

Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. Paderborn · München · Wien · Zürich: Ferdinand Schöningh, 2005 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. 12.) 429 S.

Mit Fug und Recht gilt das Libretto als eine „literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts“. Um so mehr muß es verwundern, daß Musikwissenschaft wie Germanistik das deutschsprachige Oratorienlibretto gegenüber dem Operntext viel zu lange zwar nicht gerade sträflich vernachlässigt, aber doch merklich zurückgesetzt haben. Hier für Abhilfe zu sorgen, ist das erklärte Ziel der von der Würzburger Germanistin Irmgard Scheitler vorgelegten eingehenden Untersuchung. Dabei geht es ihr keinesfalls lediglich um „Oratorische Passion und Passions-Oratorium aus germanistischer Sicht“; ausgestattet mit allem erdenklichen Rüstzeug in Hinsicht auf Neuere deutsche Literatur, auch Theologie sowie auf Beziehungen zwischen Musik und Literatur, vermag sie sich der durchaus nicht immer dankbaren, vielmehr zuweilen recht spröden und sperrigen Materie ständig von unterschiedlichen Seiten her zu nähern und ihr durch den Wechsel der Perspektive bemerkenswert neue und nicht selten unerwartete Facetten abzugewinnen.

Eine konzentrierte Einleitung handelt von Weg und Ziel der Arbeit, von Begriffsgeschichte und Überlieferungsfragen, begründet die Wahl des Jahres 1730 als zeitlicher Obergrenze und schildert den Forschungsstand: „Die vorliegenden umfassenden Gattungsdarstellungen zum Oratorium stammen alle aus [sic; gemeint: von] der Hand von Musikwissenschaftlern: Schering, Massenkeil, Smither. Daß sich solche Darstellungen nicht mit komplizierten Herkunftsrecherchen, metrischen Analysen und intertextuellen Vergleichen aufhalten können, ja dies berechtigterweise auch nicht als ihre Aufgabe ansehen, versteht sich. Umso mehr ist hervorzuheben, daß sich die mehrbändige Darstellung von Smither immer wieder mit viel Sachverstand den Texten zuwendet. Smithers wissenschaftliche Gründlichkeit ist zudem vorbildlich. Ein vergleichbares Werk existiert im deutschen Sprachraum nicht.“ Scharf ins Gericht geht Irmgard Scheitler mit Arnold Scherings *Geschichte des Oratoriums* (1911), einem einstigen „Pionierwerk“. Ihr gilt es als veraltet, durch neuere Funde überholt, mit seiner „Neigung zu vorschneller Überschau über geistesgeschichtliche Zusammenhänge“, der „selbstsicheren Konstruktion von Zusammenhängen, der scheinbaren Plausibilität von nicht immer begründbaren Urteilen“ leicht in die Irre führend. Unverzichtbar seien dagegen „jene alten lokalgeschichtlichen Untersuchungen“, die „in der Zeit des philologischen Positivismus zur Theater-, Musik- und Kulturgeschichte vieler größerer Kommunen abgefaßt wurden“ und vieles festgehalten hätten, was anderenfalls der Ungunst der Zeitläufte zum Opfer gefallen und unwiederbringlich verloren wäre.

„Ein wesentlicher Teil der vorliegenden Arbeit bestand in der Relektüre von Texten, die wissenschaftlich schon erfaßt und bekannt, jedoch nicht literaturwissenschaftlich untersucht und literarhistorisch gewürdigt sind. Gleichwohl sind auch neue Textquellen erschlossen worden.“ Die letzte Bemerkung ist deutlich untertrieben; in Wirklichkeit handelt es sich um eine Vielzahl solcher Quellen. Jedes neu ermittelte Textexemplar kann gar nicht hoch genug bewertet werden; schließlich sind diese – gedruckten – Texte oftmals die einzigen und letzten Zeugen für verlorengegangene – zumeist handschriftliche – Musikwerke.

Ausdrücklich hingewiesen wird in der Einleitung auf die Unmöglichkeit, das vorhandene Material zum gegenwärtigen Zeitpunkt auch nur annähernd vollständig heranzuziehen oder wenigstens zu verzeichnen: „Nur einzelne Orte (vor allem Hamburg, Lübeck, Gotha, Rudolstadt, Breslau, Wien, Nürnberg), Komponisten (vor allem Telemann, Mattheson, Stölzel, Schmelzer, Reutter) und Dichterœuvres (zum Beispiel Klaj, Dedekind, König) konnten näher betrachtet, nur einzelne Bibliotheken gründlicher erforscht werden.“ Feldarbeit wird auch in Zukunft unerlässlich sein: Kleinere Bibliotheken und Archive, Werkausgaben auch wenig bekannter Dichter, Einzeldrucke von Gedichten und Strophen, Zeitungsnotizen mit Aufführungsnachweisen sowie andere Materialien dürften noch so manchen bislang vermißten Beleg liefern. Insoweit redet der Buchtitel vorausschauend lediglich von „Deutschsprachigen Oratorienlibretti“ anstelle des zu erwartenden „Die deutschsprachigen Oratorienlibretti“.

Ungeachtet dieser selbstgewählten Einschränkung gilt es einen überbordenden Stoff zu bewältigen, eine Aufgabe, deren Lösung sieben Kapiteln unterschiedlicher Ausdehnung und Wichtigkeit obliegt. Während Kapitel 1 das vielfarbige Panorama zwischen den frühen, vor allem protestantischen Dialogkompositionen und etwa Buxtehudes Abendmusiken unter „Werke des 17. Jahrhunderts im Umfeld des Oratoriums“ subsumiert, nähert sich Kapitel 2 über „Historia und Passion mit ‚Arien‘“ historisch sowie weitgehend geographisch einem Untersuchungsfeld – Herkunft und Funktion von Einlagesätzen –, dem mit anderer Zielstellung auch Werner Brauns noch immer unübertroffene Arbeit über *Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert* (1960) verbunden ist. Als Zwischenstation erscheint in der Folge Kapitel 3 über „Die neue Kantate“, in dessen Zentrum erwartungsgemäß die madrigalische Kantate nebst Vor- und Wirkungsgeschichte und ihre Kulation in den Beiträgen Erdmann Neumeisters stehen. Kapitel 4 erreicht endlich „Die Anfänge des poetischen Oratoriums“ mit der an Neuerungen Neumeisters sowie an (nicht näher beschriebene) kirchenmusikalische Entwicklungen in Italien anknüpfenden „ersten uns bekannten ganz poetischen Passion“ aus der Feder von Christian Friedrich Hunold, der von Kontroversen begleiteten Aufnahme eines solchen „geistlichen Schauspiels“ in Hamburg

und dessen Rolle als „Stammvater einer Gattung“ und als „Muster einer Reihe von Nachahmern“. Hieran schließt sich ein ausführlicher Exkurs über das bislang weitgehend unterbelichtete „Oratorium in katholischen Gebieten“ (Kapitel 5), ehe abschließend „Das Oratorium als etablierte Form“ geschildert wird (Kapitel 6). Eine Nachbetrachtung (Kapitel 7) würdigt „Begriff und Poetik des Oratoriums“ und akzentuiert damit gebührend den genuin germanistischen Forschungsansatz.

Daß das in den vorstehend charakterisierten Kapiteln dargelegte, bald mittels subtiler Einzelanalysen und ausführlicher Textzitate ausgebreitete, bald lediglich mit einer kurzen Fußnote bedachte, im ganzen zumeist überaus heterogene Material sich gleichsam durch seine eigene Schwerkraft zu einem leicht überschaubaren Gesamtbild vereinigen könnte, wird niemand erwarten dürfen. Individuelle Stärken und Schwächen der Poeten des 17. und 18. Jahrhunderts, lokale und regionale Besonderheiten, aber auch die häufigen Überlieferungsdefizite lassen sich anbietende Entwicklungsstränge immer wieder pausieren oder auch gänzlich abreißen. Der in Irmgard Scheitlers bahnbrechenden Untersuchungen sich abzeichnende Geschichtsverlauf bleibt gleichwohl nachvollziehbar und wird für künftige Einzeluntersuchungen als festes Fundament verfügbar sein.

Daß die vorab bestimmte Zeitgrenze 1730, die die endgültige Etablierung des deutschsprachigen Oratoriums markieren soll, in der Darstellung nicht allenthalben streng beachtet wird, läßt sich von Fall zu Fall rechtfertigen und gestattet weitergehende Ausblicke auf die Passionsmusiken Telemanns, auf die Entwicklung der Lübecker Abendmusiken, aber auch auf die Poetik und Stilistik des Oratoriums im späteren 18. Jahrhundert. Der mit Rücksicht auf die reichhaltig vorhandene Literatur beschlossene Verzicht auf eine genauere Untersuchung der Texte zu den von Johann Sebastian Bach selbst komponierten beziehungsweise den von ihm aufgeführten fremden Passionsmusiken bleibt dagegen zu bedauern. Bis auf weiteres als Desideratum zu führen ist daher ein kompetentes literaturwissenschaftliches Urteil über Bachs Passions-texte – die von mir gelegentlich als „Florilegium“ bezeichnete, in der Nähe des Typus’ „Passionsmusik mit fakultativen Einlagen“ angesiedelte bunte Zusammenstellung der Johannes-Passion, die durch das intendierte Parodieverfahren vorgeprägten Ariensätze der verschollenen Markus-Passion und insbesondere die als Kunstwerk konzipierte, an Passionspredigten des Rostocker Theologen Heinrich Müller angelehnte Picander-Dichtung für die Matthäus-Passion nebst der bis heute nicht abschließend beantworteten Frage nach der Priorität der freien Dichtung für diese Passion beziehungsweise für die mit ihr verknüpfte Köthener Trauermusik. Auch hinsichtlich der noch immer ungeklärten Herkunft der für Leipziger Aufführungszwecke abgeschriebenen Lukas-Passion BWV 246 wären aus einer Textanalyse gewonnene zweckdienliche Hinweise zu erhoffen.

Angesichts der Fülle des von Irmgard Scheitler vorgelegten Materials und ihrer präzisen Arbeitsweise bei dessen Durchdringung hält die Zahl möglicher Verbesserungswünsche sich begrifflicherweise in Grenzen. Angenehm berühren das Festhalten an der traditionellen Rechtschreibung sowie die klare, dem Gegenstand angemessene Sprache, die nur an ganz wenigen Stellen in den Alltagsjargon („fällt flach“, S. 349, „Machart“, S. 15) oder in bemühte Modernismen abgeleitet („Fenster“, „Patchwork-Technik“, „Cross-over“, „Schnittstellen“, S. 18, 202, 217, 225). Einige wenige Satzversehen, die bei der Korrektur überlesen worden sind, fallen ebenfalls kaum ins Gewicht. Einzelne sachliche Corrigenda lassen sich auf Unzulänglichkeiten der benutzten Sekundärliteratur zurückführen. So sollten dem Gothaer Hofkapellmeister Christian Friedrich Witt (S. 190) die von Andreas Glöckner ermittelten korrekten Lebensdaten (1665–1717, vgl. LBB 1, 1995, S. 33) zugeordnet werden. Daß Gottfried Heinrich Stölzel auf Texte seines – bereits 1709 verstorbenen – Schwiegervaters Johann Knauer zurückgegriffen habe (S. 340), konnte ich schon vor längerer Zeit in einer redaktionellen Fußnote zu einem Beitrag aus der Feder von Helmut K. Krausse als wenig wahrscheinlich bezeichnen (BJ 1981, S. 17f.). Mit M[agister] Knauer dürfte vielmehr der 1690 geborene Sohn Johann Oswald Knauer (Stölzels Schwager) gemeint sein.

Inwieweit Picanders Passionstext „Erbauliche Gedancken“ aus dem Jahre 1725 „nicht als Libretto einer Aufführung“ gelten sollte (S. 345f.), wäre zumindest zu überlegen. Primär ließe sich hier wohl an die Leipziger Neukirche und ihren Musikdirektor Georg Balthasar Schott denken. Auf eine spätere – zweifellos erst nach 1730 anzusetzende – Komposition durch den an der Dresdner Annenkirche tätigen Organisten Christoph Ludwig Fehre habe ich gelegentlich hingewiesen (*Bach-Studien 10*, Leipzig 1991, S. 209, 214) und eine in Halle angefertigte Magisterarbeit (Cordula Timm-Hartmann) angeregt. Zwei bisher unbekannte Aufführungsbelege aus Nürnberg (1729 sowie später) gehören zu den von Irmgard Scheitler erschlossenen „neuen Textquellen“. Vielleicht liefert diese nach Süden weisende Wirkung des Picander-Textes den Schlüssel für die 1788 belegte Bemerkung, daß der nachmalige Augsburger Musikdirektor Johann Gottfried Seyfert (1731–1772) bereits als Fünfzehnjähriger die „Leiden des Heilandes“ nach Picander in Musik gesetzt haben soll.

In Erdmann Neumeister den Schöpfer des „gemischten Kantaten-Typus“ zu sehen (S. 149 u. ö.), ist zwar üblich, verkennt aber die Tatsache, daß die Zusammenstellung von Rezitativ und Arie sowie Bibelwort und Choralstrophe bereits für einen mehrfach nachgedruckten, erstmals 1704 in Meiningen belegten anonymen Textjahrgang gilt. Erst sieben Jahre später setzte Neumeister auf ausdrücklichen Wunsch Georg Philipp Telemanns ein gleichartiges Unternehmen in Gang und wurde damit seinem Prinzip der „Geistlichen Cantaten statt einer Kirchenmusik“ von 1702 untreu (BJ 2002, S. 195,

mit Hinweisen auf ältere Literatur). Daß es gerade Neumeister war, der dieser gemischten Textform zum endgültigen Durchbruch verhelfen sollte, bleibt hiervon unberührt.

Ob die seit dem Zweiten Weltkrieg in größerer Zahl vermißten Hamburger Oratorienlibretti aus dem Bestand der dortigen Staats- und Universitätsbibliothek (S. 312) als zerstört und endgültig verloren gelten müssen, läßt sich derzeit nicht beurteilen; dergleichen Materialien könnten durchaus noch als „Trophäen“ beziehungsweise „Beutekunst“ über kurz oder lang in Moskau wieder auftauchen (vgl. den Beitrag von Andreas Glöckner im vorliegenden Jahrgang) und so die Kenntnis des Hamburger Repertoires präzisieren helfen. In diesen Zusammenhang gehört wahrscheinlich auch ein 1729 datiertes „Oratorium Passionale“, das mit dem Choral „Jesu Leiden, Pein und Tod“ beginnt und sich mit einem Tutti „Unendlich preist das Herz“ fortsetzt. Dieses Werk, dessen Partitur die damalige Preußische Staatsbibliothek im Juni 1929 bei der Versteigerung der Musikbibliothek Werner Wolffheims erworben und unter der Signatur *Mus.ms.anon. 1569* ihrer Musiksammlung zugeordnet hat, weist nach der Beschreibung im Auktionskatalog gereimten Text und allegorische Figuren (Tochter Zion, Die Christliche Kirche) auf und ist „mit großen Mitteln gearbeitet“. Nach noch unveröffentlichten Untersuchungen von Christine Blanken (Leipzig), denen hier nicht vorgegriffen werden soll, handelt es sich augenscheinlich um das Autograph eines der großen Oratorienmeister der Zeit.

Als Beitrag zu der noch zu leistenden Feldforschung sei hier auf die Texte zu einer Folge von acht Passionskantaten hingewiesen, die von Estomihi bis Karfreitag 1719 – mithin in der Zeit des Gothaer Interregnums zwischen dem Tod Christian Friedrich Witts und dem Dienstantritt Gottfried Heinrich Stölzels – in Meiningen aufgeführt worden sind. Die mit der Choralstrophe „Seht, wie Gott die Welt geliebt“ einsetzende Kantatenreihe findet sich unter dem Titel „*Geschichte | Des Leydens unsers | HERN und Heilandes | Jesu Christi | Nach den vier Evangelisten/ | Nebst beygefüigten | Betrachtungen | Nach Ordnung | der hierüber gepre- | digten Texte | In der | Hoch-Fürstl. Sachsen-Coburg- | Meinungischen | Hoff-Capelle | abgesungen. | Gedruckt im Jahr 1719.*“ auf S. 191–275 in jenem Textband, den ich im Herbst 2001 bei der Versteigerung von Resten der ehemaligen Herzoglichen Bibliothek Meiningen erwerben und im Bach-Jahrbuch 2002 (S. 193 ff.) vorstellen konnte und den ich Anfang Dezember 2004 der Bibliothek des Bach-Archivs Leipzig als Geschenk übergeben habe. In unbekanntem Besitz gelangte 2001 ein ebenfalls mitversteigertes fragmentarisches Textbuch zu einer Passionsmusik von 1713, als deren Komponist Johann Ludwig Bach (1677–1731) genannt wird. Ob dieser auch die Passionskantaten von 1719 in Musik gesetzt hat, steht dahin. Den Abschluß unserer Tour d’horizon mag der Hinweis auf ein kleines bibliographisches Dilemma bilden. Sigmund von Birken’s Nürnberger Veröffent-

lichung aus dem Jahre 1679 erscheint (S. 373 u. ö.) unter dem korrekt wiedergegebenen, jedoch sinnentstellenden Titel *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*. Gemeint sein dürfte hier eine ... *bind- und Dicht-Kunst*; das Fehlen eines Bindestrichs im Originaltitel resultiert aus dem Usus von Schriftsetzern und -gestaltern, aus optischen Gründen Satzzeichen an Zeilenenden ohne Rücksicht auf den Sinnzusammenhang wegzulassen. Wie man dieser Willkür begegnen und trotzdem bibliographisch korrekt zitieren kann, wäre weiterer Überlegungen wert. Ein prominentes Opfer solcher Titelgestaltung ist auch Johann Heinrich Buttstedts *Musicalische Clavier-Kunst und Vorraths-Cammer* von 1713, die recht eigentlich keine „Clavier-Kunst“ sein will, sondern eine *Kunst- und Vorraths-Cammer* für das Clavier.

Irmgard Scheitlers bemerkenswertes Buch schließt eine Lücke, von der kaum zu glauben ist, daß sie noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts bestanden hat.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)