesel, Münster, Paderborn, Hildesheim und vermutlich auch Bredelar baute, standen (meist mit Ausnahme des Brustwerks) auf Springladen, hatten eine typische Disposition, Mensurierung

⁴⁶ BEULERTZ (wie Anm. 45), S. 78.

⁴⁷ REUTER (wie Anm. 7), S. XX (Einleitung), SCHLEPPHORST (wie Anm. 11), S. 162.

⁴⁸ Hugo WOHNFURTER, Die Orgelbauerfamilie Bader 1600–1742 (Westfalen, Sonderheft 22), Münster 1981, sowie ders., Die Orgelbauerfamilie Bader, in: H. REUTER (wie Anm. 35), S. 26–29.

und eine differenzierte Prospektgestaltung, oft mit charakteristischen doppelstöckigen Spitztürmen, Gliederung durch Pilaster und einer prominenten Mittelzone. Der Begründer der Dynastie, Daniel Bader, dürfte um 1570 geboren worden sein, wo, ist nicht bekannt, vermutet wird der Raum Arnsberg/Unna. Im Jahr 1600 ist er als Cembalobauer in Antwerpen nachweisbar, ab 1607 wieder in Westfalen, vor allem im Münsterland, wo er nach 1636 verstorben sein dürfte. Sein Sohn Arnold Bader, der 1601 in Antwerpen geboren wurde, war der Schwiegersohn Johann Busses, mit dem er mehrfach zusammenarbeitete und dem er vermutlich die Informationen über die neuen niederländischen Register vermittelte. Später war Arnold gemeinsam mit seinem Bruder Tobias wieder in den Niederlanden (im Raum Leeuwarden, Fryslân) tätig, wo einige Orgeln der Brüder erhalten sind.

Ohne Zweifel das bedeutendste Mitglied dieser Orgelbauerfamilie war der bereits genannte Hans Henrich Bader, der vor allem in der zweiten Lebenshälfte im Raum Paderborn arbeitete. Ab etwa 1660 und nach einem nicht erfolgreichen Intermezzo in Hildesheim, wo er seine begonnene Orgel liegen ließ, arbeitete Bader (mit seinen Söhnen Conrad, Tobias und Johann Gottfried) im Raum Paderborn und im Sauerland. Er galt als der bedeutendste westfälische Orgelbauer seiner Zeit. Zu seinen Innovationen gehörten die verbesserte „doppelte“ Springlade und spezielle Register wie eine dreifache Sesquialtera, eine tiefliegende ($5 \frac{1}{3}$) Quinte im Hauptwerk und eine trichterförmige Viola da Gamba. So gehört die weitgehend erhaltene Bader-Orgel in der St. Walburgis-Kirche im niederländischen Zutphen zu den bedeutendsten Denkmalgeln des Landes.

Verflechtungen im 17. und 18. Jahrhundert

Der von Hans Henrich Bader entwickelte Orgeltypus, der in unterschiedlich dimensionierten Werken, d.h. vom kleinen einmanualigen Instrument ohne Pedal in Dorfkirchen bis hin zur dreimanualigen Kathedralorgel mit einem großzügig disponierten Pedal, reichte, wurde in der Folgegeneration nicht wieder erreicht. Die mittelgroßen Werke Hans Henrich Baders wirkten allerdings beispielgebend für die Nachfolgegeneration, die in mehr oder weniger direktem Schülerverhältnis zu Bader standen, oder zumindest von ihm beeinflusst waren. Dazu gehörten die Familien Klausning⁴⁹ im Raum Herford, Reinking (zwischen Bielefeld und Osnabrück),⁵⁰

⁴⁹ Marianne BORGMEYER, Die Orgelbauerfamilie Klausning, in: H. REUTER (wie Anm. 32), S. 50–57.

⁵⁰ Wolfgang SCHINDLER, Die Orgelbauer-Familie Reinking in Bielefeld, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 95 (2010), S. 7–30.

Peter Henrich Varenholt⁵¹ in Bielefeld und Soest und vor allem Andreas Schneider⁵² (Höxter), dessen eindrucksvolle Orgel im Kloster Corvey kürzlich grundlegend restauriert wird. Über die Bader-Schüler gelangte der westfälische Orgeltypus, bei dem die sog. Springlade das charakteristische technische Element war und ein sonores, farbenreiches Klangspektrum dominierte, in die angrenzenden Regionen.

Peter Henrich Varenholt, der als ein Mentor Johann Patroclus Möllers angesehen wird, arbeitete mehrfach mit Hans Henrich Baders Sohn Tobias zusammen (1680 in Enkhausen, um 1690 in Fröndenberg). Vermutlich war er ein Schüler Baders, der eigentlich als einziger für den bisher nicht nachgewiesenen Erbauer der Orgel des Klosters Bredelar (um 1660) in Frage kommt, damals die größte in ganz Westfalen.⁵³ Varenholt hatte offenbar enge Kontakte zum Kloster Bredelar, das sich 1671 bei einer juristischen Auseinandersetzung mit der Stadt (Ober-)Marsberg, wo er die Orgel umgebaut hatte, für ihn einsetzte. Denkbar, dass er zuvor an der Bredelarer Orgel gearbeitet hatte. Wenig später, 1675, baute er gemeinsam mit dem aus Dortmund stammenden Andreas Schneider (nach 1645–1685) die große Orgel in der Soester Pauli-Kirche, die im Prospekt erhalten ist, und beide reparierten im selben Jahr die alte Cumpenius-Orgel in der Stiftskirche St. Petri in Fritzlar. Schneider, der 1677/79 im Kloster Marienmünster eine kleine Orgel mit 12 Registern gebaut hatte,⁵⁴ wurde 1681 dem Kloster Corvey vom Münsterschen Domorganisten Rhabanus Wernekinck als der nach dem Tode des „alten Bader“ beste Orgelmacher in Westfalen empfohlen und baute dort ein Werk von überragender Schönheit und Qualität.

Auch hier ergaben sie überregional wirksame Querbezüge, denn möglicherweise bestanden zwischen Andreas Schneider und dem aus Kassel stammenden, in Meiningen tätigen Orgelbauer Hans H(e)inrich W(i)edemann (um 1640–1694) engere Kontakte, dessen 1690–1694 in der

⁵¹ Gerhard AUMÜLLER, Gab es Beziehungen der John-Reinecke-Schule zu Johann Patroclus Möller? – Eckhard Trinkaus zum Gedächtnis. *Ars Organi* 49 (2001), S. 70–77.

⁵² Gerhard AUMÜLLER, Leben und Werk des Höxterschen Orgelbauers Andreas Schneider, in: *Jahrbuch 1996 Kreis Höxter*, (1995), S. 127–144 sowie ders., „Andreas Schneider“, in: H. REUTER (wie Anm. 35), S. 43–49.

⁵³ Gerhard AUMÜLLER, Peter Henrich Varenholts Orgelbau von 1668. Ein Beitrag zur Orgelgeschichte Marsbergs, in: *Marsberg* 92. Ereignisse und Erinnerungen (Hrsg. Johannes BÖDGER), Bd. 5 (1993), S. 149–158. Die Orgel wurde bei dem großen Klosterbrand von 1787 vernichtet.

⁵⁴ Die von Johann Patroclus Möller erweiterte Orgel ist in der ehem. Klosterkirche St. Peter und Paul in Gehrden erhalten, vgl. AUMÜLLER (wie Anm. 53), hier S. 76.

Stadtkirche St. Georg in Schmalkalden erbaute Orgel überraschende Ähnlichkeiten mit der Corveyer Orgel aufwies.⁵⁵

Die Entwicklung des westfälischen Orgelbaus im späten 18. Jahrhundert fand ihren Abschluss und Höhepunkt. mit dem protestantischen Organisten und Orgelbauer Johann Patroclus Möller, Lippstadt, und seinen imposanten Werken im Dom zu Münster, Kloster Marienfeld, Kloster Marienmünster, Kloster Böödeken (heute Büren) und an weiteren Orten. In einer Würdigung der im Jahr 2012 restaurierten großen Möller-Orgel in der Abteikirche von Marienmünster schreibt der Musikwissenschaftler und Organologe Christian Ahrens: „Ein besonderes Kennzeichen dieser Orgel ist nicht zuletzt die Tatsache, dass alle Lagen vom 16' bis zum 1' vertreten sind, selbst im Pedal. Hier manifestiert sich Möllers besondere Klangästhetik. Er verzichtet auf ein zweites leises 16'-Register (Subbass) und fügt dafür am anderen Ende der Tonhöhenskala eine 2'-Zunge (Cornet) und eine Flöte in 1'-Lage (Choralflöte) ein. Beide Register begünstigen die Gestaltung virtuoser Pedalpartien in besonderer Weise und verleihen dem Pedalklang eine ganz eigene Färbung.“⁵⁶ Damit nehmen die Möller-Orgeln klangästhetische Tendenzen auf, wie sie schon zuvor im norddeutschen Orgelbau entwickelt worden waren und sind daher wie diese zur stilgerechten Wiedergabe virtuoser Orgelmusik von Komponisten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts hervorragend geeignet.⁵⁷

Fazit

Das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert bilden den zeitlichen Untersuchungsrahmen für einerseits die professionelle Spezialisierung der Orgelbauer, die zuvor oft gleichzeitig auch Organisten waren, und andererseits die Regionalisierung des Orgelbaus mit der Herausbildung regionaltypischer Bauformen und Klangcharakteristiken. Ausgehend von Einflüssen des niederländischen Orgelbaus am Ende des 16. Jahrhunderts und regional wirksamen Impulsen hamburgischer und hessischer Meister, gewinnt

⁵⁵ Die 1963 sinnlos zerstörte (Springladen-!) Orgel war der Nachfolgebau eines 1606–1608 von Christian Busse geschaffenen Werks. Wedemanns Vater Christoph Weddemann hatte 1660 der Klosterkirche Corvey ein Positiv geliefert, das 1674 von Gottfried Bader, einem Sohn Hans Henrichs, repariert und später von Andreas Schneider in einer Chororgel weiterverwendet wurde, s. Gerhard AUMÜLLER, Zur Geschichte der Schmalkalder Orgeln im 17. Jahrhundert, in: Schmalkaldische Geschichtsblätter 1 (2011), S. 7–60, hier S. 53–59.

⁵⁶ Christian AHRENS, Ein Juwel der westfälischen Orgellandschaft und ein klingliches Meisterwerk – die Möller-Orgel in der Abteikirche Marienmünster, in: Festschrift zur Wiedereinweihung der Johann Patroclus Möller-Orgel in der Abteikirche Marienmünster, Hrsg. Kath. Kirchengemeinde St. Jacobus der Ältere Marienmünster u.a. Marienmünster 2012, S. 22–30, hier S. 29.

⁵⁷ Gerhard WEINBERGER, Zur Orgelregion Ostwestfalen, in Festschrift Möller-Orgel Marienmünster (wie Anm. 59), S. 33.

zu Beginn des 17. Jahrhunderts die aus dem Raum Warburg stammende Familie Busse besondere Bedeutung, weil die von ihnen erbauten Orgeln, vor allen in den größeren westfälischen Klöstern, mit Förderung durch die Adelsfamilie von Fürstenberg eine Verschmelzung niederländischer, mittel- und norddeutscher Bau- und Klangelemente eine Frühform eines eigenständigen westfälischen Orgeltypus entwickelt. Von überragender Bedeutung für den westfälischen Orgelbau des 17. Jahrhunderts war dann die im Raum Unna/Arnsberg beheimatete Familie Bader, deren Aktionsradius sich von Antwerpen über Wesel, Münster, Paderborn und Herford bis nach Hildesheim erstreckte und die mit imposanten Orgeln den klassischen westfälischen Orgelbau begründeten, der niederländische mit mitteldeutschen und lokalen Elementen verband. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf zwei Generationen der mit den Baders verschwägerten westfälisch-hessischen Organisten- und Orgelbauerfamilie Busse, die sich von Stadtmusikanten in Warburg herleitet. Durch ihren engen Kontakt zu Caspar von Fürstenberg erbaute sie Orgeln in evangelischen Stadt- wie in katholischen Klosterkirchen sowohl in der Erzdiözese Mainz wie der Erzdiözese Köln. Die durch die Fürstenbergs ermöglichten Kontakte der Busse zu den niederländischen Orgelbauern de Mare und Slegel werden ebenso nachgezeichnet wie ihre Beziehungen zu Paderborner Musikern und der Malerfamilie Stratmann. Diese Orgelbauer verbreiteten als zumeist praktizierende Musiker nicht nur Musikinstrumente oder künstlerische bzw. technische Neuentwicklungen, sondern ermöglichten auch den personalen Austausch von Künstlern zwischen einzelnen Kirchen, Klöstern und Adelshäusern, zum Beispiel durch die mit ihnen zusammenarbeitenden Maler und Bildhauer. Ein weiterer Aspekt ist die vielfältige Tätigkeit des Busse-Schwiegersohns und Stiftsorganisten, Schulmeisters und Orgelbauers Jacob Hein (um 1580 bis um 1635) aus dem kurmainzisch-hessischen Fritzlar, der nicht nur mit Orgelarbeiten in seiner Heimatregion, sondern auch in Neuenheerse und Paderborn hervorgetreten ist, aber auch sogar mit der Planung einer Wasserkunst an den Paderquellen. Die genannten Orgelbauerfamilien sind demnach als kulturell Handelnde in einem breit gespannten Verbund von Künstlern und ihren Patronen anzusehen und bieten ein vielschichtiges, instruktives Beispiel für familiär-professionelle Netzwerke und den interkonfessionellen und interregionalen Kulturtransfer im Bereich der Orgelkunst im Westfalen des 17. Jahrhunderts.

In der Freiheit musicirt: Musikpraxis und -erziehung in den Taschenkalendern Kaspars von Fürstenberg

Markus Lauert

Wer die Musikpraxis im Hellwegraum thematisiert, um sowohl Verflechtungs- als auch Pluralisierungsprozesse zu betrachten, dessen Blick fällt zunächst auf die geistlichen und weltlichen Höfe, auf Städte und Klostergemeinschaften, Domkapitel und Kirchen. Traditionell wird unterschieden zwischen weltlicher, höfischer, städtischer Musik einerseits und zwischen verschiedenen Herrschaften und Konfessionen andererseits.¹

Eine Gruppe wird dabei oftmals an den Rand der Betrachtung gedrängt, nämlich der landständische Adel, der seine Zugehörigkeit zum Adelsstand auf lange Ahnenreihen zurückführte, sich jedoch nicht zu den Reichsständen zählen konnte. Dessen Musikkultur scheint wenig schildernd gewesen zu sein. In Hinblick auf die Frage nach Verflechtung und Pluralisierung ist er aber von besonderem Interesse. Seine Besitzungen und Beziehungen verstreuten sich im Hellwegraum, lagen oftmals auf beiden Seiten territorialer Grenzen.

Der Landadel bietet sich deshalb als lohnenswerter Untersuchungsgegenstand an, um einen Einblick in die Verhältnisse der Musikpraxis an Adelsitzen zu erlangen. Als Fallbeispiele dieser Studie sollen zwei Musiker dienen, die im Dienst landadliger Familien standen: Jost Eckardt, der für Kaspar von Fürstenberg musizierte, dem Bruder Dietrichs von Fürstenberg, und der Musiker Jürgen Böecken, der im Archivgut der Familie Kanne zu Bruchhausen erwähnt wird.² Beide Familien hatten ihre Stammsitze nicht im Fürstbistum Paderborn, sondern in benachbarten Territorien: Die Fürstenbergs im Herzogtum Westfalen; die Familie Kanne auf dem Gebiet der Reichsabtei Corvey.³

¹ Ein prominentes Beispiel: Linda Maria KOLDAU, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2005.

² Vertrag mit dem Musiker Meister Hans Jürgen aus Brakel zum Aufspielen auf der Burg Bruchhausen (Vereinigte Westfälische Adelsarchive, Aml.Br.c.Ak – 375) 1719. Rechnung des Stadtmusikus Hans Jürgen Boecken aus Brakel (Vereinigte Westfälische Adelsarchive Aml.Br.c.Ak – 50) 1719.

³ Das Geschlecht von Kanne ist seit dem Mittelalter in diesem Raum nachweisbar. Rainer DECKER, *Die Ritterschaft des Hochstifts Paderborn (Heimatkundliche Schrifreihe der Volksbank Paderborn 13)*. Paderborn 1982, S. 8. Stammtafeln für das 12. bis 15. Jh. bei Michael LAGERS, *Der Paderborner Stiftsadel zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Auf- und Ausbau niederadliger Machtstrukturen (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 74)*, Paderborn 2013, Tafel XX.1 und XX.2.

Grenzen zwischen höfischer, städtischer, geistlicher Musik

Die aktuellsten, umfassendsten Überblickswerke zur westfälisch-adligen Musikkultur, wie die von Walter Salmen verfasste „Geschichte der Musik in Westfalen“⁴, der unter anderem von Karl Gustav Fellerer verfasste Beitrag zu „Der Raum Westfalen. Wesenszüge seiner Kultur“⁵ oder Rudolf Reuters musikhistorischer Beitrag in Wilhelm Kohls westfälischer Geschichte,⁶ stammen im Wesentlichen aus den 1960er bis 1980er Jahren.⁷ Die Bewertungen westfälischer Musikkultur fallen darin ernüchternd aus. Karl Gustav Fellerer urteilte 1958, dass Westfalen innerhalb der Musikentwicklung eine marginale Rolle gespielt habe.⁸ Die Ursache hierfür sieht er nicht in der mangelnden Rezeption kultureller, europäischer Entwicklungen, also in einem Mangel an Wissenstransfer, sondern in der schwachen Innovationskraft der Region.

Obgleich Westfalen als schöpferische Musiklandschaft in seiner Leistung anderen deutschen Landschaften nicht gleichgestellt werden kann, bietet es doch einen Spiegel der zeitbedingten abendländischen Musikentwicklung.⁹

Diese Interpretation blieb wirkmächtig, denn die einmal eingeschlagene Deutungsfährte wurde in den folgenden Jahren von anderen Forschern weiterverfolgt, auch in Hinblick auf adlige Musikpraxis. Hofmusik, insbesondere Hofkapellen, waren dabei von besonderem Interesse: In der angenommenen kulturellen Einöde Westfalens schienen sie grüne Oasen zu bilden. Sie dienten als Indikatoren bedeutsamer Musikkultur und gleichzeitig als Ausweis erfolgreichen, herrschaftlichen Handelns. Einzelne Belege für Hofmusik und kleinere Kapellen lassen sich bereits für das 17. Jahrhundert finden, eine Verbreitung, Etablierung und Verstetigung von Hofkapellen wird jedoch erst für das 18. Jahrhundert angesetzt.¹⁰ Dem-

⁴ Walter SALMEN, *Geschichte der Musik in Westfalen 1: Bis 1800*, Kassel/Basel/London/Paris/New York 1963.

⁵ Karl Gustav FELLERER, *Westfalen in der Musikgeschichte*, in: *Der Raum Westfalen 4: Wesenszüge seiner Kultur*, hg. von Hermann AUBIN/Franz PETRI/Herbert SCHLENGER, Münster 1958, S. 191–268.

⁶ Rudolf REUTER, *Musik bis 1800*, in: *Westfälische Geschichte 1: Von den Anfängen bis zum Ende des alten Reiches*, hg. von Wilhelm KOHL (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen 43/1), Düsseldorf 1983, S. 765–780.

⁷ Joachim Doms Dissertation zu land- und hochadligen Höfen in Westfalen erschien bereits 1934. Joachim DOMP, *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert*, Düsseldorf 1934.

⁸ FELLERER, *Westfalen in der Musikgeschichte*, S. 260.

⁹ Ebd., S. 259.

¹⁰ Angesehene Musikkapellen unterhielten bspw. die Münsteraner Fürstbischöfe, die Grafen zur Lippe sowie von Bentheim-Steinfurt. SALMEN, *Geschichte der Musik in Westfalen*, 216f. Auch in Berleburg etablierte sich unter den Fürsten von Sayn-Wittgenstein-Berleburg im 18. Jahrhundert eine Hofmusik. Hildegard

entsprechend schlecht fiel das Urteil der Forschung für das 17. Jahrhundert aus.

*Daß indessen während des 17. Jahrhunderts in der Grafschaft Lippe trotz der herausragenden Sonderblüte des Musiklebens unter Simon VI. provinziell-kleinliche Zustände herrschten, ersieht man u.a. daran, daß 1622 dem Hoftrompeter Johann Winter, [...] offenbar zwecks ausreichenderer Versorgung die Kruggerechtigkeit verliehen wurde.*¹¹

An diesem Zitat wird ein impliziter Qualitätsstandard deutlich. Gemäß dieses Standards sollten Hofmusiker in erster Linie Musiker sein, nicht gleichzeitig Gastwirte wie der genannte Johann Winter oder Imker und Gärtner wie der Trompeter Thomas Ehl, der für 1720 am Hof Salm-Salm zu Anholt belegt ist.¹²

Eine Abwandlung dieses verbreiteten Phänomens bestand in einer zweifachen musikalischen Tätigkeit. Als Beispiel sei die Hofkapelle der Paderborner Fürstbischöfe angeführt, deren Instrumentalisten im 18. Jahrhundert gleichzeitig in der Domkapelle spielten¹³ oder für den Stadtrat als Turmbläser und Musikanten tätig waren.¹⁴ Ein weiteres Beispiel nennt Maria Elisabeth Brockhoff: Im späten 17. Jahrhundert trug der Münsteraner Domorganist Hermann Deitmaring nicht nur die Verantwortung für das Spielen der Orgel, sondern leitete auch Kapelle und Chor.¹⁵ Hieran werden zum einen personelle Überschneidungen erkenntlich, die die begrifflichen Grenzen überschreiten, die retrospektiv zwischen höfischer, geistlicher und städtischer Musikkultur gezogen wurden.¹⁶ Zum anderen offenbaren sich prekäre Lebensbedingungen von Musikern, die daraus resultierten, dass lukrative Auftragsarbeiten nur zu besonderen Anlässen vergeben wurden, die Besoldung für reguläre Tätig-

SCHULTE, [...] Musik im Fürstenhaus Sayn-Wittgenstein-Berleburg, in: Musik an westfälischen Adelshöfen: eine Konzertreihe des Westdeutschen Rundfunks Köln mit den Landesstudios Bielefeld, Dortmund, Münster, Siegen und des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 4, Münster 1994, S. 23.

¹¹ SALMEN, Geschichte der Musik in Westfalen, S. 213.

¹² Ebd., S. 219.

¹³ Ebd., S. 216.

¹⁴ Theo HAMACHER, Zur Geschichte der Spielmänner und Stadtmusikanten im ehemaligen Hochstift Paderborn, in: ders., Musik und Musiker. Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, insbesondere des Paderborn-Corveyer Raumes, Paderborn 1982, S. 180.

¹⁵ Maria Elisabeth BROCKHOFF, Musik und musikalisches Leben, in: Geschichte der Stadt Münster 3, hg. von Franz-Josef JAKOBI, Münster 1993, S. 593.

¹⁶ Vgl. dazu: Michael MAUL, Städtisch versus höfisch. Spielregeln des Musikertransfermarktes im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel Mitteldeutschlands, in: Präzedenz, Netzwerke und Transfers. Kommunikationsstrukturen von Herrscherhöfen und Adelsresidenzen in der Frühen Neuzeit, hg. von Gerhard AMMERER/Ingonda HANNESSCHLÄGER/Milan HLAVAČKA et al., Leipzig 2016.

keiten hingegen gering war, sodass eine weitere Einnahmequelle notwendig wurde.

Musikpraxis in den Taschenkalendern Kaspars von Fürstenberg

Jost Eckhardt, der in den Tagebüchern Kaspars von Fürstenberg (1545–1618) dokumentiert ist, zählt zu diesen Musikern, deren musische Tätigkeit nicht für ein Überleben ausreichte. Kaspar lenkte seit 1567 die Geschicke seiner Familie und war dabei weitreichend vernetzt:¹⁷ Er übernahm Ratstätigkeiten für die Bischöfe in Köln, Paderborn und Mainz, seit 1573 war er Vogt der Benediktinerabtei Grafschaft und von 1613 bis zu seinem Tod 1618 Landdrost des Herzogtums Westfalen. Er konnte den Familienbesitz und seine Einkünfte durch Pfandbesitz und -erwerb mehrerer Ämter vermehren. Während dieser Zeit, genauer: von 1572 bis 1610, verwendete er gedruckte Taschenkalender im Kleinoktavformat,¹⁸ die durch Alfred Bruns als *Tagebücher Kaspars von Fürstenberg* bekannt geworden sind. In diesen notierte er knapp wichtige Ereignisse, vor allem Dienstgeschäfte, Verwaltungstätigkeiten und Gerichtsverfahren, aber auch Familienpolitisches wie die Anbahnung von Heiraten, das Feiern von Hochzeiten und familieninterne Unterredungen.

Bei der Bewältigung dieses vielschichtigen Betätigungsfeldes halfen ihm zahlreiche Diener. Einer von ihnen war Jost Eckhardt, über dessen Identität die Kalender den Leser erst einmal im Ungewissen lassen, denn Eckhardt wird nicht vorgestellt oder eingeführt. Das ist kein überraschender Befund, bedenkt man die Textsorte des Schreibkalenders, der platzökonomisch gehandhabt werden musste.¹⁹ Knapp musste das Wichtigste notiert werden, um mit den vorgegebenen Schreibfeldern auszukommen. Um mehr über Jost Eckhardt zu erfahren, müssen die Kontexte analysiert werden, in denen er genannt wird.

Beispielsweise notierte Kaspar für den 11. September 1690, dass Jost Eckardt über Wildungen Erkundigungen eingeholt und diese referiert habe: *Jost Eckardt referirt, was er sich zu Wildungen und sunsten Gerßhausens*

¹⁷ Das Folgende nach: Alfred BRUNS, Kaspar von Fürstenberg (1545–1618), in: Fürstenberger Skizzen. Streifzug durch 700 Jahre westfälische Familien- und Landesgeschichte, hg. von Michael GOSMANN, Arnsberg 1995, S. 43–46.

¹⁸ Bernd KRAUSE, Kaspar von Fürstenberg und die Musik. Das Tagebuch des westfälischen Landdrosten als musikhistorische Quelle, in: Westfälische Zeitschrift 147 (1997), S. 325–343, hier: S. 326.

¹⁹ Thomas POGGEL, Schreibkalender und Festkultur in der Frühen Neuzeit. Kultivierung und Wahrnehmung von Zeit am Beispiel des Kaspar von Fürstenberg (1545–1618) (Acta Calendariographica – Forschungsberichte 6), Jena 2013, S. 39.

*halber erkundigt hab.*²⁰ Was referiert wurde, ob das gute oder schlechte Nachrichten waren und wie sie sich auf das politische Agieren Kaspars auswirkten, berichten die Seiten des Taschenkalenders nicht. Die Analyse muss sich deshalb auf das Implizite beziehen, auf das, was zwischen den Zeilen steht. Es liegt nahe, dass Eckardt nach Wildungen reisen musste, um die Informationen sammeln zu können, die er später referierte. In den Kalendern, die die Ankünfte und Abschiede von Boten und Gästen aufzuführen, sollte deshalb irgendwann zuvor auftauchen, dass Eckardt aus Bilstein, dem Verwaltungssitz Kaspars, nach Wildungen gereist ist.

Tatsächlich reiste ungefähr anderthalb Monate zuvor ein Jost Lantknecht, so gab es Kaspar von Fürstenberg zu Protokoll, nach Fritzlar und Wildungen.²¹ Es muss sich dabei um Jost Eckardt handeln, da es keine weitere Notiz über den Erfolg oder Misserfolg seiner Reise gibt.²² Daraus folgt, dass Kaspar seinen Diener Eckhardt unter einem zweiten Namen führte, der sich auf dessen Aufgabe als Landknecht bezieht. Der Begriff ‚Landknecht‘ ist vom kriegerischen ‚Landsknecht‘ zu unterscheiden. Landknechte agierten als Gerichtsdieners und Botenreiter. Sie unterstützten die örtlichen Richter bei ihren Aufgaben.²³

Für diese Tätigkeiten gibt es eine Reihe an Belegen in den fürstbergischen Taschenkalendern. Im August 1579 wurde Jost Lantknecht zum Kahlen Asten geschickt, nach seiner Rückkehr zum Verhandeln in das Kloster Grafschaft und am Monatsende folgte ein Botengang nach Arnberg.²⁴ Sein Aufgabenfeld fügt sich in das Bild eines Gerichtshelfers ein, der im Namen des Drostens Informationen überbrachte und den örtlichen Richtern bei der Durchsetzung von Recht und Ordnung half.

Gerade diese Boten- und Verwaltungstätigkeiten protokollierte Kaspar: Wer wann mit welchem Auftrag losgeschickt wurde und zurückgekommen ist, hielt er schriftlich fest. Es waren Informationen, die ihm für seine alltägliche Arbeit wichtig erschienen. Dementsprechend zahlreich vermerkte er weitere ähnliche Tätigkeiten Eckardts, deren Ausgangs- und Zielpunkt stets der Verwaltungssitz Kaspars in Bielstein war.

²⁰ Kaspar VON FÜRSTENBERG, Die Tagebücher Kaspars von Fürstenberg Teil 1. 1572–1599, hg. von Alfred BRUNS (Westfälische Briefwechsel und Denkwürdigkeiten 8), Münster 1985, S. 404.

²¹ Ebd., S. 398.

²² Auf die Verbindung zwischen Jost Lantknecht und Jost Eckardt wies bereits Bernd Krause hin. KRAUSE, Kaspar von Fürstenberg und die Musik, S. 328.

²³ Art. ‚Landknecht‘, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm 12, Leipzig 1885, Sp. 121.

²⁴ – 2, Sonntag: *Jost Lantknecht nach dem Astenberge mit allerlei verrichtungen abgefertigt. [...] – 11: Parteien verborcht. Der gogreve und Jost Lantknecht von Grafschaft widerkommen und referirt, wie ungeschickt sich die monachi gehalten haben. [...] – 24: Jost Landtknecht nach Arnßperg mit befelch abgefertigt.* Kaspar von Fürstenberg, Tagebuch Bd. 1, S. 77f.

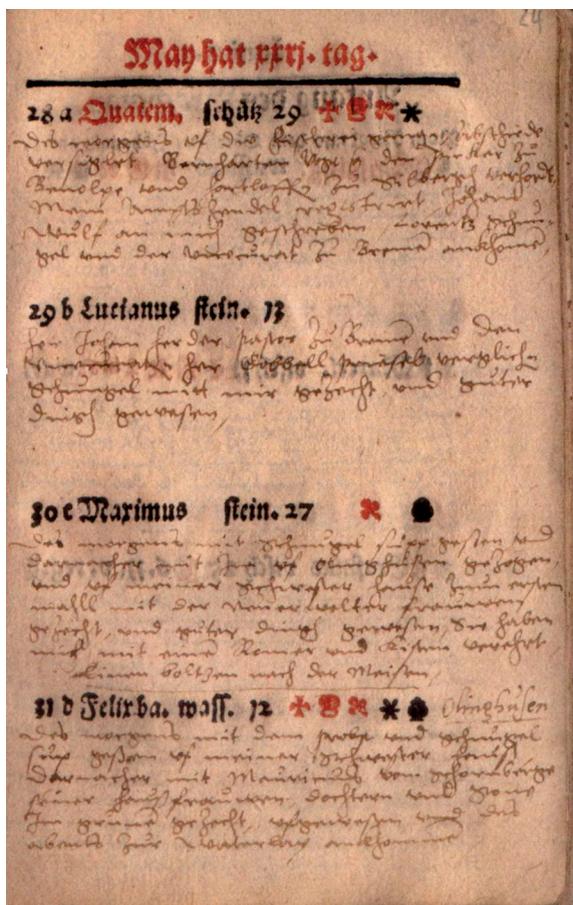


Abb. 1: Kaspar von Fürstenberg, Schreibkalender 28.–31. Mai 1572. Kaspar von Fürstenberg trug seine Gedanken in einen gedruckten Schreibkalender ein. Dieser bot genug Freiraum, um Tag für Tag die wichtigsten Ereignisse zu notieren. Archiv Schloss Herdringen, online unter: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schreibkalender_fuerstenberg_1572.jpg> [10.08.2022].

Dass Eckardt auch musikalisch aktiv war, davon erfährt der Taschenkalender erst spät. Für den 28.2.1692 notierte Kaspar: *Jost Eckardt mein musicus ligt in todtsnoten*²⁵ und kurz darauf, am 1. März: *Mein alter diener und musicus Jost Eckardt gehet mit todt ab. Gott sei der seelen gnedig.*²⁶ Der Gerichtsdieners wird in dem Moment zum Musiker, in welchem er im Sterbebett liegt. Folgerichtig erfährt der Leser danach nichts mehr über Eckardt, denn Erinnerungssequenzen und Rückblenden nutzt Kaspar nicht.

²⁵ Ebd., S. 468.

²⁶ Ebd., S. 469.

Im Vorhinein jedoch gab es einen Konflikt zwischen Diener und Dienstherrn. Trotz seiner doppelten Funktion als Musiker und Gerichtshelfer geriet Jost Eckhardt seit 1687 in finanzielle Schwierigkeiten. Kaspar notierte eine massive Verschuldung Eckhardts, die ihm nicht mehr rückzahlbar erschien. Die Schulden von über 900 Talern konnten nicht beglichen werden,²⁷ sodass Kaspar den Besitz des Dieners am 21.2. einziehen ließ.²⁸ Am 10. September erteilte er den Befehl, Jost Landknecht gefangen zu nehmen,²⁹ sodass am 21.9. der Erfolg der Festnahme gemeldet wurde.³⁰ Ende Oktober, Eckhardt befand sich immer noch in Gewahrsam, ging Fürstenberg die Schulden der letzten Jahre durch und übergab die Rechnung an Jost Landknecht. Am 5. November kam es zu einer Einigung zwischen beiden Parteien.³¹ Ein Teil der Güter Eckhardts wurde an Fürstenberg überschrieben, einen anderen Teil erhielt dieser in Pfandbesitz.³² In den folgenden Jahren scheint Eckhardt immer noch verschuldet gewesen zu sein, denn Kaspar vermerkte immer wieder Rückzahlungen Eckhardts, was zeigt, dass sich der Schuldenabbau hinzog.³³ Allerdings verlief das in geregelten Bahnen, der Konflikt war beigelegt worden, was daran deutlich wird, dass Eckhardt in sein altes Tätigkeitsfeld als Landknecht zurückkehren konnte.

Das Beispiel Jost Eckhardts zeigt die problematische Lage von Musikern und Dienern, in die sie als Untergebene geraten konnten. Auffällig ist hierbei die Wahrnehmung der Doppelrolle Eckhardts: Am Ende seiner Laufbahn und am Ende seines Lebens war Eckhardt für Kaspar beides: Bediensteter und Musiker. Daraus ergibt sich ein Widerspruch: Kaspar identifizierte seinen Diener mit dessen Musikantentätigkeit. Gleichzeitig ist diese aber zu Lebzeiten keine Erwähnung wert.

Dieser Widerspruch lässt sich mit einem Hinweis auf die Textsorte auflösen. Die Taschenkalender sind als Hilfsmittel zu verstehen, die ihrem Besitzer dabei unterstützten Verwaltung, Familienpolitik und landadlige Diplomatie zu organisieren. Kaspars Reisen, die häufige Ortswechsel mit sich brachten, gehörten dazu. Über sie, aber auch über Unterredungen, Treffen und Feiern mit Räten, Richtern, Adligen und Familienangehörigen gibt der Taschenkalender stetig Auskunft. Jost Eckhardt kommt in den Notizen immer dann vor, wenn er Teil dieser familien- und verwaltungs-

²⁷ – 24: *Mein gnedigster her erfurdert mich gen Arnßperg in causa Olpensium gegen negst Montag. Mit Jost Lantknecht gerechnet, pleibt mir 900 daler und druber schuldig, bone Deus, wo will diß hinaus. Ich verfaße articulos der beampten contra die stadt Attendorn.* Ebd., S. 258.

²⁸ Ebd., S. 260.

²⁹ Ebd., S. 275.

³⁰ Ebd., S. 276.

³¹ Kaspar von Fürstenberg, Tagebuch Bd. 1, S. 279

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 325.

politischen Sphäre war, wenn er wichtige Botengänge erledigen und Richter unterstützen sollte oder selbst zum Problem wurde, weil er Geldzahlungen schuldig blieb. Die Musik Jost Eckhardts nahm hingegen keine administrative, funktionale Rolle im täglichen politischen Agieren Kaspars von Fürstenberg ein, weshalb hier eine Leerstelle bleibt.

Dass Musik dennoch eine wichtige Rolle spielte, wird nicht nur daran deutlich, dass Kaspar seinem verstorbenen Diener als Musiker gedachte, sondern auch in den übrigen Einträgen des Kalenders, die sich auf Musikpraxis beziehen. Musik tritt hier auffällig häufig in Verbindung mit offiziellen Besuchen auf, beispielsweise als 1598 Simon VI. zur Lippe nach Neuhaus kam, um mit dem Paderborner Fürstbischof über das aufgelöste Kloster in Falkenhagen zu verhandeln. Kaspars Aufgabe bestand darin, in einer Vorverhandlung zu vermitteln, er riet Simon, direkt nach Neuhaus zu ziehen, um mit Dietrich von Fürstenberg persönlich zu verhandeln. Sowohl vor als auch nach den Verhandlungen wurde gemeinsam zu Musik getrunken.

– 11, Sonntag, *Newwauß*: *Graf Simon kumbt nach gehaltenem gottsdienst an, wirdt also den nachmittag ein wolleben und freude angefangen.* – 12, *Newwauß*: *Es wirdt zwischen meinem gnedigen fursten und hern und graf Simon von allerlei furnemmen sachen tractirt. Darnacher gehet zechen und music widerumb bis uf den abent an, zeucht graf Simon mit beiden rittmeistern Heiggen und Hanxlede, so heut frue hieher kommen, widerumb ab.*³⁴

Zu einem Treffen von verschiedenen Domherren in Paderborn notiert er, dass *alle residirende domhern* und *von Haxthusen und Stockhusen* anwesend gewesen seien, als sie nachmittags *bei gutem wein und guter music ganz lustig* gewesen seien.³⁵ Erst abends sei er *woll bezechet* in seine Unterkunft zurückgekehrt.³⁶ Musik teilt sich im Schreiben Kaspars eine Sphäre mit Geselligkeit und Freude. Sie macht lustig und übernimmt eine unterhaltende Funktion. Darüber hinaus setzt sie die Stimmung, wenn offizielle, formelle Anlässe in eine weniger formelle Form überführt werden. Auf diese Weise konnten Kontakte gepflegt und auch geknüpft werden. Die Familiennamen der Anwesenden bei einer solchen Feierlichkeit notierte Kaspar im Juli 1572, als an zwei Tagen nacheinander zu Musik gefeiert wurde. Er nennt Familien, die im Paderborner Domkapitel vertreten waren,³⁷ nämlich Hatzfeld, Plettenberg, Wendt, Quernheim, Canstein, West-

³⁴ Kaspar von Fürstenberg, Tagebuch Bd. 1, S. 762f.

³⁵ Ebd., S. 235.

³⁶ Ebd.

³⁷ Die Daten liegen für das Jahr 1574 vor: Hans Jürgen BRANDT/Karl HENGST, Geschichte des Erzbistums Paderborn 2: Das Bistum Paderborn von der Reformation bis zur Säkularisation 1532–1802/21 (Veröffentlichungen zur Geschichte der Mitteldeutschen Kirchenprovinz 13), Paderborn 2007, S. 191.

phalen und Spiegel,³⁸ und somit zum politisch einflussreichen Stiftsadel gehörten. Im Landadel des Hellwegraums, der durch Heiraten, Verwandtschaftsbeziehungen und gegenseitige Besuche vernetzt war und sich immer wieder aufs Neue vernetzte, erfüllte Musik nicht nur den Selbstzweck der unterhaltsamen Zerstreung. Sie schuf den Rahmen, jene Beziehungen entstehen zu lassen und zu pflegen, die für das Überleben und Fortkommen des Landadels von höchster Bedeutung waren und auch auf die Sicherung von Kirchenpfründen abzielten.

Musikerziehung als Aufstiegsstrategie

Das zweite Fallbeispiel handelt von einer Adelsfamilie, der von Seiten der Forschung deutlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde als den Fürstenbergs. Im Oktober des Jahres 1719 verfasste der Musiker Jürgen Böecken aus Brakel einen Vertrag mit der Familie Kanne zu Bruchhausen,³⁹ die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch Erbschaft den Adelssitz in Bruchhausen erworben hatten.⁴⁰ Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte sich daraus bereits eine eigene Linie gebildet mit umfangreichen Landbesitz in der direkten Nachbarschaft und zugehörigen Meierhöfen in Hembsen und Ottbergen. Eine Papiermühle gehörte ebenfalls dazu. Setzte sich der Adelssitz in Bruchhausen zunächst aus einer Wasserburg samt Anbau zusammen, so wurde das Anwesen im Laufe der Zeit trockengelegt, was Platz für ein mehrstöckiges, 1687 errichtetes Fachwerkhäus schuf. Erst 1777 kam ein Herrenhaus hinzu.⁴¹

Waren die von Kanne bereits in Bruchhausen etabliert, so handelte es sich auch bei Böecken nicht um einen ortsfremden Musiker. Er und seine

³⁸ – 12, Paderborn: *Des morgens in den dom gegangen, hat mich herr Schilder zu gaste gebeten. Da sein wir mit guten drunken und music den ganzen tag bin in den abendt lustig gewesen, sampt herr Hatzfelt, Plettenbergh, Wendt, Quernhem etc. – Ich habhs gestalt, in Gots gewalt, / Der machs und walt, wies im gefalt. D.v.H. E.S. – 13, Sonntag, Paderborn: Mordian vom Canstein ankommen und allerlei mit mir vertrauter ehesachen geredt. Des mittags bei her Henrich von Meschede gezecht in beisein Cansteins und herr Jorgen Spiegels etc., Raven Westphall ist auch ankommen. Haben gute music gehabt.* Kaspar VON FÜRSTENBERG, Tagebuch Bd. 1, S. 36.

³⁹ Im 19. Jahrhundert wurde der Adelssitz in Bruchhausen an die westfälische Linie der Wolff-Metternich verkauft. Mit der Immobilie wechselten auch die dort verwahrten Papiere den Besitz und gelangten in das heutige Eigentum der Andrea von Köckritz. Vereinigte Westfälische Adelsarchive e. V., Amelunxen Beschreibung, online unter: URL: <http://www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/bestand.jsp?archivNr=451&expandId=55&tektId=55&y=0> [13.01.2020].

⁴⁰ Das Folgende nach: Franz KESTING, Geschichte der katholischen Pfarrei Bruchhausen im Nethetal, Paderborn 1957, S. 90–95. Kesting war Ortsheimatpfleger und Pfarrer in Bruchhausen. Seine Darstellung ist die bisher umfassendste und kenntnisreichste.

⁴¹ Anna BÄLINT, Burgen, Schlösser und historische Adelssitze im Kreis Höxter, Höxter 2002, S. 52f.

Familie müssen in Brakel alteingewohnt gewesen sein, fällt der Nachname Böecken doch in einer Beschwerde von 1686 über eine Hochzeit in Ahlhausen bei Driburg, bei der ein Musiker aus Brakel namens Böecken in Differenzen mit Hochzeitsgästen geriet.⁴² Für das Liboriusjubiläum 1736 kam der Trompeter „Bögsen“ aus Brakel nach Paderborn, um dort Trompete und Zink zu spielen.⁴³ Möglicherweise handelt es sich dabei ebenfalls um ein Mitglied aus dieser Familie.

Aus einer Rechnung, die wenige Monate nach dem Vertrag geschlossen wurde, gehen die ökonomischen Lebensverhältnisse Böeckens hervor.⁴⁴ Die Rechnung ist auf den 17. Dezember 1719 datiert. Er bittet darin um eine baldige Bezahlung von zwei Talern, die ihm zustünden. Er begründet das mit den anstehenden Weihnachtsfeierlichkeiten.

*So ist meine unterthanige bitte, weilen dass Hochheilige christfest herankombt, und ich mitt lediger Handt nicht zu Haus kommen dörfte, solche 2 thl mihr gnadig zu Ertheilen, werde hingegen in meiner zu rück oder wiederkunft nach, den Heiligen feyrtagen trewfleissig angefangenes werck zu vollführen geflissen sein.*⁴⁵

Auf den Betrag von zwei Talern kam Böecken, das rechnet er präzise vor, weil er seinem Dienstherrn vier Taler Mastgeld schuldete. Seit Vertragsbeginn seien drei Monate und drei Wochen vergangen. Jeden Monat berechnete er zwei Taler. Allerdings sei er drei Wochen abwesend gewesen, um andernorts bei Ehrentagen wie Hochzeiten, Taufen etc. Musik zu spielen. Er stellte deshalb sechs Taler in Rechnung, von denen nach Abzug des Mastgelds zwei übrigblieben.⁴⁶ Für Böecken müssen diese Einnahmen auch deshalb attraktiv gewesen sein, weil sie regelmäßig flossen und von keinen Beschränkungen betroffen waren. Für das ausgehende 17. Jahrhundert ist belegt, dass der Landmusiker der Fürstabtei Corvey eine Monopolstellung inne hatte und sein Privileg Musik aufzuführen durch Beschwerden beim Landvogt verteidigte.⁴⁷ Der Einzugsbereich, innerhalb dessen Böecken bei Hochzeiten, Taufen und anderen Festen aufspielte, könnte deshalb im Corveyer Raum eingeschränkt gewesen sein.

Böecken gehört zu jenen Musikern, die ihren Lebensunterhalt nicht ausschließlich mit der Darbietung von Musik bestritten. Stadtmusiker und die Musikkultur an landadligen Herrensitzen waren stark miteinander

⁴² Streit mit dem Musicus zu Driburg wegen Musikaufwartung zu Alhausen (Vereinigte Westfälische Adelsarchive, Hin.A.Ak – 2037), 1686.

⁴³ Maria Elisabeth BROCKHOFF, Musikgeschichte der Stadt Paderborn (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 20), Paderborn 1982, S. 270 u. 289.

⁴⁴ Rechnung des Stadtmusikus Hans Jürgen Boecken aus Brakel (Vereinigte Westfälische Adelsarchive, Aml.Brc.Ak – 50), 1719.

⁴⁵ Aml.Brc.Ak – 375.

⁴⁶ Aml.Brc.Ak – 375.

⁴⁷ HAMACHER, Zur Geschichte der Spielmänner und Stadtmusikanten, S. 181.

verflochten. Sie profitierten gegenseitig voneinander. Das wird auch daran deutlich, dass Böecken nicht als Musikant angestellt wurde, sondern als Lehrer. Drei Schüler habe er gleichzeitig unterrichtet. Der Lehrinhalt wurde im Vorhinein vertraglich geregelt: Die *principien zur flöte und violin* sollte er vermitteln.⁴⁸

Das ist eine wichtige Beobachtung, zeigt es doch, dass die humanistische Idee, Musik als Bestandteil der Adelserziehung zu betrachten, bis in landadlige Kreise vorgedrungen war. In der Frühen Neuzeit stieg das Bedürfnis adliger Eliten, Anschluss an humanistische, an der Antike orientierte Bildungsideale zu finden.⁴⁹ Sich als Träger einer sozialen Führungsschicht zu behaupten, bedeutete für den Adel, Fertigkeiten und Tugenden vorweisen zu können, die nicht angeboren waren, sondern durch aufwändige Erziehung erworben werden mussten.⁵⁰ Baldassare Castiglione formulierte dementsprechend 1528 in seinem weit über Italien hinaus tradierten *Buch des Hofmanns* den Anspruch an Höflinge, sowohl im vokalen als auch instrumentalen Musizieren geschult zu sein.⁵¹ Dass diese Forderung auch nördlich der Alpen im Hellwegraum rezipiert worden ist, betonen Monika Gussone und Hans-Werner Langbrandtner, die Buch- und Musikalienbestände rheinischer Adelsbibliotheken untersuchten und Castiglione zu der Erziehungsliteratur zählten, die sich „in fast jeder Adelsbibliothek“ befunden habe.⁵²

Das Beherrschen eines Instruments ist jedoch nicht angeboren, es muss mühsam erlernt werden, weshalb die humanistische Forderung nach einer auch künstlerisch gebildeten Führungsschicht Auswirkungen auf den Bildungskanon nahm. Der Nachwuchs musste entsprechend geschult

⁴⁸ Aml.Br.c.Ak - 375

⁴⁹ Notker HAMMERSTEIN, *Res publica litteraria – oder Asinus in aula? Anmerkungen zur ‚Bürgerlichen Kultur‘ und zur ‚Adelswelt‘*, in: ders., *Res publica litteraria. Ausgewählte Aufsätze zur frühneuzeitlichen Bildungs-, Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, hg. von Ulrich MUHLACK/Gerrit WALTHER (*Historische Forschungen* 69), Berlin 2000, S. 303–326, hier: S. 312.

⁵⁰ Notker HAMMERSTEIN, »Recreationes [...] Principe dignae«. Überlegungen zur adligen Musikpraxis an deutschen Höfen und ihren italienischen Vorbildern, in: ders., *Geschichte als Arsenal. Ausgewählte Aufsätze zu Reich, Hof und Universitäten der Frühen Neuzeit*, hg. von Michael MAASER/Gerrit WALTHER (*Schriftenreihe des Frankfurter Universitätsarchivs* 3), Göttingen 2010, S. 401–428, hier: S. 416.

⁵¹ Klaus PIETSCHMANN, *Muße oder Distinktion? Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musikpraxis um 1500*, in: *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, hg. von Jörn LEONHARD/Christian WIELAND (*Schriftenreihe der FRIAS School of History* 2), Göttingen 2011, S. 227–238.

⁵² Monika GUSSONE/Hans-Werner LANGBRANDTNER, *Bibliotheken und Musikalien als Spiegel adliger Bildung. Auf Spurensuche in rheinischen Adelsbibliotheken und -archiven*, in: *Zeitenblicke* 9 (2010).

und gefördert werden, um innerhalb des eigenen Standes nicht den Anschluss zu verlieren. Gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen ermöglichte musikalische Bildung, akustisch den eigenen Status deutlich zu machen und sich gegenüber anderen abzugrenzen.⁵³

Das scheint ein Prinzip gewesen zu sein, das in ähnlicher Form sowohl an den großen Fürstenhöfen als auch in Bruchhausen Geltung hatte. Nach dem Dreißigjährigen Krieg verkaufte die Familie Kanne ihren Hof in Höxter, was darauf schließen lässt, dass sie finanziell in Schwierigkeiten geraten war.⁵⁴ Der Weg in die Domkapitel und zu neuen Einkommensquellen blieb ihr jedoch versperrt, weil sie bereits im 16. Jahrhundert den evangelischen Glauben angenommen hatte.⁵⁵ Zu dieser Zeit griffen die von Kanne aktiv in die Politik des Bistums ein. Im Dechantenstreit von 1569 nahmen sie Partei für die protestantische Seite, was daran deutlich wird, dass Johann von Kanne und Ludolf von Kanne zu jenen Adligen gehörten, die sich gegenüber dem Bischof für den protestantischen Bewerber um das Amt des Dechanten aussprachen.⁵⁶

War es im 16. Jahrhundert von Vorteil gewesen, als Landadliger dem Protestantismus zugeneigt zu sein, weil dadurch Rechte gegenüber dem bischöflichen bzw. fürstbischöflichen Landesherren erstritten werden konnten, sich Bündnispartner im Bistum und außerhalb aufzutun und man Posten in benachbarten, protestantischen Territorien besetzen konnte, ohne dass Protestanten der Weg in die Domkapitel verwehrt worden wäre, änderten sich diese Verhältnisse mit der Amtszeit Dietrichs von Fürstenberg. Der „Zugang zu Domherrenstellen und Ämtern in der fürstbischöflichen Verwaltung“ wurde versperrt und somit die standesgemäße Finanzierung der Familie erschwert.⁵⁷ Die von Kanne blieben jedoch ähnlich wie die Stadt Höxter widerständig und konnten sich sowohl gegenüber Corvey als auch Neuhaus behaupten.⁵⁸ Der 1602 von Dietrich von

⁵³ Ronald G. ASCH, *What Makes the Nobility Noble?* in: *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, hg. von Jörn LEONHARD/Christian WIELAND (Schriftenreihe der FRIAS School of History 2), Göttingen 2011, S. 329.

⁵⁴ KESTING, *Geschichte der katholischen Pfarrei Bruchhausen*, S. 92. Vgl. Dieter SIEBECK, *Die Kanne'schen Höfe zu Höxter*. o.A. Online unter: URL: <<http://www.hvv-hoexter.de/wp-content/uploads/2010/07/Die-Kanneschen-H%C3%B6fe-in-H%C3%B6xter.pdf>> [13.01.2020].

⁵⁵ KESTING, *Geschichte der katholischen Pfarrei Bruchhausen*, S. 91.

⁵⁶ GILLNER, Bastian, *Unkatholischer Stiftsadel. Konfession und Politik des Adels im Fürstbistum Paderborn (1555–1618)*, Münster 2006, S. 59. Vgl. auch: Alois SCHRÖER, *Die Kirche in Westfalen im Zeichen der Erneuerung (1555–1648) 2: Die Gegenreformation in den geistlichen Landesherrschaften*, Münster 1987, S. 145.

⁵⁷ GILLNER, *Unkatholischer Stiftsadel*, S. 121.

⁵⁸ *Einschlägige Quellen zur Reformation in Höxter bis zum Gnadenreiß von 1674 sind zu finden in: Im Zeichen des Mars. Quellen zur Geschichte des Dreißigjäh-*

Fürstenberg eingeführten Agenda setzte Klara von Kanne 1603 eine eigene Kirchenordnung entgegen, die in Lemgo gedruckt wurde.⁵⁹ 1651 bemühte sich Mordian von Kanne erfolgreich darum, dass die evangelische Gemeinde in Bruchhausen bestehen bleiben und ihre Kirche behalten konnte.⁶⁰ Das gelang in ähnlicher Weise auch im Nachbardorf Amelunxen.⁶¹

Die Familie wechselte jedoch bald darauf ihre Strategie. Sie stand vor der Aufgabe, sich den Verhältnissen anzupassen und sich „neu zu erfinden“,⁶² um den standesgemäßen Fortbestand der eigenen Familie sichern zu können.⁶³ 1656 trat Mordian zum katholischen Glauben über.⁶⁴ Die Option, Domherrenstellen zu besetzen, die erst durch den Übertritt eröffnet worden war, konnte bereits sein Sohn, Friedrich Mordian der Jüngere, nutzen. Er wurde in Paderborn Domherr und stiftete 1699 eine ka-

rigen Krieges und des Westfälischen Friedens in den Stiften Paderborn und Corvey, hg. von Andreas NEUWÖHNER (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 35), Paderborn 1998, S. 306–332.

⁵⁹ Agenda Das ist: Kirchen Ordnung/ Wie es in dieser unser Kirchen zu Bruchhausen mit verkündigung Göttliches Wordts/ reichung der heiligen Sacramenten/ und andern Christlichen handlungen und Ceremonien gehalten werden soll. Lemgo 1603. Vgl.: SCHRÖER, Die Kirche in Westfalen im Zeichen der Erneuerung, S. 117.

⁶⁰ KESTING, Geschichte der katholischen Pfarrei Bruchhausen, S. 15.

⁶¹ Zur Geschichte Amelunxens: Christoph LAGEMANN, 350 Jahre Amelunxer Rezess: ein bedeutendes Kapitel der Kirchengeschichte im Kreis Höxter, in: Jahrbuch Kreis Höxter (2002), S. 224–231. Franz-Josef BLASCHKE/Alexander von KÖCKRITZ/Birgit STEINMANN, Spurensuche... Aus Vergangenheit und Gegenwart des Dorfes Amelunxen, Höxter 1999, S. 54f., 70–74. Wolfgang LEESCH, Das Corveyer Pfarrsystem, in: Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600. Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen Corvey 1966, Münster ³1966, S. 53f. KESTING, Geschichte der katholischen Pfarrei Bruchhausen, S. 15.

⁶² Ronald G. ASCH, Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 12.

⁶³ Studien zu den Überlebensstrategien des westfälischen Adels besitzen meist einen münsterländischen Schwerpunkt. Sven SOLTERBECK, Blaues Blut und rote Zahlen. Westfälischer Adel im Konkurs 1700–1815, Münster/New York 2018. Harm KLUETING, Reichsgrafen – Stiftsadel – Landadel. Adel und Adelsgruppen im niederrheinisch-westfälischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert, in: Adel in der Frühneuzeit. Ein regionaler Vergleich, hg. von Rudolf ENDRES, Köln/Wien 1991, S. 41. Rudolf ENDRES, Adel in der Frühen Neuzeit (Enzyklopädie deutscher Geschichte 18), München 1993, S. 35. Heinz REIF, Westfälischer Adel 1770–1860. Vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 35), Göttingen 1979. Vgl. auch: Bettina BRAUN, Princes et episcopus. Studien zur Funktion und zum Selbstverständnis der nordwestdeutschen Fürstbischöfe nach dem Westfälischen Frieden (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 230), Göttingen 2013, S. 77f.

⁶⁴ Das Folgende nach: KESTING, Geschichte der katholischen Pfarrei Bruchhausen, S. 15–21, 89f.

tholische Kapelle am Eingang zum Bruchhausener Adelssitz, die später zu einer Kirche erweitert wurde.

Im Engagement Böeckens kann eine Vorbereitung des Nachwuchses in Hinblick auf ihre spätere Laufbahn gesehen werden, damit sie in die Fußstapfen Friedrich Mordians des Jüngeren treten konnten. Böeckens mehrwöchiger Flöten- und Violinenunterricht kann als musische Adelserziehung verstanden werden, die das Überleben der Familie sichern sollte. Sie wappnete gegen soziale Selektionsmechanismen, wie sie im 17. Jahrhundert der Abt Michael Reinhart (1613–1688) für das im Herzogtum Westfalen gelegene Kloster Wedinghausen installierte, indem er vorschrieb, dass jeder Novize mindestens ein Instrument beherrschen müsse.⁶⁵ Auch Kaspar vermerkte in seinen Kalendern mehrfach, dass er selbst musizierte. Anhand der Taschenkalender wird der Stellenwert deutlich, den Musik bereits zu Zeiten Kaspars von Fürstenberg für den Stifts- und Landadel hatte.

– 12, Sonntag: *Mit dem hern domprobsten in der freiheit musicirt und guter dinge gewesen.*⁶⁶

Durch musikalische Adelserziehung Anschluss zu finden, hieß in diesem konkreten Fall, die Chancen auf Domherrenstellen zu verbessern, um Pfründe für die eigene Familie zu sichern und die Position im Paderborn-Corveyischen Grenzland zu festigen. Gewiss entdeckt man genau an diesen Orten nicht die oftmals herbeigesehnten Oasen in der Musiklandschaft des Hellwegraums. Die Überlieferungslage zwingt zu einem methodischen Umdenken, denn die Quellen schweigen zu der Frage, welche Musik Eckard und Böecken praktiziert haben. Die Suche nach Transfer- und Verflechtungsprozessen muss auf einer anderen Ebene ansetzen und nach den Funktionen fragen, die Musik erfüllte. Verflechtung und Transfer begegnen dem aufmerksamen Beobachter in diesem Fall nicht auf Ebene der Musikalien, sondern im Bereich landadliger Kontaktpflege und Erziehung. Erkannte die ältere Forschung in der Musikpraxis des Landadels vor allem eine unterhaltende Dimension, da die meisten Familien keine eigenen, repräsentativen Adelskapellen aufstellen konnten, haben die beiden Quellenbeispiele gezeigt, dass Musik den Rahmen für die Pflege und den Aufbau von Beziehungsgeflechten schuf, sie somit Verflechtungsprozesse begünstigte, die über Auf- und Abstieg innerhalb des Landadels entschieden. Musikalische Adelserziehung war die Grundbe-

⁶⁵ Vgl. Walter SALMEN: Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte in Bildern 4), Leipzig 1969, S. 13. Helmut RICHTERING, Kloster Wedinghausen. Ein geschichtlicher Abriß, in: Jahrbuch des Vereins für Westfälische Kirchengeschichte 62 (1969), S. 32.

⁶⁶ Kaspar VON FÜRSTENBERG, Tagebuch Bd. 1, S. 147.

dingung, damit dies gelingen konnte. Sie entstammte einem humanistischen Bildungskonzept, das nicht im Hellwegraum entwickelt worden war, sondern erst dorthin transferiert werden musste.

V. Transfer im Druck

Wege des Drucks und Transfers von Musikalien im deutschsprachigen Raum der Frühen Neuzeit: Italienische Musik im Hellwegraum und Nürnberg

Frédérique Renno

1. Prämissen

Entlang des Hellwegs ist für die Frühe Neuzeit kein Ort bekannt, an dem Musik gedruckt wurde. Im deutschsprachigen Raum hatte sich ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders Nürnberg zu einem Zentrum des Musikdrucks etabliert, vor allem für das damals beliebte italienische Repertoire. Doch so divers sich die Wege des Kulturtransfers generell gestalteten, so vielfältig erwies sich auch der Transfer von Musikalien, sodass im Hellwegraum sehr wahrscheinlich europäisches Repertoire rezipiert und adaptiert worden sein dürfte. Die Situation der Domkapelle Paderborns Ende des 17. Jahrhunderts, für die italienische Musikdrucke angekauft wurden und in der Musiker unterschiedlichster Herkunft spielten, ist ein Fallbeispiel mit Schwerpunkt auf der historischen Aufführungspraxis, dem sich an anderer Stelle Arno Paduch widmet,¹ während hier der Fokus zunächst auf grundlegenden Fragen des Kulturtransfers und der Vermittlung italienischer Musikalien im deutschsprachigen Raum liegt, bevor diese Transferprozesse an Fallbeispielen konkretisiert werden: Der Musiker Johann Grabbe aus Lippe brachte im frühen 17. Jahrhundert dank seiner Studien in Venedig die Madrigalkultur an den Hof von Reichsgraf Simon VI. in Lemgo, ähnlich wie es für seinen Kommilitonen Heinrich Schütz und den Kasseler Hof Moritz' von Hessen bekannt geworden ist. Michael Praetorius rezipierte und tradierte italienische Musik, ohne Italien bereist zu haben. Die Druckwerkstatt vom Berg und Erben in Nürnberg entwickelte sich namentlich unter der Leitung von Katharina Gerlach Ende des 16. Jahrhunderts zu einem führenden Unternehmen, das Musikdrucke herstellte, verlegte und vertrieb.

Noten entstanden in der Frühen Neuzeit als Drucke wie auch als Manuskripte. Die Überlieferungsformen Druck, Handschrift und Oralität sind vielfältig: Mündliche Traditionen sind verloren und musikalische Handschriften wie auch Tabulaturen für Orgel und Laute sind bislang wenig erschlossen. Heutzutage ist nur noch ein kleiner Teil der Musikalien überliefert, der um 1600 vorhanden gewesen sein dürfte. Darum ist momentan ein differenziertes Bild dieser Zeit lediglich teilweise möglich.

¹ Vgl. den Beitrag von Arno PADUCH in diesem Band.

Die technischen Neuerungen im Notendruck während des 16. Jahrhunderts von Ottaviano Petruccis erstem mehrstimmigen Notendruck hin zum einfachen Typendruck erlaubten die zunehmend leichtere Herstellung von Noten.² Dies führte zu einem rasanten Anstieg an verfügbaren Notendruckern in Europa. Die Musikwissenschaftlerin Sara E. Dumont listet für den Zeitraum 1570 bis 1630 insgesamt 932 Druckoffizinen in 202 Städten im deutschsprachigen Raum auf. In 52 Städten, also etwa einem Viertel der Städte, wurden auch Musikdrucke hergestellt.³ Für den westfälischen Raum nennt sie einige Orte mit Druckwerkstätten (Duisburg, Essen, Soest, Dortmund, Paderborn), allerdings lassen sich dort keine Druckereien nachweisen, die Notendrucke produziert haben.⁴ Als die geographisch nächstgelegenen Publikationsorte für Musikdrucke zum Hellwegraum lassen sich Düsseldorf und Kassel identifizieren:⁵ Die früheste Publikation mit dem Druckort Düsseldorf erschien 1555, Dumont listet bis 1630 vier Druckereien auf, die dort tätig waren.⁶ Der Druckort Kassel wird 1597 das erste Mal erwähnt und Dumont notiert drei dort aktive Druckereien.⁷ Im deutschsprachigen Raum stellte der Musikdruck überwiegend eine Nebenbeschäftigung dar. Im Gegensatz zu Italien und

² Vgl. hierzu Nicole SCHWINDT, Zwischen Musikhandschrift und Notendruck. Paratexte in den ersten deutschen Liederbüchern, in: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, hg. von Frieder von AMMON (Pluralisierung & Autorität 15), Münster 2008, S. 157–186, S. 158; und Andrea LINDMAYR-BRANDL, Die musikalischen Quellen, in: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, hg. von Andrea LINDMAYR-BRANDL unter Mitarbeit von Lars LAUBHOLD und Irene HOLZER (Handbuch der Musik der Renaissance 3), Laaber 2014, S. 89–156.

³ Vgl. Sara E. DUMONT, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630. Italian Influences on the Poetry and Music 1* (Outstanding dissertations in music from British universities), New York/London 1989, S. 19f.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Ebd., S. 19–21. DUMONT wertete dafür Josef BENZING, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12), Wiesbaden 1963 aus.

⁶ Jakob Bathen, Albert Buys, Bernhard Buys und Johann von Münster. DUMONT stützt sich dabei auf BENZING, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (wie Anm. 5), S. 42. Johann von Münster lässt sich nicht weiter belegen, stattdessen führt Christoph RESKE noch Heinrich Ulenberg und Christoph Ort für den Zeitraum bis 1630 an, ders., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing* (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2015, S. 190–193, S. 191f.

⁷ Welche drei Druckereien das waren, schreibt DUMONT nicht; BENZING führt lediglich Wilhelm Wessel an, ders., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (wie Anm. 5), S. 84. RESKE hingegen nennt bis 1630 neben Wilhelm Wessel Johannes Wessel und Johannes Saur, ders., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (wie Anm. 6), S. 443–447, S. 443f.

Frankreich mit spezialisierten Notendrucker:innen waren die deutschen Musikdrucker:innen in erster Linie Buchdrucker:innen.⁸

Bevor im Folgenden die musikkulturellen Transferprozesse in der Frühen Neuzeit am Beispiel italienischer Musikdrucke nachgezeichnet werden, wird zunächst der methodische Zugriff erläutert: Der Transfer von gedruckten Noten ist Bestandteil eines Kulturtransfers und gehört in die europäischen kulturellen Austauschprozesse in der Frühen Neuzeit. Besonders die italienische Kultur war für den deutschsprachigen Raum ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts prägend und evozierte um 1600 eine Blütezeit. Doch wie kam es überhaupt zur Verbreitung italienischer Notendrucke im deutschsprachigen Raum, wie wurde vermittelt, wie lassen sich diese Prozesse heute nachvollziehen? Einen maßgeblichen Beitrag zur Vermittlung und Verbreitung italienischer Musikalien leisteten Druckoffizinen, der hier anhand der Nürnberger Druckwerkstatt vom Berg-Gerlach skizziert wird.

Das Ziel des Beitrags ist es, schlaglichtartig einzelne Aspekte des frühneuzeitlichen Transfers, der Vermittlung und der Verbreitung von italienischen Musikalien im deutschsprachigen Raum so zu beleuchten, dass dabei auch Rückschlüsse für die Musiklandschaften entlang des Hellweges gezogen werden können. Dafür bilden Musikalien den Ausgangspunkt, die hier aus pragmatischen Gründen auf weltliche gedruckte Vokalmusik eingegrenzt werden.

2. Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit

Kulturtransferprozesse sind Prozesse der Übernahme, Vermittlung und Aneignung kultureller Phänomene von einer Ausgangs- in eine oder mehrere Zielkultur(en).⁹ Voraussetzung für die Kulturtransferforschung ist daher die Annahme, dass sich *das Eigene und das Fremde wechselseitig [konstituieren], aber [...] unterscheidbar bleiben*.¹⁰ Erforscht werden kom-

⁸ Vgl. SCHWINDT, Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, in: AMMON, Die Pluralisierung des Paratextes (wie Anm. 2), S. 163; und Andrea LINDMAYR-BRANDL, ‚Teutsche Liedlein‘ im frühen Notendruck. Ein neuer Blick, in: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts, hg. von Achim AURNHAMMER/Susanne RODE-BREYMANN unter Mitarbeit von Frédérique RENNO (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35), Wiesbaden 2018, S. 19–30, S. 27.

⁹ Kulturtransferprozesse sind nicht zwingend zielgerichtet, daher ist der Begriff der Zielkultur etwas irreführend. Aus praktischen Überlegungen wird dieser Ausdruck hier verwendet, auch wenn er den Sachverhalt inadäquat beschreibt.

¹⁰ Matthias MIDDELL, Kulturtransfer, Transferts culturels, Version 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. URL: <http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer?oldid=125518> [letzter Zugriff am 03.03.2020], Abschnitt „Kulturtransferforschung“.

plexe Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse, die sich reziprok verhalten und durchdringen.

Kulturelle Austauschprozesse fanden und finden zu allen Zeiten statt. Im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit waren es überwiegend nicht-staatliche Netzwerke, welche kulturelle Begegnungen initiierten und förderten: Kaufleute und Humanist:innen, Familien und Dynastien, Künstler:innen und Handwerker:innen¹¹ sowie religiöse Akteure. Ein Beispiel für religiöse Verbindungen zeigt sich in Paderborn mit der Universitätsgründung 1614 durch den Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg, der die Universität dem Jesuitenorden unterstellte. Sie stand damit in engem Kontakt mit dem Collegium Romanum¹² in Rom, der ersten Universität der Jesuiten, und veranschaulicht die Beziehungen zwischen Italien und deutschsprachigem Raum mittels der römisch-katholischen Kirche. Die bereits erwähnte italophile Domkapelle Paderborn, wie sie Arno Paduch beschreibt und im Konzert „Westfalia cantat“ rekonstruiert hat, legt ein Zeugnis davon ab.¹³

Übertragen und vermittelt werden kulturelle Güter und Praktiken: Damit sind Wissen und Ideen in Form von Informationen und Diskursen gemeint, Objekte und Artefakte wie Text, Bilder und Musik, aber auch Institutionen sowie Handlungs- und Verhaltensmuster.¹⁴ Die dahinter stehenden Intentionen sind vielfältig und reichen von ökonomischen Interessen über politische, religiöse und ideologische Zielsetzungen bis hin zu emotionalen und affektiven Faktoren.¹⁵

Mit den Begriffen des Austausches und der Begegnung wird die mehrdirektionale Ausrichtung der kulturellen Transferprozesse akzentuiert; Kulturtransfer hingegen bezieht sich auf die Prozesse vor Ort. In folgenden Ausführungen bildet der deutschsprachige Raum den geographischen Ort, dessen Kultur um 1600 zahlreichen Prozessen der Anverwandlung unterliegt, indem sie sich fremde kulturelle Phänomene aneignet. Aneignung wird in diesem Zusammenhang verstanden als Transformation

¹¹ Vgl. Wolfgang SCHMALE: Kulturtransfer, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). Mainz 31.10.2012. URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de> [letzter Zugriff am 03.03.2020], Abschnitt 15.

¹² Heute Päpstliche Universität Gregoriana.

¹³ Das Konzert „Westfalia Cantat“ wurde von dem Johann Rosenmüller Ensemble unter der Leitung von Arno PADUCH im Rahmen der Tagung am 16.07.2019 musikalisch gestaltet. Vgl. auch den Beitrag von Arno PADUCH in diesem Band.

¹⁴ Vgl. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, S. 143–188, S. 143.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 155f.

eines kulturellen Phänomens, welches beim Eintritt in den Zielkontext auf diesen zugeschnitten und angepasst wird.¹⁶

Kulturtransferprozesse sind dynamisch. Diese Dynamik lässt sich mit den drei Prozessen Selektion, Vermittlung und Rezeption fassen. Diese Prozesse innerhalb kultureller Austauschvorgänge beschreiben Abläufe auf einer makrokulturellen Ebene. Sie umfassen Objekte, Texte, Diskurse, Praktiken, Personen und Institutionen.¹⁷ Komplementär dazu entspricht die mikrokulturelle Ebene den Prozessen innerhalb einer Quelle – das wären dann beispielsweise musikalische Phänomene wie bestimmte melodische Phrasen, eine charakteristische Satzstruktur etc.

Selektionsprozesse stellen *Formen der Auswahl von Objekten, Texten, Diskursen und Praktiken in der Ausgangskultur* dar.¹⁸ Diese kulturellen Artefakte, Ideen, Praktiken und Institutionen werden durch interkulturelle Vermittlungsprozesse übertragen, die sich in personale Vermittler:innen, Mittlerinstitutionen und mediale Mittlerinstanzen gliedern.¹⁹ Integration und Aneignung der vermittelten Diskurse, Texte, Objekte und Praktiken vor dem sozialen und kulturellen Kontext der Zielkultur und der diversen Rezeptionsgruppen werden in Rezeptionsprozessen beleuchtet.²⁰

3. Vermittlungsprozesse italienischer Musikalien im deutschsprachigen Raum

Die Vermittlung italienischer Notendrucke um 1600 ist aus kulturwissenschaftlicher Perspektive als Vermittlungsprozess kultureller Güter zu verstehen, der überwiegend über individuelle Personen und über mediale Instanzen stattfindet.²¹ Unter Vermittlung werden interkulturelle Prozesse

¹⁶ Die Kulturtransferforschung in der Geschichtswissenschaft spricht von ‚Aneignung‘ (frz. *appropriation*) oder ‚Anverwandlung‘ des importierten Kulturgegenstandes, vgl. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Der Kulturtransferansatz*, in: *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, hg. von Christiane SOLTEGRESSER/Hans-Jürgen LÜSEBRINK/Manfred SCHMELING (*VIVE VERSA* Deutsch-französische Kulturstudien 5), Stuttgart 2013, S. 37–50, S. 40f.

¹⁷ Vgl. LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation* (wie Anm. 14), S. 154.

¹⁸ Ebd., S. 145.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 146f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 147–150.

²¹ Vgl. SCHMALE, *Kulturtransfer*, in: *Europäische Geschichte Online* (wie Anm. 11), Abschnitt 15. Die Vermittlungsprozesse im frühneuzeitlichen italienisch-deutschen Kulturtransfer rücken in jüngerer Zeit in das Blickfeld der Forschung. Bezogen auf musikalische Austauschprozesse sind exemplarisch folgende Studien zu nennen: Anne-Madeleine GOULET/Gesa zur NIEDEN (Hg.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)* (*Analecta musicologica*

gefasst, welche Objekte, Texte, Diskurse und Praktiken aus einer Ausgangskultur in eine andere Kultur übertragen. Drei Arten von Vermittlungsinstanzen lassen sich nach dem Kulturwissenschaftler Hans-Jürgen Lüsebrink unterscheiden:²² zur sogenannten personalen Vermittlung sind in diesem Fall Komponisten, Musiker, Drucker:innen, aber auch Handels- und Kaufleute, Geistliche, Handwerker:innen und Gelehrte zu zählen; Medien in Print- und audiovisueller Form übertragen Wissen, Informationen, Bilder und Musik über andere Kulturen. Mittlerinstitutionen, die sich der Kulturvermittlung widmen wie etwa kulturpolitische Einrichtungen, sind als Phänomene neuerer Zeit hier nicht relevant.

Die vielfältigen Übertragungsinstanzen für Musikalien werden exemplarisch anhand von Komponisten, Musiker:innen und Drucker:innen als wichtigste Akteure im Vermittlungsprozess illustriert: Komponisten stellen personale, individuelle Vermittler dar, welche kulturelle, in diesem Fall musikalische Phänomene in ihre Werke integrieren und sie damit in neue kulturelle Kontexte transferieren. Musiker sind mobil und tragen zur Übertragung und Bekanntheit bei, indem sie die Musik aufführen und zu Gehör bringen. Drucker:innen bzw. Druckwerkstätten wirken als mediale Vermittlungsinstanzen, indem sie durch ihre Musikdrucke zu einer medialen Verbreitung der fremden musikalischen Phänomene beitragen.²³ Gerade Musiker:innen und Druckoffizinen von Musikalien sind nicht nur Teil der Vermittlungsprozesse, sondern auch integrale Akteure in den Selektions- und Rezeptionsprozessen. Daran wird deutlich, dass verschiedene Verflechtungen nicht nur innerhalb der Vermittlungsprozesse, sondern auch innerhalb des Phänomens Kulturtransfer auftreten.

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm die Anzahl italienischer Musiker:innen und Komponist:innen im deutschsprachigen Raum rasch zu, besonders an den einflussreichen Höfen. Zuerst lassen sich italienische Instrumentalist:innen nachweisen, die mit geistlicher und weltlicher, vokaler und instrumentaler Musikpraxis gleichermaßen vertraut waren, wie es der üblichen Musikpraxis entsprach.²⁴ Die ausländischen Instrumentalist:innen besaßen einen hohen sozialen Status, was nicht nur an ihrer

52), Kassel u.a. 2015; und Gesa zur NIEDEN/Berthold OVER (Hg.), *Musicians' Mobilities and Music Migration in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges* (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 33), Bielefeld 2016.

²² Vgl. LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation* (wie Anm. 14), S. 146f.

²³ Eigentlich lassen sich Drucker:innen als individuelle Personen ebenso als personale Vermittler:innen klassifizieren, aber sie sind meist einer Werkstatt zuzuordnen, weshalb sie hier als Vermittlungsinstanz gefasst werden.

²⁴ Vgl. Arne SPOHR, „How chances it they travel?“ Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), Wiesbaden 2009, S. 21–47, S. 38–44.

Entlohnung sichtbar wird, sondern auch daran, dass sie rasch leitende Positionen in den Hofkapellen übernahmen.²⁵ Die Zahl der Anstellungen italienischer Instrumentalist:innen, Sänger:innen und Komponist:innen in deutschen Hofkapellen und Städten stieg immens. Umgekehrt reisten zahlreiche deutsche Musiker:innen für Studien- und Bildungsaufenthalte quer durch Europa; auch zwischen den Höfen innerhalb des deutschen Sprachraums war die Mobilität hoch. So förderte Landgraf Moritz von Hessen-Kassel Musiker:innen und Komponisten wie Heinrich Schütz, der auf Kosten des Landgrafen eine Studien- und Bildungsreise nach Italien unternahm.²⁶

Studienkommilitone von Heinrich Schütz in Venedig war Johann Grabbe. 1585 in Lemgo geboren kam Grabbe als Kapellknabe in die Hofkapelle des Reichgrafen Simon VI. von Lippe-Detmold nach Brake.²⁷ Im Alter von 18 Jahren wurde er Kapellmeister in Brake. 1607 unternahm Grabbe eine Studienreise nach Venedig. Dort wurde er Schüler bei Giovanni Gabrieli und lernte er die italienischen Musiktraditionen kennen. 1611 kehrte Johann Grabbe nach Brake zurück und nahm den Dienst bei Simon VI. wieder auf. Ab 1614 bis wahrscheinlich zu seinem Tod 1655 war Johann Grabbe in Bückeburg am Hof von Graf Ernst zu Holstein-Schaumburg als Kapellmeister tätig.

Grabbes zweijährigen Studienaufenthalt finanzierte sein Reichsgraf, Simon VI. von Lippe-Detmold. Der junge Kapellmeister lernte in Venedig die italienischen Musiktraditionen kennen, insbesondere die venezianische

²⁵ Vgl. ebd., S. 43f.

²⁶ Schütz studierte 1609 bis 1612 in Venedig bei Giovanni Gabrieli, sandte zahlreiche Kompositionen Gabrielis und Claudio Monteverdis nach Kassel und trug damit zur Verbreitung der venezianischen Mehrchörigkeit im mitteldeutschen Sprachraum bei. Zu Schütz' Transfer italienischer Musik vgl. die einschlägigen Studien von Michael HEINEMANN: *Heinrich Schütz und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit)*, Laaber 1993; Konrad KÜSTER: *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590 – 1650* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), Laaber 1995; Eberhard MÖLLER (Hg.): *„Ihr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen“: Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – eine Quellensammlung 1613 – 1834* (Köstritzer Schriften 3), Altenburg 2003; Ingeborg STEIN: *Heinrich Schütz und Köstritz. Zur Rezeption des Komponisten in seinem Geburtsort (Palmbaum-Texte 12)*, Bucha bei Jena 2003; Elisabeth ROTHMUND: *Heinrich Schütz (1585–1672). Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik: „zum Auffnehmen der Music/ auch Vermehrung unserer Nation Ruhm“* (Contacts 3/63), Bern 2004; und Wolfram STEUDE: *Heinrich Schütz – Mensch, Werk, Wirkung. Texte und Reden. Mit einem Geleitwort von Joshua Rifkin*, hg. von Matthias Herrmann (Dresdner Schriften zur Musik 7), Marburg 2016.

²⁷ Die folgenden biographischen Angaben orientieren sich an Jens SCHÜNEMEYER, Art. „Grabbe, Johann“, in: *MGG*², Personenteil 7 (2002), Sp. 1445–46, Sp. 1446. Zur Musikkultur am Hof Simons VI. um 1600 vgl. auch den Beitrag von Vera LÜPKES in diesem Band.

Mehrhörigkeit Giovanni Gabrielis. Von diesen Kenntnissen zeugt seine Madrigalsammlung *Il primo libro de madrigali*, 1609 in Venedig veröffentlicht. In seinen Madrigalen nimmt Grabbe italienische musikalische Stile und Kompositionsweisen auf und wendet sie an (vgl. Abb. 4 im Beitrag von Vera Lüpkes in diesem Band).²⁸

Auch in seinen Instrumentalwerken orientiert Grabbe sich an der italienischen Ensemble-Canzone.²⁹ Anhand seiner Kompositionen lässt sich somit die Rezeption italienischer musikalischer Phänomene im deutschsprachigen Raum veranschaulichen: Ein deutscher Komponist und Musiker reist nach Italien, studiert dort und lernt neue Kompositionsweisen, Gattungen und Stile kennen und umsetzen. Mit den neuen Anregungen und Fähigkeiten kehrt er in seine Heimat zurück und setzt sie in eigenen Kompositionen um. Grabbe ist selbst mobil, indem er reist, um neue Kompositionsstile und andere Musik kennen zu lernen. Diese Phänomene sind als Kulturtransferprozesse fassbar: Johann Grabbe fungiert in diesem Kontext als Vermittlungsinstanz für italienische Musikalien im deutschsprachigen Raum.

Italienische Musikalien wurden aber auch auf anderen Wegen in den deutschsprachigen Raum transportiert und in Deutschland gedruckt. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab es Komponisten und Musiker, die italienische Phänomene in ihre Kompositionen integrierten, ohne jemals in Italien gewesen zu sein. Der Wolfenbütteler Hofkapellmeister und Organist Michael Praetorius war sehr versiert in verschiedensten Kompositionstechniken gerade auch aus dem europäischen Ausland. So erklärt er im dritten Band seiner musiktheoretischen Abhandlung *Syntagma musicum* (1619) nicht nur die Benennungen und Charakteristiken der vokalen und instrumentalen Formen italienischer, französischer, englischer und deutscher Musik, sondern erörtert unter anderem auch die Ausführung des Generalbasses.³⁰ Aufschlussreich für die Erläuterung

²⁸ Vgl. KÜSTER: *Opus primum in Venedig* (wie Anm. 26), bes. S. 23f. sowie S. 139–154.

²⁹ Vgl. SCHÜNEMEYER, Art. „Grabbe, Johann“, in: *MGG*² (wie Anm. 27), Sp. 1446. Das vollständig erhaltene Exemplar in Kassel ist Unikum.

³⁰ Michael PRAETORIUS, *Syntagmatis Musici Michaelis Pratorii C. Tomus Tertius*, Darinnen 1. Die Bedeutung/ wie auch Antheil- vnd Beschreibung fast aller Nahmen/ der Italianischen/ Französischen/ Englischen vnd jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge: Alß/ Concerten/ Moteten/ Madrigalien/ Canzonen/ etc. 2. Was im singen/ bey den Noten vnd Tactu, Modis vnd Transpositione, Partibus seu Vocibus vnd vnterschiedenen Choris, Auch bey den Unisonis vnd Octavis zu observiren; 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici, als: Ripieno; Ritornello, forte, pian: presto, lento: Capella, Palchetto, vnd viele andere mehr/ zu verstehen vnd zu gebrauchen: Die Instrumenta Musicalia zu vnterscheiden/ Ab zuthailen/ vnd füglich zu nennen: Den General-Bass zu gebrauchen: Ein Concert mit Instrument- vnd Menschen Stimmen auff vnter-

italienischer Phänomene ist die Vorrede an die Musiker, Kapellmeister und Gesangslehrer, reiste Praetorius selbst Zeit seines Lebens kein einziges Mal nach Italien. Italienische Musizierpraxis, Notendrucke und Schriften als musikkulturelle Phänomene hingegen kannte er, integrierte sie in seine eigenen Kompositionen und reflektierte sie wie beispielsweise in dieser Vorrede. Der Kulturtransfer verläuft in diesem Fall nicht über seine eigene Mobilität, sondern geschieht über die Vermittlung durch Briefe sowie Berichte (*von guten Leuten/ die in Italia versiret, durch Mündlichen Bericht eingenommen*).³¹

Zudem findet sich ebenfalls aus der *Syntagma musicum* ein Hinweis auf Kauf- und Handelsleute als Vermittler in Kulturtransferprozessen in seiner Widmungsrede an den Nürnberger Bürgermeister und Stadtrat. Praetorius stellt die Stadt Nürnberg mit ihrem außergewöhnlichen und innovativen Musikleben heraus: Sie sei *ein Receptaculum vieler Italianischen vnd Venetianischen Handlungen* (*Receptaculum* lat. für Behälter, Herberge, Zufluchtsort), bringe berühmte Musiker wie Hans Leo Haßler hervor und ihre Kauf- und Handelsleute prägen besonders die musikalische Atmosphäre, indem sie selbst gerne musizieren, selbst komponieren und auch selbst publizieren.³² Wenn nun die Kauf- und Handelsleute gerne und gut musizierten, gleichzeitig intensiven Handel trieben und infolgedessen viel unterwegs waren, könnten sie regelmäßig Musikalien im Ausland gekauft und importiert haben. Auch ihre eigenen Kompositionen dürften von ihren Auslandserfahrungen beeinflusst worden sein. Damit zeigt sich, dass Kauf- und Handelsleute ebenfalls ihren Teil zu kulturellen Transfers von Musikalien beitrugen.

Praetorius dürfte einen umfangreichen Briefwechsel mit italienischen Drucker:innen und Verleger:innen in Rom, Florenz und Venedig geführt haben, weshalb er wahrscheinlich zahlreiche Kompositionen und Schriften italienischer Komponist:innen besaß. Leider ist sein Nachlass nicht erhalten, er böte sicher Aufschluss über ein umfangreiches Netzwerk.

Die steigende Präsenz italienischer Musik im deutschsprachigen Raum um 1600 lässt sich zum einen an italienischen Musikern festmachen, die an deutschen Höfen engagiert waren und teilweise in leitenden Positionen die Hofkapelle prägten. Sie brachten italienische Notendrucke mit, kom-

schiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen: Vnd junge Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art vnd Manier im singen zu gewöhnen seyn. Sampt angehengtem außführlichem Register, Wolfenbüttel 1619. VD17 23:627399A. Der Generalbass stellt Anfang des 17. Jahrhunderts eine neue Kompositionstechnik aus Italien dar.

³¹ Ebd., Vorrede, Bl. 5^v. Die recte markierten Wörter sind in den Zitaten in Antiqua gesetzt.

³² Ebd., Widmungsrede, Bl. 3^r–4^r.

ponierten selbst italienische Musik, ließen diese eigenen und andere italienische Werke drucken. Kontinuierlich wurden Sammlungen in italienischer Sprache von italienischen wie auch deutschen Komponisten gedruckt und wieder aufgelegt. Zum zweiten reisten deutsche Musiker und Komponisten nach Italien, um die neue populäre Kultur vor Ort kennen zu lernen und ihre neuen stilistischen Elemente in eigenen Kompositionen anzuwenden – wie Johann Grabbe. Zurück in Deutschland entstanden neue Werke, geprägt von den Erfahrungen im Ausland und mit den sich angeeigneten Elementen, die in der Aufführung auf diese Art weiterverbreitet wurden. Zum dritten war die italienische Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits soweit im deutschsprachigen Raum verbreitet und angeeignet, dass die Aufnahme italienischer Phänomene in die eigenen Kompositionen auch mittelbar und durch eigene Rezeption geschehen konnte – wie bei Michael Praetorius. Und zum vierten wurde die Aneignung italienischer Phänomene über Druckwerkstätten als mediale Instanzen vermittelt: Italienische Kompositionen wurden genauso wie deutsche Bearbeitungen, Übersetzungen und Neutextierungen italienischer Werke in deutschen Druckoffizinen hergestellt und verlegt und beeinflussten die weltliche Liedkultur dieser Zeit.

4. Die Nürnberger Druckwerkstätte vom Berg-Gerlach-Kauffmann

Im 16. Jahrhundert nahmen weltliche sowie geistliche Musikdrucke, musikpraktische Anleitungen und musiktheoretische Abhandlungen lediglich einen kleinen Anteil an der Buchproduktion ein; die Nachfrage war zu gering, als dass der Musikvertrieb im deutschen Buchgewerbe lohnenswert gewesen wäre. Daher führten Drucker:innen, Verleger:innen und Buchhändler:innen Notendrucke jeglicher Art in ihrem Programm.³³ Ab Mitte der 1560er Jahre waren die ersten Drucke mit Vokalmusik in italienischer Sprache aus Italien bei der Frankfurter Messe verfügbar. Die Vielfalt italienischer Drucke nahm zu; parallel dazu stieg die Anzahl italienischer Musiker:innen im deutschsprachigen Raum. Dies zeigt, wie kulturelle Transferprozesse miteinander verflochten waren.³⁴ Auf dem Markt kon-

³³ Vgl. Hans-Jörg KÜNAST, Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel, in: NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen, hg. von Birgit LODES, (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), Tutzing 2010, S. 149–165, S. 150.

³⁴ Musikdrucke bilden ein spezielles Segment im Buchmarkt, deren Angebot jeweils in den Messkatalogen für die Buchmessen in Frankfurt und Leipzig abgebildet wurde. So wurden für die Fastenmesse (Frühjahrsmesse) 1569 28 Notendrucke in Frankfurt angeboten, vgl. Bernhard FABIAN (Hg.), Die Messkataloge Georg Wilters (1564–1600) 1: Herbstmesse 1564 bis Herbstmesse 1573 (Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts), Hildesheim/New York 1972, S. [219]–[221]. Im

kurrierten die italienischen Drucke mit dem Angebot der deutschen Musikdrucker:innen und -verleger:innen: Notendruck und -verlag spielten sich in einer europäischen Dimension ab.³⁵

Als führendes Zentrum für Musikdrucke ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte sich Nürnberg. Dort gab es nicht nur die höchste Anzahl an veröffentlichten Sammlungen, sondern war bis 1630 kontinuierlich im Bereich des Notendrucks präsent.³⁶ Damit stand Nürnberg gleichbedeutend neben europäischen Druckzentren wie Antwerpen und Venedig.³⁷

Die Nürnberger Offizin Johann vom Bergs und seiner Erben ist von herausragender Bedeutung für den Druck italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum. Die Druckwerkstatt von Johann vom Berg und dessen Partner Ulrich Neuber wurde 1541 im Haus der Familie von Katharina eingerichtet, der Ehefrau Johann vom Bergs. Von Beginn an fanden sich Musikdrucke und Drucke mit musiktheoretischen Abhandlungen im Programm der Druckerei Berg & Neuber.³⁸ Seit dem Tod ihres Mannes 1563 wurde Katharina vom Berg als Druckerin wie auch als Eigentümerin der Firma in den Ämterbüchlein der Stadt Nürnberg genannt.³⁹ Zwei Jahre später heiratete sie Dietrich Gerlach. Er verlagerte den

Katalog sind zusätzlich 18 venezianische Drucke verzeichnet, was darauf hindeutet, dass italienische Drucke in keinem geringen Umfang in den deutschsprachigen Raum transportiert werden, vgl. S. [201]–[234]. Die venezianischen Drucke finden sich in allen Abteilungen. Vgl. Susan LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany*, Aldershot 2007, S. 46.

³⁵ Vgl. KÜNAST, Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts, in: LODES, *NiveauNischeNimbus* (wie Anm. 33), S. 162.

³⁶ Vgl. Katharina BRUNS, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), Kassel 2008, S. 17. Bruns weist über 140 Titel in Erst- und Folgeauflagen nach, die in Nürnberg gedruckt worden sind, S. 14.

³⁷ Vgl. ebd., S. 18.

³⁸ Susan JACKSON, *Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg 1*, Ann Arbor 1998, S. 46.

³⁹ 1564/65 wird Katharina vom Berg als Buchdruckerin in den Ämterbüchlein der Reichsstadt Nürnberg geführt, vgl. Michael DIEFENBACHER/Wiltrud FISCHER-PACHE (Hg.), bearbeitet von Manfred H. GRIEB, mit einem Beitrag von Peter FLEISCHMANN, aus den Archiven zusammengestellt von Lore SPORHAN-KREMPPEL/Thomas WOHNHAAS, *Das Nürnberger Buchgewerbe. Buch- und Zeitungsdrucker, Verleger und Druckhändler vom 16. bis zu 18. Jahrhundert* (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 31), Nürnberg 2003, S. 590f. Vgl. für diese und die folgenden Ausführungen Royston GUSTAVSON, Art. „Gerlach“, in: *MGG*², Personenteil 7 (2002), Sp. 783–787, Sp. 783. Für eine detaillierte Darstellung von Leben und Werk Katharina Gerlachs siehe Katharina TALKNER, *Musikalische und reformatorische Beziehungsgeflechte*

Schwerpunkt im Bereich der Musikdrucke von großen Anthologien zu Einzeldrucken mit Kompositionen eines einzelnen Komponisten, meist Werke frankoflämischer Komponisten wie Alexander Utendal mit lateinischen Texten sowie Lieder.⁴⁰

Nachdem Ulrich Neuber die Firma verlassen hatte und Dietrich Gerlach 1575 gestorben war, führte Katharina Gerlach die Druckoffizin bis 1591 unter ihrem eigenen Namen fort. Sie fungierte als Buchdruckerin wie auch als Buchführerin und steht damit exemplarisch für zahlreiche Frauen in handwerklichen Berufen, die in der Frühen Neuzeit eigenständig und gesellschaftlich anerkannt einen Betrieb leiteten.⁴¹ Unter Katharina Gerlachs alleiniger Leitung ab 1575 entwickelte sich die Druckoffizin zum führenden Unternehmen im deutschsprachigen Raum, das Musikdrucke herstellte, verlegte und vertrieb.⁴² Die Firma kooperierte mit zahlreichen anderen Verleger:innen und Buchhändler:innen wie Wolfgang Kirchner in

im Bleisatz. Die Druckerin Katharina Gerlachin, in: *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender*, hg. von Susanne RODE-BREYMANN (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 3), Hannover 2015, S. 159–169. Eine Auflistung der Drucke unter dem Namen Katharina Gerlach bietet Richard SCHAAL: Art. „Gerlach“, in: *MGG 4*, hg. von Friedrich BLUME, Kassel 1955, Sp. 1800–1802, Sp. 1801f.

⁴⁰ Vgl. GUSTAVSON, Art. „Gerlach“, in: *MGG*² (wie Anm. 39), Sp. 784.

⁴¹ Vgl. DIEFENBACHER/FISCHER-PACHE (Hg.), *Das Nürnberger Buchgewerbe* (wie Anm. 39), S. 598–608. Zum kulturellen Handeln von Frauen im frühneuzeitlichen Buchdruckergewerbe sind im Rahmen der genderspezifischen Musikwissenschaftsforschung mittlerweile einige Untersuchungen erschienen, die zumeist als Einzelstudien das Wirken von Frauen in Druckoffizinen erforschen, vgl. z.B. Werner ADRIAN, *Frauen im Buchhandel. Eine Dokumentation zur Geschichte einer fast lautlosen Emanzipation*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 50 (1998), S. 147–250; JACKSON, *Berg and Neuber 1* (wie Anm. 38), S. 30–36; Albrecht CLASSEN, *Frauen als Buchdruckerinnen im deutschen Sprachraum des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 75 (2000), S. 181–195; Susanne RODE-BREYMANN, *Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hg. von Susanne RODE-BREYMANN (*Musik – Kultur – Gender* 3). Köln/Weimar/Wien 2007, S. 269–284, S. 271–273; und Katharina TALKNER, *Musikalische und reformatorische Beziehungsgeflechte im Bleisatz*, in: RODE-BREYMANN, *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik* (wie Anm. 39), S. 159–169. Eine Überblicksdarstellung bietet Linda Maria KOLDAU, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, S. 523–547. Einen Forschungsüberblick bietet der Beitrag von Katharina TALKNER. *Desiderat bleibt eine Studie, welche das frühneuzeitliche kulturelle Wirken von Frauen in handwerklichen Bereichen in den Blick nimmt.*

⁴² Vgl. GUSTAVSON, Art. „Gerlach“, in: *MGG*² (wie Anm. 39), Sp. 784; Christoph RESKE, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (wie Anm. 6), S. 761f., S. 761.

Magdeburg und war eine der beiden offiziellen Druckereien des Nürnberger Stadtrates.⁴³ Katharina Gerlach druckte vor allem weltliche sowie *italienische und italienisch beeinflusste* Musikwerke, ihre Offizin trug so zu einer raschen und tiefgreifenden Vermittlung italienischer Musik im deutschsprachigen Raum maßgeblich bei.⁴⁴

Neben 33 Ausgaben mit Villanellen, Canzonetten und stilistisch ähnlichen Stücken sowie drei Madrigalsammlungen wurden auch neun Sammeldrucke mit weltlicher und geistlicher italienischer Musik publiziert. Diese neun Anthologien ermöglichen einen Blick in das Netzwerk der Gerlach'schen Druckoffizin und lassen Rückschlüsse auf die einflussreiche Rolle von Drucker:innen im kulturellen Transferprozess italienischer Vokalmusik in den deutschsprachigen Raum zu. Vier dieser Kompilationen italienischer Musik stellte der spätere Stuttgarter Komponist und Kapellmeister Leonhard Lechner zusammen und gab sie heraus. Leonhard Lechner hielt sich zwischen 1575 und 1584 in Nürnberg auf und engagierte sich neben seiner Anstellung als Schuldiener in den privaten Musikgesellschaften kunstaffiner Nürnberger Patrizier.⁴⁵ In diesem knappen Dezenium veröffentlichte Lechner den größten Teil seiner Werke nicht nur quasi exklusiv in Katharina Gerlachs Druckoffizin, sondern nutzte wahrscheinlich auch seine bislang wenig erforschten Kontakte nach Italien bzw. zur italienischen Musikkultur, um für die Nürnberger Zirkel Musiksammlungen wie die *Harmoniae miscellae* (1583) zusammenzustellen.⁴⁶

Lechners italienisch anmutende Kompositionen dürften von dem bei Orlando di Lasso Gelernten wie auch von bereits erschienenen italienischen Musikdrucken und durch das Repertoire der Nürnberger Musikgesellschaften geprägt worden sein: Die Patriziersöhne reisten zum Studien- und Bildungsaufenthalt nach Italien, lernten die dortigen Musiktradition-

⁴³ Weitere Beispiele für Kooperationen sind Andreas Wolcken in Breslau sowie Johann Beyer in Leipzig, vgl. GUSTAVSON, Art. „Gerlach“, in: MGG² (wie Anm. 39), Sp. 784f.; vgl. auch die Nachweise aus Verordnungen in DIEFENBACHER/FISCHER-PACHE (Hg.), *Das Nürnberger Buchgewerbe* (wie Anm. 39), S. 337–340.

⁴⁴ Vgl. BRUNS, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein* (wie Anm. 36), S. 18; sowie GUSTAVSON, Art. „Gerlach“, in: MGG² (wie Anm. 39), Sp. 784.

⁴⁵ Nürnberg hat in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine offene kulturaffine städtische Gesellschaft, deren Patriziat und Stadtbürgertum gut (aus-)gebildet und musikalisch kenntnisreich ist, vgl. LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany* (wie Anm. 34), S. 50.

⁴⁶ Leonhard LECHNER, *Harmoniae miscellae cantionvm sacrarvm, ab ex quisitissimis aetatis nostrae mvsicis cvm qvinqve & sex vocibus [sic!] concinnatae, pleraque omnes novae, necdum in Germania typis scriptae*, Nürnberg 1583. RISM B/I 1583². Vgl. zu den musikalischen Gesellschaften in Nürnberg Uwe MARTIN, *Die Nürnberger Musikgesellschaften*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 49 (1959), S. 185–225.

nen kennen und brachten sie in Form von Noten in ihre Heimat zurück.⁴⁷ In diesem Sinne trug zum durchschlagenden Erfolg von Katharina Gerlachs Lieddrucken auch die soziale Bevölkerungsstruktur Nürnbergs Ende des 16. Jahrhunderts bei: So prägten beispielsweise die Mitglieder des Stadtbürgertums das literarisch-musikalische Klima Nürnbergs, indem sie musikalische Drucke in Musikgesellschaften sammelten und rezipierten.⁴⁸

Die anderen fünf Anthologien aus der Gerlach'schen Druckwerkstatt verantwortete der Nürnberger Kantor an der St. Egidienkirche Friedrich Lindner. Sie bieten frühe und wichtige geistliche und weltliche Zeugnisse italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum.⁴⁹ Lindners dreibändige Sammlung *Gemma musicalis* (1588–1590) umfasst italienische und deutsche Madrigalien.⁵⁰ Da Werke verschiedener Komponisten versammelt sind, ermöglicht die Sammlung eine Rezeption vielfältiger italienischer Musik.⁵¹ Die Musikwissenschaftlerin Susan Lewis Hammond weist ein weites Netzwerk an Komponist:innen, Drucker:innen, Herausgeber:innen und Händler:innen in Städten, an Höfen und religiösen Institutionen in Italien und darüber hinaus nach, die Lindner die musikalischen Werke zusandten, teilweise vermittelt über Zwischenstationen, teilweise direkt.⁵² Bereits während seiner Zeit in der Ansbacher Hofkapelle in den 1560er Jahren ergänzte Lindner sein Einkommen durch das Abschreiben von Manuskripten, was er in Nürnberg fortsetzte. Die Handschriften stammten von Komponisten diesseits und jenseits der Alpen und beeinflussten die Herausgabe und Kompilationen der *Gemma musicalis* maß-

⁴⁷ Vgl. Jane A. BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford 2001, S. 88.

⁴⁸ Vgl. John L. FLOOD, *Der Lieddruck in Nürnberg im 16. Jahrhundert*, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hg. von Albrecht CLASSEN/Michael FISCHER/Nils GROSCHE (Populäre Kultur und Musik 3), Münster 2012, S. 73–88, S. 76.

⁴⁹ Vgl. Thomas RÖDER, Art. „Lindner“, in: *MGG*², Personenteil 11 (2004), Sp. 161–163, Sp. 162.

⁵⁰ *Gemma musicalis: Selectissimas varii stili cantiones (vvlgo italis madrigali et napolitane dicvntvr) qvatvor, qvinque, sex et plvrvim vocvm continens: Quae ex diversis praestantißimorum Musicorum libellis, in Italia excusis, decerptae, & in gratiam utriusque Musicae studiosorum, uni quasi corpori insertae & in lucem editae sunt, studio & opera Friderici Lindneri Lignicensis. Liber primvs, Nürnberg 1588. RISM B/I 1588²¹; Liber secvndvs Gemmae mvsicalis, Nürnberg 1589. RISM B/I 1589⁸; und Tertivs Gemmae mvsicalis liber, Nürnberg 1590. RISM B/I 1590²⁰; vgl. LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany* (wie Anm. 34), S. 9; und DUMONT, *German Secular Polyphonic Song* (wie Anm. 3), S. 109–131.*

⁵¹ Vgl. DUMONT, *German Secular Polyphonic Song* (wie Anm. 3), S. 109.

⁵² Vgl. LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany* (wie Anm. 34), S. 45–76.

geblich – kannte Lindner doch damit einen Großteil des verfügbaren Repertoires an italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum und wusste, was populär und erfolgreich war.⁵³ Erschlossen ist die rasche Vermittlung italienischer Kompositionen an Lindner über Konkordanzen zu überwiegend venezianischen Drucken, die teilweise erst ein Jahr vorher in Venedig erschienen sind.⁵⁴

Wahrscheinlich stand Friedrich Lindner Katharina Gerlach beratend zur Seite und vermittelte ihr über seine umfangreichen Kontakte zahlreiche italienische Kompositionen, die sie druckte und auf dem deutschsprachigen Markt vertrieb.⁵⁵ Die enge Zusammenarbeit zwischen Katharina Gerlach und Friedrich Lindner zahlte sich aus und dürfte zu einem rasch wachsenden Interesse an italienischer Musik im deutschsprachigen Raum beigetragen haben.⁵⁶ Auf die Nachfrage nach italienischem Repertoire reagierte Katharina Gerlach mit dem Nachdruck italienischer Kompositionen aus Italien wie auch mit dem Neudruck von italienischen und deutschen Werken italienischer sowie deutscher Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum und trug zur Implementierung italienischer musikalischer Phänomene in die deutsche Vokalmusikkultur entscheidend bei.⁵⁷

Katharina Gerlach starb 1591. Ihr Enkel Paul Kauffmann lässt sich seit 1589 in der Druckerei nachweisen, kaufte sie 1601 seinen Geschwistern ab und firmierte ab diesem Zeitpunkt als alleiniger Besitzer.⁵⁸ Er führte die Tradition seiner Großmutter fort, indem er weiter weltliche Liedsammlungen sowie italienische Vokalmusik publizierte und damit Nürnbergs

⁵³ Vgl. ebd., S. 58.

⁵⁴ Ebd., Appendix B, S. 210–230.

⁵⁵ Susan Lewis Hammond bezeichnet Lindner auch als *music advisor* für die Gerlach'sche Firma, vgl. LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany* (wie Anm. 34), S. 58. Hier könnte eine weiterführende Studie die persönlichen Netzwerke zwischen Verleger:in, Druckoffizin und Komponist:innen im deutsch-italienischen Kulturtransfer erhellen.

⁵⁶ Vgl. LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany* (wie Anm. 34), S. 75.

⁵⁷ In ihrer Druckoffizin erschienen zahlreiche repräsentative Sammlungen wie beispielsweise Jacob Regnarts dreibändige *Kurtzweilige teutsche Lieder*, vgl. Jacob REGNART, *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen*. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen, Nürnberg 1574. RISM A/I R 742; ders., *Der ander Theyl Schöner Kurtzweiliger teutscher Lieder zu dreyen Stimmen*, Nürnberg 1577. RISM A/I R 746; und ders., *Der dritte Theil Schöner Kurtzweiliger Teutscher Lieder zu dreyen Stimmen*, Nürnberg 1579. RISM A/I R 749.

⁵⁸ Vgl. Thomas RÖDER, Art. „Kauffmann, Paul“. In: MGG², Personenteil 9 (2003), Sp. 1555f., Sp. 1555.

Ausnahmestellung für Liedkultur im deutschsprachigen Raum stärkte:⁵⁹ So druckte Kauffmann Werke der italienischen Komponisten Orazio Vecchi, Luca Marenzio und Giovanni Giacomo Gastoldi nach. Wie rasch Notendrucke aus Italien in den deutschsprachigen Raum transferiert und dort nachproduziert wurden, zeigt sich an der Sammlung dreistimmiger *Canzonetten* von Orazio Vecchi und Gemignano Capi Lupi, die Angelo Gardano 1597 in Venedig publizierte (die Widmungsvorrede datiert vom 20. März 1597).⁶⁰ Noch im selben Jahr druckte Paul Kauffmann diese italienische Sammlung in Nürnberg nach, was für die große Nachfrage nach italienischer Vokalmusik spricht.⁶¹ Und knapp zehn Jahre später, 1606, unterlegte Valentin Haußmann diese Sammlung mit deutschsprachigen Texten – initiiert durch Paul Kauffmann.

Der Nürnberger Komponist und Musikpublizist Valentin Haußmann veröffentlichte zahlreiche Anthologien mit eigenen Werken wie auch mit Übersetzungen, Übertragungen und Nachdichtungen italienischer Liedsätze. Innerhalb eines guten halben Jahres, Mitte 1606 bis Anfang 1607, erschienen die ersten drei Sammlungen mit konkreter Vorlage, deren Originaltexte er durch neue deutsche Texte ersetzte und von Paul Kauffmann in Nürnberg drucken ließ.⁶² Neben der enormen Produktivität Haußmanns erhellt dies den Blick auf die offensichtlich vorhandene Nachfrage nach italienischer Vokalmusik zumindest im Raum um Nürnberg. Für die erste Sammlung unterlegte Haußmann dreistimmige Liedsätze von Luca Marenzio und textierte sie neu. In der Widmungsvorrede an den musikaffinen Nürnberger Bürger und Stadtrat Wolff Rehlein formulierte er ein Desiderat italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum und in-

⁵⁹ Vgl. BRUNS, Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein (wie Anm. 36), S. 18.

⁶⁰ Vgl. Orazio VECCHI/Gemignano CAPI LUPI, *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi. Et di Gemignano Capi Lupi*, Venedig 1597. RISM A/I V 1032.

⁶¹ Vgl. Orazio VECCHI/Gemignano CAPI LUPI, *Canzonette à tre voci di Horatio Vecchi, Et di Gemignano Capi Lupi Da Modona*, Nürnberg 1597. RISM A/I V 1033.

⁶² Valentin HAUßMANN, *Außzug Auß Lucaæ Marentii vier Theilen seiner Italianischen dreystimmigen Villanellen vnd Napolitanen/ so zuvor in Teutschland nicht vil gesehen worden. Dem Autori zu Ehren/ vnd denen/ so der Italianischen Sprach nicht kundig/ zu besserm gebrauch jetzo mit Teutschen Texten gezieret/ vnnnd inn Truck publiciert*, Nürnberg 1606. RISM A/I M 611; ders., *Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnnd Gemignani Capi Lupi, zuvor mit Italianischen Texten/ jetzo aber zu besserm gebrauch denen/ welche Italianisch nicht verstehen/ mit Teutschen Texten beleet/ vnd inn Truck gegeben*, Nürnberg 1606. RISM A/I V 1034 und RISM B/I 1606¹³; und ders., *Johann-Jacobi Gastoldi vnd anderer Autorn Tricinia, Welche zuvor mit Italianischen Texten componiert/ jetzo aber denen/ so dieselbige Sprach nicht verstehen/ zu besserm nutz vnd gebrauch/ mit Teutschen Weltlichen Texten in Truck gegeben*, Nürnberg 1607. RISM A/I GG 553a und RISM B/I 1607²⁵.

tendierte eine größere Rezeption der Liedsätze aufgrund der deutschen Texte:

Weil es aber lächerlich vnd seltsam scheint/ die wort zu singen/ vnd *more Psittaci* nicht wissen was einer singet/ So habe ich auß meines guten Freundes deß *Typographi* anleitung mich bewegen lassen/ vnnd auff deß weitberhümten *Lucae Marentii* etliche dreystimmige Italianische Liedlein/ dem *Autori* zu sonderm Rhum/ vnnd denen/ welche der Italianischen Sprach nicht kundig/ zu besserm gebrauch/ Teutsche Texte gemacht/ vnd inn Truck übergeben/ damit auch etwas Teutsches von dreyen Stimmen/ der sonst nicht vil zu finden/ möchte vorhanden sein [...]. Gerbstett/ den 12. *Junii*, Anno 1606.⁶³

Haußmann kommentierte seine Edition mit der Begründung, italienische Musik wäre beliebt und würde gerne rezipiert. Für diejenigen, die der italienischen Sprache nicht mächtig wären, hätte er die deutschen Texte gedichtet, um so zur Verbreitung der Kompositionen Luca Marenzios beizutragen.⁶⁴ Als Initiator dieser Neutextierung nennt Haußmann einen befreundeten Drucker, sehr wahrscheinlich handelt es sich hierbei um Paul Kauffmann.⁶⁵ Es scheint legitim, den Passus wörtlich zu verstehen und nicht als üblichen Bescheidenheitstopos. Kauffmann druckte und verlegte den Großteil von Haußmanns Œuvre und auch wenn es keine aussagekräftigen Dokumente dazu gibt, sprechen Äußerungen wie die eben genannte für eine Freundschaft neben der geschäftlichen Beziehung. Offensichtlich schien es einen Markt für italienische Vokalmusik zu geben: Sie wurde nicht nur von Personen rezipiert, die der italienischen Sprache mächtig waren, sondern auch von solchen, die diese Sprache nicht beherrschten. Die Sprachbarriere durch die italienische Sprache war vorhanden, schien die Vermittlung und Verbreitung italienischer Musik aber nicht zu behindern.

Valentin Haußmann und Paul Kauffmann beeinflussten mit den zahlreichen und vielfältigen deutschsprachigen italienischen Liedsammlungen Geschmack und Interesse des Publikums in dieser Zeit und trugen maßgeblich zur Vermittlung italienischer Vokalmusik bei. Die Paratexte wie beispielsweise die Widmungsvorreden zu den Liedsammlungen illustrieren exemplarisch, dass ein enormes ‚öffentliches‘ Interesse und ein lukrativer Markt für italienische Musik sowohl mit italienischen Originaltexten als auch neuen deutschen Textierungen um 1600 vorhanden war – zumindest suggerierten die Herausgeber dies. Diese wollten mit neuen Editionen

⁶³ HAUßMANN, Außzug Auß Luca Marentii vier Theilen (wie Anm. 62), Cantus-Stimme, Widmungsvorrede, Bl. A2ʳ.

⁶⁴ Auch der Widmungsträger Wolff Rehlein goutiert diese besonders: *sondern weil sie zu disem Componisten eine grosse beliebung trägt.*

⁶⁵ Dumont spricht von *his publisher and friend*, DUMONT, German Secular Polyphonic Song (wie Anm. 3), S. 196.

und Nachdrucken gesättigt werden. Dazu trug die Nürnberger Druckoffizin von Katharina Gerlach und Paul Kauffmann maßgeblich bei und bildete über einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren das unangefochtene Zentrum für italienische Vokalmusik im deutschsprachigen Raum.

Es wird deutlich, dass sich der italienisch-deutsche Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit nicht nur auf Personen beschränken lässt, die als Musiker und Komponisten italienische Vokalmusik in den deutschsprachigen Raum transferierten. Eine Druckerei wie die Katharina Gerlachs und mit ihr somit Verleger, Herausgeber und Buchhändlerinnen trugen ebenfalls erheblich zur Vermittlung und Verbreitung italienischer Liedkultur bei. Zugleich zeigt sich, dass die kulturellen Artefakte in Form von italienischen Notensammlungen über direkte persönliche Kontakte zwischen Musikern, Komponisten, Händlerinnen, Kaufleuten und Druckerinnen weitergegeben wurden. Es gab noch keine institutionalisierten Wege und Verbindungen, wie sie dann in der Neuzeit etabliert wurden. Die Anzahl italienischer Musiker und Komponisten im deutschsprachigen Raum stieg ebenso wie die Verbreitung italienischer und italienisch orientierter Drucke zunahm. Persönliche Kontakte und Netzwerke wurden geknüpft und wuchsen, sodass auf verschiedenen Ebenen die Verbreitung, Vermittlung und Rezeption italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum um 1600 zunahm.

5. Spurensuche zu Musiklandschaften zwischen Pader und Rhein: Transfer- und Austauschprozesse von Musikalien im Hellwegraum

Eine so wirksame Druckwerkstatt für Musikalien wie Katharina Gerlachs in Nürnberg scheint im Hellwegraum in der Frühen Neuzeit nicht existiert zu haben. Zumindest fehlen Notendrucke und andere schriftliche Zeugnisse wie Widmungen, administrative Quellen und Handelsdokumente, die vor Ort zwischen Pader und Rhein hergestellt wurden, heute noch erhalten sind und auf diese Weise von einem zweifellos reichen Musikleben in der Frühen Neuzeit zeugen könnten.⁶⁶ Bislang gibt es auch kein Verzeichnis alter Notendrucke in Bibliotheken und Musikalien-sammlungen entlang des Hellwegs. Eine derartige Datenbank könnte mithilfe von Methoden der *digital humanities* Provenienzen und Transferwege illustrieren, damit Austauschprozesse und eine konfessionelle kulturelle Vielfalt veranschaulichen und Vergleiche beispielsweise mit anderen

⁶⁶ Martin RUHNKE nennt in seiner Studie zu deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert als Höfe mit Musikkapellen und -kantoreien für den norddeutschen Raum Königsberg, Pommern (Stettin, Wolgast, Köslin), Berlin, Schwerin, Güstrow, Celle, Gottorf, Oldenburg, Ostfriesland und Brake; für den mittel- und süddeutschen Raum werden keine Höfe aufgezählt, die für die Musiklandschaft am Hellweg relevant sind; ders., Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert, Berlin 1963, S. 6f.

Regionen im deutschsprachigen Raum ermöglichen. Zudem könnten so die wechselseitigen Beziehungen mit der Kirchenmusik für die protestantischen Gegenden z.B. in Soest und Lemgo erarbeitet werden.

Die Musiker und Komponisten an den Höfen und in den Städten dürften größtenteils die Musik allgemein und die italienische Musik speziell in den Hellwegraum transferiert haben. Während also in Nürnberg die Vermittlung des neuen italienischen Musikrepertoires sowohl über Personen wie Musiker und Komponisten als auch durch Institutionen wie Druckoffizinen geschah, dürften italienische Musikalien im Hellwegraum durch persönliches Engagement verbreitet worden sein. Spuren einer solchen personellen Vermittlung sind nicht leicht zu finden. Zwei Beobachtungen werden dazu im Folgenden vorgestellt.

Zum einen gab es zahlreiche kleine Höfe im Hellwegraum, die sich an den großen und etablierten Höfen orientierten und dementsprechend auch Musikensembles und Hofkapellen aufbauten. Die einflussreichen Adelshäuser dieser Region Schaumburg, Lippe, Kassel und Braunschweig-Wolfenbüttel waren verwandtschaftlich miteinander verbunden, standen in engem kulturellen Austausch untereinander und waren musikalisch führend.⁶⁷ So war beispielsweise Fürst Ernst III. zu Holstein-Schaumburg der Schwager des Hessen-Kasseler Landfürsten Moritz, dem großen Förderer Heinrich Schütz', und verbrachte einen längeren Aufenthalt in Brake am Hof des Grafen Simon VI. zur Lippe, der wiederum für mehrere Jahre am Wolfenbütteler Hof lebte und sich mehrfach für kürzere Besuche in Kassel aufhielt.⁶⁸ So lernten die fürstlichen Musikmäzenen die jeweiligen musikalischen Institutionen, deren Mitglieder und deren Repertoire der anderen Höfe kennen.

Die verschiedenen Herrscher im Hellwegraum konkurrierten um Musiker und Komponisten. Sowohl Landgraf Moritz von Hessen-Kassel als auch Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel versuchten beispielsweise um 1600, den lippischen Hoforganisten und Lehrer Cornelius Conradi für ihre Hofkapellen zu gewinnen. Graf Simon VI. verbesserte

⁶⁷ Dies galt auch für die Hochstifte Minden, Paderborn, Verden, Bremen und die Abtei Corvey, vgl. Jürgen STRATE, Musiker und deren Werke im Gebiet der „Weserrenaissance“, in: Renaissance im Weserraum Band 2, Aufsätze hg. im Auftrag des Zweckverbands Weserrenaissance-Museum Schloß Brake von G. Ulrich GROßMANN (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake 2), München, Berlin 1989, S. 258–314, S. 259. Laut Strate hatten die Grafschaften Hoya und Ravensberg sowie das Fürstentum Göttingen keine eigene Hofmusik, ebd.

⁶⁸ Vgl. Astrid LAAKMANN, „... nur allein aus Liebe der Musica“ – Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der „Weserrenaissance“ (Musik in Westfalen 4), Münster, Hamburg 2000, S. 12.

daraufhin dessen Anstellungsvertrag, um den Musiker enger an seinen Hof zu binden.⁶⁹

Musiker wurden auch aus bestehenden Arbeitsverhältnissen angefordert oder in neue Stellungen berufen. So befand sich der Organist Johann Ryke⁷⁰, ein Schüler des eben genannten Cornelius Conradi, 1617 am Braker Hof, als Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach Graf Simon VI. darum bat, ihm Ryke für seine Hofkapelle zur Verfügung zu stellen.⁷¹ Simon VI. stimmte zu und Johann Ryke blieb bis 1623 in Butzbach.

Zudem wurden angestellte Musiker und Komponisten unter bestimmten Auflagen in andere Dienste entlassen. Der Begründer und Leiter der Bückeburger Hofkapelle Konrad Hagius hielt sich zwischen 1586 und etwa 1592 in Düsseldorf am Hof des Herzogs Johann Wilhelm des Reichen von Jülich auf und befand sich anschließend lange auf Reisen durch Deutschland, Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preußen und Litauen, die bislang lediglich durch Widmungskompositionen in Danzig und Thorn (1593/94) sowie durch eine Bewerbung am Hofe des Grafen Simon zur Lippe (1596) belegt sind.⁷² 1609 wurde Hagius von Graf Ernst III. von Holstein-Schaumburg mit der Einrichtung einer Hofkapelle in Bückeburg beauftragt und zum Hofkapellmeister ernannt. Hagius blieb bis 1613 in dieser Stellung und wurde danach unter der Auflage, jährlich Kompositionen nach Bückeburg zu liefern, als Hofkomponist nach Rinteln entlassen.⁷³ Das Leben Konrad Hagius' ist bisher wenig erforscht. In seinem Schaffen lassen sich Elemente der niederländischen Vokalpolyphonie, der deutschen eigenen Traditionen des Tenorlieds wie auch der neuen italienischen Stilistik finden, die veranschaulichen, wie reisende Musiker verschiedene musikalische Traditionen und Strömungen kennen lernen, sie in ihre eigenen Kompositionen implementieren und dadurch wiederum zu ihrer Verbreitung beitragen.

Graf Ernst III. von Holstein-Schaumburg hatte neben seinen fest angestellten Musikern in Bückeburg weitere musikalisch weitreichende Kontakte: So waren in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auch der Wolfenbütteler Hofkapellmeister und Komponist Michael Praetorius

⁶⁹ Vgl. STRATE, Musiker und deren Werke im Gebiet der „Weserrenaissance“ (wie Anm. 67), S. 262; LAAKMANN, „... nur allein aus Liebe der Musica“ (wie Anm. 68), S. 12 sowie den Beitrag von Vera LÜPKES in diesem Band. Lange profitierte Conradi nicht von den höheren Bezügen, er starb ein halbes Jahr später im März 1603.

⁷⁰ Auch Ricke, Reiche oder Rike, vgl. STRATE, Musiker und deren Werke im Gebiet der „Weserrenaissance“ (wie Anm. 67), S. 265.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. Wilfried BRENNECKE, Art. „Hagius, Konrad“, in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 493 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd10254008X.html#ndbcontent> [letzter Zugriff am 10.08.2020].

⁷³ Vgl. ebd. und STRATE, Musiker und deren Werke im Gebiet der „Weserrenaissance“ (wie Anm. 67), S. 271.

und Dresdner Hofkapellmeister Heinrich Schütz in Bückeberg beratend und kompositorisch tätig. Beide empfahlen begabte Musiker und lieferten Kompositionen.⁷⁴

Und zum anderen waren zahlreiche Musiker viel unterwegs; dies zeigt der bereits vorgestellte Konrad Hagius, unter anderem Hofkapellmeister in Bückeberg, der weit im osteuropäischen Raum herumreiste. Teilweise wurden bestimmte Komponisten von den Herrschern angeworben und angefordert bzw. von anderen Höfen abgeworben. Von einigen Musikern ist aber auch überliefert, dass sie sich selbst bei Herrschern vorgestellt und beworben haben. Otto Siegfried Harnisch (1568/70–1623), mitteldeutscher Kantor und Komponist, gebürtig aus dem Raum Göttingen, studierte ab 1585 in Helmstedt und war 1587/88 als Kantor am Domstift St. Blasius zu Braunschweig tätig.⁷⁵ 1593 wirkte Harnisch als Kantor an der Partikular-Schule in Helmstedt und wechselte nach einem Jahr an die Große Schule in Wolfenbüttel, wo er ab 1597 neben dem Kantorenamt die Präzeptor-Stelle der Kantoreiknaben am Wolfenbütteler Hof des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg innehatte. Damit verbunden war die Vorbereitung und Leitung des Gesangs der Sängerknaben in der Schlosskirche Wolfenbüttel – Harnisch war mit dieser und seinen Anstellungen an verschiedenen Schulen überwiegend im pädagogischen Bereich tätig. Hofkapellmeister und damit Harnischs Vorgesetzter in Wolfenbüttel war Thomas Mancinus, der Vorgänger des bekannten und einflussreichen Musikers und Komponisten Michael Praetorius.

Im Jahr 1600 berief Herzog Philipp Sigismund von Braunschweig-Wolfenbüttel Harnisch als Kapellmeister an seinen Hof. Diese Hofkapelle hatte ihren Sitz in Schloss Iburg bei Osnabrück. Mit den braunschweigischen Herzögen blieb Harnisch zeitlebens in Kontakt, wie beispielsweise bei Huldigungen oder festlichen Ereignissen. Dieser Kontakt überdauerte auch seine letzte Stelle als dritter Lehrer am Göttinger Pädagogium und Kantor an der St.-Johannis-Kirche in Göttingen, die er 1603 nach erfolgreicher Abwerbung durch die Göttinger Stadträte antrat und bis an sein Lebensende bekleidete. Das Pädagogium fungierte als Übergangsinstitution zwischen Lateinschule und Universität; Harnisch war für den Musikunterricht und die Leitung des Chores zuständig.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 274f.

⁷⁵ Harnisch bezeichnet sich auf der Titelseite zu seiner *Gratulatio harmonica quinque vocum*, einer Gelegenheitskomposition anlässlich einer Hochzeit von 1587, als „Oth Sigfriden Harnischs. Cantorn der Schuln Im Stifft S. Blasii zu Braunschweig“, vgl. Otto Siegfried HARNISCH, *Gratulatio harmonica quinque vocum*. Helmstedt 1587. RISM A/I H 2031. Zitiert nach Hans-Otto HIEKEL, *Otto Siegfried Harnisch. Leben und Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Chorliedes in Niedersachsen um 1600*. Hamburg 1958, S. 20.

1591 dürfte Harnisch sich in Rinteln aufgehalten haben: Seine Liedsammlung *Neue lustige Teudsche Liedlein mit dreyen Stimmen* (Helmstedt 1591) widmete er Graf Simon VI. zur Lippe; die Widmungsrede datiert in Rinteln.⁷⁶ Hinter dieser Dedikation könnte eine Bewerbung um ein Amt in dessen Hofkapelle stehen, die aber erfolglos verlief.⁷⁷ Diese Liedsammlung von 1591 fungiert als erweiterte Gesamtausgabe zweier bereits publizierter Liedsammlungen: Von den insgesamt 31 dreistimmigen Liedsätzen stammen je 12 aus den beiden früheren Sammlungen, die übrigen sieben Liedsätze treten neu hinzu.⁷⁸ Harnisch versuchte in seinen deutschsprachigen Liedkompositionen die kleinen liedhaften Formen mit neuen Elementen zu erweitern. Er komponierte italienische Canzonetten, kombinierte diese mit Elementen der deutschen Liedtradition, besonders den *Tricinia*,⁷⁹ und leistete damit einen Betrag zur Weiterentwicklung der deutschen Liedkultur.

Die Bibliothek des Grafen Simon VI. zur Lippe wird heute in der Lippischen Landesbibliothek aufbewahrt und ist digitalisiert. 37 Drucke sind im Katalog für die Bibliothek Simons VI. zur Lippe aufgelistet, allerdings keine Notendrucke. So lässt sich auch Harnischs Liedsammlung hier nicht finden – der Bezug kann lediglich über die Widmungsrede hergestellt werden und zeigt, welchen Stellenwert die Paratexte solcher Sammlungen einnehmen und damit Hinweise zur Kontextualisierung solcher Quellen liefern.⁸⁰

Auch wenn im Hellwegraum des 16. und 17. Jahrhunderts wohl keine Druckoffizin bestand, die Noten herstellte, lassen sich dort Spuren von Transfer- und Austauschprozessen italienischer Musikalien nachverfolgen. Sie finden sich meist bei Musikern und Komponisten, die im deutschsprachigen und europäischen Raum unterwegs waren – von Nord nach Süd, von Hof zu Hof –, ihre Kenntnisse in eigenen Kompositionen vermittel-

⁷⁶ Otto Siegfried HARNISCH, *Neue lustige Teudsche Liedlein mit dreyen Stimmen*. Helmstedt 1591. RISM A/I H 2034.

⁷⁷ So bereits HIEKEL, vgl. ders., Otto Siegfried Harnisch. Leben und Kompositionen (wie Anm. 75), S. 22.

⁷⁸ Otto Siegfried HARNISCH, *Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein*. Helmstedt 1587. RISM A/I H 2030; ders., *Newer Teudscher Liedlein zu dreyen Stimmen [...] Ander Theil*. Helmstedt 1588. RISM A/I H 2032; und ders., *Neue lustige Teudsche Liedlein* (wie Anm. 76).

⁷⁹ Obwohl der Ausdruck italienisch klingt, stammt er aus dem Lateinischen und beschreibt eine deutsche Liedform. Das charakteristische Kennzeichen dieser Gattung ist ihre Dreistimmigkeit, mehr oder weniger unabhängig von der formalen und inhaltlichen Textgestaltung sowie der musikalischen Faktur, vgl. Ludwig FINSCHER, Art. „Tricinium“, in: MGG², Sachteil 9 (1998), Sp. 795–801.

⁸⁰ Harnischs Liedsammlung von 1591 wird heute in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar aufbewahrt (Signatur: O 5:2, Mikrofiche M 2012).

ten und so zur Verbreitung neuer musikalischer Phänomene, Gattungen und Stile beitrugen.⁸¹

6. Fazit

Die kreativen Rezeptions- und Aneignungsprozesse kultureller Objekte, Texte, Praktiken, Diskurse und Institutionen lassen sich mithilfe des Konzeptes von kulturellen Transferprozessen fassen. Im Zentrum des Beitrags standen interkulturelle Vermittlungsprozesse. Sie beschreiben, wie kulturelle Objekte, Texte, Diskurse und Praktiken von einer Kultur in die andere übertragen werden. Im Blickpunkt standen italienische Musiker:innen und Komponist:innen, die durch Europa reisten und eine klare Richtung von Italien in den deutschsprachigen Raum, eben auch nach Paderborn zeigten. Wie hier das Beispiel Grabbes veranschaulicht, unternahmen gleichzeitig zunehmend deutsche Musiker:innen eine Studien- und Bildungsreise in den italienischen Kulturraum und symbolisieren das dynamische Moment in diesen Prozessen. Und anhand der führenden Offizin für Musikdrucke um 1600, der Druckwerkstatt von Katharina Gerlach und ihrem Enkel Paul Kauffmann in Nürnberg, wurde deutlich, dass die mediale Vermittlung in Kombination mit personalen Vermittler:innen und Institutionen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte: Ohne die öffentliche Verbreitung italienischer Musikdrucke im deutschsprachigen Raum hätte ihre Rezeption wenn überhaupt, dann erst weit nach 1600 stattgefunden: Sie wäre schlicht nicht bekannt gewesen.

Für Regionen im deutschsprachigen Raum wie der Gegend um den Hellweg ohne einflussreiche und wirkungsvolle Druckwerkstatt wie in Nürnberg erwiesen sich personelle Vermittler wie Musiker, Komponisten und Kantoren als wichtige Multiplikatoren neuer musikalischer Phänomene wie der italienische Stil um 1600. Dies zeigt sich an Personen wie Otto Siegfried Harnisch oder Johann Grabbe. In Grabbes Instrumentalwerken lassen sich ab den 1620er Jahren neben italienischen Phänomenen auch englische Elemente nachweisen:⁸² Sie illustrieren, wie das Musikleben am Bückeburger Hof in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wie auch an anderen nord- und mitteldeutschen Höfen von englischen Musi-

⁸¹ Zu überlegen wäre in diesem Kontext auch, ob und inwiefern sich die Musikleben der Höfe im Hellwegraum und diejenigen der Höfe im thüringischen Mitteldeutschland vergleichen lassen, vgl. Helen GEYER, Wenig beachtete Transferwege italienischer Renaissance- und Frühbarock-Musik im thüringischen Mitteldeutschland, in: Freiburger Studien zur Orgel, hg. von Felix FRIEDRICH (Schriften der Silbermanngesellschaft 11), Altenburg 2010, S. 30–50.

⁸² Vgl. Peter HOLMAN, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540–1690*, Oxford 1993, S. 253.

ker:innen wie William Brade und Thomas Simpson geprägt war.⁸³ Vor diesem Hintergrund wäre zum einen zu untersuchen, wie entsprechende Vermittlungsprozesse für englische Musikdrucke in den deutschsprachigen Raum aussahen. Zum anderen wäre nachzuzeichnen, wie die verschiedenen bilateralen musikkulturellen Transferprozesse beispielsweise aus Italien und England im deutschsprachigen Raum aufeinandertrafen und sich zu multilateralen Phänomenen verbanden. Untersuchungen dieser Art würden ein noch vielfältigeres Bild des frühneuzeitlichen Drucks und Transfers von Musikalien im europäischen Kontext entwerfen und veranschaulichen, wie eng kulturelles Handeln an verschiedenen Orten miteinander verknüpft war.⁸⁴

⁸³ Vgl. GEYER, Wenig beachtete Transfer-Wege italienischer Renaissance- und Frühbarock-Musik im thüringischen Mitteldeutschland (wie Anm. 81), S. 30–50.

⁸⁴ Die Kapitel 1 bis 4 des vorliegenden Beitrags beruhen auf Forschungen für meine Dissertation, die zwischenzeitlich veröffentlicht wurde: Frédérique Renno, Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600 (Frühe Neuzeit 243), Berlin/Boston 2022.

Westfälisch-rheinisch singen und beten.

Übernahmen, Adaptionen und Eigenständigkeiten in den Paderborner Gesangbüchern der Frühen Neuzeit

Maria Kohle

1. Entstehungsbedingungen der Paderborner Gesangbücher: Kirchenpolitische und religiöse Entwicklung im Hochstift Paderborn 1555–1720

Reformatorsch geprägte Grundüberzeugungen von Menschen, dazu von außen ins Hochstift hinein getragene kirchenpolitische Schwierigkeiten und die mangelnde konfessionelle Eindeutigkeit der meisten Bischöfe und Administratoren hatten nicht nur der Verbreitung des evangelischen Bekenntnisses Vorschub geleistet, sondern das Hochstift mehrheitlich evangelisch werden lassen¹ – bis zum Jahr 1585, dem „Jahr der katholischen Wende“.²

Die Phase der Rezeption des Tridentinischen Konzils (1545–1563), das Reformen in der katholischen Kirche eingeleitet hatte, begann auf Paderborner Seite konsequent mit den Maßnahmen des Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg (reg. 1585–1618). Es gelang ihm, durch allmähliche Bindung von Einzelnen und Gruppen aus Domkapitel, Pfarrgeistlichkeit und besonders aus dem seit 1580 in Paderborn tätigen jesuitischen Ordensklerus sowie mit Hilfe des katholischen Druckers Matthaeus Pontanus (ca. 1565–1622) die gemeinsame Sache der Rekatholisierung energisch voranzutreiben. Pontanus, der seine Offizin gegenüber dem Jesuitenkolleg hatte, druckte die von ihm redaktionell bearbeiteten und herausgegebenen, aber mit hoher Sicherheit von den Jesuiten mitverantworteten Paderborner Gesangbücher 1600, 1602 (2), 1609, 1616 und 1617.³

In diesem personellen Rahmen und unter dem Protektorat von Fürstbischof Ferdinand I. von Bayern (reg. 1618–1650) aus dem Hause

¹ Vgl. Alwin HANSCHMIDT, Gefährdung und Behauptung des katholischen Bekenntnisses in Westfalen 1543–1585, in: Herrschaft und Verfassungsstrukturen im Nordwesten des Reiches. Beiträge zum Zeitalter Karls V., hrsg. von Bernhard SICKEN (= Festschr. Franz Petri; Städteforschung: R.A., Darstellungen, Bd. 35), Köln/Weimar/Wien 1994, S. 284f.

² Alois SCHRÖER, Die Kirche in Westfalen im Zeichen der Erneuerung (1585–1648), Bd. II (Die Gegenreformation in den geistlichen Landesherrschaften), Münster 1987, S. 3.

³ Vgl. Maria KOHLE, Das Paderborner Gesangbuch 1609. Das älteste erhaltene katholische Gesangbuch Westfalens und sein gottesdienstlicher Gebrauch im Dienst der Katholischen Reform (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 50/1), Paderborn 2004, S. 42–49.

Wittelsbach, Jesuitenschüler wie sein Vorgänger und fast alle folgenden Paderborner Fürstbischöfe, bereiteten mehrere Gründe das Terrain für die Konzeption und Herausgabe des Paderborner Gesangbuchs 1628. Dieses Gesangbuch setzte zum einen aus der zivilen Not im Hochstift, geprägt durch Verwüstungen, Besetzungen, Hunger und Seuchen des Dreißigjährigen Krieges, zum anderen aus dem Erstarren des katholischen Elements zum Teil neue Akzente, die auch durch Lieder des Jesuiten Friedrich Spee (1591–1635) zum Ausdruck gebracht wurden.⁴ Spee war 1623–1626 und 1629–1631 Seelsorger und Universitätsprofessor in Paderborn. Dieselbe Akzentuierung gilt für ein nur fragmentarisch erhaltenes Paderborner Gesangbuch, das bis jetzt auf die Zeit um 1630 datiert ist, aber möglicherweise identisch ist mit einem bisher nur literarisch nachgewiesenen Paderborner Gesangbuch aus dem Jahr 1646.⁵

Die folgenden Gesangbücher erschienen unter Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg (reg. 1661–1683), dem Großneffen des früheren Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg, einem kosmopolitischen Fürstbischof, Gelehrten, Historiker und anerkannten neulateinischen Dichter. Seiner wissenschaftlichen Ausrichtung entsprachen im eigenen Bistum Taten der Frömmigkeit. Zerstörte oder verwaarloste Kirchen beziehungsweise Kapellen ließ er in größerer Zahl neu errichten oder wiederherstellen und ausstatten. Damit förderte er erheblich genuin katholische Frömmigkeitsformen in der Heiligen- und Reliquienverehrung sowie im Wallfahrtswesen.⁶ Die Heiligenverehrung prägt auch maßgeblich die von Ferdinand initiierten und durchgestalteten Paderborner Gesangbücher 1665, 1671 und 1682.⁷

⁴ Vgl. Erika HEITMEYER/Maria KOHLE, *Das Paderborner Gesangbuch 1628. Reprint mit Kommentar* (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 56), Paderborn 2007, Kommentar, S. 7–28, 49f. Vgl. auch Rita HAUB, *Die Geschichte der Jesuiten*, Darmstadt 2007, S. 68–70.

⁵ Vgl. KOHLE (wie Anm. 3), S. 291–293. Das Unikat befindet sich in der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn (Signatur: 70 A 421). Zur Datierung eines Paderborner Gesangbuchs aus der Druckerei Huber auf 1646 vgl. Fritz HUBER, *Chronik der Familie Huber*, Berlin 1910, S. 15f. und Andreas NEUWÖHNER, *Im Zeichen des Mars. Quellen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges und des Westfälischen Friedens in den Stiften Paderborn und Corvey* (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 35), Paderborn 1998, S. 446.

⁶ Vgl. Jörg ERNESTI, *Ferdinand von Fürstenberg (1626–1683). Geistiges Profil eines barocken Fürstbischofs* (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 51), Paderborn 2004, S. 45, 121, 228, 291, 322–327, 356, 360, 376.

⁷ Vgl. *Christ = Catholisches Gesang Buch Auff alle Sonn = und Fest = Tage [...] 1682 Newhauß*. (Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Signatur: K 281). Zu Aufbau, Schwerpunkten, geistlichem Profil und ausführlicher bibliographischer Angabe der Gesangbücher vgl. Erika HEITMEYER/Maria KOHLE, *Geschichte der Gesangbücher und Kirchenlieder im (Erz-)Bistum Paderborn*. Band 1: 1600–

Dem hochgebildeten und tief im Paderborner Land verwurzelten Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg folgte der ebenfalls jesuitisch ausgebildete Hermann Werner von Wolff-Metternich zur Gracht (reg. 1683–1704), der intensiv die geistliche Konsolidierung, Erneuerung und auch Kontrolle im katholischen Sinn betrieb. In seiner Regierungszeit wurden die Gesangbücher von 1671/82 in den Jahren 1696, 1699 und 1704 unverändert wieder aufgelegt.⁸ Eine letzte weitestgehend unveränderte Auflage in der ersten Paderborner Gesangbuchreihe erfolgte unter Fürstbischof Clemens August von Bayern (reg. 1719–1761) im Jahr 1720.⁹

Die zweite Reihe der Paderborner Gesangbücher mit ihren datierten Auflagen von 1726, 1734, 1737, 1758 und 1790 sowie den undatierten Auflagen zwischen 1758 und ca. 1785 unterliegt ebenfalls jesuitischem Einfluss. In der kleinen kurzlebigen parallel verlaufenden dritten Paderborner Reihe zwischen 1765 und 1780 zeigt sich dagegen in Pa 1765 bereits aufklärerischer Einfluss, der jedoch im letzten Buch dieser Reihe, Pa 1780, zurückgenommen wird.¹⁰

Die synergetischen Effekte von Einflüssen durch Personen wie Fürstbischöfe, Jesuiten und Drucker schufen ein Umfeld, in dem die katholischen Gesangbücher der Frühen Neuzeit und Barockzeit zu Medien der katholischen Konfessionalisierung wurden.

2. Geistliches Programm und textlich-melodische Schwerpunkte der Gesangbücher

In der ersten Phase der Paderborner Gesangbuchgeschichte (1600–1720) ist mindestens 15 Mal ein Gesangbuch herausgegeben oder neu aufgelegt worden. Davon haben sich sieben bis heute in jeweils einem einzigen Exemplar erhalten (Pa 1609, Pa 1616, Pa 1617, Pa 1628, Pa 1682, Pa 1704, Pa 1720), ein Buch liegt fragmentarisch vor (Pa 1630/46). Die übrigen sieben Bücher sind in der Forschungsliteratur des 19. Jahrhunderts als damals existent bezeugt oder als verschollen registriert (Pa 1600, Pa 1602/1, Pa 1602/2, Pa 1665, Pa 1671, Pa 1696, Pa 1699). Eine tabellarische Übersicht informiert über die Anzahl der erhaltenen und verschollenen Gesangbücher, über die Erscheinungsjahre, über die Herausgeber, Drucker und Verleger, soweit sie nachweisbar oder eruierbar sind, und über

1720 (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 71), Paderborn 2013, S. 136–142, 199–211, 307f.

⁸ Ausführliche bibliographische Angaben zu den genannten Gesangbüchern finden sich ebd., S. 308.

⁹ Vgl. ebd., S. 308f.

¹⁰ Vgl. Erika HEITMEYER/Maria KOHLE, Geschichte der Gesangbücher und Kirchenlieder im (Erz-)Bistum Paderborn. Band 2: 1726–1818 (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 85), Paderborn 2018, S. 144–199.

die Anzahl der Gesänge.¹¹ Drei dieser erhaltenen Unikate, die als besonders markant bewertet und als Meilensteine in der Gesangbuchgeschichte des Hochstifts bezeichnet werden dürfen, werden im Folgenden exemplarisch vorgestellt: Pa 1609, Pa 1628 und Pa 1671/82.

Das Gesangbuch 1609 ist katholischerseits das älteste erhaltene Paderborner und dazu das älteste erhaltene westfälische Gesangbuch. Es ist umfassend erforscht und liegt zudem als kommentierter Reprint vor.¹² In der Reihe der erhaltenen Gesangbücher bis 1720 ist es das dekorativste, vor allem wegen des teilweise im Rotdruck gestalteten Titelblatts und der zierlichen floralornamentalen Randleisten auf allen bedruckten Seiten. So konnte sich Pa 1609 sehen lassen gegenüber den aufwändig gestalteten Gesangbüchern der Protestanten. Das Buch befindet sich heute als Original-Unikat in der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha.¹³

Das Buch umfasst 375 bedruckte Seiten und enthält 137 Gesänge. Dieses Textkorpus ist eingeteilt in zwei unterschiedlich umfangreiche Abschnitte: in die 20 Katechismusgesänge in Prosaform und in die 117 meist strophigen Gesänge zu den Festen und thematischen Schwerpunkten des Kirchenjahrs. Fast die Hälfte aller Gesänge ist in lateinischer Sprache oder in lateinisch-deutscher Sprachmischung verfasst. Der hohe Anteil des Lateinischen lässt sich erklären durch die Herkunft vieler Texte aus der Liturgie und der damals ausschließlichen Verwendung des Lateinischen als offizieller Liturgiesprache. Sehr wahrscheinlich sollte auch Liedgut für (Latein-)Schüler bereitgestellt werden, zum Beispiel wegen ihres Auftretens als Chor- und Kurrendesänger oder beim Quempassingen.¹⁴

In der 6-seitigen Vorrede, die Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg gewidmet ist, stellt sich der Drucker, Redaktor und Herausgeber Matthaeus Pontanus als Propagator der Katholischen Reform vor. Unter Berufung auf die Bibel betont er, dass die Heilstat Jesu Christi für die Menschen der Grund sei, Gott von Herzen zu preisen „mit Psalmen und Geistreichen Gesängen“. Es hätten jedoch bisher Lieder theologisch-religiös bedenklichen Inhalts („geschminckte hypocritische Sirenenengesänge“) die Menschen verwirrt und zum Aberglauben verleitet. Damit meint Pontanus wohl solche eingängig gestalteten und allzu kritisch zugespitzten Lieder der Reformatoren, welche die Katholiken hätten abtrünnig werden lassen.¹⁵ Pontanus setzt dagegen, dass katholischerseits viele Au-

¹¹ Vgl. HEITMEYER/KOEHLE (wie Anm. 7), S. 105f.

¹² Vgl. Maria KOEHLE, *Das Paderborner Gesangbuch 1609. Reprint mit Kommentar (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 50/2)*, Paderborn 2004.

¹³ Vgl. ebd., Kommentar, S. 1. Zur aufwändigen Gestaltung protestantischer Gesangbücher vgl. *Das Babstische Gesangbuch von 1545. Faksimiledruck mit einem Geleitwort* hrsg. v. Konrad AMELN, Kassel/Basel/London/New York 1988.

¹⁴ Vgl. KOEHLE (wie Anm. 12), Kommentar, S. 21–24.

¹⁵ Vgl. HEITMEYER/KOEHLE (wie Anm. 7), S. 109f.

toren aus „Christtragender Liebe und Andacht“ unzählige deutsche Lieder nach dem Vorbild der Psalmen und der kirchlichen Hymnen verfasst hätten, die „nicht wenig Geistliche Früchte“ und eine verinnerlichte Frömmigkeit hervorgebracht hätten. Aus diesem in vielen Gesangbüchern publizierten Liedgut habe er zusammen mit zuverlässigen Leuten eine Auswahl gemäß den Festen und Zeiten des Kirchenjahrs getroffen und in diesem Paderborner Gesangbuch veröffentlicht.¹⁶ Mit den Mitarbeitern sind mit großer Sicherheit die im Hochstift wirkenden Jesuiten gemeint.

Durch den Vergleich mit den vor 1609 an anderen Orten publizierten Gesangbüchern lässt sich feststellen, dass als Hauptquellen für Pa 1609 die katholischen Gesangbücher Speyer 1599, in Köln bei Quentell gedruckt und inzwischen als Nachdruck greifbar¹⁷ (Sp 1599), und Mainz 1605 (Ma 1605) herangezogen worden sind. Weniger intensiv sind die katholischen Bücher Andernach 1608 (An 1608), Leisentrit 1567 und 1584 (dritte Auflage), Vehe 1537 und München 1586 benutzt worden. Das relativ geringe Paderborner Eigengut in Texten und Melodien findet sich fast ausschließlich in Katechismus- und Weihnachtsgesängen.¹⁸

Protestantisches Liedgut kommt vereinzelt vor, ist aber in Pa 1609 bereits konfessionstypisch überarbeitet, weil es ausnahmslos aus älteren katholischen Quellen stammt. Als Beispiel diene das ins Katholische umgedichtete Glaubenslied „Das Heil kömpt uns gewisslich her“, eine Antwort auf das Lied „Es ist das Heil uns kommen her“ des protestantischen Liederdichters Paul Speratus (1484–1551), eines Weggefährten Martin Luthers (1483–1546). Protestantisches Original und katholische Umdichtung befassen sich mit der jeweiligen Sicht auf die Rechtfertigung, einen damaligen Zankapfel der Konfessionen.¹⁹ Die katholische Fassung, die über das Mainzer Gesangbuch 1605 nach Paderborn gelangt ist,²⁰ ist in Pa 1609 ohne Melodie abgedruckt worden, allerdings mit dem Hinweis „Zum Bericht gestellet auff das verführisch Lied: Es ist das Heyl uns kommen her [...] Im selben Thon“.²¹ Offensichtlich war das protestantische Lied allgemein bekannt.

¹⁶ Vgl. KOHLE (wie Anm. 12), Reprint, unpaginierte Vorrede.

¹⁷ Vgl. Alte Catholische Geistliche Kirchengeseng auff die fürnemste Feste [...] Cölln [...] M.D. XCIX. (Nachdruck mit Einführung, hrsg. von Herbert POHL, Speyer 2003).

¹⁸ Vgl. HEITMEYER/KOHLE (wie Anm. 7), S. 110.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 112.

²⁰ Vgl. KOHLE (wie Anm. 3), Anhang I, Bl. 7, Nr. 120. Inzwischen ist der Anhang I auch digital auf DVD (vgl. Anm. 10) oder auf der Homepage des Verlags Schoeningh zugänglich https://www.schoeningh.de/fileasset/downloads_products/SFm/78895KohleGesangbücher/Anhang_1_Incipient-Tabelle_bis-1609.pdf (Aufgerufen am 10.08.2022).

²¹ Vgl. KOHLE (wie Anm. 12), Reprint, S. 234.

Der Vermittlung von Glaubenswahrheiten und damit von konfessioneller Sicherheit ist explizit das geschlossene Korpus von 20 Katechismusgesängen gewidmet, die das Gesangbuch einleiten. Der gesangliche Vortrag der Katechismusartikel in der vertrauten Muttersprache ist zu bewerten als eine emotional ansprechende und die Merkfähigkeit stützende Methode der Wissensvermittlung. Diese konnte ihre Wirkung entfalten in der Schulkatechese und in der sonntäglichen Christenlehre gegen konfessionelle Wirren und religiösen Verfall.²²

Wie alle Paderborner Gesangbücher des 17. Jahrhunderts enthält auch Pa 1609 ein sehr umfangreiches Advents- und Weihnachtskapitel mit 48 Gesängen, die ca. 35% des gesamten Liedbestands ausmachen. Diese Spezies von Gesängen kündigt einerseits von der ganzen Person und dem ganzen Heilswerk Jesu Christi und ist in Anlehnung an die neutestamentliche Geburtsgeschichte weitgehend anschaulich und anrührend gestaltet; andererseits begleitet sie das vielfältige volksfromme Brauchtum wie Weihnachtsspiele und Kindelwiegen und bietet in biblischen Personen, speziell der Heiligen Familie, Vorbilder gläubigen Lebens an.²³ So reicht das weihnachtliche Spektrum vom lateinischen Hymnus „A solis ortus cardine“ und seiner deutschen Fassung „Christum wir sollen loben schon“ über die hochpoetische Bibelparaphrase „Es ist ein Roß entsprungen“ und die Übersetzung mittelalterlicher lateinischer Cantiones auch in Mischpoesie wie „In dulci jubilo, nu singet und seid froh“ bis zum innig schlichten Wiegenlied „Joseph lieber Joseph mein/ hilf mir wiegen mein Kindelein“.²⁴ Zweifellos entsprachen die emotional anrührenden Lieder dem missionarischen Anliegen der auch im Hochstift tätigen Jesuiten, nämlich über Gemütsbewegungen die willentliche Entscheidung für Jesus Christus zu erreichen.²⁵

Während im Weihnachtskapitel von Pa 1609 durchaus volksfrommes, dem christlichen Brauchtum nahe stehendes Liedgut zu finden ist, zeigt das Marienkapitel eine traditionsbetonte Strenge. Nur zwei der acht Gesänge stammen aus dem vorreformatorischen deutschen Liederschatz, die übrigen sechs Gesänge, teilweise lateinisch oder lateinisch-deutsch wiedergegeben, sind mittelalterliche Hymnen, Cantica oder Antiphonen. Ihr liturgischer Ort ist die offizielle Gottesdienstform der Vesper, speziell auch der Marienvesper an den Festtagen der Gottesmutter.²⁶

Bevor wir uns dem nächsten markanten Paderborner Gesangbuch zuwenden, bleibt an dieser Stelle die Frage zu klären, wie man die Übernahmen, Adaptionen und das Paderborner Eigengut ermitteln und darstellen kann. Im Hinblick auf Pa 1609 ist jeder einzelne Gesang und jedes

²² Vgl. HEITMEYER/KOHLE (wie Anm. 7), S. 111.

²³ Vgl. ebd., S. 121.

²⁴ Vgl. KOHLE (wie Anm. 12), Reprint, S. 4–8, 18–21, 65f., 66.

²⁵ Vgl. HEITMEYER/KOHLE (wie Anm. 7), S. 122.

²⁶ Vgl. ebd., S. 149, 161–163.

einzelne Lied in Bezug auf den Text Wort für Wort sprachlich und inhaltlich und in Bezug auf die Melodie Note für Note mit den bereits erwähnten Vorlagen verglichen worden. Das Ergebnis dieser Analysen ist in komprimierter Form in eine Übersichtsliste eingegangen.²⁷ Diese Auflistung hat den Sinn, (adaptierte) Text- und/oder Melodieübernahmen in Pa 1609 zu verdeutlichen oder, wenn keine bekannt gewordene Vorlage existiert, das Paderborner Eigengut zu kennzeichnen. Um den Charakter von Pa 1609 zu ermitteln, ist es also zunächst wichtig, die – so vorhanden – direkten Vorlagen in Gesangbüchern und Liedersammlungen zu eruieren.

Die Tabelle hat den Vorteil, dass die Erkenntnisse durch den Gebrauch von Symbolen auf das Wesentliche hin verdichtet werden können. In der waagerechten Leiste ist das Ergebnis des Vergleichs jedes Gesangs oder Liedes von Pa 1609 mit seiner Vorlage in einem jeweils anderen Gesangbuch oder Sammelwerk (*Bäumker*; *Wackernagel*) in Bezug auf Text (T) und Melodie (M) nach der jeweiligen Blatt- oder Seitenangabe notiert.²⁸ Folgende Symbole werden dabei gebraucht:

- = Text- und/oder Melodiegleichheit;
- (=) fast gleiche Texte und/oder Melodien, also mit nur ganz geringfügigen Abweichungen;
- ≈ ähnliche Texte und/oder Melodien, das heißt die größeren Teile von Texten und/oder Melodien stimmen überein, es treten aber sprachlich, inhaltlich und/oder melodiemäßig auffälligere Abweichungen auf, zum Beispiel Veränderungen von Wörtern oder theologischen Begriffen oder Verminderung bzw. Hinzufügung von Strophen oder Veränderungen von Tonlängen, Tonhöhen oder Transponierungen;
- (≠) fast ungleiche Texte und/oder Melodien, das heißt die größeren Teile von Texten und/oder Melodien stimmen nicht überein;
- ≠ Text- und/oder Melodieungleichheit;
- Text und Melodie im verglichenen Gesangbuch nicht vorhanden oder, wenn das Kürzel eines Gesangbuchs hinzugefügt ist, Melodie in diesem Gesangbuch nicht vorhanden;
- (-) Melodie nicht notiert, aber Hinweis in der Überschrift darauf, nach welcher bekannten Melodie zu singen ist.

Graue Textunterlegungen lassen erkennen, dass mindestens zwei Gesänge oder Lieder in Text- und/oder Melodieidentität geschlossen als Block von einem bestimmten Gesangbuch in Pa 1609 übernommen worden sind. Wenn es sich nur um die Übernahme einzelner text- und/oder melodiegleicher Gesänge oder Lieder handelt, werden diese durch **Fettdruck** her-

²⁷ Vgl. Anm. 20 dieses Aufsatzes.

²⁸ Wenn Blatt- oder Seitenverschreibungen in den betreffenden Gesangbüchern auftreten, sind die richtigen Ziffern in die Tabelle eingetragen worden, allerdings ohne diese Korrektur zu kennzeichnen, da sonst zu viele weitere Eintragungen erforderlich gewesen wären, welche die Lesbarkeit erschwert hätten.

vorgehoben. Manchmal treten auch bei zwei oder mehreren in Pa 1609 hintereinander stehenden Gesängen oder Liedern Übertragungen aus einem anderen Gesangbuch auf; dennoch handelt es sich nicht um blockartige, sondern um Einzel-Übernahmen, weil sich die Gesänge oder Lieder im Herkunftsgesangbuch nicht hintereinander befinden.²⁹ Wenn zwei oder mehrere in Pa 1609 hintereinander stehende Gesänge oder Lieder ihre Herkunft aus zwei oder mehreren Gesangbüchern haben können, wird dem Gesangbuch der Vorzug gegeben, das eine blockartige Übertragung in Pa 1609 erkennen lässt.³⁰ Die Gesänge oder Lieder in Pa 1609, die keine Text- und/oder Melodievorlage in bekannt gewordenen Gesangbüchern haben, werden gemäß den Erkenntnissen *Bäumkers*, *Wackernagels* oder der Verfasserinnen als erstmalig in Pa 1609 auftretend auftretend ebenfalls durch **Fettdruck** gekennzeichnet. Da sich diesbezüglich in einigen Fällen textlich oder melodiemäßig lediglich ähnliche Gesänge oder Lieder in anderen Gesangbüchern finden, erfolgt für Pa 1609 der Zusatz „so zum ersten Mal“. Die letzten fünf Spalten der Tabelle enthalten also nur dann Herkunftshinweise, wenn in den eigens aufgeführten Gesangbüchern keine Vorlagen gefunden werden konnten. Die Angaben zu den grau unterlegten oder fett markierten Teilen der Tabelle geben demnach für jeden einzelnen Gesang und jedes einzelne Lied der 137 Gesänge in Pa 1609 genauen Aufschluss über deren direkte Herkunft.

Beispielhaft sei an vier Kapiteln aus Pa 1609 (Katechismus-, Weihnachts-, Fasten- und Ostergesänge) gezeigt, wie man Erkenntnisse zur direkten Herkunft der Gesänge und Lieder grafisch verdeutlichen kann. Für die Katechismusgesänge sind Texte des Katechismus vertont worden, sind aber in Prosa belassen worden. Die Vorlagen für Pa 1609 sind im Hinblick auf die Texte fast ausschließlich in Sp 1599 und mit einigen Abstrichen im handschriftlichen Paderborner Katechismus 1591,³¹ der eher ein Gesangbuch ist, zu sehen. Für die Überleitung von Nr. 4 zu Nr. 5 und für Nr. 13 ist Pa 1609 nach bisherigen Erkenntnissen die primäre Textquelle. Die Melodien aller Katechismusgesänge in Pa 1609 tauchen in ihren jeweiligen Fassungen zum ersten Mal so in Pa 1609 auf.

Insgesamt überwiegt bei den (fast) text- und/oder melodiegleichen Übernahmen von Weihnachtsgesängen aus anderen Gesangbüchern in Pa

²⁹ Vgl. KOHLE (wie Anm. 3 u. 20), Anhang I, Bl. 2, Nr. 23–26 in Bezug auf An 1608.

³⁰ Vgl. ebd., z.B. Blatt 4f., Nr. 73–94 in Bezug auf Ma 1605; dennoch haben Nr. 73–78, 80, 81, 89, 94 in Bezug auf andere Gesangbücher, hauptsächlich auf Sp 1599, textliche oder melodiemäßige Identität. Ma 1605 weist aber bei Nr. 73–94 nicht nur textliche Gleichheit auf, sondern auch melodiemäßige. Selbst dort, wo weder in Ma 1605 noch in Pa 1609 Melodien notiert sind, finden sich Überschriften mit Hinweisen auf dieselben Melodien.

³¹ Vgl. KOHLE (wie Anm. 3), Quellenverz. 2.: Überregionale Gesangbücher in chronologischer Reihenfolge, Nr. 9.

1609 deren Herkunft aus Sp 1599, Ma 1605 und An 1608. Andererseits haben aber auch nur die Weihnachtsgesänge einen derart hohen Anteil an Paderborner Eigengut: sei es durch die eigens für das Paderborner Buch neu geschaffenen Texte und/oder Melodien (besonders im Bereich der Puer-natus-Gesänge), sei es durch gezielte Strophenveränderungen, -verminderungen oder -hinzufügungen. Gerade die zahlreichen Puer-natus-Gesänge verleihen dem Gesangbuch einen volkstümlichen Charakter.

Im Hinblick auf die Rezeption von Gesängen aus anderen Gesangbüchern in Pa 1609 bietet sich für die Fasten- und Osterzeit ein völlig anderes Bild als bei den Weihnachtsgesängen. Auffällig ist vor allem die sehr stark blockhafte Text- und mit kleinen Abstrichen auch Melodieübertragung aus Ma 1605: So bildet Nr. 69 den Abschluss des kapitelübergreifenden Blocks, der bei den Weihnachtsgesängen mit Nr. 66 begonnen hat; die umfangreichste blockhafte Text- und in großen Teilen auch Melodieübernahme in Pa 1609 bilden Nr. 73–94. Nr. 95–97 sind als Text- und Melodieblock von Sp 1599 übertragen worden.

Es bedarf eines Zeitsprungs von 19 Jahren, um das nächste exemplarisch gewählte Paderborner Gesangbuch in den Blick zu nehmen. Pa 1628 ist in den Notzeiten des Dreißigjährigen Krieges veröffentlicht worden. Es hat in einem einzigen Exemplar die Zeiten überlebt und befindet sich im Besitz der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn. Seit 2007 liegt es als kommentierter Reprint vor.³² Das Buch umfasst 419 bedruckte Seiten und enthält 171 Gesänge. Nur noch rund 31% des Gesamtbestands, nämlich 54 Gesänge, sind lateinisch oder lateinisch / deutsch. Es ist demnach eine allmähliche Lösung aus der lateinischsprachigen liturgischen Tradition zu beobachten und damit eine stärkere Berücksichtigung des Volkes in gottesdienstlichen Feiern. Von den insgesamt 171 Gesängen in Pa 1628 stammen 140 aus den Paderborner Vorgängerbüchern, davon 80 allein aus Pa 1609. Es liegt eine deutliche Kontinuität vor, doch werden auch genügend neue Gesänge aufgenommen, welche die wachsende konfessionelle Sicherheit und damit das sich differenzierende katholische Leben fördernd begleiten.³³ Nicht wieder berücksichtigt sind die Katechismusgesänge. Wahrscheinlich stand mit den in Paderborn gedruckten Katechismen, zum Beispiel des geistlichen Rektors Matthaeus Tympius, genügend Lehrmaterial zur Verfügung.³⁴

Abgesehen von den Katechismusgesängen zeigt sich Kontinuität ebenfalls in der Struktur von Pa 1628. Auch hier sind die Gesänge den Festen und thematischen Schwerpunkten des Kirchenjahrs zugeordnet. Deutlich vermehrt zeigen sich eucharistische Gesänge und solche zur

³² Vgl. HEITMEYER/KOHLÉ (wie Anm. 4).

³³ Vgl. HEITMEYER/KOHLÉ (wie Anm. 7), S. 128f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 314f.



Abb. 1: Lied „Maria gieng hinaus“.

Paderborner Gesangbuch 1628 (Paderborn,
Erzbischöfliche Akademische Bibliothek, Signatur: AV 3723), S. 248f.

Gottesmutter, den Engeln und den Heiligen, also zu genuin katholischen Singeanlässen, die im Zuge der Rekatholisierung ihren hohen Stellenwert in Liturgie, Frömmigkeit und auch in bruderschaftlichen Lebensvollzügen wieder behaupten konnten. Die eucharistischen Gesänge haben von vier in Pa 1609 auf sieben in Pa 1628 zugenommen, die zur Gottesmutter von acht auf 26, die zu den Engeln und Heiligen von zwei auf acht.³⁵

Die überaus stattliche Zahl von 26 Mariengesängen ist die auffälligste Neuerung in Pa 1628. Neun von diesen stammen von dem bedeutenden Jesuitendichter Friedrich Spee (1591–1635),³⁶ zum Beispiel „Ave Maria

³⁵ Vgl. ebd., S. 114f.

³⁶ Vgl. Theo G.M. VAN OORSCHOT (Hg.), Friedrich SPEE. »Ausserlesene, Catholische, Geistliche Kirchengesäng«. Ein Arbeitsbuch. Bei den Melodien unter Mitarbeit von Alexandra Herke (= Friedrich Spee. Sämtliche Schriften, historisch-kritische Ausgabe, Bd. 4), Tübingen/Basel 2005. Da Spees Gesangbuchlieder alle anonym erschienen waren, bestand für die Forschung lange Zeit die Unsicherheit, ob ein Lied Spee zuzuordnen sei oder nicht. Die Editionsarbeit von Van Oorschot, die als Referenzbuch zu bezeichnen ist, schafft durch Indizienbeweise die weitestgehend mögliche Klarheit.

gratia plena, so grüßen die Engel die Jungfrau Maria“ zu Mariä Verkündigung (25. März), „Maria ging hinaus/ zu Zachariae Haus“ zu Mariä Heimsuchung (2. Juli) (Abb. 1) oder „Maria ging geschwind/ mit ihrem lieben Kind“ zu Mariä Lichtmess/Darstellung des Herrn (2. Februar). Vor allem Friedrich Spee ist es zu verdanken, dass für acht große Marienfeste im Kirchenjahr speziell thematisch ausgerichtete Marienlieder vorhanden sind. Hinsichtlich des gesamten Marienkapitels ist zu beobachten, dass gut die Hälfte aller Lieder inhaltlich zentriert ist auf die Vorsorge für die Ewigkeit und auf Maria als Zuflucht der mit Sünde und Leid beladenen Menschen.³⁷ So heißt es in der 2. Strophe des Liedes „Maria zart/ von edler Art/ du bist ein Kron der Ehren“:

„O Jungfraw süß/
hilff daß ich büß/
mein Sünd über meinem Ende/
wann mir zerbricht/
mein hertz und Gsicht/
beut meiner Seel dein Hände“.³⁸

Auch in weiteren Kapiteln von Pa 1628 finden sich nicht wenige Gesänge, die der Reflexion über Schuld und Not, über Tod und Ewigkeit gewidmet sind. Dieses Liedgut ist sicherlich in Verbindung zu bringen mit den gewachsenen Kriegsnot und der kaum überstandenen Pest von 1625.³⁹

Das dritte exemplarisch gewählte Gesangbuch ist in der Regierungszeit des Fürstbischofs Ferdinand von Fürstenberg (reg. 1661–1683) erschienen. Die Vorgängerauflage von 1671 ist verschollen, hat aber mit der Folgeauflage Pa 1682 den Drucker Johan Todt und den Abdruck des fürstbischöflichen Privilegs von 1671 gemeinsam. Folglich darf eine Gleichheit von Pa 1671 und Pa 1682 angenommen werden, welche die Registrierung Pa 1671/82 nahe legt.⁴⁰

Pa 1682 war in der Fachwelt völlig unbekannt, bis es schließlich 1994 zufällig entdeckt wurde in der Ausstellung „Bischofsländer“ im Diözesanmuseum Paderborn. Der Standort des Unikats ist das LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster (Signatur: K 281). Die Herkunft des Gesangbuchs aus der Hofbuchdruckerei Todt in Neuhaus und das landesfürstliche Privileg bezüglich eines Marktmonopols aller Bücher religiösen Inhalts für die hofeigene Druckerei dokumentieren die Einflussnahme

³⁷ Vgl. HEITMEYER/KOHLE (wie Anm. 7), S. 130.

³⁸ Vgl. ebd., S. 177f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 130.

⁴⁰ Vgl. Erika HEITMEYER/Maria KOHLE, *Pietas Paderbornensis. Vierhundert Jahre Paderborner Gesangbücher 1609–2009*. Begleitheft zur Ausstellung der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn zur Geschichte des Paderborner Diözesan-Gesangbuchs (= Veröffentlichungen der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn, Bd. 11), Paderborn 2009, S. 30–32.

Ferdinands von Fürstenberg auf das Gesangbuch als Medium konfessioneller Vergewisserung und Identität. Das Wappen Ferdinands prangt in halbseitiger Größe auf dem Titelblatt.

Pa 1682 umfasst 338 bedruckte Seiten und 211 Gesänge. Nur noch rund 17%, nämlich 37, sind lateinisch oder lateinisch-deutsch. Von den insgesamt 211 Gesängen stammen etwa zwei Drittel, nämlich 130, aus den Paderborner Vorgängerbüchern, davon 68 allein aus Pa 1609. Neu aufgenommen sind 81 Gesänge. Mit der hohen Zahl von 50 Liedern ist der Jesuitendichter Friedrich Spee vertreten. Wieder einmal ist die kluge Steuerung von Tradition und Neuerung ein Merkmal der Liedmission im Hochstift Paderborn:⁴¹

Das bisher reichhaltigste Liedkorpus von Pa 1682 wird eingeleitet mit fünf Katechismusgesängen aus Pa 1609, sozusagen einem katechetischen Minimalprogramm. Daran schließen sich die Gesänge zu den Festen und thematischen Schwerpunkten des Kirchenjahrs an.

Nach wie vor zahlreich machen die 50 Advents- und Weihnachtsgesänge rund ein Viertel des gesamten Liedbestands aus. Darunter sind sechs Neujahresgesänge, die zum Oktavtag von Weihnachten, also zum Titularfest des Jesuitenordens, der Verehrung des Namens Jesu gewidmet sind.

Die Zahl der Mariengesänge ist gegenüber Pa 1628 um weitere vier auf nun 30 erhöht worden. Von diesen haben elf eine Zuweisung zu einem Marienfest, die übrigen 19 sind flexibel nach Anlass und Ort einsetzbar. Unter diesen flexiblen Liedern befinden sich acht, die auffallen durch ihre glaubensfrohe Grundstimmung und ihre poetische Bildersprache, darunter „Ave Maria klare/ du lichter Morgenstern“ und „Meerstern ich dich grüsse“.⁴²

Mehr als verdoppelt hat sich die Zahl der Passionsgesänge, nämlich von zehn auf 24. Sie sind weitgehend gelöst aus der unmittelbaren Bindung an liturgische Anlässe der Fastenzeit, speziell der Karwoche, und flexibel einsetzbar in der im Hochstift aufblühenden Kreuzverehrung, im Ölbergs- und Grablegungskult, zum Beispiel die Spee-Lieder „O Traurigkeit/ o Herzenleid“ und „O Mensch, beweine deine Sünde groß“. Daraus ergibt sich, dass Pa 1682 nicht nur für gottesdienstliche Feiern, sondern auch für bruderschaftliche Versammlungen und volksfrommes Brauchtum dienlich sein konnte.⁴³

Stark erweitert ist gegenüber den Vorgängerbüchern das Heiligenkapitel, das nun 13 Gesänge statt höchstens drei aufweist. Nur zwei wenden sich allgemein an die Heiligen; elf sind individuell an einzelne Fürsprecher gerichtet, speziell an solche, deren Verehrung in Stadt und Hochstift Paderborn besonders gepflegt wurde, nicht zuletzt gefördert durch den

⁴¹ Vgl. HEITMEYER/KOHLER (wie Anm. 7), S. 136–138.

⁴² Vgl. ebd., S. 138f., 188f.

⁴³ Vgl. ebd., S. 247f.

Fürstbischof, zum Beispiel die Verehrung des heiligen Liborius oder der Jesuitenheiligen Ignatius und Franziskus Xaverius. In den Liedtexten sind Viten, Legenden und Verdienste anschaulich vergegenwärtigt zum Aufbau einer inneren Beziehung der jeweiligen Sänger zu den Heiligen und, theologisch korrekt, über sie zu Christus. Somit stehen diese Lieder auch im Dienst der Katechese.⁴⁴

Nicht unerwähnt bleiben sollen die zahlreichen Prozessionsgesänge, die in den Paderborner Gesangbüchern von Anfang an ihren Platz hatten. Pa 1682 weist 17 auf, darunter drei Litaneien: die Namen Jesu-Litanei, die Lauretanische und die Allerheiligen-Litanei. Die litaneitypischen Kehrverse, die dem Dialog zwischen Vorbetern und Volk dienen, finden sich auch in fast allen weiteren Prozessionsliedern. Sie ermöglichen das Mitsingen bei den zahlreichen Prozessionen und Wallfahrten auch ohne Buch.⁴⁵ Eine Strophe aus dem Prozessionslied „Gelobet sei Gott der Vater“ sei hier zitiert, weil sie vom Geist ihrer Zeit kündigt:

„O Gott du wolst außreuten/
Irrthumb und Ketzerey/
damit bei Christen Leuten/
ein Glaub und Gottesdienst sey:
Verleyh Fürsten und Herren/
der gantzen Christenheit/
daß sie den Glauben mehren/
in Fried und Einigkeit/ kirie eleison“.⁴⁶

Mit dem Gesangbuch von 1726⁴⁷ beginnt eine neue Reihe und damit die zweite Phase der Paderborner Gesangbuchgeschichte (1726–1818). Warum? Schon auf dem Titelblatt des Buches wird auf Aussagen des Papstes Benedikt XIII. (reg. 1724–1730) auf dem Konzil zu Rom 1725⁴⁸ und auf die darauf Bezug nehmende Anordnung des Fürstbischofs von Paderborn, Clemens August von Bayern (reg. 1719–1761), hingewiesen, welche die Konzeption des Gesangbuchs beeinflusst haben. Benedikt XIII. hatte 1725 verfügt, dass nach der Predigt im Hochamt die Lehrstücke des Katechismus gesangsweise eingeübt werden sollten.⁴⁹ In Nachfolge dieser

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 139, 212.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 114f., 139.

⁴⁶ Christ = Catholisches Gesang Buch (wie Anm. 7), S. 155f.

⁴⁷ Vgl. HEITMEYER/KOHLÉ (wie Anm. 7), S. 309.

⁴⁸ Vgl. Maria Teresa FATTORI, Monarchischer Papat und die Debatte über die Kirchenleitung im 18. Jahrhundert. Liturgie und Ekklesiologie im römischen Provinzialkonzil von 1725, in: Ekklesiologische Alternativen? Monarchischer Papat und Formen kollegialer Kirchenleitung (15.–20. Jahrhundert), hrsg. von Bernward SCHMIDT/Hubert WOLF, Münster 2013, S. 143–176.

⁴⁹ Vgl. Concilium Romanum 1725, in: Mansi, Bd. XXXIV, Titulus I, Cap. V, Sp. 1855; auch Wilhelm BÄUMKER, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhun-

Aussage wird der erste Teil von Pa 1726 von Katechismusgesängen (S. 5–13) gebildet.⁵⁰ Diese auch jesuitische Prägung setzt sich fort im folgenden Kapitel der 25 „Christlichen Wercke“, einem Korpus von 43 Liedern zum Glaubensleben und zur Heiligung des Alltags (S. 16–81).⁵¹ Der folgende und umfangreichste Teil (S. 81–300) ist weitgehend – wie auch schon in den früheren Paderborner Gesangbüchern – nach dem Kirchenjahr geordnet. Das Schlusskapitel mit Liedern gemäß den drei Wegen der Vollkommenheit, „dem Weg der Reinigung, der Erleuchtung und der Vereinigung“ (S. 300–328) enthält die jesuitische Rezeption einer frühmittelalterlichen mystischen Gedankenwelt, die sich in der bildenden Kunst zum Beispiel auch in den verschiedenen Engelsgestalten auf den Gesimsen der Pfeiler und des Chores der jesuitischen Schutzengelkirche von Eichstätt findet.⁵² Die jesuitische Prägung von Pa 1726 lässt sich also einerseits schon an der Strukturierung des Buches erkennen, andererseits mit dem Hinweis auf 39 echte, 12 wahrscheinliche und 5 scheinbare Spee-Lieder untermauern.⁵³ Insgesamt setzt das Buch mit der Übernahme von 69% des Liedguts der Paderborner Vorgängerbände die örtliche Tradition fort, öffnet sich aber mit 31% neuen Liedguts den Strömungen seiner Zeit.

Da Pa 1726 wie auch sein direkter Nachfolger Pa 1734 verschollen sind, mussten die getroffenen Aussagen aus *Bäumker* und dem erhaltenen und unverändert wieder aufgelegten zweiten Nachfolger, Pa 1737, entnommen werden.⁵⁴ Das Gesangbuch wurde weitgehend unverändert 1758, in mehreren undatierten Auflagen zwischen 1758 und etwa 1785 weitgehend unverändert sowie teilweise verändert 1790 wieder aufgelegt.

Außerhalb der beiden genannten Paderborner Gesangbuchreihen ist 1678 in der Paderborner Universitätsbuchdruckerei Huber ein lateinisches Studiosen-Gesangbuch gedruckt worden, das sich selbst auf dem Titelblatt als Studiosen-Gesangbuch ausweist:

derts, 4 Bde., Freiburg 1883–1911, unveränd. Nachdr. Hildesheim 1962 u. 1997, hier Bd. III, S. 56f.

⁵⁰ Zur Paderborner Tradition des gesungenen Katechismus und zu Petrus Canisius vgl. KOHLE (wie Anm. 3), S. 156–158.

⁵¹ Vgl. Martina EICHELDINGER, Friedrich Spee – Seelsorger und poeta doctus. Die Tradition des Hohenliedes und Einflüsse der ignatianischen Andacht in seinem Werk (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 110), Tübingen 1991, S. 175f.

⁵² Vgl. Josef BILL, Art. Stufenweg, in: Lexikon für Theologie und Kirche³ 9 (2000) Sp. 1057; Anton ARENS, Friedrich Spee als Dichter im Dienst der Seelsorge, in: Friedrich Spee im Licht der Wissenschaften, hrsg. von Anton ARENS, Mainz 1984, S. 124f.; Andreas BAUCH, Schutzengelkirche Eichstätt, Regensburg² 2004, S. 7.

⁵³ Vgl. VAN OORSCHOT (wie Anm. 36), S. 671–677.

⁵⁴ Vgl. HEITMEYER/KOHLE (wie Anm. 7), S. 309f.

*SIRENES | SIVE | HYMNI SACRI | Diversis anni temporibus ac-
| commodati, in usum Studiosae | Juventutis Paderbornae | editi, | Permissu
Superiorum. |
Anno 1678. | [Signet] | Paderbornae, | Typis, Davidis Huberi.*

Die Zuweisung an die studierende Jugend in Paderborn, das Jesuitensignet, die Wahl der Huberschen Druckerei und der Ausweis „Permissu Superiorum“ auf dem Titelblatt lassen auf die jesuitische Provenienz des Gesangbuchs schließen. Es enthält 145 ausschließlich lateinische Gesänge ohne Noten. Es existiert allerdings ein auf das Paderborner Buch bezogener Kölner Druck mit vierstimmigen Melodien aus demselben Jahr 1678.⁵⁵ Wie das Titelblatt ferner angibt, sind die Gesänge auf den Ablauf des Kirchenjahrs ausgerichtet. Die Zahl der Weihnachtsgesänge ist mit 22 (15,20%) für Paderborner Verhältnisse maßvoll. Relativ zahlreich sind die Liedgruppen mit jesuitischen Akzenten: Fastenzeit und Buße 20 Gesänge (13,80%), Fronleichnam und Kommunion 12 (8,30%), Marienfeste 20 (13,80%), Heiligenfeste 18 (12,40%), Engelfeste 9 (6,20%).

Zwar ist das lateinische Studiosen-Gesangbuch 1678 gruppenspezifisch ausgerichtet, aber es ist auch mit der überregionalen und regionalen Gesangbuchgeschichte verflochten. Zudem handelt es sich bei der studierenden Jugend in Paderborn um eine ansehnliche Gruppierung junger Männer, die sich aktiv auch mit ihren erlernten Gesängen im kirchlichen Leben einbrachte.⁵⁶ 20 lateinische Texte hat das Gesangbuch 1678 mit vorausgehenden Paderborner Gesangbüchern seit Pa 1609 gemeinsam. Drei seien exemplarisch genannt:⁵⁷

- „Ecce nova gaudia“ (S. 21–22; Pa 1616, S. 44–45)
- „Puer nobis nascitur“ (S. 31–32; Pa 1609, S. 36–37)
- „Jesu dulcis memoria“ (S. 164–165; Pa 1609, S. 69–72).

Die Aufstellung der insgesamt 20 Texte kann nicht dem Aufweis von quellenmäßiger Abhängigkeit des Studiosen-Gesangbuchs von anderen Paderborner Gesangbüchern dienen, denn ein großer Teil der genannten Gesänge gehört zum Fundus der Hymnen, Sequenzen und Antiphonen der Liturgie und ist viel älter als alle Gesangbücher.⁵⁸ Es wird allerdings sichtbar, dass es im 17. Jahrhundert in Paderborn einen recht umfangreichen und festen Bestand an allgemein bekannten, auch lateinischen Gesängen und eine entsprechende Singepraxis gegeben hat.

Einen hohen Bekanntheitsgrad hatten die Cantiones, die mehrheitlich den Bestand des Studiosen-Gesangbuchs ausmachen, aber auch in den

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 320.

⁵⁶ Vgl. Abschnitt 3 dieses Aufsatzes.

⁵⁷ Vgl. ausführlicher HEITMEYER/KOHLÉ (wie Anm. 7), S. 143.

⁵⁸ Vgl. zum Beispiel Quellenangaben wie „Ex Breviario Romano“ oder „Ex Missali“ (vgl. HEITMEYER/KOHLÉ [Anm. 7], S. 320, Nr. 28a, S. 5, 83).

anderen Paderborner Gesangbüchern relativ zahlreich vertreten sind. Es handelt sich um ursprünglich lateinische Strophenlieder des Mittelalters mit geistlichem Inhalt und mit Kehrreim für eine alternierende Vortragsweise zwischen Vorsängern und Chor, Gemeinde oder Volk, mit zumeist markanten Rhythmen und auch tänzerischen Elementen ausgestattet.⁵⁹

Diese Gesänge gehörten nicht der Liturgie im engeren Sinn an und hatten keinen festen Platz im offiziellen Gottesdienst, sie waren aber als Randerscheinung durchaus willkommen zur Förderung einer subjektiven Frömmigkeit, wie sie zum Beispiel den Jesuiten am Herzen lag.⁶⁰ Rezipienten dieser im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Gattung in der Sprache der Kirche waren Kleriker, Gymnasiasten, Studenten und gebildete Kreise der Bruderschaften. Als Singeanlässe sind Wallfahrten, Prozessionen, geistliche Spiele und Tänze bekannt.⁶¹

3. Liturgische und außerliturgische Verwendung des Liedguts

Zu den Zeiten, als die Rekatholisierung in Paderborn weiter vorangeschritten war (nach 1612), wurden spezielle Mariengesänge, insbesondere von den Gymnasialschülern und Angehörigen der Kongregationen unterstützt, zu den einzelnen Marienfesten, Prozessionen und Wallfahrten gesungen. Ausdrücklicher Zielpunkt einer Prozession zu einem Mariengnadenort war die Römische Kapelle oder Romskapelle am westlichen Rand der Stadt Paderborn (Abb. 2), auf der südlichen Seite der heutigen Bahnhofstraße in der Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ein Kreuz erinnert heute an den Standort der Kapelle. Für das Jahr 1713 zum Beispiel bestätigt ein Büchlein für die Sodalen der Marianischen Kongregation zur Verehrung des wundertätigen Marienbildnisses den Gebrauch von Marienliedern in der Sodalitätsversammlung.⁶² Im Hochstift Paderborn gab es weitere Wallfahrtsorte zur Mutter Gottes: neben der eher als Prozessionszielpunkt der Stadt Paderborn geltenden Römischen Kapelle die Orte Dalhausen, Kleinenberg, Marienloh, Marienmünster und Verne.⁶³ Gemäß der Paderborner Kirchenordnung 1686 sollte zum

⁵⁹ Vgl. Ewald JAMMERS, Art. Cantio, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart¹ 2 (1952/1989) Sp. 778f.; Karl Heinz SCHLAGER, Cantiones, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslands, hrsg. von Karl Gustav FELLERER, Bd. I (Von den Anfängen bis zum Tridentinum), Kassel/Basel/Tours/London 1972, S. 292; KOHLE (wie Anm. 3), S. 168, 227.

⁶⁰ Vgl. JAMMERS (wie Anm. 59), Sp. 780.

⁶¹ Vgl. SCHLAGER (wie Anm. 59), S. 286; KOHLE (wie Anm. 3), S. 229f., 235f.

⁶² Vgl. Sodalität Der Mutter Gottes Und Himmels=Königin MARIAE [...] Paderborn [...] 1713. (Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek, Signatur: AV 4234.)

⁶³ Vgl. HEITMEYER/KOHLE (wie Anm. 7), S. 274–276.



Abb. 2: Romskapelle, ca. 1820 oder 1850. Franz-Joseph Brand
(Archiv Altertumsverein Paderborn, Cod 178, Bl. 50).

Beispiel die Lauretanische Litanei nicht nur an der Loreto-Wallfahrtsstätte Marienloh gesungen werden, sondern im gesamten Hochstift an jedem ersten Sonntag im Monat und am Samstagnachmittag nach der Vesper von den „Schulmeistern und Schulmeisterinnen“ zusammen mit den Kindern in lateinischer oder deutscher Sprache.⁶⁴

Zu den katholisch konfessionstypischen Gesängen zählen aber nicht nur die Mariengesänge, sondern auch die Heiligenlieder. In Bezug auf die von Ferdinand autorisierten und gezielt eingesetzten Gesangbücher Pa 1671 und 1682, vorbereitet durch Pa 1665, wird dessen Einstellung sichtbar in der merklichen Steigerung der Heiligenlieder auf 13. Nur zwei davon sind allgemeiner Art, elf richten sich individuell an einzelne Heilige. Das überraschende Moment dieser elf Lieder, die bis zum Paderborner Gesangbuch 1720 vertreten sind, liegt in folgender Überlegung begründet.

Betrachtet man den Stich der Stadt Paderborn von Matthäus Merian aus dem Jahr 1647 (Abb. 3), so lassen sich von Westen/Südwesten nach Osten folgende Stadtkirchen erkennen: Die Abdinghofkirche St. Peter und Paul auch mit dem Kirchenpatrozinium des hl. Benedikt; die Marktkirche St. Pankratius; die Domkirche St. Liborius und Kilian; die Gaukirche St. Ulrich mit dem Benediktinerinnenkloster, an dessen Portal sich Skulpturen von Benedikt und seiner Schwester Scholastika befanden; die

⁶⁴ Vgl. [...] Erneuerte Kirchen=Ordnung [...] 1686 Newhausf. (Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek, Signatur: AV 408; AV 1528), S. 56f., 78.

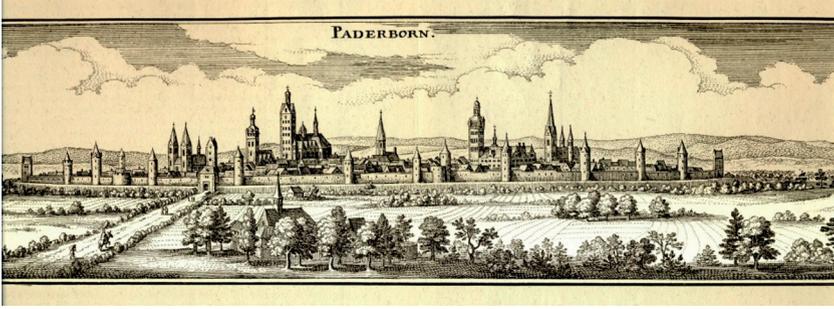


Abb. 3: Kupferstich der Stadt Paderborn mit der Romskapelle im Vordergrund.
Matthäus Merian d.Ä.: Topographia Germaniae.
Westfalen 1647, Nachdr. Kassel/Basel 1961, Stadtansicht nach S. 56.

Jesuitenkirche St. Johannes und das Jesuitenkolleg, Ignatius von Loyola und Franziskus Xaverius eng verbunden; schließlich die Busdorfkirche St. Petrus und Andreas. Fast allen diesen Kirchen- und Klosterpatronen ist in den Paderborner Gesangbüchern 1671/82 bis 1720 ein eigenes Kirchenlied gewidmet worden.⁶⁵ In diesen Liedern finden sich keine Noten, wohl aber Hinweise auf ältere Melodien. Es ist nahe liegend, dass beabsichtigt war, in den jeweiligen Kirchen das Lied zu dem entsprechenden Heiligen singen zu lassen. Es ist jedoch auch denkbar, dass die Notiz im Paderborner Almanach 1712 zum 1. Juli („Proc. in alle Kirchen“) auf eine Prozession durch die genannten Paderborner Stadtkirchen an diesem Tag verweist.⁶⁶ Die Prozession „zu allen Kirchen“ kannte nach dem „Neuen Paderbörnischen Proceßional=Büchlein“ von 1764 sieben Stationen:⁶⁷ die Kirche der Kapuziner mit dem Kirchenpatron Franziskus, die Busdorfkirche mit den Kirchenpatronen Petrus und Andreas, die Gaukirche mit dem Kirchen-

⁶⁵ Vgl. Christ = Catholisches Gesang Buch [...] 1682 (wie Anm. 7), S. 228–246.

⁶⁶ Vgl. Paderbornischer Almanach [...] 1712 [...] Neuhaus (Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek, Signatur: AV 2590).

⁶⁷ Vgl. HEITMEYER/KOHLÉ (wie Anm. 10), Quellenverz. 5.: Sonstige Paderborner Drucke, Nr. 7, S. 31–40. Die Prozession ist offenbar in Anlehnung an die Siebenkirchenprozession in Rom begründet worden. Diese war von Philipp Neri (1515–1595) wiederbelebt worden und hatte als Stationen San Pietro in Vaticano, San Paolo fuori le Mura, San Sebastiano, San Giovanni in Laterano, Santa Croce in Gerusalemme, San Lorenzo fuori le Mura und Santa Maria Maggiore. Dieses religiöse Element strahlte auch auf überregionale und ausländische Städte aus. Eine großformatige Radierung der sieben Hauptkirchen Roms, Etienne Dupérac (um 1520/35–1604) für das Heilige Jahr 1575 zugeschrieben, befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur Rar 2029. Abgebildet und erläutert ist diese sehr detailgetreue Karte von Birte RUBACH, Die Sieben Hauptkirchen Roms, in: Wunder Roms im Blick des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, hrsg. von Christoph STIEGEMANN, Petersberg (Fulda) 2017, S. 366f.

patron Ulrich, die Jesuitenkirche mit dem Kirchenpatron Franziskus Xaverius, die Marktkirche mit dem Kirchenpatron Pankratius, die Abdinghofkirche mit den Kirchenpatronen Petrus und Paulus und zuletzt den Dom mit dem Kirchenpatron Liborius. Das Liboriuslied „Freut euch, ihr Paderbörner“ ist das älteste erhaltene deutsche Kirchenlied zum Gedenken an Liborius.⁶⁸

Das Lied zum hl. Vinzenz⁶⁹ ist eigens auf die Pfarrei Scherfede, zwischen Paderborn und Warburg gelegen, bezogen. Die Paderborner Kirchenordnung 1686 erwähnt eine Prozession zum hl. Vinzenz in Scherfede am Osterdienstag.⁷⁰ Der Herausgeber von Pa 1671 und 1682, letztlich Ferdinand von Fürstenberg unter maßgeblicher Mitarbeit der Jesuiten, beabsichtigte, mittels der Lieder den Gläubigen durch Rekapitulation von wesentlichen Teilen aus der Vita des Heiligen Glaubenswissen und Vorbildfunktion der Heiligen zu vermitteln und damit auch konfessionell katholische Prägung zu fördern und zu bestätigen.

Schließlich nahm ebenfalls die Kreuzverehrung unter der Regierung Ferdinands von Fürstenberg in den Hochstiftsorten Altenbeken, Borgholz (Eddessen), Büren und Delbrück einen enormen Aufschwung. Ferdinand stiftete in Altenbeken zu diesem Zweck eine Kapelle (1669).⁷¹

Am Fest Auffindung des Kreuzes (3. Mai) sollten gemäß Kirchenordnung von 1686 in Altenbeken und Eddessen Prozessionen mit vollkommenem Ablass stattfinden.⁷² 1671 weihte Ferdinand die Kreuzkapelle auf dem Kalvarienberg bei Büren. Auch zu dieser Kapelle fand am Fest Auffindung des Kreuzes eine Prozession statt.⁷³ Zum wundertätigen Kreuz von Delbrück existierte seit 1671 eine Karfreitagsprozession, daneben noch die Prozession am Sonntag nach Kreuzerhöhung (14. September) und am Fest Kreuzauffindung. Im „Creutz=Büchlein“ von 1737, das auch ältere Tradition widerspiegelt und wohl hauptsächlich für die 1714 in Delbrück gegründete Todesangstbruderschaft gedacht war, finden sich zusätzlich sieben Modelle für Andachten an jedem Freitag des Jahres.⁷⁴ Seit langen Jahren gab es an Christi Himmelfahrt auch eine Prozession mit dem hl. Kreuz von Hegensdorf über die Zwischenstation Romskapelle

⁶⁸ Vgl. Christ = Catholisches Gesang Buch [...] 1682 (wie Anm. 7), S. 229f.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 324f.

⁷⁰ Vgl. [...] Erneuerte Kirchen=Ordnung [...] 1686 (wie Anm. 64), S. 19.

⁷¹ Vgl. ERNESTI (wie Anm. 6), S. 104, 120.

⁷² Vgl. [...] Erneuerte Kirchen=Ordnung [...] 1686 (wie Anm. 64), S. 19.

⁷³ Vgl. Dirk STROHMANN, Neues zur Baugeschichte der Kreuzkapelle in Büren, in: die Warte 73, Nr. 153 (2012) S. 2–4.

⁷⁴ Vgl. CREUTZ =Büchlein [...] Das H. Creutz in der Delbrück zu verehren [...] Paderborn [...] 1737 (Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek, Signatur: 5744), S. 15, 22f., 62f., 138–140.



Abb. 4: Kapelle „Hillige Sele“ bei Dörenhagen. Foto von Ansgar Hoffmann.

nach Paderborn.⁷⁵ Anliegen des Dompropstes und späteren Fürstbischofs Dietrich Adolf von der Recke (reg. 1650–1661) war es, die Kapelle „Hillige Sele“ bei Dörenhagen (Abb. 4) zu einem regionalen Zentrum der Kreuzverehrung zu machen. Im Mittelpunkt stand ein wundertätiges Doppelkreuz aus dem 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts, dessen Verehrung seit dem Mittelalter bekannt ist. Die meisten Prozessionen, die von Paderborn zur „Hilligen Sele“ zogen, fanden am Sonntag nach dem Fest Johannes des Täufers (24. Juni) statt. Für 1648 ist erstmals eine Prozession zum Dank für das Ende der hessischen Belagerung bezeugt.⁷⁶

Mit der verstärkten Kreuzverehrung an diesen Wallfahrtsorten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts korrespondierte die starke Vermehrung der Passionsgesänge in den Paderborner Gesangbüchern ab 1671.

Verstärkte Marien-, Heiligen- und Kreuzverehrung, in Kombination mit Prozessionen und Wallfahrten ein katholisches Spezifikum, prägten vor allem die Zeit von etwa 1630 bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Die Studierenden der Jesuiten hatten daran erheblichen Anteil, insofern ihre

⁷⁵ Vgl. Theodor VOß, Geschichte des hl. Kreuzes von Hegensdorf nebst einem Anhang von Gebeten, Liedern und Gedichten, Paderborn [1915], Hegensdorf²1993, S. 34–42.

⁷⁶ Vgl. Johannes LEIFELD, Die Kapelle „Hillige Sele“ bei Dörenhagen, Dörenhagen 2000, S. 9f., 19, 29, 32f., 38.

Frömmigkeitspraxis zum Beispiel in den Marianischen Kongregationen auch auf Erweiterung auf andere Menschen angelegt war.⁷⁷

Die katholischen Gesangbücher von 1609 bis 1720 bestimmten das konfessionelle Zeitalter im Hochstift Paderborn insofern mit, als sie nur selten konfessionell polemisieren, wohl aber zunehmend die katholischen Besonderheiten hervorheben. Durch ständiges gesangliches Rekapitulieren inhalierten die Menschen sozusagen die Glaubensaussagen. Insoweit diente das geistliche Printmedium Gesangbuch über seine Lieder in Text und Melodie als Hilfsmittel zur Glaubensvergewisserung, das die überregionale Liedbasis, vor allem die rheinische, nutzte und um Eigengut ergänzte.

⁷⁷ Vgl. Johannes SÜßMANN, Jesuitenhochschule und Fürstbistum. Zur Bedeutung der Theodoriana für den Erhalt des Hochstifts Paderborn, in: Die Academia Theodoriana. Von der Jesuitenuniversität zur Theologischen Fakultät Paderborn 1614–2014, hrsg. von Josef MEYER zu Schlochtern, Paderborn 2014, S. 115f.

VI. Aufführungspraktiken

Ein Einblick in die Domkantorei des Paderborner Doms

Jörg Wunschhofer

Domkirchen stellen in Vergangenheit und Gegenwart ein Zentrum der Musik dar. Die Organisation der Dommusik fiel daher den Domkapiteln als tragender Institution zu. Verantwortlich war hierfür der Domkantor. Die Domkapitel gehören in der gesamten Kirchenlandschaft wohl zu den komplexesten kirchlichen Institutionen. Daher sei das Domkapitel Paderborn zunächst in kurzer Form vorgestellt.

Die hohe Domkirche von Paderborn gehört zum Typus der Stifts- und Kollegiatkirchen. Deren Kapitel waren materiell ausgestattete Kollegien von nach Satzungen (*Canones*) lebenden weltlichen Klerikern verschiedener Weihegrade, den sogenannten Dom-/Stiftsherren oder Kanonikern. Diese saßen an einer meist größeren Kirche oder auch Domkirche, wo sie unter der Leitung eines Propstes oder Dechanten den Gottesdienst und das Chorgebet besonders feierlich gestalteten. Das Stiftungsvermögen war in eine feste Anzahl an Kanonikaten bzw. Präbenden für die einzelnen Mitglieder aufgeteilt. Die Kanoniker wohnten in einzelnen Kurienhäusern in unmittelbarer Nähe der Kirche, führten ihren eigenen Haushalt und hatten ein eigenes Vermögen. Ein Stift ist kein Kloster, somit legen Kanoniker keine Gelübde ab.¹ Es gab im Hl. Römischen Reich deutscher Nation weit über 700 Institutionen dieses Typs.² Das alte Domkapitel Paderborn wurde in der Zeit der Säkularisation im Jahr 1810 aufgehoben.³

¹ Jörg WUNSCHHOFER, „Vigore indulti apostolici“. Die Besetzung von Präbenden im Domkapitel zu Paderborn durch Fürstbischof Clemens August per päpstliches Indult, in: Paderborner Historische Mitteilungen 26 (2016), S. 54–96.

² Alfred WENDEHORST/Stefan BENZ, Verzeichnis der Säkularkanonikerstifte der Reichskirche (Schriften des Zentralinstituts für fränkische Landeskunde und allgemeine Regionalforschung an der Universität Erlangen-Nürnberg 35), Neustadt an der Aisch 1997.

³ Hans Jürgen BRANDT, Paderborn – Domstift St. Maria, Kilian, Liborius und Ulrich; in: Karl HENGST (Hg.), Westfälisches Klosterbuch. Lexikon der vor 1815 errichteten Stifte und Klöster von ihrer Gründung bis zur Aufhebung, Bd. 1: Ahlen-Mülheim, Bd. 2: Münster-Zwillbrock, Bd. 3: Institutionen und Spiritualität (Quellen und Forschungen zur Kirchen- und Religionsgeschichte 2, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen 44), Münster 1994–2003, Bd. 2, S. 175–205, hier S. 176.

Das heutige Domkapitel Paderborn stellt sich wie folgt dar:⁴ Das Metropolitankapitel⁵ ist ein Kollegium von vierzehn Diözesanpriestern des Erzbistums Paderborn. Es besteht aus zwei Dignitären, dem Dompropst und dem Domdechant, acht residierenden und vier nichtresidierenden Domkapitularen. Es hat die Aufgabe, die feierlicheren Gottesdienste im Hohen Dom zu Paderborn durchzuführen. Die heutige Paderborner Dommusik ist eine Einrichtung des Metropolitankapitels.⁶

Dom-, Stifts- und Kollegiatkirchen gab es im Großraum Ostwestfalen-Lippe und darüber hinaus, unter anderem in Paderborn (St. Peter und Andreas, gen. Busdorf),⁷ Minden (Dom St. Petrus und Gorgonius; St. Martini; St. Johannes),⁸ Lübbecke (St. Andreas),⁹ Bielefeld (St. Marien bzw. Neustädter Kirche),¹⁰ Wiedenbrück (St. Aegidii et Caroli Magni),¹¹ Hameln (St. Bonifatius oder Münsterkirche),¹² Höxter (St. Peter bzw. St. Nicolai),¹³ Meschede (St. Walburgis)¹⁴ und Soest (St. Patrocli)¹⁵.

Das Domkapitel Paderborn unterschied sich von denen an Kollegiatkirchen in erster Linie durch das Adelsprivileg. Es war erster Landstand, es übernahm die Regierung bei Sedisvakanz des Bischofsstuhls und hatte das Recht der Bischofswahl. Es bestand aus 24 Präbenden bzw. Kanonikaten. Zu den Dignitäten zählten Dompropst und Domdechant; beide wurden vom Kapitel gewählt. Ferner waren vier Ämter zu vergeben: Domscholaster, Domthesaurar, Domkantor und Domkellner; sie wurden vom Fürstbischof ernannt.¹⁶

Das Ausscheiden aus dem Domkapitel erfolgte entweder durch Tod oder durch Verzicht (*Resignation*). Das nachfolgende Besetzungsverfahren unterteilte sich in Aufschwörung und Possession, wobei die Tonsur und

⁴ Auszug aus den Statuten des Metropolitankapitels Paderborn vom 18. Juli 2019. URL: <https://www.dom-paderborn.de/medium/Statuten_gen_07_2019_compressed.pdf?m=733> (Zugriff am 12.9.2021).

⁵ Paderborn ist seit 1930 ein Erzbistum – eine Kirchenprovinz; der Erzbischof wird daher auch als Metropolit bezeichnet. Die in einer „Metropole“ gelegenen Domkapitel bezeichnen sich daher auch als Metropolitankapitel.

⁶ URL: <<https://www.paderborner-dommusik.de/>> .

⁷ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 175–205, 215–224.

⁸ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 593–606, 619–624, 624–629.

⁹ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 546–550.

¹⁰ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 70–76.

¹¹ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 470–479.

¹² Josef DOLLE (Hg.), Niedersächsisches Klosterbuch. Verzeichnis der Klöster, Stifte, Kommenden und Beginenhäuser in Niedersachsen und Bremen von den Anfängen bis 1810. Unter Mitarbeit v. Dennis Knochenhauer, 4 Bde, Bielefeld 2012, Bd. 1, S. 550–562.

¹³ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Band 1, S. 452–458.

¹⁴ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Band 1, S. 582–587.

¹⁵ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Band 2, S. 346–353.

¹⁶ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Band 2, S. 175–205.

ein Mindestalter von 14 Jahren erforderlich war. Es folgte eine sechswöchige strenge Residenz und die abschließende Emanzipation, zu der die Subdiakonsweihe, ein Mindestalter von 21 Jahren und ein Studium nachzuweisen waren. Erst dann erlangte man den festen Chorsitz und Stimme in den Kapitelssitzungen, man erhielt das aktive und passive Wahlrecht zu Dignitäten und Ämtern.¹⁷

Die Vikare und Benefiziaten sorgten an den Altären für die gestifteten Messen und Memorien; 1434 waren es 47, im 17. Jahrhundert 53.¹⁸

Die weiteren Ausführungen basieren in erster Linie auf der umfangreichen und detaillierten Arbeit von Maria Elisabeth Brockhoff zur Musikgeschichte der Stadt Paderborn.¹⁹

Der Domkantor

Das Amt des Domkantors war stets mit dem Archidiakonats Warburg gekoppelt.²⁰ Die erste Erwähnung ist für das Jahr 1215 mit *Wulframus* festzumachen.²¹ Im Jahr 1340 ist erwähnt, dass er an Sonn- und Feiertagen den Chor persönlich zu leiten hatte.²² Als Feiertage werden aufgeführt: Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Fronleichnam, Weihnachten sowie die Marienfeste: Heimsuchung (2. Juli), Geburt (8. September), Empfängnis (8. Dezember), Reinigung (2. Februar), Verkündigung (25. März).²³ Mariä Himmelfahrt (15. August) erscheint dagegen nicht in dieser Auflistung. Dem Domkantor oblag auch die Aufrechterhaltung der Disziplin der Choralen.²⁴ Ab dem 17. Jahrhundert hatte er nur noch die liturgische Leitung an hohen Festtagen.²⁵ In der Zeit kam es nämlich zur Stiftung und Gründung der Domkapelle, die auch zu einer stärkeren Ausdifferenzierung der Aufgaben führte.

¹⁷ Wilhelm TACK, Aufnahme, Ahnenprobe und Kappengang der Paderborner Domherren im 17. und 18. Jahrhundert, in: Westfälische Zeitschrift. Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde 66, H. 2 (1940), S. 3–51, hier: S. 6–13. – Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 175–205, hier S. 183.

¹⁸ Westfälisches Klosterbuch (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 184.

¹⁹ Maria E. BROCKHOFF, Musikgeschichte der Stadt Paderborn (Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte 4, Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 20), Paderborn 1982, S. 11–31.

²⁰ Hans Jürgen BRANDT/Karl HENGST (Hg.), Das Bistum Paderborn im Mittelalter (Geschichte des Erzbistums Paderborn 1), Paderborn 2002, S. 73–74.

²¹ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 12.

²² BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 29.

²³ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 30.

²⁴ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 30.

²⁵ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 30.



Abb. 1: Epitaph des Domkantors Johannes Werner v. Imbsen, † 1743, im Ostflügel des Kreuzgangs (Bildrechte beim Autor)

Teilliste der Domkantoren²⁶

1542–1551 R (Domdechant)	Hugo Budde
1551–1572 R (Domdechant)	Henrich v. Meschede
1573–1576 †	Theodor v. Meschede
1578–1586 R (Domscholaster)	Roser v. Westrem ²⁷
1586–1599 †	Henrich v. Papenheim
1599–1617 R	Theodor v. Plettenberg
1617–1625 †	Rabanus Westphal
1626 †	Dietrich v. Orsbeck
1629–1651 R (Dompropst)	Johannes Wilhelm v. Sintzig
1653–1663 R	Johannes Henrich v. Sintzig
1663–1700 †	Wilhelm Franz v. Vittinghoff-Schell
1700–1708 †	Bernard v. Plettenberg
1708–1743 †	Johannes Werner v. Imbsen
1743–1757 †	Ferdinand Caspar v. Boeselager
1757–1774 R (Domdechant)	Christoph Andreas v. Elmendorff

²⁶ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 11–28, hier S. 23–28; und S. 156. Die Nachweiszeiten der Domherren sind der Sammlung Pennig im Erzbistumsarchiv Paderborn entnommen. Abkürzungen: R = Resignation, † = Tod, E = Ende bzw. Aufhebung des Domkapitels.

²⁷ Jörg WUNSCHHOFER, Die Präbendierung des Roser von Westrem im Domkapitel Paderborn im Jahre 1557, in: Westfälische Zeitschrift 164 (2014), S. 163–169.

1774–1798 R
1798–1810 E

Otto Herman v. Spiegel
Clemens Philipp v. Spiegel

Folgt man der obigen Auflistung der Domkantoren ab Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Jahr 1810 und betrachtet die Amtszeiten, so behielt man das Amt oftmals bis zum Tode. In vier Fällen führte die Wahl zum Dompropst oder Domdechanten zum vorzeitigen Amtsende. In einem Fall erfolgte der Wechsel zum Amt des Domscholasters. Bei Theodor v. Plettenberg gab es eine vorzeitige Resignation vom Amt, deren Grund derzeit nicht ersichtlich ist.²⁸ Otto Herman v. Spiegel resignierte 1798 im Alter von 86 Jahren sein Domkanonikat zu Gunsten des Rudolph Philipp Victor v. Westphalen.²⁹ Nachfolger im Domkantorenamt wurde Clemens Philipp v. Spiegel.

Der Succentor³⁰

Der Succentor war als Vertreter dem Kantor nachgeordnet. Erstmals wird er im Jahr 1324 erwähnt.³¹ Seine Aufgabe war die Durchführung des Gesangs zum täglichen Gottesdienst und die Unterstützung des Kantors an Sonn- und Feiertagen. Er wurde vom Kantor ausgesucht, vorgeschlagen und eingesetzt. Er war meist Benefiziat am Altar der 10.000 Märtyrer.³²

Die Choralen³³

Ihre Aufgabe war die Durchführung der Chorgesänge von Messe und Offizium. Im Jahr 1340 ist eine erste Erwähnung nachzuweisen, gleichgesetzt mit den Chorschülern: *Scholares id est chorales*. Sie waren Nutznießer der sechs sogenannten Knabenpräbenden, die im Jahr 1230 erwähnt werden. Für sie galt eine strenge Präsenzpflicht, die Schlafstätten waren im Dom.³⁴ Die Gruppe umfasste meistens acht Mitglieder,³⁵ während es 1779/80 nur noch sechs Mitglieder waren.³⁶ Zu Anfang des 17. Jahrhunderts gab es nur noch zwei *Allelujanten*.³⁷ Mitglieder der Choralen traten gelegentlich als Vicesuccentoren in Erscheinung.³⁸ Als Aus-

²⁸ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 24–25.

²⁹ Paul MICHELS, Ahnentafeln Paderborner Domherren. Nach Aufschwörungstafeln, Epitaphien und anderen Denkmälern (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 7), Paderborn 1966, S. 123–124, Nr. III 1.

³⁰ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 31–46.

³¹ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 31.

³² BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 31.

³³ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 46–71.

³⁴ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 46.

³⁵ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 47 und 61.

³⁶ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 61.

³⁷ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 46.

³⁸ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 46–53.

hilfskräfte wurden unter anderem Studenten und Vokalmusiker herangezogen mit den Tonlagen: *Diskantista, Altista, ...*³⁹

Die Domkapelle⁴⁰

Im 17. Jahrhundert ist in der Dommusik eine Professionalisierung zu beobachten. Durch eine testamentarische Stiftung des Dompropstes Arnold von der Horst im Jahr 1630, also während des 30-jährigen Krieges und der protestantischen Besetzung der Stadt, entstand eine Domkapelle. Das Stiftungsvermögen betrug rund 6.700 Reichstaler, das einen Zinsertrag von 125 bis 130 Reichstaler im Jahre 1674 erbrachte. Zu dieser Kapelle zählten acht Vokalisten (je zwei: Diskant, Alt, Tenor, Bass), drei Instrumentalisten, ein Organist und ein Calcant. Der Kapellmeister bzw. Musiker (*Capelle Magistro qua Musico*) war Leiter der Domkapelle. Der Musikdirektor war Leiter des Vokalchors und stand somit dem Succentor nahe.⁴¹ Oftmals war er sogar selbst Succentor.

An Musikern sind vor allem Violinisten, Cellisten und Violoncellisten zu finden.⁴² Im Jahre 1680 sind *tres Ludiones* (hier: aushelfende Stadtmusikanten) genannt; meistens mit Blasinstrumenten, meist als Waldhornist, Militäroboist und Trompeter.⁴³ Auch traten Domgeistliche als Violinisten sowie Tenoristen oder Bassisten in Erscheinung.⁴⁴ Im Jahre 1809 wurde Lisette Borggreve als Sängerin genannt, so dass nun auch die Frauen ihren Platz fanden.⁴⁵

An Instrumenten sind 1658–1700 nachzuweisen: Trompeten, Posauen, Violen, Diskantgeigen, Viola da gamba, Dulcian, Pfeifen, Violinen, Oboen und Flöten.⁴⁶ Ab 1700 waren es unter anderem: Streichinstrumente und -bogen, Bass- und Tenorviolen, Laute, Bassgeige, Violinen und eine große Menge *neuwe pauckenfelle*.⁴⁷

Auch eine Musikliste für 1691/92 ist überliefert: Carlo Grossi, 1680; Mauritio Cazzati, 1641; Antonio Rigatti, 1640; Jacobo Carissimi, 1666; Nicolao à Kempis, nach 1649; Jacob Schwiffelguet; Giovanni Rosenmüller, 1670; Thomas Eisenhuet, 1680; Johann Melchior Caesar, 1688; Johan Guilelmo Scheffer; Clamor Henric Abel; P. Moser; Thomas Eisenhuet, 1683; Leopoldo à Plaven; Melchior Gletle; Carlo Grossi, 1681.⁴⁸

³⁹ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 46–71.

⁴⁰ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 71–99.

⁴¹ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 71–72.

⁴² BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 72–80.

⁴³ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 81–82.

⁴⁴ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 81.

⁴⁵ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 69 und 86.

⁴⁶ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 92.

⁴⁷ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 92.

⁴⁸ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 19), S. 94.

Eine Investition in die Dommusik zu diesem Zeitpunkt war möglicherweise ein Versuch, durch Musik ein katholisches Profil sichtbar zu machen und fügt sich insgesamt in die Barockisierung des Doms.⁴⁹ Die Erinnerung an Arnold von der Horst im Dom ist besonders reichlich: An den Säulen sind zahlreiche gleichartige kleine Epitaphien mit seinem Namen und der Jahreszahl 1630 angebracht. Ferner ist auf seine Grabplatte an der Ostwand im Pfarrwinkel hinzuweisen.⁵⁰

⁴⁹ Wortmeldung und Gedanke von Markus Lauert in der anschließenden Diskussion zum Vortrag.

⁵⁰ Margarete NIGGEMEYER, Eine Wolke von Zeugen. Die Heiligen im Hohen Dom zu Paderborn. Mit Fotos v. Ansgar Hoffmann, Paderborn 2007, S. 202.

Musik in Stiften und Klöstern des Paderborner Landes im 17. Jahrhundert

Quellenstudien zu Besetzung, Repertoire und Provenienz einer vielfältigen Praxis

Arno Paduch

Durch den immensen Quellenverlust nach der Auflösung der Klöster des Paderborner Landes im frühen 19. Jahrhundert liegen nur wenige konkrete Belege für die Musikpflege im Paderborner Land vor. Gerade aber für die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg lässt sich für die Kirchen und Klöster dieser Region eine reichhaltige Musikpflege rekonstruieren. Aus nur wenigen Quellen zu Besoldungen und Ankäufen von Musikalien und Instrumenten im Bereich der Paderborner Dommusik vom Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich ein erstaunlich konkretes Bild einer Musikpraxis nachzeichnen, in der vor allem norditalienisches, mittel- und süddeutsches Repertoire der vorausgehenden Jahre und Jahrzehnte gepflegt wurde. Dass im Repertoire Motetten, Psalmen, Messen mit instrumentalen, konzertanten Anteilen zum Teil mehrchöriger Besetzungen ebenso nachweisbar sind wie Tafelmusik und *Divertimenti*, spricht für die Durchlässigkeit der Sphären zwischen den Kapellen des Doms und des Fürstbischofs.¹

In den Akten der ehemaligen Zisterzienserabtei Bredelar aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich einige Hinweise auf die Existenz eines *Chorus musicus*. Gegründet wurde dieser durch Mönche, die als Sänger tätig waren oder Musikinstrumente spielten.² Leider sind zwar die Angaben zu Bredelar unvollständig, überschneiden sich aber in wesentlichen Angaben mit der Besetzungsliste der Stiftsmusik in Fritzlar von 1710³, die wegen ihrer engen Verbindung zum westfälischen Raum hier als Beispiel fungieren mag.

¹ Im Rahmen der Tagung wurden die hier vorgestellten Recherchen künstlerisch dokumentiert im Konzert „Westfalia cantat“, das unter Leitung von Arno Paduch am 16. Juli 2019 in der Marktkirche Paderborns stattfand und vom WDR aufgezeichnet wurde. Vgl. das Programm am Ende des Textes, Abb. 4.

² Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz, Das Bistum Paderborn, Die Zisterzienserabtei Bredelar, Berlin 2012, § 22. Musikleben, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen bearbeitet von Helmut MÜLLER (*Germania Sacra*, Dritte Folge 6,) S. 199–202.

³ Dombibliothek Fritzlar, Ms. 64, Spiegel vorne, *Chorus Musicus Frideslarien*. 1710.

Die Stiftsmusik in Fritzlar umfasste zehn bis zwölf Sänger und Musiker, und man war damit durchaus in der Lage, die noch heute in der Fritzlarer Dombibliothek aufbewahrten Musikalien aufzuführen.⁴

Als *Director musices* fungierte der *Pidellus* Johann Hermann Friderici und als Stiftsorganist der *Cellerarius* Jodocus Hermann Wennecker. Die tiefen Männerstimmen wurden durch den Altaristen Johannes Burchardus, Caspari *Tenorista et Chel(ista)*, den Succentor Johannes Theodor Vormittag als *Bassista* ausgeführt. Den Alt sang Johannes Adrian Wennecker, der auch als *Violonist* genannt wird und der ein Sohn des Stiftsorganisten gewesen sein dürfte. Als Diskantisten werden Johannes Friderici, möglicherweise ein Sohn des Musikdirektors, und Franciscus Conradus Agricola genannt. Bei beiden dürfte es sich um Schüler der Stiftsschule gehandelt haben. Verstärkt wurde das Ensemble durch den Bürger Philippus Becker, der als *Tenorista et Chel(ista)* bezeichnet wird sowie durch den Stadtmusikus Johann Hermann Ihle. Man kann voraussetzen, dass dieser verpflichtet war mit seinen Gesellen und Lehrlingen an der Stiftsmusik mitzuwirken.

Für die meisten Klöster und Stifte des Paderborner Landes ist eine ähnliche Struktur aus musikalisch ausgebildeten Mönchen bzw. Stiftsangehörigen und Bediensteten, Schülern und Lehrern der lokalen Schulen sowie den örtlichen Stadtpfeifern mit ihren Schülern anzunehmen. Die musikalischen Fähigkeiten der einzelnen Ausführenden dürften recht unterschiedlich gewesen sein, wobei nicht auszuschließen ist, dass einzelne Musiker überdurchschnittliche Qualitäten hatten. So ist der von 1687 als Küster und Lehrer in Neuenheerse belegte Casparus Bentrup⁵ wohl identisch mit dem gleichnamigen Bassisten, der im August 1678 in die Hofkapelle des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Bevern eintrat.⁶

Etwas aufwendiger scheint die Musik in der Reichsabtei Corvey gewesen zu sein, in der aufgrund der Mitgliedschaft im Reichsstand auch ein erweitertes Repräsentationsbedürfnis geherrscht hat. Im Juni 1680 wechselte der Corveyer Kapellmeister, der aus Plauen im Vogtland gebürtige Gottfried Pfretzschner, in den Dienst des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Bevern,⁷ wodurch die Existenz einer Kapelle unter der Leitung eines Kapellmeisters für Corvey belegt ist. Pfretzschner ist im Vogtland ein relativ weit verbreiteter Name, weshalb seine Vita ohne wei-

⁴ Bestände online über die RISM Datenbank recherchierbar unter Sigel D-FTZd.

⁵ 1687 *Casparus Bentrup Custos et Ludim. Heris.*, verst. 16.12.1715. Vgl. Anton GEMMEKE, Die Mitglieder der Kalandsbruderschaft in Neuenheerse, in: *Westfälische Zeitschrift. Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde* 134 (1984), S. 203–329, hier S. 247.

⁶ Paul ZIMMERMANN, Herzog Ferdinand Albrechts I. zu Braunschweig und Lüneburg theatralische Aufführungen im Schlosse zu Bevern, in: *Braunschweigisches Jahrbuch* 3 (1904), S. 111–156, hier S. 128.

⁷ ZIMMERMANN, Herzog Ferdinand Albrechts I. (wie Anm. 6), hier S. 128.

tere Quellen nicht nachvollziehbar ist. Er könnte in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zum Kantor Simon Pfretzschnr aus Oelsnitz im Vogtland stehen, der bis 1624 als Kantor in Elnbogen in Böhmen, dann bis 1625 in Auerbach im Vogtland und ab 1625 Kantor in Lössnitz tätig war, wo er 1634 verstarb.⁸ Ebenso könnte er vielleicht auch verwandt sein mit dem um 1673 in Gera als Kantor tätigem Achatius Pfretzschnr.⁹

Gottfried Pfretzschnr, der in Bevern die Nachfolge des aus Mailand stammenden Giovanni Paolo Mazzuchelli antrat, dürfte lutherischer Konfession gewesen sein. Er kam aus der gleichen Region wie der Wolfenbütteler Hofkapellmeister Johann Rosenmüller (Oelsnitz 1617 – Wolfenbüttel 1684), der Leipziger Thomaskantor Sebastian Knüpfer (Asch 1633 – Leipzig 1676) und der Münchener Hofkapellmeister bzw. Wiener Hoforganist Johann Caspar Kerll (Adorf 1627 – München 1693), so dass unter Pfretzschnr in Corvey mitteldeutsche Musik gepflegt worden sein könnte.

Als Reichsstand beschäftigten die Fürststädte von Corvey seit 1792 natürlich Trompeter, wobei das Repräsentationsbedürfnis der kleinen Herrschaft nicht hoch genug war, um eine getrennte Finanzierung von sogenannten musikalischen Trompetern für die Hofkapelle und Feldtrompetern als Boten oder Geleitstrompeter zu ermöglichen. Aus diesem Grund findet Corvey sogar Erwähnung in Johann Ernst Altenburgs Buch zur Trompeterkunst: *Andere [Trompeter, Anm. d. Verf.] werden bey der Capelle und Cammermusik mitgebraucht und bekommen daher gemeiniglich den Namen Cammer= oder Concerttrompeter. An einigen kleineren Höfen verwalten etliche oder die meisten davon die Stelle eines Küchen= Keller= oder Forstschreibers; z.B. am Hofe des gefürsteten Abts von Corvey, wo Einer daneben den Dienst eines Hoforganisten mit verrichtete.*¹⁰

Die Kapellmusik am Paderborner Dom

Die leistungsfähigste musikalische Institution des Paderborner Landes war ohne Zweifel die Kapelle am Dom zu Paderborn, deren Blüte mit der Stiftung der Horstschen Foundation im Jahr 1630 begann.¹¹ Elisabeth Brockhoff hat in ihren verdienstvollen Arbeiten zur Musik in Paderborn zahlreiche, über verschiedenste Aktenbestände verteilte Einzelinformatio-

⁸ Reinhardt VOLLHARDT, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 11.

⁹ Arno WERNER, *Die Fürstliche Leichenpredigtsammlung zu Stolberg als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Archiv für Musikforschung* (1), Leipzig 1936, S. 292–317, hier S. 300.

¹⁰ Johann Ernst ALTENBURG, *Versuch einer Anleitung zur heroisch=musikalischen Trompeter= und Pauker=Kunst*, Halle 1795, S. 27.

¹¹ Maria Elisabeth BROCKHOFF, *Musikgeschichte der Stadt Paderborn (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte 20)*, Paderborn 1982, S. 71f.

nen zusammengestellt und der Allgemeinheit zugänglich gemacht.¹² Durch die Auswertung einschlägiger Quellen möchte ich das bisherige Bild zur Musikpraxis im Paderborner Dom ergänzen: Zwei Zahlungs- und somit auch Besetzungslisten aus den Zeiträumen Michaelis 1696 bis 1697¹³ und Michaelis 1698 bis 1699¹⁴ sind erhalten (vgl. Abbildungen 1 und 2), sowie Ankaufslisten von Musikdrucken für die Jahre 1688 bis 1694 (Vgl. Abb. 3).¹⁵

Die Dommusikkapelle stand unter der Leitung des Kapellmeisters Franciscus Goffin, der erstmalig 1656 in den Paderborner Akten genannt wird und vermutlich 1697 verstorben ist.¹⁶ Gegen Ende seiner Wirkungszeit, im Zeitraum der Jahre 1696/1697 war die Kapelle offenbar mit 24 Personen besetzt, die einschließlich des Kalkanten insgesamt 118 Reichsthaler, 6 Schillinge und 9 Pfennige erhielten (Abb. 1).¹⁷

¹² Neben BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), vgl. auch Maria Elisabeth BROCKHOFF, Die Kirchenmusik im Dom zu Paderborn im 17. Jahrhundert, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 51 (1967), S. 61–78.

¹³ Landesarchiv NRW – Abteilung Westfalen, im Folgenden LAV NRW W, B 501/ Domkapitel Paderborn Nr. 2238, Rechnungen für 1696/97 fol. 317r–318v.

¹⁴ LAV NRW W, B 501/ Domkapitel Paderborn Nr. 2238, Rechnungen für 1698/99 fol. 307r–308v.

¹⁵ LAV NRW W, B 501/ Domkapitel Paderborn Nr. 2238.

¹⁶ In der Liste von 1698/1699 wird er nicht mehr erwähnt. Zu Goffin s. BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 72f. Laut Brockhoff erhielt Goffin normalerweise 24 Reichsthaler, in der Liste von 1696/1697 werden jedoch nur 6/9/4 verzeichnet, dazu wird bei seinem Namen das Kürzel p.m. vermerkt, das als post mortem gedeutet werden könnte.

¹⁷ Die Angaben zu den Währungseinheiten in den Abrechnungen sind nur schwer zu entziffern. Da Ostwestfalen in dieser Zeit die drei Spalten der Rechnungsbücher Reichstaler, Schillinge und Pfennige aufführten, wird hier auch in den folgenden Zahlungsangaben davon ausgegangen, dass dies ebenso für die Rechnungsbücher des Domkapitels gilt. Vgl. z.B. Andreas NEUWÖHNER, Haushalt und Finanzen im Spiegel kommunaler Rechnungen. Die Stadt Paderborn im 17. Jahrhundert, in: Mittelalterliche und frühneuzeitliche Rechnungen als Quellen der landesgeschichtlichen Forschung, hg. von Stefan PÄTZOLD/Marcus STUMPF (Westfälische Quellen und Archivpublikationen 30), Münster 2016, S. 11–50, hier S. 40f. Herrn Prof. Dr. Johannes Süßmann sei an dieser Stelle für den Hinweis herzlich gedankt.

Um einen Eindruck von der Quelle zu geben, sind im Folgenden drei Seiten abgebildet und zeilengetreu transkribiert. Für die übrige Transkription wurde auf Abbildungen des Originals verzichtet.

		fl.	sch.	gr.
	aus dem m. m. m. m. a	317		
	m. m. l. g. v. g. m. m. i. d. g. g.			
6	R. J. Liborio Trise Vicario	8	15	2
	R. J. Sri Henrico Tulano Vicario	8	9	4
	R. J. Samueli Myrino Vicario	12	18	8
	R. J. Sri Georgius Vette Benefic.	8	8	2
	R. J. Sri Elia Canoco Succentori	17	4	8
	J. Canoco Succentori	8	12	10
	J. Drahts choral	8	8	2
	J. Giffin p. m. Capellmeister	6	9	4
7	J. organist p. petro Tromp.	8	8	2
	Quoby Organtistis adhibitis	8	15	2
10	Quoby altistis adhibitis	8	15	2
	Sex Psalms adjuvantibus	8	15	2
	M. m. l. g. v. g. m. m. i. d. g. g.	2	1	2
	M. m. l. g. v. g. m. m. i. d. g. g.	2	2	9
10	Calanti rations p. m. extr. a. m. d. = nonorum. et. l. k. m. m. r. t. e. m. p. e. p. m. a. m. i. a. d. e. u. m. t. r. i. n. i. t. a. t. i. s. v. g. g. ad. s. e. t. i. s. m. i. n. i. s. a. r. c. h. a. n. g. e. l. i.		10	0
			viii	:
	laty - 118	6	9	

Abbildungen 1:

Zahlungs- und Besetzungsliste der Paderborner Domkapelle aus den Jahren 1696/1697. Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Westfalen, Paderborn Domstiftrechnungen, 54 von 1696/97 fol. 317r-318v., vollständige Transkription. Abbildung der Originalquellen mit freundlicher Genehmigung des Landesarchivs NRW, Abteilung Westfalen, Münster

Ausgab(en) pro musica à mich. 1696 usque mich. 1697	Rthl	ß	d
R.D. liborio Grise Vicario	8	15	2
R.D. Joi Henrico Tilenio Vicaro	8	9	4
R.D. Samueli Nigrino Vicario	12	18	8
R.D. Joi Georgio Vette Benefic.	8	8	2
R.D. Joi Eliae Cornaeo Succentori	17	4	8
D. Cornaeo Concenteri	8	12	10
D. Drachter chorale	8	8	2
D. Goffin p.m. Capellnmeister	6	9	4
D. organistae petro Stumpf	8	8	2
duobus discantistis adhibitis	8	15	2
duobus altistis adhibitis	8	15	2
Sex studiosi adiuvantibus	8	15	2
mstr ludowicus musico Civitatis cum suo famulo	2	1	2
mstr Cornelius musico Civitatis cum suo famulo	2	2	9
Calcanti ratione salorum extraordi= narium et litaniarum tempore precum á dmicá decima Trinitatis usque ad festum S. mich. archangeli latus	—	10	3
	118	6	9

fernern außgab(en) pro musica	Rthl	ß	d
Salarium praefontarij	4	–	–
des Püesten Tretters Jahrgehalt	5	–	–
dno Vicario Nigrino zahlet ex gratioso modo für 9 violen zu beschnüren wofür er diess iahr seiden gekauffet ad	6	9	4
Noch demselben für 1 Dulcian auszuputzen vnd zu deßen gebrauch gehörige Heppen Noch demselben ob triplicem chorum pro solemnitate pentecostes, Corporis Chri. dedicationis et liborij -----	3	17	6
--			
Noch demselben für neuwe authores gekaufft als nemblich philomela angelica cantionum sacrarum Venetiis	1		
Noch demselben pro messe brevi a otto voci con una à 4. e suoi Ripieni à beneplacito, et una à da Capella. Die Mauritio Cazzati Maestro di Capella in s. Petronio di Bologna et accademico eccitato. Opera 28. in Bologna latus	3 24	9 1	4 1

		Summa supradicta mensura	37	318
		adventus iugis. s. p.		
		R. O. Liborio frise Vicario	2	14
		R. O. S. p. Joannis Titiano Vicario	2	14
		R. O. Samueli Nigrino Vicario	2	14
		R. O. S. p. Georgio labe benef.	2	11 8
4		R. O. S. p. Elise Bonae Succentor	5	9
		J. Bruno Succentor	2	14
11		J. Daehler Choral	2	11 8
		J. Giffin Capellan ¹³ p. m.	5	9
6		J. organiste petro Ringer	2	11 8
		duos studijs adjuvantibus	2	14
		alijs studijs in letarijs		9 9
		Calanti	1	
		pro consumptis candelis		15 2
4			11	:
1		Conty	33	17 6

fernern außgab(en) pro musica adventus 1696 als	Rthl	ß	d
R.D. liborio Grise Vicario	2	14	–
R.D. Joi Henrico Tilenio Vicaro	2	14	–
R.D. Samueli Nigrino Vicario	2	14	–
R.D. Joi Georgio Vette Benefic.	2	11	8
R.D. Joi Eliae Cornaeo Succentori	5	7	–
D. Cornaeo Concentori	2	14	–
D. Drachter chorale	2	11	8
D. Goffin Capellnmeister p.m.	5	7	–
D. organistae petro Stumpf	2	11	8
duobus studiosis adiuvantibus	2	14	–
aliis studiosij in litanijs	–	9	4
Calcanti	1		
pro consumptis candelis	–	15	2
latus	33	17	1

Summa alypsej pro R. he. 7
 musica adventu 1696
 Anno 1696. digressum in adve.
 tu 22. et quatuor die celebrant
 sacros. 4 qm. sac. et al. 2 9 9
 It. duobus assistentibus sine lectis
 nly simul 4 qm v. sac. etiam
 et al. 2 9 9

 Ceteri — 4 18 8

 Summa alypsej et 181 2 —

 Summa Causationis et. utin
 lat. 2. In 1777 ad — 354 11 10

 Compensatio p. h. et ad. In
 n. ad. p. h. et ad. In
 p. h. et ad. — 173 9 10

 Fin. Plebenberg

fernern außgab(en) pro musica adventus 1696	Rthl	ß	d
Anno 1696 dies fuerunt in adven= tu 22. et qualis die celebrans sacerdos 4 gr. fac. et sol.	2	9	4
Item duobus assistentibus sive lecto= ribus simul 4 gr. fac etiam et sol.	2	9	4
latus	4	18	8
Summa aller ausgab(en) ist	181	2	–
Summa Empfang ist, dem lat. 2. zu sehen ad	354	11	10
Compensiert pleibt die Ein= nahme größer als die aus= gabe ad	173	9	10
Für[st] Plettenberg			

Die höchste Zahlung mit 17 Reichsthalern /4 Schillingen/8 Pfennigen erhielt der Succentor Johannes Elias Cornaeus.¹⁸ Die zweithöchste Zahlung mit 12/18/8 erhielt der Vicar Samuel Nigrino.¹⁹

¹⁸ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 35.

¹⁹ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 73.

Außgab pro musica à mich. 1698.
bis mich. 1699 alß

	Rthl	ß	d
R.D. Vicario Liborio Grise	8	11	8
R.D. Vicario Joi Henri. Tilenio	8	10	6
R.D. Vicario Samueli Nigrino Capellenmeister	16	18	8
R.D. Joanni Georgio Vetten Beneficiato	7	9	4
R.D. Joi Eliae Cornaeo Succentori	16	18	8
D. Martino Cornaeo Concenteri	8	9	4
D. Drachter choral	12	9	4
duobus discantistis adhibit	8	11	8
duobus altistis adhibit	8	11	8
Sex studiosi adiuuantibus adhibit	8	11	8
Organistae petro Stumpf	7	18	1
Ludowico musico huius urbi	3	4	8
Cornelio musico huius urbi	3	7	–
Calcanti pro litanijs extraordinarijs	–	10	6
Noch zugleich pro Nigrino Capellenmeister Pro erogetis necessaijs ad musicam undt Sonsten expeditis refundieren müssen als			
für 9 Violen mit Seiden, Kämen, bogen undt anderen nothwendigkeiten, auch Fagott mit Heppen zu accommodieren, außgeleget gehabt ad	5	2	9
latus –	124	11	6

Abbildungen 2:

Transkription der Zahlungs- und Besetzungliste der Paderborner Domkapelle aus den Jahren 1698/1699. Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Westfalen, Paderborn Domstiftrechnungen, 54 von 1698/99 fol. 307r–308r.

fernnern dergleich ausgab	Rthl	ß	d
Pro tubicinibus, Hobuistis, Floitistis et reliquiis In duobus choris necessariis tempore summae Festivitatij expositi, so ihnen refundieret ad –	7	1	2
Novi authores musivales sunt sumptij als nämblich			
Motetti sagri à dué é tre voci con violini É senza dedicati all' altezza del se= Renissimo Ferdinando gran Principe des Toscana. Da Sebastiano Cherici. Opera quârta in Bologna. ad -----	3		
Il divertimento de grandi musiche de Camera o per servitio di tavola à due é tre voci libro secondo. Consecrato all altezza sere= nissima di Ferdinando Carlo ii. Duca de Mantova, Monferrato etc. opra 9. De Cavallier Carlo Grossi in Venetia appresso ad -----	2	15	2
Zodiaci musici prima pars, et currij trium= Phalij Marianus autore Georgio Ludovico Guntcoillij Augustae Vindelicorum ad	–	18	–
consuetum salorum praesentiarij ad	4	–	–
des Püesten Tretters Jahrgelt	5	–	–
latus	22	13	4

fernnern ausgab(en) pro musica adventus 1698 als	Rthl	ß	d
R.D. Vicario Liborio Grisen	2	18	8
R.D. Vicario Joi Henrico Tilenio	2	18	8
R.D. Vicario Samueli Nigrino Capellen Meister	5	16	4
R.D. Benef. Joi Georgio Vetten	2	14	–
R.D. Succentori Joi Eliae Cornaeo	5	16	4
D. Martino Cornaeo Concenteri	2	16	4
D. N. Drachter	1	12	10
duobus Altistis adhibitis	2	18	8
duobus discantistis adhibitis	2	9	4
Organistae petro Stumpf	2	18	8
Calcanti	1	–	–
pro candelis in inipsis tempore adventus litanijs, et in sacro nocte nativitatis Chri. consumptij -----	11	8	
--			
latus	34	3	6

fernern ausgab(en) pro musica adventus 1698 als	Rthl	ß	d
--	------	---	---

Ao. 1698 dies fuerunt in adventu 24.

et qualis die saceros celebrans 4. grs.

fac. et sol.

Pro duobus assistentibus sive ministran=
tibus simul qualis die 4 grs. fac. et.

latus	5	7	–
-------	---	---	---

Summa aller ausgab(en) ist -----	186	4	4
----------------------------------	-----	---	---

–

Summa empfang ist, von lat.	384	20	9
-----------------------------	-----	----	---

2. zu sehen ad -----			
----------------------	--	--	--

–

Compensiert pleibt die Einnahme	198	6	5
---------------------------------	-----	---	---

großer als die ausgabe ad -----			
---------------------------------	--	--	--

–

salvo errore Calculi

In der Liste von 1698/1699 erhalten Cornaeus als Succentor und Nigrino als Kapellmeister jeweils 16/18/8 (Abb. 2). Dies könnte darauf hindeuten, dass Cornaeus nach dem Tode Goffins und vor der Berufung Nigrinos als Interimskapellmeister fungierte und die Bezahlung entsprechend zwischen beiden Personen aufgeteilt wurde. Das Amt des Succentors war im 14. Jahrhundert geschaffen worden, um in Vertretung des Kantors die praktische Durchführung des Gesangs im täglichen Gottesdienst zu leiten.²⁰ Da die Gesamtleitung der Kapellmusik somit bis zur Einführung der modernen Konzertmusik beim Succentor lag, dürfte der jeweilige Amtsinhaber aus alter Herkunft heraus die gleiche Summe wie der Kapellmeister erhalten haben.

Die anderen namentlich genannten Musiker, die Vikare Liborio Griese, Henrico Tilenio, der Beneficat Georgio Vette, der Concenter Cornaeo, vielleicht ein Sohn des Succentors Johannes Elias Cornaeus, und der Choralist Brachter sowie der Organist Petro Stumpff,²¹ erhielten Zahlungen um die 8 Reichsthaler (8/8/2 Pfennige und 8/15/2), was vermutlich auf unterschiedliche Anwesenheiten bei der Kapellmusik zurückzuführen ist. Ähnlich hohe Zahlungen (jeweils 8/15/2), erhielten drei Gruppen von je zwei Diskantisten, zwei Altisten und sechs Studenten, welche bei der Kapellmusik aushalfen. Am unteren Rand der Gehaltslisten befanden sich zwei Stadtmusikanten (Meister Ludwig und sein Schüler mit 2/1/2, der Stadtmusikant Meister Cornelius und sein Schüler erhielten 2/2/9), sowie der Kalkant, dem nur 10 Schillinge und 3 Pfennige gezahlt wurden.

Hinsichtlich der Ankaufsliste (Abb. 3) sind Zahlungen an den Vikar Nigrino verzeichnet, unter anderem für die Anschaffung von Violinsaiten und Dulzianrohren. Besonders interessant ist aber eine Zahlung an Nigrino für Kompositionen zu Pfingsten, Fronleichnam, Kirchweihe (22. Juli) und dem regionalen Hochfest zu Ehren des Heiligen Liborus (23. Juli).²² Nigrino trat also auch als Komponist in Erscheinung, wobei leider keines seiner Werke heute noch nachweisbar ist. Am Ende der Seite ist eine Zahlung von einem Reichsthaler für eine Sammlung *Philomela angelica* angeführt,²³ wahrscheinlich die 1688 in Venedig erschienene gleichnamige Sammlung²⁴ des aus Breslau stammenden und seit 1673 in Göppingen wirkenden Georg Daniel Speer. Zudem sind Zahlungen von 3 Reichsthalern, 9 Schillingen und 4 Pfennigen für die 1662 in Venedig erschienene

²⁰ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 31.

²¹ Weitere biographischen Angaben zu diesen Personen bei BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), vor allem in Kapitel 4. Die Domkapelle, S. 71–99 und 5. Orgel und Organisten 100–110.

²² BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S.73 übersetzt *triplicem* fälschlich mit dreistimmig.

²³ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 94 liest versehentlich *philomela anglica*.

²⁴ Repertoire International des Sources Musicales, im Folgenden RISM, A/I S 4073.

Sammlung *Messe brevi a otto voci ... opera 28* des Maurizio Cazzati verzeichnet, der aufgrund seiner Leitung einer bis zu 33 Mitgliedern starken Kapelle an San Petronio in Bologna und einer regen Publikationstätigkeit ein weit rezipiertes, umfangreiches Opus groß besetzter geistlicher Musik im concertato-Stil hinterlassen hat.²⁵

Die letzte Seite der Zahlungsliste umfasst zusätzliche Ausgaben für die Adventszeit 1696, wobei allerdings nur dreizehn Musiker bezahlt werden. Dies erklärt sich dadurch, dass die Stadtmusiker mit ihren Schülern nicht mitwirken und anstelle der insgesamt zehn Diskantisten, Altisten und Studenten in der Adventszeit nur zwei Studenten als Adiuventen bezeichnet werden sowie ein Student, der in der Litanei mitwirkte.

Die Zahlungsliste von 1698/1699 (Abb. 2) weist gegenüber der Liste von 1696/1697 (Abb. 1) keine wesentlichen Unterschiede auf. Die nach dem Tode Goffins und der Amtsübergabe an Nigrino frei gewordene Stelle war bis dahin nicht neu vergeben worden, daher reduzierte sich die Zahl der musikalisch tätigen Vikare und anderen Stiftsangehörigen von neun auf acht. Nur die Zahlungen an die beiden Stadtmusikanten erhöhten sich um durchschnittlich ein Drittel, was darauf hindeuten könnte, dass beide in diesem Jahr mit mehreren Schülern in der Dommusikkapelle tätig waren. Auch die Abrechnung für die Musik im Advent unterscheidet sich nur dadurch von der des Vorjahres 1696/1697, dass zwei Diskantisten und zwei Altisten aufgeführt werden. Die Abrechnung verzeichnet auch wieder Ausgaben für Instrumentenzubehör und außerdem eine Zahlung von 7/1/2 für Trompeter, Oboisten und Flötisten. Gespielt wurden diese Instrumente wahrscheinlich von Militärmusikern oder bischöflichen Trompetern. Da diese Instrumente in den für die Dommusikkapelle angeschafften Musikdrucken nur in Ausnahmefällen besetzt sind, muss eine umfangreiche handschriftliche Notensammlung existiert haben. An Musikdrucken sind aus dem Etat der Domkapelle damals geistliche Kompositionen, aber auch weltliche Sammlungen mit Tafel- und Unterhaltungsmusik aus Norditalien und Süddeutschland angekauft worden, so die 1686 in Bologna erschienen *Motetti sagri a due, e tre voci, con violini, e senza ...*

²⁵ Von Cazzatis Sammlung lassen sich in Paderborn drei Ausgaben nachweisen, 1662 RISM A/I C 1621, 1680 RISM A/I C 1621a und 1685 RISM A/I C 1622, einige Stimmbücher dieser Ausgabe tragen als Datum 1686. Die bei BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 94 und Kirchenmusik im Dom (wie Anm. 12), S. 75 verzeichneten Drucke von Giacomo Dupon *Messe a tre e quattuor concertate ...*, vermutlich Giacomo Duponchel, *Messe a tre e quattuor voci concertate*, Venezia 1685, RISM A/I D 3852 und Francesco Pietrobelli *Sacri concerti a due e tre voci con violini obligati ...*, vielleicht Sacri concertus Opus 8, Bologna 1670, RISM A/I P 1648 oder *Musiche sacre concertate*, Bologna 1670, RISM A/I P 1647 sind in den dem Autor übermittelten Kopien aus dem Landesarchiv NRW – Abteilung Westfalen in Münster nicht verzeichnet. Möglicherweise hat Brockhoff diese Werke in einer anderen Quelle gefunden.

*opera quarta*²⁶ des Ferrareser Musikers Sebastiano Cherici, die 1681 in Venedig erschienene Sammlung *Il divertimento de' grandi. Musiche da camera, o per servizio di tavola, all' uso delle Reggie Corti, a due, e tre voci, con un' dialogo amoroso, & uno in idioma ebraico, a 4, libro secondo ... opera IX*²⁷ des Venezianers Carlo Grossi und die 1698 in Augsburg erschienene Sammlung *Zodiaci musici, in XII. Partitas balleticas, veluti sua signa divisi pars I.*²⁸ des Augsburger Musikers Johann Abraham Schmierer.

Die Ankaufslisten der Jahre 1688 bis 1694 verzeichnen weiterhin folgende Werke:²⁹

Abbildungen 3

Ankaufsliste von Musikalien und Instrumenten der Paderborner Domkapelle aus den Jahren 1688 bis 1694

Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Westfalen, B 501/ Domkapitel Paderborn Nr. 2238 fol. 86r-86v., vollständige Transkription

In usum chori musici cathedralis Paderbornensis pro duobus imperialibus comparati sunt quotannis sequentes authores.

Ao 88. Salmi é Messa á cinque voci é doi Violini, cum Litanie della Madonna á quatro e doi violini Di Mauritio Cazzatti opera prima in Venetia. Partes 8.³⁰

Messa e salmi Di Gio. Antonio Rigatti in Venetia. Partes XI.³¹

Ao. 89. Missa á quinque et á novem cum selectis quibusdam cantionibus authore Jacobo Carissimi Coloniae. Partes. X.³²

Symphoniae unius, duorum, trium, 4. 5. et 6. instr. authore Nikolao á Kempis opus quartum Antwerpiae. Partes. 5.³³

²⁶ RISM A/I C 2021, die Paderborner Quelle nennt ausdrücklich Bologna als Druckort, es kann sich somit nicht um den 1689 in Antwerpen erschienenen Nachdruck handeln.

²⁷ RISM A/I G 4736.

²⁸ RISM A/I S 1765.

²⁹ BROCKHOFF, Kirchenmusik im Dom (wie Anm. 12), hat diese Drucke schon aufgelistet. Seitdem ist die bibliographische Erschließung der Musikdrucke des 17. Jahrhunderts erheblich vorangeschritten, so dass es heute möglich ist einige Werke zu identifizieren, die Brockhoff nicht finden konnte. Die Titelangaben folgen hier nicht denen der Paderborner Rechnungen, sondern den Drucktiteln laut RISM.

³⁰ RISM A/I C 1577.

³¹ RISM A/I R 1413.

³² RISM A/I C 1220.

Musicalischer Gemüths=Ergetzungen erstes Werck von
Jacob Scheiffelhut, Augspurg. Partes 4.³⁴

Ao. 90. Sonate di camera da Giovanni Rosenmiller Venetia Par=
tes VI.³⁵

Pars prima Hymni Ariosi R. D. Eisenhuert opus ter=
tium ex Ducali typographia Campidonensi. Partes. VII.³⁶

Musicalischer Wendunmuht von Johann Melchior Cae=
sar Augsburg Partes. VI.³⁷

Ao. 91. Missae concertatae á Johan Guilielmo Scheffer. Vberlingae.
Partes VI..³⁸

Erstlinge Musicalischer Blumen componirt von Clamor Henric
Abel. Franckfurt. Partes.V.³⁹

Ao. 92. Cantiones sacrae authore P. Moser ordinis S. Ben. pro=
fesso sacerdote liber primus Vlmae. Partes VII.⁴⁰

Sacri concentus una cum quatuor antiphonis B. Ma=
riae Virginis Ao: á R. D. Thomá Eisenhuert ex Ducali
typographia Campidonensi. Partes VII.⁴¹

Ao. 93. Sacrae Nymphae duplicium aquarum opus quartum au=
thore R. D. Leopoldo á Plawen. Partes VII.⁴²

Musicae genialis latino-germanicae classis II. authore
Melchiore Glettle. Augustae Vindelicorum Partes. IV.⁴³

Ao. 94. Moderne melodie opera ottava del Cavalier Carlo
Grossi in Anversa. VI Partes⁴⁴

³³ *RISM A/I K 380, der Onlinekatalog der Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique verzeichnet folgende Bemerkung: Date en chiffres romains, dont le 4e a été gratté et corrigé à la main, la date réelle, selon H. Vanbulst, serait 1652. – Ne peut être postérieur, car c'est l'année de la mort de Madeleine Phalèse. Das Opus 3 im Jahr 1649 veröffentlicht wurde, dürfte 1652 zutreffend sein.*

³⁴ RISM A/I S 1369, BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 94 liest versehentlich Schwiffelguet.

³⁵ RISM A/I R 2565.

³⁶ RISM A/I E 592.

³⁷ RISM A/I C 18.

³⁸ RISM A/I S 1235, laut RISM Violine 1 und 2 mit dem Jahr 1677.

³⁹ RISM A/I A 48.

⁴⁰ RISM A/I M 3796 laut RISM Violone-Bassus und Organum mit dem Jahr 1686.

⁴¹ RISM A/I E 593.

⁴² RISM A/I P 2606.

⁴³ RISM A/I G 2619.

Bei genauerer Betrachtung dieser Notendrucke fällt zuerst der zum Teil erhebliche Zeitunterschied zwischen der Veröffentlichung und der Anschaffung in Paderborn ins Auge. Einzig Schmierers Sammlung ist im Veröffentlichungsjahr 1698 auch in Paderborn angeschafft worden. Johann Melchior Caesars *Musicalischer Wend-Unmuth* war zur Zeit der Anschaffung seit zwei Jahren auf dem Markt, Jacob Scheiffelhuts *Musicalische Gemüths-Ergötzungen* seit fünf Jahren, die *Cantiones sacrae* des Maurus Moser sowie die *Erstlinge musicalischer Blumen* des Clamor Heinrich Abel seit sieben Jahren und die Sammlung *Philomela Angelica* seit acht oder neun Jahren. Die überwiegende Zahl der Drucke wurde zwischen zehn und zwanzig Jahren vor ihrer Anschaffung gedruckt. Bei diesen Drucken mit geistlicher Vokalmusik handelt es sich somit um weit verbreitete und an anderen Stellen erprobte Werke guter Komponisten mit durchschnittlichem Schwierigkeitsgrad, die von einer gemischten Kapelle aus musikalisch gebildeten Vikaren, Schülern und Studenten sowie Stadtmusikanten und deren Schülern gut aufgeführt werden konnten.

Cazzatis Opus 1 und Rigattis Sammlung *Messa e salmi parte concertati* erschienen sogar schon siebenundvierzig bzw. achtundvierzig Jahre, bevor sie in Paderborn erworben wurden. Bei diesen Sammlungen ist vorstellbar, dass sie schon seit den 1640er Jahren zum Repertoire der Dommusik gehörten und die Stimmbücher nach vier Jahrzehnten so verschlissen waren, dass man sie erneut anschaffen musste. Es könnte sich somit um Werke handeln, die schon einmal in den 1640er Jahren nach dem Ende der hessischen bzw. schwedischen Besatzungszeit in Paderborn angeschafft wurden und die im Rahmen des durch das Paderborner Domkapitel für 1646 und 1647 angeordnete Zehnstündige Gebet aufgeführt wurden.⁴⁵ Die Sammlungen mit Instrumentalmusik von Nikolaus a Kempis, Johann Rosenmüller, Jacob Scheiffelhuet und Clamor Heinrich Abel könnten als Epistel- oder Offertoriumssonaten im Gottesdienst gedient haben.

Vollkommen ungeeignet für eine liturgische Verwendung erscheint Carlo Grossis Sammlung *Il divertimento de' grandi*, die im Titel ausdrücklich für die Verwendung als Kammer- und Tafelmusik genannt wird. Dies trifft ebenso auf Schmierers überwiegend aus Balletten bestehende Sammlung *Zodiaci musici*, Johann Melchior Caesars *Musicalischer Wend-Unmuth* und Johann Melchior Glettles *Musica genialis* zu. Diese Tafelmu-

⁴⁴ RISM A/I G 4735, aus den Paderborner Akten geht eindeutig hervor, dass es sich um den Antwerpener Nachdruck von 1680 handelt und nicht um den 1676 in Bologna erschienenen Erstdruck.

⁴⁵ Anordnung des Domkapitels Paderborn betreffs einjähriger Abhaltung des Zehnstündigen Gebets zur Abwendung der Kriegsgreuel und Erlangung des Friedens (20. November 1646), in: Quellen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, hg. von Josef Johannes SCHMID (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit 21), Darmstadt 2009, S. 193–197, hier S. 195: *Unser lieben Frawen Meß musicirt*.

sikstücke und Werke der Unterhaltungsmusik dürften eher bei privaten Feierlichkeiten von Angehörigen des Domkapitels aufgeführt worden sein. Vielleicht fungierte die Domkapelle mitunter auch als Hofkapelle des Fürstbischofs. Zwar ist erst für 1764 die Bestimmung nachweisbar, dass die Instrumente nicht aus dem Dom entliehen werden dürfen,⁴⁶ es ist aber nicht auszuschließen, dass Mitglieder der Domkapelle auch schon im 17. Jahrhundert außerhalb der Domimmunität musikalisch tätig waren und diese Musik auch bei bürgerlichen Feierlichkeiten aufgeführt wurden.

Leider liegen keine Quellen über die Wirksamkeit der Musikpflege am Dom über die Stadt Paderborn hinaus auf die Klöster und Stifte des Paderborner Landes vor. Einzig für den oben genannten Kaspar Brenderup, der nach den Akten aus Bevern die Schulen in Münster und Paderborn besucht hat, lässt sich momentan eine musikalische Verbindung von der Stadt Paderborn ins Paderborner Land belegen.⁴⁷ Es ist aber davon auszugehen, dass ein erheblicher Teil des Personals der Klöster und Stifte des Paderborner Landes seine Schulzeit in Paderborn absolviert hat. Viele dürften zu den Diskantisten, Altisten und Studenten gehört haben, welche in der Dommusik mitwirkten und die somit die oben angeführten Musikwerke kennengelernt und später vermutlich auch an ihren neuen Wirkungsstätten zur Aufführung gebracht haben.

⁴⁶ BROCKHOFF, Musikgeschichte Paderborn (wie Anm. 11), S. 81.

⁴⁷ Paul ZIMMERMANN, Herzog Ferdinand Albrechts I. (wie Anm. 6), S.128: *August 1678 tritt Kaspar Bendrup, der fünf Jahre in Münster und fast vier Jahre in Paderborn auf dem Gymnasium geweilt hatte, als Bassist in Bevern ein, aber Mitte Oktober d.J. finden wir ihn schon wieder in Paderborn.*

Personenregister

- Abel, Clamor Henric 264, 287, 288
Abt, Conrad 181
Aeneas 152
Agricola, Franciscus Conradus 268
Aichinger, Gregor 7
Alberti, Conte Matteo 95
Albrecht Friedrich (Preußen) 112
Aldegrever, Heinrich (Hinrik
Trippenmäker) 9, 10, 12–14,
40, 81
Alexander der Große 152, 163
Alkibiades 152
Altenburg, Johann Ernst 269
Ammerbach, Antonius 111
Andreas (Apostel) 252
Anna Maria Luisa de Medici
(verh. Kurfürstin von
der Pfalz) 95
Anton Ulrich (Herzog
von Braunschweig-
Wolfenbüttel) 139
Anzani, Valentina 95, 96
Apollo 162
Arcadelt, Jacques 14, 16
Achilles 152, 163
Arendt, Wilhelm 118
Arnold, Franz 38, 145
Aubin, Hermann 30–32, 71
Aumüller, Gerhard 14, 18, 38, 124
Aytzing, Michael 19
Bader (Familie) 181–190, 192
Bader, Arnold 186, 189
Bader, Conrad 189
Bader, Daniel 189
Bader, Hans Henrich 188, 189, 190
Bader, Johann Gottfried 189, 191
Bader, Tobias 189, 190
Balatri, Filippo 97
Baracchi, Antonio 102
Bartoli, Cecilia 133
Baston, Guillaume-André-Réné 60
Bathen, Jakob 212
Bäumker, Wilhelm Friedrich 241,
242, 248
Bavarese, Rosa 102
Becker, Philippus 268
Beethoven, Ludwig van 28
Beginiker, Henricus 7, 10, 11, 40,
179
Bellinckhausen, Rudolf von 58
Benedikt von Nursia (Heiliger) 251
Benedikt XIII. (Papst) 247
Bentheim-Steinfurt (Adelsfamilie)
194
Bentheim-Tecklenburg
(Adelsfamilie) 47
Benton, Wilhelm 128
Bentrup, Casparus 268
Berg, Johann vom 221
Berg, vom (Adelsfamilie) 211, 213,
220, 221
Bernabei, Ercole 132
Bernacchi, Antonio Maria 96, 97
Bernasconi, Andrea 97
Bernhard VIII. (Graf zur Lippe)
110
Bernhard, Christof 57
Besard, Jean-Baptiste 11
Beulertz, Johannes 186
Beyer, Johann 223
Bickel, Ludwig 187
Bleyer, Nikolaus 127
Blindow, Martin 186
Bodemann, Eduard 165
Bodin, Jean 115
Böecken (Familie) 202
Böecken, Hans Jürgen 39, 193, 201,
202, 206
Böhmen (Volksgruppe) 105
Böhmer, Justus Christoph 165, 166
Bölling, Jörg 103
Boeselager, Ferdinand Caspar von
262
Bollin, Justinian 103

- Borchgreving, Bonaventura 117, 118
- Borggrefe, Heiner 115
- Borggreve, Lisette 264
- Boukum, Caspar Hermann 180
- Bouman, Nicolaus 114
- Brade, William 28, 128, 234
- Brant, Sebastian 105
- Braunschweig-Wolfenbüttel (Adelsfamilie) 229
- Breisiger, Peter 175
- Brenderup, Kaspar 289
- Britannus, Alexander 183
- Brockhoff, Marie Elisabeth 195, 261, 269
- Bronckhorst zu Gronsfeld, Otto Wilhelm von 139
- Brunner, Otto 33
- Bruns, Katharina 221
- Budde, Hugo 262
- Bunemann, Johann Ludwig 27
- Bünz, Enno 30
- Burchardus, Johannes 268
- Burtfeld, Jorg 185
- Busse (Familie) 177, 181–189, 192
- Busse, Anna 185
- Busse, Christian 182, 185–187, 191
- Busse, Hans 185
- Busse, Jodocus 182
- Busse, Johann 180, 185–189
- Buyss, Albert 212
- Buyss, Bernhard 212
- Caesar, Johann Melchior 264, 287, 288
- Calenberg, Jodocus von 181, 182
- Calvin, Johannes 124
- Canisius, Petrus 248
- Canstein (Adelsfamilie) 200
- Canstein, Mordian von 201
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da 16
- Carissimi, Jacobo 264, 286
- Castiglione, Baldassare 203
- Cazzati, Mauritio 264, 275, 285, 286
- Cherici, Sebastiano 281, 286
- Christian IV. (König von Dänemark und Norwegen) 124, 125
- Christine Charlotte (Fürstin von Ostfriesland) 138
- Christoph Bernhard von Galen (Fürstbischof von Münster) 51, 61
- Chrysander, Friedrich 134, 148, 151, 152, 163
- Clemens August (Kurfürst von Köln u.a.) 51, 144, 237, 247
- Clemens XI. (Papst) 137
- Collet, Daniel 160
- Conradi, Cornelius 117–120, 124, 125, 229, 230
- Conze, Hans-Werner 33
- Cornelius, Johann Elias 273, 277, 279, 280, 282, 284
- Corneus, Martinus 273, 277, 280, 282, 284
- Covelen, Jan van 175–177
- Croll, Gerhard 153
- Cumpenius, Esaias 182
- Cumpenius, Heinrich (der Ältere) 181, 182, 184
- Cumpenius, Heinrich (der Jüngere) 182
- Cumpenius, Timotheus 182
- Dalberg (Adelsfamilie) 179
- David (biblische Figur) 8
- de Mare (Familie) 177–181, 192
- de Mare, Andreas 180
- de Mare, Marten 180, 186, 187
- Deitmaring, Hermann 195
- Dietrich von Fürstenberg (Fürstbischof von Paderborn) 40, 42, 51, 178, 180, 184, 193, 200, 204, 205, 214, 235, 236, 238
- Dietrich Adolf von der Recke (Fürstbischof von Paderborn) 254
- Ditmar, Hans 118
- Dorothea Ursula (Markgräfin von Baden-Durlach) 112
- Drachter, N 273, 277, 280, 282, 284
- Dumont, Sara E. 212
- Dupérac, Etienne 252
- Duponchel, Giacomo 285
- Eckardt, Jost 39, 193, 196–200, 206

- Edler, Arnfried 35, 72, 107
 Edzard II. (Graf von Ostfriesland)
 119
 Ehl, Thomas 195
 Eisenhoit, Antonius 179
 Eisenhuet, Thomas 264, 287
 Elisabeth (Herzogin von Braun-
 schweig-Wolfenbüttel) 229
 Elisabeth (zur Lippe, verh. Gräfin
 von Holstein-Schaumburg)
 116
 Elisabeth Charlotte (Herzogin von
 Orléans) 163
 Elisabeth Christine
 (v. Braunschweig-
 Wolfenbüttel, Kaiserin) 139
 Elmendorff, Christoph Andreas von
 262
 Engelmann, Christian 127
 Engländer (Volksguppe) 105
 Enno III. (Graf von Ostfriesland)
 117
 Ernesti, Jörg 154
 Ernst von Bayern (Kurfürst
 von Köln u.a.) 51
 Ernst (Graf von Holstein-
 Schaumburg) 217, 229, 230
 Ernst August (Kurfürst
 von Hannover) 132, 134, 152,
 160, 163
 Euridike 12, 13
 Ewalde Brüder (Heilige) 46
 Exter, Johann von 110
 Farinelli, Jean Baptiste 134
 Fedeli, Ruggiero 147
 Fellerer, Karl Gustav 28–30, 33, 71,
 78, 193
 Ferdinand von Bayern (Kurfürst
 von Köln u.a.) 51, 63, 103,
 143, 235
 Ferdinand von Fürstenberg
 (Fürstbischof von Paderborn
 und Münster) 7, 47, 51, 140,
 153–162, 166, 236, 237, 245,
 246, 251, 253, 254
 Ferdinand I. de' Medici 281
 Ferdinand Albrecht (Herzog von
 Braunschweig-Bevern) 268
 Ferdinand Maria (Kurfürst von
 Bayern) 132, 133, 143, 144
 Ferdinando Carlo von Gonzaga-
 Nevers (Herzog von Mantua
 und Montferrat) 281
 Ferrari, Ottavio 153, 166
 Filippo Neri (Heiliger) 252
 Finscher, Ludwig 29
 Fortuna, Ignatius 35, 104
 Franz von Assisi (Heiliger) 252
 Franz von Waldeck (Fürstbischof
 von Osnabrück und Münster)
 12, 51
 Franz Arnold von Wolff-Metternich
 zur Gracht (Fürstbischof von
 Paderborn und Münster) 42,
 140, 141, 143, 144, 148
 Franz Xaver (Heiliger) 49, 247,
 252, 253
 Franziska Christina (von Pfalz-
 Sulzbach, Fürstäbtissin von
 Essen und Thorn) 35
 Freitag, Werner 17, 30, 37
 Friderici, Johann Hermann 268
 Friedl, Dennis 42
 Friedrich II. (König von Dänemark
 und Norwegen) 117
 Friedrich III./I. (König in Preußen)
 160
 Friedrich Christian von Plettenberg
 (Fürstbischof von Münster)
 279
 Friese, Johann 127
 Frings, Theodor 30
 Fürstenberg (Adelsfamilie)
 7, 11, 153, 154, 158, 177–179, 183,
 188, 192, 196, 201
 Fürstenberg, Friedrich von
 (* 1535) 178
 Fürstenberg, Friedrich von
 (* 1576) 7, 11, 179
 Fürstenberg, Helena von 178, 179
 Fürstenberg, Johann Gottfried von
 179
 Fürstenberg, Kaspar von 6, 34, 39,
 177–183, 185, 186, 188, 192–
 207

- Fürstenberg, Ottilia von 178–180, 183
- Fürstenberg, Wilhelm von 157, 158, 160
- Gabrieli, Andrea 112
- Gabrieli, Giovanni 28, 125, 126, 217, 218
- Gardano, Angelo 126, 226
- Gastoldi, Giovanni Giacomo 226
- Georg I. (König von Großbritannien und Irland u.a.) 163
- Georg I. (Landgraf von Hessen-Darmstadt) 112
- Georg III. (König von Großbritannien und Irland u.a.) 99
- Georg Wilhelm (von Braunschweig-Wolfenbüttel, Fürst von Calenberg und reg. Fürst von Lüneburg) 156, 166
- Gerlach, Bert 39
- Gerlach, Dietrich 221, 222
- Gerlach, Katharina 39, 211, 221–225, 228, 233
- Gigas, Johannes Michael 20, 63–65
- Giustiniani, Vincenzo 16
- Gletle, Melchior 264, 287, 288
- Goebbels, Joseph 28
- Goffin, Franciscus 270, 273, 277, 284, 285
- Gondola, Franz Joseph Graf von 144
- Gott 238, 247
- Grabbe, Hermann 125
- Grabbe, Johann 28, 37, 39, 109, 120, 124–128, 211, 217, 218, 220, 233
- Granboom, Bernt 175, 176
- Grathusius, Hildebrand 119, 120
- Gratzer, Wolfgang 91
- Graurock (Familie) 177
- Graurock, Hans 175, 176
- Griese, Liborius 273, 277, 280, 282, 284
- Groh, Johann 7
- Gröninger, Heinrich 179
- Grosche, Johannes 127
- Grossi, Carlo 264, 281, 286–288
- Grothaus, Hildebrand 124
- Grothus, Christoph 118
- Gussone, Monika 203
- Habsburg (Adelsfamilie) 31, 96
- Hagius, Konrad 105, 128, 230, 231
- Hainhofer, Philipp 11
- Hammond, Susan Lewis 224
- Händel, Georg Friedrich 29, 87, 88, 94, 137, 148, 151, 152, 163
- Harnisch, Otto Siegfried 231–233
- Hasse, Johann Adolph 94
- Hassler, Hans Leo 7
- Haßler, Hans Leo 219
- Hatzfeld (Adelsfamilie) 200
- Haußmann, Valentin 226, 227
- Heimann, Heinz-Dieter 17, 36
- Hein (Familie) 181–189
- Hein, Jacob 183–185, 192
- Heinrich von Sachsen-Lauenburg (Fürstbischof von Paderborn) 180
- Heinrich der Löwe 50, 134, 146, 152, 163
- Heinrich IV. (König von Frankreich) 12
- Heinrich Julius (Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel) 111, 231
- Helwing, Christian Friedrich 49
- Herakles/Herkules 152, 163
- Herder, Johann Gottfried von 31
- Hermann zu Wied (Kurfürst von Köln u.a.) 51
- Hermann Werner von Wolff-Metternich zur Gracht (Fürstbischof von Paderborn) 237
- Hessen (Adelsfamilie) 229
- Heugel, Johannes 111, 112, 117
- Heumann, Christoph August 165
- Hitler, Adolf 29
- Hoffmann, August 49
- Hohenzollern (Adelsfamilie) 40, 50
- Holstein, Vitus 116
- Hombitzer, Sebastian 42
- Horst, Arnold von 39, 264, 265
- Hoyoul, Balduin 128

- Hoyoul, Friedrich 128
 Huber (Familie) 236, 248
 Huber, David 248, 249
 Ignatius von Loyola (Heiliger) 247, 252
 Ihle, Johann Hermann 268
 Imbsen, Johannes Werner von 262
 Innozenz XI. (Papst) 156
 Jackson, Susan 221
 Janitsch, Anton 96
 Janssen, Wilhelm 52
 Jesus von Nazareth 60, 81, 238, 240, 246, 247, 249, 275
 Johan VII. (Graf von Oldenburg) 117
 Johaneck, Peter 46
 Johann von Jülich-Kleve-Berg 50
 Johann Friedrich (Herzog von Braunschweig-Lüneburg) 155–157
 Johann Wilhelm von Jülich-Kleve-Berg (Fürstbischof von Münster) 230
 Johann Wilhelm (Pfalzgraf u.a.) 95, 136, 138, 139
 Johannes der Täufer (Prophet) 254
 Josef von Nazareth 240
 Joseph Clemens von Bayern (Kurfürst von Köln u.a.) 100
 Jülich-Kleve-Berg (Adelsfamilie) 50
 Julius (Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel) 111, 115
 Kaempfer, Joseph 96
 Kägler, Britta 16, 37
 Kanne zu Bruchhausen (Adelsfamilie) 39, 193, 201, 204, 205
 Kanne zu Bruchhausen, Friedrich Mordian von 205, 206
 Kanne zu Bruchhausen, Johann von 204
 Kanne zu Bruchhausen, Klara von 205
 Kanne zu Bruchhausen, Ludolf von 204
 Kanne zu Bruchhausen, Mordian von 205
 Karl der Große 47
 Karl II. (König von Spanien) 135
 Karl VI. (Kaiser) 139
 Karl VII. (Kaiser) 98, 101
 Karl Joseph von Lothringen (Kurfürst von Trier) 141
 Karl I. Ludwig (Kurfürst von der Pfalz) 155
 Katharina von Waldeck (verh. Gräfin zur Lippe) 110
 Kauffmann, Paul 225–228, 233
 Kaufold, Claudia 165
 Kautz-Lach, Anna 153
 Kempis, Nicolaus à 264, 286, 288
 Kerll, Johann Kaspar 132, 269
 Kerßenbrock, Rembert von 42, 51
 Keulen, Hans van 175
 Kilian (Heiliger) 251
 Kircher, Athanasius 173
 Kirchner, Wolfgang 222
 Klausing (Familie) 189
 Knop, Paul Hansen 119
 Knüpfer, Sebastian 269
 Köckritz, Andrea von 201
 Kohl, Wilhelm 142, 194
 Kohle, Maria 35, 39
 Koldau, Linda Maria 35
 Königsmarck, Philipp Christoph von 163
 Kortum, Carl Arnold 49
 Krage, Heise 120
 Kremer, Joachim 35, 107
 Krünitz, Johann Georg 92, 93
 Küppers-Braun, Ute 103
 Lampeler van Mill (Familie) 177, 181
 Lamprecht, Karl 31, 70
 Langbrandtner, Hans-Werner 203
 Lasso, Orlando di 7, 97, 223
 Lauert, Markus 38, 42, 265
 Laurentius von Rom 11
 Lebuin (Heiliger) 46
 Lechner, Leonhard 223
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 133, 134, 145
 Leidinger, Paul 86
 Leisentrit, Johann 239
 Leon, Donna 148
 Leopold, Silke 93

- Liborius (Heiliger) 60, 158, 247, 251, 253
 Lindner, Friedrich 127, 224, 225
 Line, Koos van de 123
 Lippe, zur (Adelsfamilie) 194, 229
 Lippe, Katharina zur 118
 Liudger (Heiliger) 46, 59
 Loquard, Thomas von 118, 119
 Lothar Franz von Schönborn (Kurfürst von Mainz u.a.) 136, 138, 139, 145
 Ludovico, Georgio 281
 Ludwig (Herzog von Württemberg) 112
 Ludwig XIV. (König von Frankreich) 133, 136, 160
 Luebke, David 57
 Lully, Jean Baptiste 133
 Lupi, Gemignano Capi 226
 Lüpke, Vera 16, 18, 28, 37, 218
 Lüsebrink, Hans-Jürgen 216
 Luther, Martin 34, 58, 110, 174, 239
 Maccioni, Valerio 155, 156
 Magdalena zur Lippe (verh. Landgräfin von Hessen-Kassel) 112, 118
 Mahling, Christoph-Hellmut 72
 Maier, Daniel 112
 Mallinckrodt, Arnold 49
 Mallinckrodt, Bernhard von 48
 Malvezzi Angelelli, Contessa Vittoria 96
 Mancinus, Thomas 231
 Mann, Golo 22
 Mannl, Joseph von 96
 Marco d'Aviano 158, 159
 Marenzio, Luca 127, 226, 227
 Maria (Gottesmutter) 58, 240, 244–246, 250, 254, 286
 Maria (Herzogin von Jülich-Berg u.a.) 50
 Maria de Medici (verh. Königin von Frankreich) 12
 Maria Antonia von Österreich (verh. Kurfürstin von Bayern) 133
 Maria Kunigunde von Sachsen (Fürstäbtissin von Essen und Thorn) 105
 Marie Eleonore von Jülich-Kleve-Berg (verh. Herzogin von Preußen) 112
 Marino, Giambattista 109
 Marc Aurel 133
 Mascitti, Michele 100–102
 Mattheson, Johann 27, 106, 152
 Mauro, Bartolomeo Ortensio 5, 16, 38, 134, 151–170
 Maximilian Heinrich von Bayern (Kurfürst von Köln u.a.) 51, 143
 Maximilian II. Emanuel (Kurfürst von Bayern u.a.) 132, 133, 135, 136, 160
 Mazzuchelli, Giovanni Paolo 269
 Meier, Heinrich 8, 9, 26
 Meine, Sabine 12
 Meister Cornelius 273, 280, 284
 Meister Ludwig 273, 280, 284
 Melanchthon, Philipp 110
 Mercker, Matthias 124
 Merian d.Ä., Matthäus 4, 251, 252
 Meschede, Heinrich von 201, 262
 Meschede, Theodor von 262
 Michael (Erzengel) 273
 Michel, Wilfried 180
 Milchling von Schönstadt, Georg 179
 Möhling, Christian Wilhelm 122
 Molinaro, Simone 127
 Möller, Johann Patroclus 175, 188, 190, 191
 Molter, Johann Melchior 94
 Monteverdi, Claudio 217
 Morat, Daniel 25
 Moraw, Peter 36, 74
 Moretus, Balthasar II 161
 Moritz (Landgraf von Hessen-Kassel) 112, 118, 124, 125, 179, 211, 217, 229
 Mortier, Pierre 102
 Moser, Hans Joachim 28, 29
 Moser, P. 264, 287
 Müller-Blattau, Joseph Maria 29
 Mullioni, Matteo 154

- Mullioni, Sebastiano 154
 Münster, Johann von 212
 Münster, Robert 98
 Münstermann, Johannes 15
 Murmellius, Johannes 48
 Nadler, Josef 28
 Nägele, Reiner 107
 Neuber, Ulrich 221, 222
 Niehoff, Hendrik 177
 Nielsen, Hans 125
 Nigrino, Samuel 273, 275, 277, 279,
 280, 282, 284, 285
 Oemeken, Gerd 48
 Oettingen, Imagina von 104
 Oldenburg, Anton Günther von
 117
 Oorschot, Theo G.M. van 245
 Orlandi, Luigi 133
 Orpheus 12, 13
 Orsbeck, Dietrich von 262
 Ortt, Christoph 212
 Öttingen-Wallerstein (Adelsfamilie)
 138
 Otto von Lippe 117
 Ottoboni, Pietro 100
 Paço, David Do 90, 91
 Paduch, Arno 11, 39, 42, 211, 214,
 267
 Pallavicini, Carlo Benedetto 170
 Pallavicini, Stefano Benedetto 170
 Pankratius (Heiliger) 251, 253
 Papenheim, Heinrich von 262
 Pascali, Maria Rosa 98, 99
 Pasi, Antonio 96
 Paulus von Tarsus (Apostel) 251,
 253
 Pederson, Mogens 125
 Pergolesi, Giovanni Battista 148
 Peri, Jacopo 12
 Petrarca, Francesco 170
 Petrucci, Ottaviano 212
 Petrus (Heiliger) 251–253
 Pfretzschner, Achatus 269
 Pfretzschner, Gottfried 268, 269
 Pfretzschner, Simon 269
 Philipp I. (Landgraf von Hessen)
 110, 111
 Philipp I. (Graf von Schaumburg-
 Lippe) 124
 Philipp II. (Herzog von
 Braunschweig-Grubenhagen)
 118
 Philipp III. (Landgraf von Hessen-
 Butzbach) 230
 Philipp Sigismund (Herzog von
 Braunschweig-Wolfenbüttel,
 Fürstbischof von Verden und
 Osnabrück) 231
 Philips, Peter 7
 Piazza, Giulio 138
 Pieper, Anton 155
 Pietrobelli, Francesco 285
 Pistocci, Francesco Antonio 95
 Plaven, Leopoldo à 264, 287
 Plettenberg (Adelsfamilie) 200
 Plettenberg, Bernard von 262
 Plettenberg, Christian Theodor von
 161
 Plettenberg, Theodor von 262, 263
 Poelmann, Gertrud 128
 Pontanus, Matthaeus 235, 238
 Praetorius, Michael 118, 173, 211,
 218–220, 230, 231
 Puschmann, Peter 103
 Quentell (Familie) 239
 Quernheim (Adelsfamilie) 200
 Rade, Hans Jürgen 151
 Regnart, Jacob 225
 Rehlein, Wolff 226, 227
 Reinhartz, Michael 206
 Reinking (Familie) 189
 Renno, Frédérique 16, 18, 28, 39
 Reuter, Rudolf 188, 194
 Riccati, Giordano 147
 Ricci, Marco 99
 Riepe, Juliane 90
 Rietberg, Walburga von 117
 Rigatti, Antonio 264, 286, 288
 Rinnucini, Ottavio 12
 Rodenstein Pock (Familie) 177
 Roland der Großmütige 152, 163
 Roleff, Hermann 113
 Rolevinck, Werner 46, 47
 Rosenberg, Alfred Ernst 29, 30

- Rosenmüller, Giovanni 264, 287, 288
- Rosenmüller, Johann 11, 269
- Rothmann, Bernhard 47, 48
- Rubens, Peter Paul 12
- Rudolf II. (Kaiser) 109, 112, 113
- Rycken, Johann 124
- Ryke, Johann 230
- Sachsen (Volksgruppe) 46, 47
- Salmen, Walter 8, 9, 33, 194
- Salm-Salm (Adelsfamilie) 195
- Sauer, Heinz 115
- Saur, Johannes 212
- Sayn-Wittgenstein-Berleburg (Adelsfamilie) 194
- Schafer, Raymond Murray 24, 25
- Schaumburg-Lippe (Adelsfamilie) 229
- Scheffer, Johan Guilelmo 264, 287
- Scheiffelhut, Jacob 264, 287, 288
- Scherer (Familie) 120, 124
- Scherer, Fridrich 177, 181
- Scherer, Hans (der Ältere) 120–122, 177, 181
- Scherer, Hans (der Jüngere) 120–122, 177, 181
- Scherer, Johann 120
- Schiffer, Franz Adam 35
- Schlepphorst, Winfried 188
- Schleswig-Holstein, Johann Prinz von 124
- Schmierer, Johann Abraham 286, 288
- Schneider, Andreas 190, 191
- Schneider, Joachim 73
- Schneider, Wolfgang 58
- Schönborn (Adelsfamilie) 138
- Schöpfer, Jacob 47
- Scholastika (Heilige) 251
- Schorn-Schütte, Luise 53
- Schramm, Willi 118
- Schütz, Heinrich 28, 124–126, 211, 217, 229, 231
- Schwager, Johann 49
- Schweikart von Kronberg (Adelsfamilie) 179
- Schwertfeger, Barthold 175
- Scotto (Familie) 14
- Simon VI. (Graf zur Lippe) 28, 34, 37, 109–121, 123–127, 179, 181, 195, 200, 211, 217, 229, 230, 232
- Simpson, Thomas 28, 127, 128, 234
- Sintzig, Johannes Henrich von 262
- Sintzig, Johannes Wilhelm von 262
- Slegel (Familie) 177, 181, 183, 185, 192
- Slegel, Johann 186
- Slegel, Jorrien 177, 183
- Smith, Joseph 99
- Somer, Paul II. von 4
- Sophie von der Pfalz (verh. Kurfürstin von Hannover) 134, 152, 155, 156, 160, 161, 164
- Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg (verh. Königin in Preußen) 160
- Sophie Dorothea von Braunschweig-Lüneburg (verh. Kurprinzessin von Hannover) 163, 164
- Spee, Friedrich 236, 244–246, 248
- Speer, Georg Daniel 284
- Speratus, Paul 239
- Spiegel (Adelsfamilie) 201
- Spiegel zu Peckelsheim, Elisabeth von 179, 182
- Spiegel, Clemes Philipp von 263
- Spiegel, Johann von 179
- Spiegel, Jorgen von 201
- Spiegel, Otto Herman von 263
- Spormecker, Georg 46
- Staperverne, Johann 181
- Steffani, Agostino 5, 16, 38, 97, 102, 131–149, 152, 160, 163, 165, 170
- Stensen, Nils 140, 143, 147, 153, 155, 158, 160
- Stoltz, Dominik 164
- Stork, Hans-Walter 16, 38, 134
- Stratmann (Familie) 192
- Stratmann, Gerhart 179, 182, 188
- Stratmann, Heinrich 188
- Striggio, Alessandro (der Jüngere) 12

- Stumpf, Peter 273, 277, 280, 282, 284
 Sturm, Johannes 110, 111
 Suess, Hans 175
 Surrey, Hubert 162
 Süßmann, Johannes 12, 270
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 120
 Tassilo III. (Herzog von Bayern) 146
 Teller, Wilhelm 127
 Tertullian 173
 Terzago, Ventura 133
 Textor, Caspar 127
 Thodenus, Nikolaus 110
 Tile, Elias 127
 Tilenio, Johannes Henricus 273, 277, 280, 282, 284
 Timms, Colin 137
 Todt (Familie) 245
 Tom Ring, Hermann 14, 15
 Tom Ring, Ludger 12
 Torri, Pietro 136
 Tympius, Matthaeus 243
 Ulenberg, Heinrich 212
 Ulrich von Augsburg (Heiliger) 251, 253
 Ursin, Michael 127
 Utendal, Alexander 222
 Varenholt, Peter Henrich 190
 Vastelabend, Hermann 124
 Vecchi, Orazio 7, 127, 226
 Vehe, Michael 239
 Vente, Maarten Albert 176
 Veraldi, Giovanni Battista 127
 Verdelot, Philippe 14
 Vette, Johann Georg 273, 277, 280, 282, 284
 Viermünden, Arnold 179
 Vinzenz von Paul (Heiliger) 253
 Vittinghoff-Schell, Wilhelm Franz von 262
 Vivaldi, Antonio 147, 148
 Vogel (Familie) 177
 Volkhausen, Catharina 126
 Vormittag, Johannes Theodor 268
 Wackernagel, Philipp 241, 242
 Wahl, Dominik 42
 Weber, Michael 127
 Webster, Georg 127
 Webster, Moritz 127, 128
 Weddigen, Peter Florens 49
 Wedemann, Christoph 191
 Wedemann, Hans Hinrich 190
 Weissenbach, Josef Anton 166–168
 Wendt (Adelsfamilie) 200
 Wennecker, Jodocus Hermann 268
 Wennecker, Johannes Adrian 268
 Wernekinck, Rhabanus 190
 Werner, Michael 90
 Wessel, Johannes 212
 Wessel, Wilhelm 212
 Westermann, Johann 47, 48
 Westfalen (Volksgruppe) 29, 32, 46, 47
 Westphalen (Adelsfamilie) 200, 201
 Westphalen, Philipp Victor von 263
 Westphalen, Rabanus von 262
 Westphalen, Raven von 201
 Westrem, Roser von 262
 Wilhelm (Herzog von Jülich-Berg) 50
 Wilhelm IV. (Landgraf von Hessen-Kassel) 111, 112
 Wilhelm, Johann 95
 Willaert, Adrian 14
 Willer, Georg 220
 Winter, Johann 195
 Wittekind (Sachsen) 47, 61
 Wittelsbach (Adelsfamilie) 37, 40, 98, 100, 143–145, 236
 Wolcken, Andreas 223
 Wolff (Adelsfamilie) 143
 Wolff genannt Metternich zur Gracht, Johann Adolf von 143
 Wolff-Metternich zur Gracht (Adelsfamilie) 201
 Wolff-Metternich zur Gracht, Degenhart Adolf von 143
 Wolfgang Wilhelm (Pfalzgraf von Pfalz-Neuburg, Herzog von Jülich und Berg) 143
 Wolfram, Lars 16, 38
 Wulff, Hermann 113
 Wunschhofer, Jörg 39
 Zanetti, Anton Maria (der Ältere) 99
 Zedler, Johann Heinrich 91, 92, 132

Ortsregister

- Adorf 269
Ahaus 53
Ahlhausen 202
Alkmaar 177
Altena 54
Altenahr 176
Altenbeken 253, 254
Altona 139
Amelunxen 205
Amersfoort 120
Amsterdam 20, 96, 102, 120, 161
Andernach 239
Ansbach 224
Antwerpen 20, 161, 189, 192, 221,
286–288
Arnsberg 189, 192, 197, 199
Asch 269
Attendorn 186, 199
Auerbach 269
Augsburg 11, 287
Aurich 120
Bad Meinberg 85
Bad Oeynhausen 54
Bad Wildungen 175, 184
Baltikum 107
Bamberg 139, 144
Bayern (Kurfürstentum) 88, 97, 98,
100, 101, 106, 136
Bayern (Region) 158
Bentheim (Grafschaft) 22, 46
Bentlage 55
Berleburg 194
Berlin 29, 51, 85, 163, 164, 165, 228
Bevergern 177
Besançon 11
Bevern 269, 289
Beverungen 21
Bielefeld 7, 49, 182, 185, 186, 189,
190, 260
Bilstein 197
Blomberg 53, 110
Bocholt 175
Bochum 49, 85
Böddecken 55, 191
Böhmen (Region) 36, 80, 102, 230,
269
Bologna 95, 96, 275, 281, 285
Bonn 30
Borgentreich 54
Borgholz 253
Brake 116–119, 122, 124–127, 179,
181, 217, 228–230
Brakel 54, 201, 202
Brandenburg (Markgrafschaft) 138
Braunschweig-Lüneburg
(Herzogtum) 111, 134, 138
Braunschweig-Wolfenbüttel
(Herzogtum) 109, 111, 113,
115, 229
Bredelar 182, 188, 190, 267
Bremen 109, 139, 180, 229
Breslau 19, 20, 223, 284
Brevörde 181
Bruchhausen 201, 204–206
Brügge 48
Brüssel 12, 132, 135, 136
Bückeburg 28, 105, 124, 127, 128,
217, 230, 231, 233
Büren 253
Burgsteinfurt 96
Butzbach 230
Castelfranco Veneto 132
Celle 38, 152, 156, 228
Coesfeld 48, 59, 60
Corvey (Reichsabtei) 19, 21, 22, 57,
85, 190–192, 202, 204, 206,
229, 268, 269
Creuzburg 118
Dalhausen 250
Dalheim 55, 188
Dänemark 105
Danzig 230
Darmstadt 115
Delbrück 253
Detmold 53, 110, 113, 116

Deutschland (Bundesrepublik) 32,
 72, 76, 77
 Deutschland (Deutsche
 Demokratische Republik) 72
 Dinker 8
 Dörenhagen 254
 Dortmund 9, 19, 21, 22, 47, 49, 53,
 85, 86, 212
 Dresden 7, 28, 117, 163, 164, 170,
 231
 Driburg 202
 Duisburg 19, 21, 22, 85, 212
 Düsseldorf 95–97, 115, 131, 132,
 137, 143, 145, 170, 212, 230
 Eddessen 253
 Eichstätt 248
 Eisleben 182
 Elnbogen 269
 Elsass-Lothringen 31
 Emden 117–120
 Emmerich 175
 England 7, 19, 36, 38, 90, 149, 234
 Enkhausen 190
 Erfurt 182, 238
 Essen (Reichsabtei) 21, 22, 37, 103,
 104, 106
 Essen (Stadt) 19, 22, 85, 212
 Eupen-Malmedy
 (Gouvernement) 31
 Europa 31, 49, 96, 100, 136, 145,
 146, 158, 194, 212, 217, 233
 Falkenhagen 200
 Flandern 7, 19, 85, 134
 Florenz 12, 16, 219
 Franken (Region) 159, 182
 Frankfurt am Main 9, 177, 220, 287
 Frankreich 11, 36, 96, 100, 102, 213
 Freiburg 33
 Freising 98, 100
 Friesland (Region) 107
 Friesland (Provinz) 189
 Fritzlar 178, 179, 181–185, 187,
 188, 190, 192, 197, 267, 268
 Fröndenberg 190
 Fulda 182, 183
 Fürstenberg (Berg) 11, 179
 Gehrden 190
 Geldern 120
 Gera 269
 Gershausen 196
 Göppingen 284
 Görlitz 19
 Goslar 175
 Gotha 238
 Göttingen (Stadt) 112, 165, 231
 Göttingen (Fürstentum) 229
 Gottorf 117, 228
 Grafschaft 188, 196, 197
 Grenoble 134
 Grevenhagen 110
 Groningen 180
 Güstrow 228
 Hamburg 27, 120, 123, 139, 165,
 177, 181, 191
 Hameln 260
 Hamm (Westf.) 8, 52
 Hannover (Kurfürstentum) 38,
 131, 135, 136, 141, 143, 146
 Hannover (Stadt) 5, 85, 134, 137,
 138, 139, 143, 145, 148, 151–
 170
 Hardehausen 182, 183, 185, 188
 Harz 155
 Hegensdorf 253
 Heidelberg 11, 33, 137, 146
 Heiliges Römisches Reich 22, 50,
 74, 75, 88, 100, 109, 135, 145,
 259
 Hellweg 6, 11, 12, 19–23, 28, 33, 35,
 36, 40, 41, 53, 55, 76, 80, 85–
 88, 108, 174, 177, 193, 201,
 203, 206, 207, 211–234, 229,
 231, 233
 Helmstedt 231
 Hembsen 201
 Herdringen 154, 155, 157, 160
 Herford 61, 177, 181, 189, 192
 Hersfeld 183
 Hessen (Bundesland) 175
 Hessen (Landgrafschaft) 109, 110
 Hessen (Region) 173–192
 Hessen-Kassel (Landgrafschaft)
 111–113, 124, 147, 211
 Hildesheim (Fürstbistum) 63, 155,
 164

Hildesheim (Stadt) 85, 158, 188,
 189, 192
 Hillentrup 125
 Himmelpforten 188
 Horn 110
 Höxter 19, 21, 22, 85, 181, 190, 204,
 260
 Hoya (Grafschaft) 229
 Immenhausen 181
 Iserlohn 54
 Italien 14, 16, 36, 37, 39, 87, 89, 90,
 94, 97, 98, 102, 105, 106, 109–
 128, 131–134, 143, 153, 158,
 170, 203, 211, 212, 214, 217,
 218, 220, 223–225, 233, 234
 Jena 29
 Jetenburg 128
 Jöllenbeck 49
 Joppe 155
 Jussey 11
 Kahler Asten (Berg) 197
 Kassel (Stadt) 11, 28, 109, 110, 115,
 126, 179, 181, 190, 212, 217,
 229
 Kiew 19, 20
 Kirchhundem 188
 Kirchveischede 188
 Kleinenberg 250
 Kleve (Herzogtum) 21, 22, 50, 52,
 53
 Kleve (Stadt) 175
 Koblenz 175
 Köln (Erzdiözese) 63, 192
 Köln (Kurfürstentum) 21, 22, 50,
 51, 63, 65, 100, 196
 Köln (Stadt) 11, 12, 18, 20, 29, 30,
 46, 53, 71, 102, 137, 143, 177,
 239, 249, 286
 Königsberg 112, 115, 228
 Königsborn 54
 Kopenhagen 117, 124
 Köslin 228
 Krakau 19, 20
 Kropfenstedt 175
 Laer 46
 Landau 184
 Langenholzhausen 110
 Leeuwarden 189
 Leipzig 19, 20, 220, 269
 Lemberg 19
 Lemgo 48, 49, 53, 85, 110, 113, 115,
 117–120, 125–127, 177, 181,
 205, 211, 229
 Lingen (Grafschaft) 51
 Linz 96, 159
 Lippe (Fürstentum) 110
 Lippe (Grafschaft) 21, 22, 28, 37,
 53, 109–128, 195, 211
 Lippe (Kreis) 232
 Lippe (Region) 111, 181
 Lippstadt 47, 48, 110, 191
 Litauen 230
 London 12, 20, 149
 Löpsingen 138
 Loquard 118
 Lössnitz 269
 Lübbecke 260
 Lübeck 19, 85
 Lüdenscheid 54
 Lüneburg 19, 124, 177
 Lünen 46
 Lüttich (Fürstbistum) 63
 Lüttich (Stadt) 102
 Magdeburg 85, 177, 223
 Mailand 269
 Mainz (Erzdiözese) 192
 Mainz (Kurfürstentum) 145, 192,
 196
 Mainz (Stadt) 136, 138, 143, 177,
 179, 186, 239
 Mannheim 105, 161
 Mantua (Herzogtum) 12
 Marburg 187
 Marienfeld 191
 Marienloh 250, 251
 Marienmünster 190, 191, 250
 Mark (Grafschaft) 22, 50, 52–54, 57
 Marokko 155
 Marsberg 183, 190
 Medebach 185, 186
 Meiningen 190
 Meschede 260
 Minden (Fürstbistum) 46, 51–53,
 59, 109, 229
 Minden (Stadt) 27, 48, 181, 260
 Minden-Ravensberg

- (Preußischer Verwaltungsbezirk) 54, 55
- Mons 12
- München 37, 95, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 131–135, 137, 143–146, 148, 239, 252, 269
- Münster (Fürstbistum) 7, 12, 47, 48, 50, 51, 57–59, 139–142, 143, 158
- Münster (Stadt) 14, 16, 33, 34, 47, 48, 50, 52–55, 61, 143, 155–157, 159, 174, 177, 179, 181, 186, 188, 191, 192, 195, 245, 289
- Münsterland 55, 56, 141, 189, 205
- Naumburg 179
- Neapel (Königreich) 88, 100
- Neapel (Stadt) 94, 109, 148
- Neuenheerse (Stift) 179, 183, 184, 192, 268
- Neuhaus (Stadt) 145, 147, 148, 151, 154, 155, 157, 160, 200, 204, 245
- Niederlande (Spanische) 135
- Niederlande (Generalstaaten) 19, 141, 175
- Niederlande (Region) 12, 36, 38, 100, 109–128, 181–189
- Niederrhein (Region) 19, 177
- Niederrheinisch-Westfälischer Reichskreis 50
- Niedersachsen (Bundesland) 175
- Niedersachsen (Region) 180–189
- Nordhausen 181, 182
- Nördlingen 138
- Nordrhein-Westfalen 32, 42
- Norwegen 107
- Nürnberg 6, 39, 211–234
- Oberitalien (Region) 95, 285
- Oelinghausen 177, 179, 180, 185, 186
- Oelsnitz 269
- Oldenburg (Grafschaft) 117, 157
- Oldenburg (Stadt) 228
- Osnabrück (Fürstbistum) 46, 50, 51, 53, 55, 57–59, 139
- Osnabrück (Stadt) 48, 53, 56, 57, 174, 177, 189, 231
- Österreich 230
- Ostfriesland (Grafschaft) 117, 120, 138
- Ostfriesland (Region) 180, 228
- Ostönnen 175, 176
- Ostwestfalen-Lippe 260, 270
- Ottbergen 201
- Öttingen-Wallerstein (Grafschaft) 138
- Overijssel 117
- Paderborn (Erzbistum) 42
- Paderborn (Fürstbistum) 7, 21, 22, 38, 40, 46, 47, 50, 51, 54, 57, 60, 63–65, 81, 109, 110, 131–149, 192, 195, 196, 206, 229, 235–237, 246, 251, 255, 260
- Paderborn (Region) 55, 56, 237, 267–289
- Paderborn (Stadt) 5, 6, 7, 9, 11, 12, 16, 18, 19, 21, 22, 33, 35, 39, 40, 42, 48, 49, 52, 60, 82, 85, 86, 103, 143, 151–170, 177, 180, 182, 184, 188, 189, 192, 201, 202, 205, 211, 212, 214, 233, 235–254, 259–265, 269, 270, 272, 280, 285, 286, 288, 289
- Padua 132, 134, 153, 155, 165, 166
- Paris 12, 31, 31, 100–102, 133, 145
- Passau 98
- Pfalz (Kurfürstentum) 170
- Pfalz (Region) 159
- Polen (Staat) 31
- Polen (Region) 230
- Pommern 228
- Prag 109
- Preußen 53–55
- Preußen (Region) 230
- Ravensberg (Grafschaft) 50, 52, 53, 55, 56, 229
- Recklinghausen (Vest) 50, 57
- Reichenberg 31
- Rheda (Herrschaft) 21, 22
- Rheinland 30, 66, 159
- Rheme 54
- Rietberg (Grafschaft) 21, 22, 57
- Rinteln 230, 232

- Rom (Patrimonium Petri) 88, 100,
137–139, 143, 253
- Rom (Stadt) 7, 11, 16, 48, 65, 94,
145, 147–149, 154, 156, 158,
214, 219, 247, 252
- Roskilde 177
- Rotenburg an der Wümme 180
- Ruhrort 21, 22, 133
- Russland (Zarenreich) 124
- Saarland (Land) 31
- Sachsen (Region) 46, 80, 102
- Sachsen-Anhalt (Bundesland) 175
- Salzburg (Fürstbistum) 96
- Salzburg (Stadt) 98, 153, 158
- Salzkotten 54
- Salzufflen 54
- San Marino 155
- Sassendorf 54
- Sauerland 86, 177, 189
- Scherfede 253
- Schlesien 36
- Schmalkalden 183, 191
- Schnellenberg 177
- Schweden 96
- Schweiz 96
- Schwerin 139, 228
- Smechten 162
- Soest 8, 9, 11, 12, 19, 21, 22, 48, 53,
54, 81, 82, 85, 86, 175, 185,
186, 190, 212, 229, 260
- Speyer 239
- Spiga (Bistum) 132, 138, 142
- St. Petersburg 16
- Staffelstein 182
- Stettin 228
- Straßburg 110, 111, 124
- Stuttgart 102, 105, 112, 115, 223
- Surinam 35
- Tecklenburg (Grafschaft) 51, 54
- Thorgau 28
- Thorn 230
- Thüringen (Bundesland) 118
- Thüringen (Region) 181–189
- Tilligte 117
- Tirol 158
- Trient 139
- Trier 73
- Tschechoslowakei 31
- Tudorf 56
- Turin 133
- Überlingen 287
- Ulm 287
- Ungarn 230
- Unna 19, 21, 22, 186, 189, 192
- Varenholz 109, 110
- Venedig 14, 28, 37, 94, 95, 98, 99,
112, 125–127, 131, 133, 147,
211, 217, 219, 221, 225, 226,
281, 284, 286, 287
- Veneto 144
- Venlo 85
- Verden 229
- Verne 250
- Verona 151, 153, 164, 165, 166
- Versailles 100, 102, 133
- Via Regia 19, 80
- Vogtland 268, 269
- Waldeck (Herrschaft) 46, 184
- Walsrode 180
- Warburg 54, 177, 182, 185, 192, 253,
261
- Warendorf 48, 57
- Wedinghausen 188, 206
- Werden (Reichsabtei) 21, 22
- Werl 19, 21, 22, 54, 59, 186, 187
- Wesel 188, 192
- Westfalen (Herzogtum) 50, 51, 53,
54, 57, 63, 65, 102, 106, 192,
196, 206
- Westfalen (Preußische Provinz) 21,
51, 61
- Westfalen (Region) 5, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 16, 17, 19, 20, 26–28,
30, 33, 34, 36–38, 42, 45–61, 66,
71, 78, 85–108, 109, 131, 143,
145, 148, 149, 173–192, 205,
212, 267
- Wiedenbrück 186, 260
- Wien 95, 100, 102, 136, 145, 177,
269
- Wildeshausen 157
- Wildungen 196, 197
- Wittenberg 110, 125
- Wolfenbüttel (Stadt) 139, 230, 231,
269
- Wolgast 228

Wormbach 188
Ziegenhain 183
Zutphen 188, 189

Zwickau 177
Zwolle 183

Entlang des westfälischen Hellwegs, der Verkehrsachse zwischen Rhein und Weser, eröffnen sich für die Frühe Neuzeit Musiklandschaften, die auf vielfältige Weise durch europäische Kulturtransfer- und Migrationsprozesse gekennzeichnet sind. Im Austausch von Musikern, Instrumenten und Notendruckten wirkten konkurrierende Kleinherrschaften und Korporationen zusammen und betonten zugleich politische, ständische und konfessionelle Verschiedenheit. Deren musikkulturelles Handeln wird als politische Kommunikation in den Blick genommen und interdisziplinär auf sozial- und kulturgeschichtliche Fragestellungen bezogen.