

Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis
Band: 40 (2020)

Artikel: Weckmann, Profe, Bach & Co. : konfessionelle Kontrafakturen
Autor: Leopold, Silke
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961746>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Weckmann, Profe, Bach & Co.

Konfessionelle Kontrafakturen

Silke Leopold

Die Glaubensspaltung und ihre musikalischen Opfer

Der Kampf der Konfessionen, der Mitteleuropa mindestens ein Jahrhundert lang in Atem hielt, setzte sich in der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser Zeit seit dem 19. Jahrhundert und fast bis heute fort.¹ Er beginnt mit den Begrifflichkeiten. Zu den großen Erzählungen der Geschichtswissenschaften bei dem Versuch, die Zeit zwischen der Mitte des 16. und der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beschreiben, zwischen dem Augsburger Religionsfrieden, der auf dem Reichstag zu Augsburg 1555 in den Grundsatz «cuius regio, eius religio» gegossen wurde, und dem Westfälischen Frieden, der den Dreißigjährigen Krieg 1648 beendete, gehört die Geschichte von Reformation und Gegenreformation. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts und aus protestantischer Perspektive geprägt machte der Begriff «Gegenreformation» mit den Schriften Leopold von Rankes Karriere und wurde alsbald mit «Restauration» im Vergleich zu den Modernisierungsbestrebungen der Reformation gleichgesetzt.² Rankes Schüler Wilhelm Maurenbrecher stellte dieser Auffas-

¹ Zusammenfassend hierzu Thomas Kaufmann, «Konfessionalisierung», in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern herausgegeben von Friedrich Jaeger. Copyright © J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2005–2012. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a2193000, zuerst online veröffentlicht 2014 (10.10.2019)

² Thomas Kaufmann, «Gegenreformation», in: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hg. von Hans Dieter Betz et al., 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck 1998–2007, Bd. 3 (2000), 338–544.

sung seine Idee von einer «katholischen Reformation» entgegen.³ Hubert Jedin bemühte sich, den allzu sehr vom Protestantismus geprägten Begriff der Reformation durch «Reform» zu ersetzen.⁴ Später setzte sich für die Beschreibung des genannten Zeitraums die Begriffe «Konfessionalisierung» und «konfessionelles Zeitalter» durch, und die Protagonisten dieser neuen Sichtweise vom Zeitalter der Konfessionalisierung als einem Zeitalter paralleler Reformen und paralleler Modernisierungsbemühungen, also vor allem Ernst Walter Zeeden, Heinz Schilling und Wolfgang Reinhard,⁵ haben in den letzten vier Jahrzehnten viel dazu beigetragen, den subkutanen Konfessionsstreit innerhalb der Geschichtswissenschaft selbst als solchen zu benennen und beizulegen. Harm Klueting unterschied zwischen katholischer Konfessionsbildung, katholischer Konfessionalisierung, Gegenreformation und katholischer Reform.⁶ Michael Maurer schließlich betonte mit dem Titelstichwort «Konfessionskulturen» den Einfluss der konfessionellen Spaltung Europas nicht nur auf die religiöse und politische, sondern auch auf die kulturelle Identität seiner Bewohner. Als einziger der genannten Autoren richte-

³ Wilhelm Maurenbrecher, *Geschichte der katholischen Reformation*, Nördlingen: Beck 1880.

⁴ Hubert Jedin, *Katholische Reform oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe*, Luzern: J. Stöcker 1946.

⁵ Siehe Ernst Walter Zeeden, *Die Entstehung der Konfessionen. Grundlagen und Formen der Konfessionsbildung im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, München: R. Oldenbourg 1965; ders., *Konfessionsbildung. Studien zur Reformation, Gegenreformation und katholischer Reform*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985; Heinz Schilling, *Aufbruch und Krise. Deutschland 1517–1648*, Berlin: Wolf Jobst Siedler 1988; ders., «Das konfessionelle Europa. Die Konfessionalisierung der europäischen Länder seit Mitte des 16. Jahrhunderts und ihre Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur», in: *Ausgewählte Abhandlungen zur europäischen Reformations- und Konfessionsgeschichte von Heinz Schilling*, hg. von Luise Schorn-Schütte, Berlin: Duncker und Humblot 2002, 646–699; Wolfgang Reinhard, «Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters», in: *Archiv für Reformationgeschichte* 68 (1977), 226–251; ders., «Konfession und Konfessionalisierung in Europa», in: Wolfgang Reinhard (Hg.): *Bekenntnis und Geschichte. Die Confessio Augustana im historischen Zusammenhang*, München: Vögel 1981, 165–189.

⁶ Harm Klueting, *Das Konfessionelle Zeitalter. Europa zwischen Mittelalter und Moderne*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, 137–138.

te er dabei sein Augenmerk auch auf die Musik, wobei er zu dem Schluss kam: «In der Neuzeit machte sich die Konfessionsspaltung auch in der Musik geltend».⁷

Tatsächlich würde man dieser Bemerkung nach einem Blick in die Sekundärliteratur zustimmen wollen. In der Musikgeschichtsschreibung wirken die Grenzen, die die Konfessionalisierung und vor allem die Forschung darüber zogen, bis in die jüngste Zeit nach. Der Artikel «Kirchenmusik» in der neuen *MGG* ist wenige Zeilen mehr als eine Spalte lang und handelt davon, dass «auf einen zusammenfassenden Artikel verzichtet wird».⁸ Danach werden detaillierte Lemmata fein säuberlich nach Konfessionen getrennt zur Lektüre empfohlen: «Zu unterscheiden ist zunächst die Behandlung der katholischen und protestantischen Kirchenmusik in detaillierten Artikeln von der globaleren Darstellung anderer christlicher Repertoires».⁹ Tatsächlich gab es bis vor wenigen Jahren keine zusammenfassende Darstellung zur Geschichte der Kirchenmusik,¹⁰ dafür aber jeweils umfängliche Bücher zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik.¹¹ Und mit Konvertiten wie dem Katholiken Antonio Scandello, der in Dresden Lutheraner wurde, oder Johann Christian Bach, der in Mailand zum Katholizismus konvertierte, tut sich die Musikwissenschaft mindestens ebenso schwer wie mit national nicht zuzuordnenden Musikern. Am schlimmsten traf es, um ein besonders eklatantes Beispiel zu nennen, den Dresdener Lautenisten und Komponisten Johann Nauwach, von

7 Michael Maurer, *Konfessionskulturen. Die Europäer als Protestanten und Katholiken*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, 226.

8 Ludwig Finscher, «Kirchenmusik», in: *MGG Online* (www.mgg-online.com), veröffentlicht 2016 (10.10.2019).

9 Ebd.

10 Die erste stammt von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher (Hgg.), *Geschichte der Kirchenmusik*, 4 Bde, Laaber: Laaber 2011–2014. Der Band über das 17. und 18. Jahrhundert trägt den Untertitel «Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen».

11 Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft hg. von Ernst Bücken); Karl Gustav Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Düsseldorf: Schwann 1949.

dem man bis heute in Lexika wie etwa *The New Grove* lesen kann, dass er, der 1595 Geborene, vermutlich um 1630 in Dresden verstorben sei,¹² weil sein Name von diesem Jahr an in den Kapellakten nicht mehr verzeichnet war. Tatsächlich aber war Nauwach zum Katholizismus konvertiert und als Kapellsänger an den kaiserlichen Hof Ferdinands II. in Wien gegangen, wo er in den dortigen Akten auch verzeichnet war. Und obwohl diese Akten seit 1869 veröffentlicht vorlagen,¹³ ist erst in jüngster Zeit jemandem aufgefallen, dass es sich um dieselbe Person handeln könnte.¹⁴ Für die protestantische Musikgeschichtsschreibung war der katholische Nauwach einfach tot, und die katholische interessierte sich wenig für die Herkunft, und schon gar nicht die konfessionelle, der kaiserlichen Musiker.

Die Konfessionszugehörigkeit spielt heute generell, nicht nur was die Musik angeht, kaum noch eine Rolle, ist ohnedies von einem öffentlichen Bekenntnis mit Folgen für das Leben insgesamt zu einem der Intimsphäre zugerechneten Fall für den Datenschutz geworden. Doch auch heute werden Fragen der Ökumene und damit der Konfessionszugehörigkeit wieder heftig und kontrovers diskutiert – man denke an die jüngsten Bemühungen um das gemeinsame Abendmahl von Katholiken und Protestanten. Deshalb erscheint es angebracht, sich auch über die Rolle der Musik in Zusammenhang mit Konfessionsbildung und Konfessionsbindung Gedanken zu machen. Denn in dem Ringen um konfessionelle Identität und Alterität, um klare Grenzen zwischen Katholizismus, lutherischer, calvinistischer und auch anglikanischer Konfession verhielten sich die Musiker und mit ihnen auch die Musik keineswegs systemkonform, im Gegenteil: Mit ihren fast anarchisch anmutenden Brückenschlägen trug die Musik dazu bei, die Verbindungen zwischen den Konfessionen nicht gänzlich abubrechen.

¹² John H. Baron, «Nauwach, Johann», in: *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com), veröffentlicht 2001 (10.10.2019).

¹³ Ludwig Ritter von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien 1543 bis 1867*, Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung Alfred Hölder 1869, 59.

¹⁴ Martin Wölfel, *Johann Nauwach und sein «Primo libro di arie passeggiate»*, Dresden 1623, Dipl.-Arbeit Hochschule für Musik Dresden 1996 (mschr.). Zitiert bei Wolfram Steude, «Nauwach, Johann», in: *MGG Online* (www.mgg-online.com), veröffentlicht 2016 (10.10.2019).

Wäre die Frage der Konfessionszugehörigkeit eines Komponisten eine ausschließlich biographische, könnte man sie in die Fußnoten verbannen. In der Musikgeschichtsschreibung aber knüpft sich an die biographische leicht eine stilistische Frage und damit auch eine Beurteilung der kompositorischen Qualität. Dass es viele Musiker gab, die, häufiger um ihrer Karriere als um religiöser Überzeugung willen, konvertierten, ist bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Lediglich in Zusammenhang mit Johann Christian Bach wurde diese Frage bisweilen thematisiert. Dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs haftet bis heute die Konversion als Makel und als Verlust der künstlerischen Identität an: Er wurde katholisch, um die Position des Organisten am Mailänder Dom bekleiden zu können, was die frühere Bachforschung mit gerümpfter Nase und mit dem Verweis auf die eher oberflächliche, von der gedanklichen Tiefe seines Vaters weit entfernte italienische Schreibart des Abtrünnigen quittierte. Dass es vornehmlich Protestanten waren, die zum Katholizismus konvertierten, ist dabei eine Beobachtung, der es Aufmerksamkeit zu schenken gälte; doch auch für den umgekehrten Fall gibt es prominente Beispiele. Antonio Scandello etwa, 1517 in Bergamo geboren und 1549 als Zinkenist im Gefolge des Kurfürsten Moritz von Sachsen nach Dresden übersiedelt, konvertierte zum lutherischen Glauben und komponierte fürderhin protestantische Musik in deutscher Sprache; ob ihm die Tatsache, dass Dresden nur Lutheranern das Bürgerrecht verlieh, dabei die Entscheidung erleichtert hat, lässt sich nach jetzigem Kenntnisstand vermuten, aber nicht beweisen.¹⁵ Tatsache ist wohl auch, dass die protestantischen Fürsten ihren gehätschelten italienischen Musikern gegenüber mehr konfessionelle Toleranz walten ließen als ihren anderen Untertanen gegenüber, um sie nicht zu verlieren. Tatsache ist aber auch, dass selbst oder gerade im Zentrum des Kirchenstaates bisweilen künstlerische Qualität vor Rechtgläubigkeit ging. Von Johann Philipp Krieger etwa, dem 1649 in Nürnberg geborenen, zum protestantischen Kirchenmusiker ausgebildeten Hofkapellmeister in Bayreuth und später in Weißenfels, wusste sein Biograph zu berichten, dass er auf seiner Italienreise in den 1670er-Jahren besonders in Rom von dem Unterricht bei dem römischen

¹⁵ Andreas Waczkat, «Scandello, Antonio», in: *MGG Online* (www.mgg-online.com), veröffentlicht 2016 (10.10.2019).

Musiker Bernardo Pasquini profitiert habe, von welchem «er so wohl in der Composition als auch auf dem Clavier viel Gutes auch in weniger Zeit profitiert und sich zugleich so weit habil gemacht, daß ihme in der Päpstlichen Capelle die Orgel zu tractieren, das sonsten denen Frembden nicht leicht zugestanden wird, erlaubt worden».¹⁶ Ein Protestant an der Orgel in der Cappella Sistina – das ist in den hohen Zeiten katholischer Konfessionalisierungsbestrebungen durchaus bemerkenswert. Auch Georg Friedrich Händel hat später in so wichtigen Kirchen wie der Lateransbasilika Orgel spielen dürfen.

Welche Rolle aber spielte die Konfession eines Musikers überhaupt bei der Ausübung seines Berufes? Galt das «cuius regio, eius religio» auch für die Musik und die Musiker? Durfte bzw. konnte nur ein katholischer Musiker in der katholischen Kirche singen, nur ein Protestant an der Orgel einer lutherischen Kirche spielen? Es scheint so, als ob es hier zu allen Zeiten eine große und jeweils individuelle Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit gegeben habe. William Byrd etwa blieb mit Billigung seiner Dienstherrin Elizabeth I. zeit seines Lebens katholisch, komponierte aber gleichwohl anglikanische Kirchenmusik und war zehn Jahre lang Organist und Chorleiter der Kathedrale in Lincoln. Und Georg Friedrich Händel ist ein Musterbeispiel dafür, dass persönliches Bekenntnis und kompositorische Berufsübung nicht unbedingt miteinander zu tun haben mussten. Denn Händel ist wahrscheinlich der einzige Komponist der Musikgeschichte, der Kirchenmusik für vier verschiedene Konfessionen komponiert hat – reformierte in Halle, lutherische in Hamburg, katholische in Rom, anglikanische in London. Dabei blieb er zeit seines Lebens Lutheraner, selbst als ihm die englische Staatsbürgerschaft verliehen worden war. Seine religiöse Musik aber ist von einem derartigen stilistischen Mimikry, dass jede seiner Kompositionen für die Kirche als perfekte musikalische Einlösung der jeweiligen konfessionellen Traditionen dasteht.

¹⁶ Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg: Peter Conrad Monath 1730, 278–279.

Matthias Weckmann und Franz Tunder

Wer nicht so virtuos auf der musikalischen Klaviatur der Konfessionen zu spielen wusste wie Händel, konnte sich dennoch anderweitig behelfen. Die Berührungsmöglichkeiten zwischen katholischer in protestantische Musik waren zahlreich: Da waren zum einen die italienischen Musiker, die in den Norden auswanderten, um dort, zumeist als Sänger, ein Auskommen zu finden. Da waren umgekehrt die Musiker aus dem Norden, die in Scharen nach Italien kamen, um dort Musik zu studieren und ihre erworbenen Fähigkeiten zu vervollkommen. Und da waren schließlich jene nord- und mitteldeutschen Musiker, die von Italien nur träumen konnten, weil sie kein Geld und keine Gelegenheit hatten, dorthin zu reisen, und die sich Noten aus Italien besorgten, um daran ihre eigene Schreibart zu schärfen. Zu ihnen gehörte Matthias Weckmann, 1618 geboren, Schüler des italienerprobten Heinrich Schütz, aber selbst niemals über Thüringen und Sachsen in Richtung Süden hinausgekommen. Weckmann schrieb 1647, vier Jahre nach Monteverdis Tod, zahlreiche geistliche Kompositionen Monteverdis, zumeist aus der 1641 in Venedig veröffentlichten *Selva morale et spirituale*, ab und verwendete sie möglicherweise in den von ihm musikalisch gestalteten Gottesdiensten in Hamburg.¹⁷ Mit Psalmvertonungen wie *Confitebor tibi Domine* oder *Laudate Dominum omnes gentes* gab es dabei keine Probleme, ebenso wenig wie mit anderen biblischen Texten, etwa dem *Magnificat*; gesungene lateinische Texte waren ja auch in protestantischen Kirchen erlaubt. Schwieriger wurde es freilich mit marianischen Texten wie der Antiphon *Salve Regina*, denn die Himmelskönigin gehörte nicht in den lutherischen Gottesdienst und der Text nicht in die Bibel. Weckmann behalf sich mit derselben Methode, die auch schon Luther selbst einst angewandt hatte – der Kontrafaktur: Aus *Salve Regina* wurde *Salve mi Jesu*, und aus der überaus sinnlich schmelzenden musikalischen Marienverehrung Monteverdis wurde eine nicht minder erotisch aufgeladene musikalische Jesus-Verehrung. Der Unterschied zu der her-

17 Zu Weckmanns Transkriptionen siehe Alexander Silbiger, «The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation», in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen, 10.–14. November 1985*, hg. von Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted, Kopenhagen: Engstrøm & Sødring 1989, 117–135.

kömmlichen Kontrafaktur bestand lediglich darin, dass sie konfessionell bedingt war. Die Musik übersprang Grenzen, die der Text eigentlich markiert hatte. Und zumeist waren es die marianischen Texte, die eine solche Korrektur nötig machten, wie das Beispiel Franz Tunders und Matthias Weckmanns zeigt. Ob es Weckmann war, der sich dieser Methode als Erster der beiden bediente, oder sein vier Jahre älterer Freund Franz Tunder, der in Lübeck als Organist wirkte, lässt sich nicht sagen, da sich Tunders Kompositionen nicht datieren lassen. Auffällig ist allerdings, dass die beiden Komponisten in dem Jahr, als Weckmann Monteverdis geistliche Kompositionen abschrieb, in engem Kontakt standen; Tunder hatte ihm als Trauzeuge gedient. Möglicherweise haben sich die beiden Kirchenmusiker über die Möglichkeiten der konfessionellen Kontrafaktur persönlich ausgetauscht. Von Tunder sind zwei derartige Kontrafakturen überliefert: *Salve coelestis pater misericordiae* für Bassstimme und Continuo sowie *Salve mi Jesu pater misericordiae* für Altstimme und fünfstimmiges Streicherensemble.¹⁸ Beide sind Umdichtungen der Antiphon *Salve Regina*, in der nur wenig verändert werden musste, um aus einem katholischen ein evangelisches Stück zu machen.

Marianische Antiphon

Salve Regina, mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Hevae;
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrymarum valle.
Eia ergo advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Weckmanns Umdichtung

Salve mi Jesu, pater misericordiae,
vita dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Hevae;
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrymarum valle.
Eia ergo advocate noster,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Jesum, filium tuum,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pie, o dulcis salvator Jesu.

¹⁸ Jerome Roche hat nachgewiesen, dass es sich bei Tunders *Salve mi Jesu* um eine Kontrafaktur von Giovanni Rovettas *Salve Regina* aus seinen 1647 in Venedig publizierten *Motetti concertati a 2, e 3 voci, op. 10* ist. Siehe Jerome Roche, «Rovetta and Tunder – misattribution or plagiarism?», in: *Early Music* 3 (1975), 58–60.

Solche konfessionellen Kontrafakturen waren schon für Martin Luther selbst und seine junge Kirche eine Notwendigkeit gewesen – aus dem schlichten Grund, dass es noch keine ‘eigene’ Kirchenmusik gab. Seit Luther die Ostersequenz *Victimae Paschali Laudes* und mehrere gregorianische Hymnen mit deutschen Texten versah, gehört die konfessionelle Kontrafaktur zu den Selbstverständlichkeiten der protestantischen Kirchenmusik. Und auch noch zwei Generationen später mochten Musik liebende Protestanten nicht auf die Kompositionen europaweit geachteter Komponisten verzichten, nur weil sie einer anderen Konfession angehörten. Berthold Schmidt hat gezeigt, wie sich die protestantische Kirchenmusik Orlando di Lassos Kirchenkompositionen anverwandelte, vornehmlich durch ähnliche Umdichtungen wie die eben erwähnten.¹⁹ Die Musik selber, das war die Lehre aus diesem Verfahren, war weder katholisch noch protestantisch; es waren die Texte, die sie dazu machten.

Ambrosius Profe

In den Zeiten des großen Schlachtens, da im Namen der Religion Kriege geführt wurden, da im Namen der Konfessionen ganz Mitteleuropa verwüstet wurde, gehörte die Musik freilich zu den Gütern, die den konfessionellen Grenzen, um die so viel Blut floss, wenig Aufmerksamkeit schenkten. Mit kleinen Änderungen am Text ließ sich die Mehrzahl der katholischen Kirchenkompositionen auch für den lutherischen Gottesdienst aufbereiten. Gewiss stellt die Musik nur ein winziges Puzzlestückchen dar, das zum Verständnis einer Zeit beiträgt, in der man sich um der Rechtgläubigkeit willen gegenseitig die Köpfe einschlug. Ich möchte aber anhand der Kontrafakturen, die Ambrosius Profe in den Jahren zwischen 1641 und 1649 in Breslau veröffentlichte, zeigen, wie eng diese konfessionellen Kontrafakturen mit der großen Politik verbunden waren.

In ihrer Dissertation über Profe, diesen lutherischen Kirchenmusiker und erfolgreichen Breslauer Handelsmann, hat Kristin Sponheim das Material sehr sorgfältig erschlossen, allerdings den konfessionellen Sprengstoff, der

¹⁹ Siehe den Beitrag in dem vorliegenden Band.

in diesen Kontrafakturen steckt, nicht erkannt.²⁰ Ambrosius Profe, 1589 in Breslau geboren und 1661 dort gestorben, hat sein ganzes Leben im Umkreis der dortigen protestantischen Elisabethkirche verbracht. Er war Schüler des Elisabeth-Gymnasiums und kehrte nach einem Theologiestudium in Wittenberg dorthin als Lehrer und Kantor zurück. 1633 wurde er Organist der Elisabethkirche und behielt diesen Posten, bis die Kirche 1649 teilweise einstürzte und auch die Orgel unter sich begrub. 1641 veröffentlichte er die Sammlung *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à 1 2 3 4 5 6 7 etc. vocibus*, im selben Jahr einen zweiten Teil. Der dritte folgte ein Jahr später und ein vierter im Jahre 1646. 1649 erschien dann noch die Sammlung *Corollarium geistlicher Collectaneorum*.²¹ Und obwohl seine Sammlungen offensichtlich auf großes Interesse stießen, war das *Corollarium* die letzte Sammlung, die Profe veröffentlichte. Es ging ihm zuallererst darum, die von ihm bewunderte italienische Musik in Deutschland bekannt zu machen. Als Musiklehrer im Gymnasium und als Kirchenmusiker schien ihm dazu die geistliche Musik am ehesten geeignet. Und es ist interessant zu beobachten, wie sich die Auswahl der Stücke, die er in seinen fünf Sammlungen unterbrachte, im Laufe der acht Jahre veränderte. Die überwältigende Mehrzahl in allen Sammlungen besteht aus lateinischen Motetten italienischer Komponisten, und zwar solchen, die auch im lutherischen Gottesdienst Verwendung finden konnten.²² In der ersten Sammlung finden sich darüber hinaus vier Kontrafakturen:

20 Kristin Sponheim, *The Anthologies of Ambrosius Profe and the Transmission of Italian Music in Germany*, PhD Dissertation, Yale University 1995.

21 Ambrosius Profe, *Erster Theil geistlicher Concerten und Harmonien. a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. vocibus, cum & sine violinis, & basso ad organa, aus den berühmtesten Italianischen und andern Autoribus*, Leipzig: Henning Koler 1641; *Ander Theil geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Koler, in Verlegung des Auctoris und Collectoris 1641; *Dritter Theil geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Koler, in Verlegung des Auctoris und Collectoris 1642; *Vierdter und letzter Theil geistlicher Concerten*, Leipzig: Timotheus Ritzsch 1646; *Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter Authorem, so zu denen bifihero unterschiedenen publicirten vier Theilen gehorig und versprochen*, Leipzig: Timotheus Ritzsch 1649.

22 Eine genaue Auflistung der im I. und IV. Teil bei Profe aufgenommenen Kompositionen mit deutschen Titel, Besetzung, Autor und Quelle der Originalkomposition findet

Tarquino Merula, <i>O salutaris hostia</i> ²³	= <i>O Jesu mi dulcissime</i>
Orazio Vecchi, <i>O deus meus o juste iudex</i> ²⁴	= <i>Da Jacob sahe die Kleider Joseph</i>
Claudio Monteverdi, <i>Vaga su spina ascosa</i> ²⁵	= <i>Jesum viri senesque</i>
Giovanni Rovetta, <i>Ave regina caelorum</i> ²⁶	= <i>Nomen Jesus voluptas</i>

Orazio Vecchis Originalkomposition konnte selbst Kristin Sponheim nicht identifizieren; Monteverdis *Vaga su spina ascosa* war ein weltliches Madrigal mit einem lateinischen geistlichen Text unterlegt. Problematisch wurde die Sache bei Merulas *O salutaris hostia* und bei Rovettas *Ave regina coelorum*. Denn das erste war ein eucharistischer Text, den Thomas von Aquin für das Fronleichnamfest geschrieben hatte, das zweite wiederum eine marianische Antiphon. Beides war in protestantischem Umfeld nicht möglich, und Profe griff zu derselben Maßnahme, mit der Weckmann und Tunder marianische Texte bereinigt hatten – mit dem Rekurs auf Jesus. *O salutaris hostia* wurde zu *O Jesu mi dulcissime* und *Ave regina caelorum* zu *Nomen Jesus voluptas*.

Es hat den Anschein, als wäre Profe mit dieser Auswahl an ‘unpassenden’ Stücken auf ein gewisses Unverständnis gestoßen. Auffällig ist nämlich, dass sich in der zweiten und dritten Sammlung keine derartigen konfessionell problematischen Kontrafakturen mehr finden. Der zweite Teil enthält fast ausschließlich lateinische Motetten italienischer Komponisten, mit Ausnahme des zweiteiligen Madrigals *Altri canti di Marte* und *Duo belli occhi* aus dem VIII. Madrigalbuch von Monteverdi, das Profe zu *Pascha concelebranda* und *Ego gaude laetare* umdichtete. Ähnlich zeigt sich die Situation im dritten Teil 1642:

sich bei Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 450–454.

²³ Aus *Pegaso, opera musicale, Salmi, Motetti, Suonate, e Letanie della B. V.*, op. 11, Venedig: Alessandro Vincenti 1640. Siehe Sponheim, *The Anthologies* (wie Anm. 20), 233, und Wiermann, *Die Entwicklung* (wie Anm. 22), 451.

²⁴ Nicht nachweisbar. Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 237, und Wiermann, *Die Entwicklung*, 452.

²⁵ Aus *Concerto. Settimo libro de' madrigali*, Venedig: Bartolomeo Magni 1619. Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 214, und Wiermann, *Die Entwicklung*, 451.

²⁶ Aus *Motetti concertati a due, tre, quattro, cinque voci con le litanie della Madonna, et vna messa concertata à voci pari*, op. 3, Venedig: Alessandro Vincenti 1635. Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 214, und Wiermann, *Die Entwicklung*, 451.

Außer drei geistlich kontrafizierten weltlichen Madrigalen Monteverdis finden sich nur lateinische Motetten italienischer Komponisten. Es scheint, als habe Monteverdi für Profe eine besondere Rolle gespielt, als habe er sich aber an die geistlichen Kompositionen des noch lebenden, greisen Markuskapellmeisters nicht herangetraut. Der vierte Teil 1646 schließlich ist voll von lateinischen und deutschen Kontrafakturen weltlicher italienischer Madrigale. Und wir entdecken wieder ein marianisches Stück – Antonio Rigattis *Ave regina coelorum*, das hier als *Ave regnator coelorum* erscheint.²⁷

Im *Corollarium* 1649 aber findet sich schließlich ein bunter Strauß von Möglichkeiten, den protestantischen Gottesdienst mit italienischer Musik auszuschnücken: lateinische Motetten, lateinische Kontrafakturen italienischer Madrigale, deutsche Kontrafakturen italienischer Madrigale und auch wiederum zwei marianische Kompositionen, mit lateinischen und deutschen Kontrafakturen zurechtgemacht: Giovanni Rovettas *Salve regina mater*,²⁸ das einmal mehr zu *Salve mi Jesu* umgedichtet wird, aber auch in deutscher Fassung als *Jesus mein Heyland* erscheint, und Giovanni Rovettas Hymnus *Ave maris stella*,²⁹ den Profe zweimal – lateinisch zu *Jova rector coeli* und deutsch zu *Jesu wollst gewähren* – umdichtet.

Um zu verstehen, was es mit dieser doppelten Kontrafaktur auf sich haben könnte, ist ein Blick auf die konfessionelle und die politische Situation nötig, in der sie entstand. Die Reformation hatte in Breslau schon sehr früh Fuß gefasst; der erste lutherisch gesinnte Pfarrer wurde 1523 in sein Amt eingesetzt. Drei Jahre später kam Schlesien in den Besitz der Habsburger; im 16. Jahrhundert wurde ganz Schlesien nach und nach protestantisch. Umso heftiger waren die Rekatholisierungsaktivitäten, die zuerst Kaiser Rudolf II. und dann vor allem Kaiser Ferdinand II. dort entfalteten.³⁰ Breslau, die Stadt

27 Aus *Messa e salmi parte concertati à 3. 5. 6. 7. & 8. voci con due violini, & altri istromenti à beneplacito & parte à 5. á capella*, Venedig: Barolomeo Magni 1640. Siehe Sponheim, *The Anthologies* (wie Anm. 20), 221, und Wiermann, *Die Entwicklung* (wie Anm. 22), 454.

28 Aus *Motetti concertati* (wie Anm. 26). Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 224.

29 Aus *Motetti concertati* (wie Anm. 26). Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 223.

30 Siehe hierzu Eduard Mühle, *Geschichte einer europäischen Metropole*, Köln: Böhlau 2015, insbesondere die Kapitel über «Städtische Politik im Zeitalter der Konfessionalisierung» (128–134) und «Begrenzte Rekatholisierung» (142–149).

der Kaufleute, die vom Kriegsgeschehen durchaus profitierten, hatte sich im Dreißigjährigen Krieg zunächst auf Seiten des Winterkönigs geschlagen, dann aber, nach der verlorenen Schlacht am Weißen Berg, die Seiten gewechselt und sich der habsburgischen Krone wieder unterworfen. Zwar gelang es Breslau, sich in den konfessionellen Auseinandersetzungen zunächst weitgehend bedeckt zu halten. Die Kaufleute machten mit beiden Seiten gute Geschäfte. Im Prager Frieden 1635, den der sächsische Kurfürst mit Ferdinand II. schloss, fiel Schlesien wieder an den Kaiser, und obwohl Breslauer Soldaten und Bürger 1636 einen Aufstand gegen die Rekatholisierung veranstalteten, der vom Rat der Stadt blutig niedergeschlagen werden musste, war die Stadt gezwungen, sich mit den Habsburgern zu arrangieren. Der Westfälische Frieden 1648 garantierte Breslau zwar ausdrücklich die Religionsfreiheit; der Kaiser schickte jedoch die Jesuiten, die sich sogleich daranmachten, auch diese Bastion des Luthertums nach und nach zu schleifen.

Vor diesem politischen Hintergrund erweisen sich Profes Kontrafakturen von Rovettas *Ave Maris stella* aus dem Jahr 1649, also ein Jahr nach dem Westfälischen Frieden, als durchaus heikel. *Ave maris stella* ist ein Hymnus mit einer klaren metrischen Struktur, die bei der Umtextierung beachtet werden muss. Als Thema für seine beiden Kontrafakturen wählte Profe einen Text, der den Zeitläuften mehr als angemessen war und auch schon von vielen anderen Komponisten seiner Zeit vertont worden war – die Antiphon *Da pacem Domine*, die Luther zu *Verleih uns Frieden gnädiglich* eingedeutscht und in Reime gebracht hatte.³¹

Da pacem, Domine,
in diebus nostris,
quia non est alius
qui pugnet pro nobis,
nisi tu Deus noster.

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten.
Es ist doch ja kein anderer nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du, unser Gott, alleine.

31 Siehe hierzu Bernhard Leube, «Verleih uns Frieden gnädiglich», in: *Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch*, hg. von Martin Evang und Ilsabe Seibt, Heft 20, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, 77–80.

1566 hatte Johann Walter dann noch einen zweiten, auf dem 1. Brief des Paulus an Timotheus basierenden Teil hinzugefügt:³²

Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment,
dass wir unter ihnen ein gerüglich und stilles Leben führen mögen,
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.

Das metrische Vorbild, an das Profe seine Kontrafaktur angleichen musste, bestand aus vier trochäischen Sechssilbern, einer im deutschen Sprachraum eher ungewöhnlichen Textform:

Ave, maris stella,
Dei mater alma
atque semper virgo,
felix caeli porta.

Die lateinische und die deutsche Kontrafaktur des *Ave maris stella* unterschieden sich also nicht in der metrischen Struktur, umso mehr aber in ihrem Inhalt.

Lateinisch

Jova rector coeli,
Jova rector terrae,
Dona nobis pacem
In hoc seculo nostro.

Quia non est alter
Qui pro nobis pugnet
Nisi tu qui noster
Deus es et pater.

Nostro Ferdinando
Regibus que piis
& regni felicem
Statum da & pacem.

Deutsch

Jesu wollst gewehren
Was wir stets begehren
Friede, Friede eben
Den wollstu Herr geben

Friede unserm Lande
Glück Heyl allem Stande
Lass uns diß geniessen
In gutem Gewissen.

Unruh hat mit Schmetzen
Bißher unsre Herten
Marck und Bein genaget
Land und Leut verjaget.

32 Johann Walter, *Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri, Erhalt vns HErr etc.: Auff's new in sechs Stimmen gesetzt, vnd mit etlichen schönen Christlichen Texten, Latinschen vnd Teutschen Gesengen gemehrt*, Wittenberg: Johann Schwertel 1566.

Lateinisch

Ut nos horum umbra
 Recti simus fausti
 Sitque vita nostra
 Recta pia sancta.

Deutsch

Wollst dich doch der Armen
 Deiner Kirch erbarmen
 Trost und Hülffe senden
 Fried an allen enden.

Die lateinische Kontrafaktur richtet sich an Gott – «rector coeli» – und bittet in «unserem Jahrhundert» um Frieden. Die ersten beiden Strophen sind eine metrisch geschickt eingerichtete Paraphrase der Antiphon. Danach aber geht der Text eigene Wege. Denn Profe greift Johann Walters zweite Strophe auf und spricht den Kaiser, nunmehr Ferdinand III., direkt an: «Nostro Ferdinando» statt «Gib unserm Fürsten». Es ist gleichsam eine lateinische Rückübersetzung der Walterschen Strophe, gemünzt nicht etwa auf eine unspezifische Gruppe von Fürsten, sondern ganz speziell auf den namentlich angesprochenen Kaiser, d.h. auf den Herrscher der katholischen Welt, in lateinischer Sprache, d.h. der Sprache der Gebildeten und vor allem der Obrigkeit. Schaut man sich dagegen den deutschen Text an, so stellt man etwas Verblüffendes fest. Denn erstens richtet sich dieser Text nicht an Gott, sondern an Jesus Christus, also gleichsam den Fürsprecher der Menschen vor dem Thron seines allmächtigen Vaters, und zweitens betrachtet dieser Text den Kampf, «qui pugnet pro nobis» nicht von der Warte des militärischen Ereignisses aus, sondern aus der Sicht derer, die die Folgen der kriegerischen Handlungen ertragen müssen. Von Kaisern und Königen, von Herrschaft und Kampf ist im deutschen Text an keiner Stelle die Rede; Walters zweite Strophe ist gewissermaßen nicht vorhanden. Dafür aber werden die Qualen des Daseins breit und mit Rekurs auf tatsächliche Schicksale beschrieben. *Jesu wollst gewehren* ist, überspitzt formuliert, ein Text für die kleinen Leute, aus der Sicht derer, die die Opfer dieses Krieges sind, in der Sprache des Volkes und mit durchaus sprechenden Bildern vom Zustand dieser Welt. Mit seinen beiden Kontrafakturen öffnet Profe zwei verschiedene Erfahrungsräume, gibt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und dem Bürger, was des Bürgers ist. Es würde sicher zu weit gehen, hinter diesen beiden inhaltlich so unterschiedlichen Kontrafakturen so etwas wie eine politische Mitteilung zu vermuten. Und doch positioniert sich Profe erstaunlich deutlich, was die Schrecken des Krieges angeht. Und er erlaubt es den Liebhabern der italienischen Musik, sich auf Seiten des (katholischen) Kaisers oder auf Seiten der protes-

tantischen Bürgerschaft zu stellen. Das ist, ein Jahr nach dem Westfälischen Frieden, tatsächlich ein Manifest von besonderer Aussagekraft.

Johann Sebastian Bach

Vergleichbaren Zündstoff tragen spätere konfessionelle Kontrafakturen nicht mehr in sich. Selbst die womöglich erstaunlichste unter ihnen dürfte weniger auf eine wachsende Sensibilisierung in Sachen Konfessionalisierung und ihrer Folgen zurückzuführen sein als auf ein dezidiertes Interesse an italienischer Musik. Zwar hatte Johann Sebastian Bach die schrecklichen Folgen der Glaubenskämpfe persönlich erleben können, als die aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen Protestanten, Tausende an der Zahl, 1732 auch durch Leipzig gezogen waren. Sein Interesse an der italienischen Musik aber speiste sich aus anderen Quellen als aus der religiösen oder überhaupt der Vokalmusik. Er setzte sich bevorzugt mit Antonio Vivaldis Instrumentalkompositionen auseinander. Die italienische Oper, wie sie in Dresden am Hof gespielt und vor allem gesungen wurde, blieb ihm fremd. Und doch kam er gegen Ende seines Lebens sogar auf die Idee, ein katholisches Stück Kirchenmusik zu einer protestantischen Kirchenkantate umzuarbeiten.

Zu den bekanntesten Kompositionen des 18. Jahrhunderts gehört das *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi, das im 18. Jahrhundert von einem ähnlichen Mythos umgeben war wie Mozarts *Requiem* im 19. Jahrhundert: Komponiert 1735/36 gleichsam auf dem Totenbett von dem allzu früh gestorbenen 26-jährigen Pergolesi, errang das *Stabat Mater* ab den 1740er-Jahren Weltruhm, kursierte erst in Abschriften, erschien dann in zahlreichen Drucken und wurde als Modell des sogenannten galanten Stils kritisiert und gefeiert. Es wurde in originaler Gestalt sowie (häufiger) in Bearbeitung zum meistpublizierten Werk des gesamten 18. Jahrhunderts. Und es war ausgerechnet Johann Sebastian Bach, der sich als einer der ersten, noch vor der ersten gedruckten Publikation dieses *Stabat mater*, mit dieser Komposition auseinandersetzte, mit diesem neapolitanischen Komponisten, der jener neuen Komponistengeneration der Empfindsamkeit angehörte, die Bach in die Isolation eines vermeintlich überholten, unzeitgemäßen Komponisten getrieben hatte. In der Mitte der Vierzigerjahre des 18. Jahrhunderts, wenige Jahre vor Bachs Tod und etwa in der Zeit, in der die *Kunst*

der Fuge BWV 1080 entstand, nahm sich Bach des *Stabat Mater* von Pergolesi an, ‘verbesserte’ es, indem er einige kontrapunktische Feinheiten hinzufügte,³³ und gab ihm einen neuen Text: Als *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083, einer Paraphrase des 51. Psalms, eignete sich diese zum Bußpsalm gewendete Sequenz für das Fest der «Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis» perfekt für einen lutherischen Gottesdienst.

Stabat mater dolorosa	Tilge, Höchster, meine Sünde
Iuxta crucem lacrimosa,	Deinen Eifer lass verschwinden,
Dum pendebat filius;	Laß mich deine Huld erfreun.
Cuius animam gementem,	Ist mein Herz in Missetaten
Contristans et dolentem	Und in große Schuld geraten,
Pertransivit gladius.	Wasch es selber, mach es rein.
O quam tristis et afflicta	Missetaten, die mich drücken,
Fuit illa benedicta	Muss ich mir itzt selbst aufrücken,
Mater unigeniti!	Vater, ich bin nicht gerecht.
Quae maerebat et dolebat,	Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Et tremebat, cum videbat	Meinen Wandel musst du hassen,
Nati poenas incliti.	Weil die Sünde mich geschwächt.
Quis est homo, qui non fleret	Wer wird seine Schuld verneinen
Matrem Christi si videret	Oder gar gerecht erscheinen?
In tanto supplicio?	Ich bin doch ein Sündenknecht.

Inhaltlich hatten die Marienklage und der Bußpsalm wenig miteinander zu tun. Dennoch achtete Bach darauf, ähnliche Formulierungen zu finden, die die musikalischen Details der Vorlage auch für den 51. Psalm kompatibel machten. «Wer wird seine Schuld verneinen» etwa ließ sich ohne größere Einschränkungen auch auf die Musik von «Quis est homo, qui non fleret» übertragen. Der klagende Gestus der Musik half, gleichsam einen gemeinsamen Ton auszumachen. Für Bach, in dessen Werk Kontrafakturen der Nor-

33 Die Veränderungen Bachs sind ausführlich diskutiert bei Emil Platen, «Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs», in: *Bach Jahrbuch* 48 (1961), 35–51. Siehe auch Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, I, Bd. 41, *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*, Kritischer Bericht, hg. von Andreas Glöckner, Kassel: Bärenreiter 2000, 85–110.

malfall sind, bedeutete diese Umarbeitung dennoch etwas ganz Besonderes – die schöpferische Auseinandersetzung mit einem katholischen, einem marianischen Kirchenwerk. Das mag in der Thomaskirche als unerhört empfunden worden sein. Alfred Dürr hat nachgewiesen, dass Bach durch seine Bearbeitung dem melodieseligen Satz Pergolesis den eigenen Stempel der polyphonen protestantischen Kirchenkantate aufgedrückt habe.³⁴ Durch diese vertrauten musikalischen Elemente dürfte die Konsternation seiner Zuhörer weniger groß gewesen sein – wenn sie denn von dem katholischen Original überhaupt schon Kenntnis gehabt hätten. In der Mitte des 18. Jahrhunderts waren konfessionelle Kontrafakturen zudem nur noch weit weniger brisant als hundert Jahre zuvor.

³⁴ Alfred Dürr, «Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung», in *Bach-Jahrbuch* 54 (1968), 89–100. Siehe auch Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel: Bärenreiter 1992 (Catalogus Musicus 13), 129–130.