

Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation

von Siegfried Vogelsänger, Montzen/Belgien

Im dritten Band seines *Syntagma musicum – Termini musici* von 1619 schreibt Michael Praetorius (MPC):

„Demnach auch vielleicht mancher vnverdrossener Musicus etliche meiner zwar geringen/ auff die eine vnnd andere Art gerichtete Cantiones zu sehen vnd zu hören Lust vnd Liebe tragen möchte. So hab ich den Indicem Generalem der meisten dererselben Cationum Latinarum & Germanicarum so [...] ich jnnerhalb vier Jahren [...] gesetzt vnd componirt, vnd in etlichen absonderlichen theilen mit dem nahmen Polyhymniae intituliret/ allhier zugleich mit auffsetzen wollen. Davon denn vor erst die III. IV. vnnd V. Polyhymnia dieses 1617. vnnd künfftige 1618. Jahr[.] in Druck herfür kommen werden“¹.

Diese drei Bände der *Polyhymnia* – der letzten großen Werkreihe des MPC – sind dem heutigen Kenntnisstand nach auch die einzigen, die tatsächlich im Druck erschienen sind, jedoch später als in *Syntagma III* angekündigt, nämlich *Polyhymnia III* 1619, IV 1621, V 1620.

Aus dieser Tatsache, daß von den geplanten XV Bänden der *Polyhymnia* nur die Bände III–V überliefert sind, schließt Friedrich Blume: „Alles übrige ist, soweit heute bekannt, entweder nicht erhalten oder, wahrscheinlicher, größtenteils auch niemals komponiert worden, da Praetorius 1621 starb“². Diese Ansicht bekräftigt er noch einmal im *Schlußbericht zur Praetorius-Gesamtausgabe*: „Von allen den weiteren kühnen Plänen, die der Erzkantor in seinem *Syntagma* und seinen zahlreichen Vorworten angedeutet oder geradenwegs angekündigt hat, ist gewiß nichts verwirklicht worden“³. (Gregor-Dellin bezeichnet ihn aufgrund des torsohaften Nachlasses gar als „unpraktisches Beispiel deutschen Geistes“⁴.)

Diese Feststellungen sollen hier nun exemplarisch korrigiert werden anhand der Kompositionen für die beiden im Titel dieses Aufsatzes genannten festlichen Ereignisse des Jahres 1617; dies ist Teil einer umfangreicheren Untersuchung zur Entstehungs- und Datierungsgeschichte der Werke des MPC. Dabei geht es also um den Nachweis, daß diese Kompositionen tatsächlich entstanden und dann mit großer Wahrscheinlichkeit auch aufgeführt worden sind, denn „Komponisten dieser Zeit sind nicht autonome Künstler wie ihre Nachfahren im 19. Jahrhundert, sondern in entscheidender Weise geprägt durch Auftrag und Amt“⁵.

Für einen solchen Nachweis kann man ansetzen in dem oben genannten General-Index der *Polyhymnia* in *Syntagma III*, denn darin gibt MPC in zwei Bänden die Werke für die Festmusiken von 1617 detailliert an. Diese beiden Bände stellen unter den XV *Polyhymniae* allerdings auch eine Ausnahmeerscheinung dar, denn nur sie sind bestimmten Ereignissen zugeordnet; alle anderen enthalten entweder unterschiedliche Kompositionen für verschiedene Anlässe oder Konzerte einer einzigen der 12 „Arten“ und 9 „Manieren“, die MPC für seine Werke in der „neuen italianischen Concerten-Manier“ entwickelt hatte.

¹ *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks. ND Kassel – Basel – London – New York 1958 (im folgenden: Sy III), S. 197.

² *GA*, Bd. 18, S. XII.

³ Friedrich Blume, *Schlußbericht zur Praetorius-Gesamtausgabe*, in: *Syntagma musicologicum*, Kassel 1963, S. 274.

⁴ Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz*, München und Zürich 1984, S. 53.

⁵ Arno Forchert, *Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel*, in: *Daphnis* 10 (1981), S. 625.

Die Musik zum Kaiserbesuch 1617 in Dresden

Die Musik dazu findet sich in *Polyhymnia II*⁶, denn dieser Band trägt den Titel *Polyhymnia Heroica augusta Caesarea [...] In conventum quatuor Imperij Rom. Luminum*, und diese vier prominentesten Vertreter beim Kaiserbesuch 1617 in Dresden werden dann auch einzeln genannt: an erster Stelle der Kaiser Matthias selbst, sodann aus seinem Gefolge König Ferdinand von Böhmen, Maximilian, Erzherzog von Österreich, und als Gastgeber Kurfürst Johann Georg von Sachsen.

Damit bekommt *Polyhymnia II* eine weitere Sonderstellung, denn keiner der anderen Bände dieser Werkreihe hat im Titel eine solche Widmung, und MPC hat sie damit wohl als persönliche Dedikation herausheben wollen. Auf diesen Anlaß weisen auch die im Inhaltsverzeichnis genannten Werke hin: neben einem *Jubilate laeti Saxones* – es steht an erster Stelle und hat offenbar einen ‚weltlichen‘ Text – handelt es sich ausnahmslos um lateinische, an Psalmen angelehnte Lobtexte in Besetzungen bis zu 24 Stimmen und 7 Chören, die MPC in der „I.Art“ – d. h. „mit Trompetten vnnnd Heerpaucken/ zur prächtigen vnd Fürstlichen Music“⁷ – komponiert hat.

Dabei gibt er für jedes dieser Konzerte neben ihren Titeln auch die Chor- und Stimmenzahl genau an. Außerdem macht er zu drei von ihnen in *Syntagma II* und *III* weitere Angaben, die bereits die oben genannte These bestätigen. Zu dem *Lauda Hierusalem Dominum* schreibt er: „Daruff ich auch ein Concert mit vnterschiedlichen Choren (Lauda Hierusalem Dominum) [...] mit 17. vnd 21. Stimmen [...] Componiret habe“⁸; er erwähnt es außerdem noch einmal unter den „Concerten der V.Art“⁹. Bezüglich *Omnes gentes plaudite manibus* führt er aus: „Den̄ dieweil ich gesehen vnd vermercket/ das solches (als in meiner Polyhymnia II. daß Omnes gentes) ihrer etlichen ziemlich schwehre für komeñ [...]“¹⁰ – das aber kann man nur bei einer Probe oder Aufführung feststellen. Zu dem *Venite ad sanctuarium Domini* schreibt er: „Venite ad sanctuarium Domini. Ritorn. Venite & revertamur ad Dominum, & vivemus in conspectu ejus“¹¹. Daran läßt sich besonders anschaulich zeigen, daß MPC in seinen Angaben sehr exakt ist, also von konkreten Kompositionen spricht und nicht nur von Plänen, denn diese Beschreibung des Ritornells trifft genau auf ein nachgelassenes – von Blume „Motette“ genanntes – Werk¹² zu: Das von MPC erwähnte Ritornell findet sich dort dreimal (S. 108 f., 110, 116) und beweist eindeutig, daß dieses *Venite* eines der für den Kaiserbesuch in Dresden komponierten Konzerte ist.

Die dabei abweichenden Chor- und Stimmenzahlen in *Polyhymnia II* von denen in *GA 20* sind mit aufführungspraktischen Gepflogenheiten zu erklären: Man konnte nämlich, wenn man „Cantores und Instrumentisten übrig“ hatte, Stimmen „etlich Mal abschreiben lassen/ und etliche Capellen und Palchetten damit bestellen und voneinander absonderlich anordnen“¹³. Diese wurden dann an Höhepunkten und Abschlüssen registerartig zugezogen und

⁶ Sy III, S. 201.

⁷ GA, Bd. 20, S. XX.

⁸ *Syntagma musicum*, Bd. II., Wolfenbüttel 1619, Faks. ND Kassel – Basel – London – New York 1958 (im folgenden: Sy II), S. 46.

⁹ Sy III, S. 187.

¹⁰ Ebda., S. 73.

¹¹ Ebda., S. 186.

¹² GA, Bd. 20, S. 107 ff.

¹³ GA, Bd. 17, S. 708.

bei der Zählung der Stimmen und Chöre mitgerechnet, denn sie stellten im Sinne einer Raum- Klang-Regie zusätzliche ‚Effekte‘ dar, auf die man jedoch „in Mangelung der Musicorum“ auch verzichten konnte.

Eine ganz andere Frage ist es allerdings, wann, wo und unter wessen Leitung die Kompositionen aus *Polyhymnia* II aufgeführt worden sind. Zwar hatte MPC die Dresdener Hofkapelle von 1613 bis 1616 als „Capellmeister von Haus aus geleitet“ und ab 1615 „Schütz bis Ostern 1616 in das Kapellmeisteramt eingearbeitet“¹⁴, aber er führte „seit 1616 in zunehmendem Maße das rastlose Leben eines von Ort zu Ort reisenden Beraters und Organisators in musicis“¹⁵. Darum gehen alle bekannten Autoren davon aus, daß Heinrich Schütz Komponist und Leiter der Festmusik beim Kaiserbesuch in Dresden war.

So schreibt Moser: „Bald fand Schütz Gelegenheit, die kurfürstliche Kapelle in neuem Glanz zu zeigen, als am 15. Juli 1617 hoher Besuch in Dresden eintraf: Kaiser Matthias“ mit seinem Gefolge¹⁶. Brodde meint lediglich: „Schütz brachte zu Ehren des hohen Gastes viel Musik“¹⁷. Gudewill formuliert ähnlich wie Moser: „Schütz konnte die Kapelle schon bald in neuem Glanz präsentieren“¹⁸. Gregor-Dellin schreibt: „Bei der Ankunft in Dresden [. . .] ertönte am Ufer Musik, die nicht Schütz, sondern der Trompetenmarschall angab, und auch beim Einzug ins Schloß waren auf dem Altan Bläser aufgestellt [. . .]. Schütz kam einmal mit einer madrigalischen Gesangskomposition zum Zuge [. . .] und hatte für die musikalische Hauptveranstaltung [?] der Dresdener Begegnung ein weiteres Werk geschrieben und in Musik gesetzt“¹⁹.

Bei der Frage nach Aufführungsort und Leitung der Musik aus *Polyhymnia* II hilft auch die einzige bekannte zeitgenössische Quelle nicht weiter – auf sie beziehen sich auch Moser und Gregor-Dellin –, denn der Dresdener Chronist ist in seinen Angaben zur Musik bemerkenswert zurückhaltend: Während er nämlich zahlreiche Einzelheiten über die beteiligten Persönlichkeiten, über Speisenfolge, Kleidung etc. genau mitteilt, erwähnt er weder Heinrich Schütz noch MPC, sondern berichtet nur: „Ferner war auf dem Altane/ uber dem förderisten Schloß-Portal der Kais. und Königl. Majest. zu Ehren eine schöne Music angestellet und wohl zu hören/ sonsten aber ward allenthalben von den Thürmen mit Trompeten/ Zinken und Posaunen geblasen [. . .]. Den 12. [August] wurde Abends bey Hoffe ein Ballett gehalten“²⁰.

Diese insgesamt mageren Angaben zur Musik beim Kaiserbesuch überraschen auch angesichts der Tatsache, daß dieser Besuch immerhin vom 15. Juli bis 13. August dauerte und man davon ausgehen kann, daß es während dieser Zeit – neben allerlei anderer Unterhaltung für die Gäste – die unterschiedlichsten Gelegenheiten zur Aufführung festlicher – auch eigens für diesen Anlaß komponierter – Musik gab, wie das z. B. 1614 beim Fürstentag in Naumburg der Fall gewesen war. Dort „besorgten die Dresdener Kapellisten unter Prätorius sowohl die Kir-

¹⁴ Wolfram Steude, *Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biographie*, in: *Dresdener Hefte* 4 (1985), S. 75.

¹⁵ Arno Forchert, Artikel *Michael Praetorius*, in: *MGG* 10, Sp. 1563.

¹⁶ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel – Basel ²/1954, S. 86.

¹⁷ Otto Brodde, *Heinrich Schütz*, Kassel 1972, S. 49.

¹⁸ Kurt Gudewill, Artikel *Heinrich Schütz*, in: *MGG* 12, Sp. 205.

¹⁹ M. Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz*, S. 104.

²⁰ Anton Weck, *Der Churfl. Sächß: Residentz und Haupt-Vestung Dresden Beschreib: und Vorstellung*, Nürnberg 1680, S. 391 ff. (der 12. August war der Tag vor der Beendigung des Kaiserbesuchs).

chenmusik in Sankt Wenzel als auch die Ballett- und Tafelmusik – eine der prunkendsten Demonstrationen kirchlich-weltlicher Macht“²¹.

Hier können aber die eigenen Angaben von MPC ein Stück weiterhelfen, denn er spricht in *Polyhymnia* III ausdrücklich von „Kayser: König: Chur: vnd Fürstlichen zusammenkunfften [. . .] in Dreßden/ Naumburg/ Halla/ Wolffenbüttel/ Braunschweig vnd Halberstadt“, bei denen er seine Werke „nicht allein für König= Chur= vnnnd Fürstl. Taffeln/ sondern auch an anderen Ortern/ auch in der Kirchen zu musiciren disponiret vnd angeordnet“²² habe.

Da es m. W. aber außer dem Kaiserbesuch 1617 in Dresden keine andere Zusammenkunft in Gegenwart des Kaisers gegeben hat, für die MPC komponiert haben könnte, so darf man damit wohl das „in conventum“ im Titel von *Polyhymnia* II gleichsetzen. Dann aber liegt es nahe, daß MPC seine Kompositionen aus *Polyhymnia* II und weitere aus Band III bei dieser Gelegenheit auch selbst „zu musiciren disponiret vnd angeordnet“ hat.

Mißverständlich ist in dem oben angeführten Zitat allerdings das „auch an anderen Ortern“: Meint MPC damit weitere Ortschaften²³ oder andere Lokalitäten als „vor der Taffel“ und „in der Kirchen“? Trifft letzteres zu, dann könnte damit auch ‚im Freien‘ gemeint sein, und vielleicht wurde in Dresden zur Begrüßung der Gäste z. B. das *Jubilate laeti Saxones* auf diese Weise aufgeführt. Bemerkenswert an diesem Zitat ist aber auch, daß MPC die Kirche als Aufführungsort an letzter Stelle nennt, was im Fall des Kaiserbesuchs nicht ohne Bedeutung sein mag, denn „am lutherischen Gottesdienst hat der kaiserliche Hofstaat mit Sicherheit nicht teilgenommen“²⁴.

Dann aber kann man der Musik zum Kaiserbesuch in *Polyhymnia* III noch auf folgende Weise nachgehen: Man kann nämlich alle Werke davon ausschließen, die durch lutherischen Gottesdienst und Kirchenjahr festgelegt sind. Dieser zunächst rein spekulative Versuch bringt einige interessante Details zutage (ohne daß hier behauptet werden soll, daß sie bereits Beweiskraft hätten):

Es bleiben etwa sieben mögliche Titel übrig (davon ist einer zweimal vertreten): *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (VIII/XXXVI), *Gelobet und gepreiset* (XI), *Siehe wie fein und lieblich* (XXIV), *In dich hab ich gehoffet Herr* (XXV), *Christe der du bist Tag und Licht* (XXVI), *Ach mein Herr straf mich doch nicht* (XXXVII), *Meine Seele erhebt den Herren* (XL).

An diesen Titeln ist bemerkenswert: Fünf von ihnen enthalten Gebetstexte „um Rettung aus der Angst und Not“; davon könnte vor allem der Text des *Gelobet* – von einem unbekannten Verfasser – eigens für die Situation am Vorabend des 30jährigen Krieges geschrieben sein, mit der auch der Kaiserbesuch zusammenhängt²⁵. Dabei ist nicht auszuschließen, daß MPC selbst der Verfasser des Textes ist, denn er ist trinitarisch angelegt wie zwei Gedichte von ihm in der *Litanei*²⁶.

Diese Konzerte gehören mit ihren vier bis acht Solostimmen, Capell- und Instrumentalchören alle zu den großbesetzten Kompositionen in *Polyhymnia* III, deren Aufführung in Wolfenbüttel um diese Zeit – wenn überhaupt – nur noch mit Aushilfen zu bewältigen war,

²¹ Hans Schnoor, *Dresden – Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 46.

²² *GA*, Bd. 17, Titelblatt und S. Xf.

²³ So lautet der Text in *Sy* III, S. 202.

²⁴ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Wolfram Steude an den Verfasser vom 12. Januar 1986.

²⁵ *GA*, Bd. 21, S. 57 (Nr. 2213).

²⁶ *GA*, Bd. 20, S. X.

während die reichbesetzte Dresdener Hofkapelle dafür ideale Voraussetzungen bot (auf sie könnten z. B. die Aufführungsanweisungen zum *Gelobet* hindeuten²⁷).

In sechs dieser Konzerte verwendet MPC die „Echo-Manier“ der „XII. Concerten-Art“; dies ist eines seiner modernsten Stilmittel, das in *Polyhymnia* III sonst nur noch einmal in der *Missa gantz Teutsch* vorkommt. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Aufführungsanweisung, die MPC zu dieser Art macht: „welches in Gemächern sehr lieblich vnd anmütig zu hören: In grossen Kirchen aber wil es sich so wol nicht thun lassen“²⁸. D. h. solche Werke sind vornehmlich als „Cammermusic“ konzipiert und konnten „vor der Taffel“ als geistliche Erbauungsmusik dienen.

Siehe wie fein und lieblich und *Ach mein Herr* sind – außer dem nachgelassenen 116. Psalm – die einzigen erhaltenen freien Psalmkompositionen von MPC, in denen er sich den italienischen Monodisten am weitesten genähert hat (von diesen Psalmen wurde der 133., *Siehe wie fein und lieblich*, gern bei Fürstenzusammenkünften verwendet). Vielleicht sind in diesen Werken auch Anregungen verarbeitet, die sich – außer durch das Studium der italienischen „Neöterici“ wie Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi – aus dem Gedankenaustausch mit Heinrich Schütz ergeben haben, denn dieser hatte von 1609 bis 1612 bei Gabrieli in Venedig studiert, konnte MPC also aus eigener Anschauung detailliert über „die neue italia-nische Manier“ berichten.

Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß in *Polyhymnia* III je drei und zwei der genannten Konzerte unmittelbar aufeinander folgen. Dabei mag jedoch offen bleiben, ob dem eine besondere Bedeutung beizumessen ist, denn eine Systematik läßt sich m. E. in *Polyhymnia* III sonst nicht erkennen.

Die Musik zur Jahrhundertfeier der Reformation 1617

Den Anlaß für diese Kompositionen kann man dem Titel von *Polyhymnia* VI – der *Polyhymnia Jubilaea* – entnehmen: „Darinnen Die fürnembste Psalmen Vvnd Geistliche Lieder: So Vff das/ im abgewichenen Jahre/ an den Evangelischen Orten Teutsches Landes Solenniter celebrirte herrliche Evangelische Frewd: vnd Jubelfest in den Kirchen zu singen seind verordnet worden“²⁹.

Von den darin enthaltenen 31 Kompositionen erwähnt MPC in *Syntagma* III ebenfalls mehrere bei der Beschreibung von Kompositionsdetails: *Nun lob mein Seel den Herren, Allein Gott in der Höh* (S. 158); *Machet die Tore weit*, „Im Deutschen/ HErr GOTT dich Loben wir: sind auch dergleichen zu finden“, *Laudate Deum, Deum Deorum. Lobet den Herren, den König der Ehren* (S. 186); *Die Teutsche Missa à XI, Frewet euch ihr Christen alle gleich* (S. 194). Außerdem gibt er in *Polyhymnia* III am Ende des Psalm-Konzertes *Ach mein Herre* den Hinweis „Der ander Teil (Der Herr aber ist mein Hirte:) ist in *Polyhymnia Jubilaea* zu finden“³⁰.

Erstaunlich ist an *Polyhymnia* VI jedoch, daß MPC bei den einzelnen Werken keine konkreten Angaben der Art macht wie z. B. zu Band II und anderen Teilen der *Polyhymnia*. Hier fin-

²⁷ GA, Bd. 17, S. 50.

²⁸ Sy III, S. 195.

²⁹ Sy III, S. 210.

³⁰ GA, Bd. 17, S. 663.

den sich nur allgemeine Hinweise auf „Theile“, Sinfonien, Intermedien, Ritornelle, „Echo“, „Heerpaucken vnd Trommetten“, „mit schlechtem Contrapunct gesetzt, damit das gemeine Volck in der Kirchen zugleich mit darein singen kan“³¹. Dem kann hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden.

MPC gibt zu *Polyhymnia VI* aber – im Gegensatz etwa zu Band III – auch nicht an, ob und wo die Werke aufgeführt worden sind; er spricht hier nur von „seind verordnet worden“, während er z. B. in *Polyhymnia III* von „zu musiciren disponiret vnd angeordnet“ spricht. Dieses „angeordnet“ ist zweifellos ein Terminus der Aufführungspraxis, wie man der „ADMONITIO“ zu den unterschiedlichen „Arten und Manieren“ entnehmen kann: „Welcher gestalt [...] die [...] Concert-Gesänge angeordnet vnd angestellt werden können“³². Dagegen ist mit dem „verordnet“ in *Polyhymnia VI* vermutlich eine (kirchen-)behördliche „Verordnung“ gemeint. Die damit „verordneten“ Gesänge waren im genannten Fall also wahrscheinlich seit längerem bekannt, so daß hier auch langfristig kompositorische Vorbereitungen getroffen werden konnten, denn dabei handelte es sich – wie man *Polyhymnia VI* entnehmen kann – nicht nur um „Geistliche Lieder“, die von der Gemeinde gesungen werden konnten, sondern auch um „Psalmen“, zu deren Ausführung Kompositionen erforderlich waren, falls man sie nicht nur im Psalmtone singen wollte.

Von diesen Psalmen führt MPC zu *Polyhymnia VI* zehn Titel auf, und es ist ganz besonders zu bedauern, daß gerade diese freien Kompositionen von MPC verloren gegangen zu sein scheinen, obwohl man verschiedenen Bemerkungen von ihm entnehmen kann, daß Band VI noch erschienen sein muß³³, diese Psalmen also auch komponiert waren. Es wäre wohl auch absurd anzunehmen, MPC hätte diese Werke zum Reformationsfest 1617 ‚im Nachhinein‘ komponieren wollen, was jedoch nachträgliche Drucklegung nicht ausschließt, um sie weiterer Verwendung zuzuführen.

Wolfenbüttel scheint für eine Aufführung der Reformationsmusik aber kaum in Frage gekommen zu sein angesichts der großbesetzten Werke von *Polyhymnia VI* (bis zu 27 Stimmen in zwei bis sechs Chören); denn seit dem Tode des Herzogs Heinrich Julius (1613) war „die Zahl der ständig beschäftigten Musiker zurückgegangen [...]. Trinitatis 1617 befanden sich [...] neben den Kapellknaben nur mehr neun zum größten Teil pensionsreife Musiker in festem Anstellungsverhältnis [...] So ist es] fraglich, ob Praetorius auch im Jahre 1617 noch in der Lage war, eine stärker besetzte Festmusik in Wolfenbüttel aufzuführen“³⁴.

Bei ähnlichen Gelegenheiten hatte MPC darum früher Musiker aus Dresden zur Verstärkung angefordert³⁵; anlässlich des Reformationsfestes 1617 aber wurden diese sämtlich in Dresden gebraucht, wie die Besetzungsangaben der Dresdener Festordnung zeigen³⁶.

Für die Leitung der Festmusik in Dresden scheint MPC aber auch nicht in Betracht gekommen zu sein, denn dort wird Heinrich Schütz in der erwähnten Festordnung eigens als Leiter

³¹ Sy III, S. 211.

³² Sy III, S. 169.

³³ GA, Bd. 19, S. VI ff.

³⁴ A. Forchert, 1981 (siehe Anm. 5), S. 641 f.

³⁵ La Mara, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Leipzig 1886, S. 57 ff. und Walter Deeters, *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius*, in: *Braunschweigisches Jahrbuch* 52 (1971), S. 111.

³⁶ Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: ders., *Musicologica et liturgica*, Kassel 1960, S. 199.

genannt: „Sub Directorio Henrici Schützij VVeissenfelsensis“³⁷. Diese Festordnung von je zwei Gottesdiensten am 31. Oktober, 1. und 2. November 1617 in der Schloßkirche zu Dresden hat der Dresdener Oberhofprediger Hoë von Hohenegg zusammengestellt, weil die Musik dabei „sehr herrlich, köstlich und anselig“ gewesen ist; dabei hat er auch berücksichtigt, „was für Messen/Concert und Psalmen / auch wie und welcher gestalt dieselben musiciret“ wurden³⁸, so daß diese Umstände hier besser dokumentiert sind als bei dem Kaiserbesuch.

Vergleicht man diese Festordnung mit dem Werkkatalog von Heinrich Schütz, dann fällt jedoch auf, daß sich nur für einen geringen Teil der dort aufgeführten Werke Schützsche Kompositionen nachweisen lassen. So behelfen sich denn die meisten Autoren – ähnlich wie beim Kaiserbesuch – mit allgemeinen Hinweisen.

Brodde meint: „Da die Komposition zu Schützens dienstlichen Obliegenheiten gehörte, wird er die nötigen Werke selbst geschrieben haben. Die Psalmen 98 und 100 hat er anschließend in die Psalmen Davids von 1619 aufgenommen“³⁹. Gudewill erwähnt nur: „Mehrere großbesetzte Werke von Schütz wurden bei dem Jubiläum in den Gottesdiensten musiziert, darunter zwei der im übernächsten Jahr veröffentlichten Psalmen“⁴⁰. Gregor-Dellin schreibt: „Mit viel Mühe und persönlichem Einsatz bereitete er die Jahrhundertfeier der Reformation vor [. . .]. Entsprechend tief, ja vergleichsweise gewaltig war die Wirkung, die seine Musik hinterließ. Schütz studierte mehrere großbesetzte Werke ein, darunter mindestens zwei seiner Psalmen Davids, die in den letzten Jahren entstanden waren oder die er für das Reformationsfest eigens vollendete“⁴¹. Moser gibt die Festordnung auszugsweise wieder und meint dann: „Bis zum Beweise des Gegenteils ist anzunehmen, daß sämtliche genannten Werke in langfristiger Vorbereitung von Schütz selbst komponiert worden sind“⁴², führt dann aber – wie die vorgenannten Autoren – als konkrete Beispiele auch nur Psalm 98 und 100 aus den *Psalmen Davids* an – beides Werke, die hier jedoch möglicherweise gar nicht in Betracht kommen, wie noch zu zeigen sein wird.

Einzig Mahrenholz ist die überlieferte Festordnung systematisch durchgegangen und hat die aufgeführten Werke mit den von Schütz bekannten Kompositionen verglichen⁴³. Hier soll im folgenden noch einmal angesetzt werden, und zwar durch genauen Vergleich der detaillierten Besetzungsangaben der Festordnung mit den von Mahrenholz genannten Schütz-Werken (dabei wurden der einfacheren Verständigung wegen die musikalischen Teile der Festordnung numeriert).

Zählt man hier zunächst die Musiktitel durch, dann kommt man auf 35 Angaben (Wiederholungen mitgezählt). Davon sind sechs mit dem Zusatz „figuraliter (und instrumentaliter) mit der Gemeinde“ versehen, was Alternativ-Musizieren zwischen Gemeinde und Chor (mit Instrumenten) bedeuten wird. Jedoch kann damit auch eine Praxis gemeint sein, bei der „das gemeine Volck in der Kirchen zugleich mit darein singen kann“ wie in den Werken der *Urania* des MPC.

³⁷ Ebda.

³⁸ Ebda., S. 197.

³⁹ O. Brodde, 1972 (siehe Anm. 17), S. 50.

⁴⁰ Artikel *Heinrich Schütz*, in: *MGG* 12, Sp. 205.

⁴¹ M. Gregor-Dellin, 1984 (siehe Anm. 4), S. 106.

⁴² H. J. Moser, 1954 (siehe Anm. 16), S. 89.

⁴³ Chr. Mahrenholz, 1960 (siehe Anm. 36), S. 198 ff.

17 Werke der Festordnung weisen große Besetzungen auf: „per choros“, bis „auff sieben Chor“, mit „Trommeten und Heerpauken“ etc.

Unter den sechs Alternativ-Sätzen vermutet Mahrenholz Schütz-Sätze der Art wie im Beckerschen Psalter; im übrigen – meint er – könne dieser Teil der Festordnung auch „eine offene Frage bleiben“⁴⁴.

Anders ist das bei den großbesetzten Werken. Hier gibt es einige Schützsche Kompositionen, deren Titel und Besetzung genau mit den Angaben in der Festordnung übereinstimmen:

(20) „Nach der Predigt/ den Gesang Herrn Lutheri : Ein feste Burg/ &c. auff besondere weise/ doch auff imitation des Chorals, mit 5. Chor componirt, mit Trommeten und Heerpauken“
(kann identisch sein mit dem als verschollen geltenden „Ein feste Burg ist unser Gott; fünfhörige Motette mit Trompeten und Heerpauken; Dresden 1617“)

(22) „Nun lob mein Seel den Herrn/ auff 4. Chor/ und auch auff imitation des Chorals componirt, auff besondere weise“ (= *SWV* 41)

Bei den Angaben zu diesen beiden Konzerten kann allerdings die Bemerkung irritieren „auff besondere weise, doch auff imitation des Chorals“, wenn man ‚Weise‘ mit ‚Melodie‘ gleichsetzt. Gemeint ist aber sehr wahrscheinlich ‚auf besondere Art und Weise‘, und das deutet auf die von MPC entwickelten unterschiedlichen „Arten und Manieren“ hin. Wenn der Verfasser der Festordnung ‚Melodie‘ meint, dann nennt er sie auch so, wie man der Anmerkung zu (17), *Verleih uns Frieden*, entnehmen kann.

(28) „Nicht uns HErr/ nicht uns/ sondern deinen Namen gib Ehre/ Psalm 115. mit drey Choren“ (= *SWV* 43)

(35) „Nach der Predigt den 136. Psalm mit Trommeten und Heerpauken/ zum Beschluß des Festes“ (= *SWV* 32)

Dagegen ist Mahrenholz nicht zuzustimmen, wenn er hinter

(1) „Introitus. Singet dem HErrn ein newes Lied/ Psal. 98 [...] Alles auff sieben Chor/ &c. mit Trommeten und Heerpauken“

SWV 35 und hinter

(10) „der hundert Psalm/ Jubilate Deo, als ein Intermedium zwischen den Trommeten à 5. Choris“

SWV 36 vermutet und dies mit deren „Gloria-patri“-Schlüssen zu belegen sucht. Diese von Mahrenholz abweichende Meinung läßt sich wie folgt begründen: Bezieht man die Besetzungsangabe bei (1) und (2) „alles auff sieben Chor &c mit Trommeten und Heerpauken“ nicht nur auf die *Missa*, sondern auch auf den Introitus *Singet dem HErrn*, dann kann es sich nicht um die Schützsche Komposition handeln, denn sie ist nur zweihörig, und Hinweise auf Instrumentalchöre gibt es nicht. Das gilt auch für (10) Psalm 100 *Jubilate Deo*: Bezieht man nämlich die Angabe „à 5. Choris“ nicht nur auf den Introitus *Jubilant hodie*, sondern auch auf

⁴⁴ Ebda., S. 200.

das Intermedium *Jubilare Deo*, dann kann es sich auch dabei nicht um die Schütz'sche Komposition handeln, denn sie ist ebenfalls nur zweichörig, und Hinweise auf Instrumentalchöre gibt es auch nicht. Hier muß man nämlich fragen, warum Schütz diese beiden Werke bei der Aufnahme unter die *Psalmen Davids* auf Zweichörigkeit reduziert haben sollte, während er die drei zuvor genannten unverändert übernommen hat.

Man kann die Festordnung jedoch auch anders interpretieren: Bezieht man das „alles auff sieben Chor“ nur auf die *Missa* (2), dann kann die Schütz'sche Komposition über Psalm 98 doch als Introitus gedient haben.

Anders ist das bei dem *Jubilare Deo* (10): Diese Komposition wird ja eindeutig als „Intermedium“ bezeichnet, das „zwischen den Trommeten à 5. Choris“ musiziert wurde, also eingeschoben in den Introitus. Dann trifft jedoch Mahrenholz' Interpretation hinsichtlich des „Gloria-patri“-Schlusses nicht zu, denn im Intermedium hat das Gloria patri keine Funktion, weil der Introitus nicht mit dem Intermedium schließt.

Denkbar ist jedoch, daß es sich hier gar nicht um *SWV* 36 handelt, sondern um das vierchörige *Jauchzet dem Herrn alle Welt* (*SWV* 47), das unter (33) der Festordnung vorkommt, dort also wiederholt worden wäre. Mit anderen Worten: So einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, liegen also die Fakten bei Psalm 98 und 100 nicht, und man wird hier ohne stichhaltigere Gründe nicht an diesen beiden Schütz'schen Kompositionen festhalten können.

Bei der Identifizierung der genannten Werke stellt sich jedoch noch eine weitere Frage: Ist es überhaupt zutreffend, daß man „in Literatur der Zeit gerade bei den Psalmbearbeitungen häufig im Titel noch den lateinischen Text angeben [findet], während der Psalm dann den deutschen Text aufweist“, wie Mahrenholz⁴⁵ unter Berufung auf Spitta meint?

Steuere wenigstens ist der Ansicht, daß es hier nur zwei Ausnahmen gibt, nämlich das *Herr Gott dich loben wir* als *Te Deum* und *Meine Seele erhebt den Herrn* als *Magnificat*⁴⁶. Das bestätigt auch die Dresdener Festordnung, wenn unter (4) das „Te Deum“ genannt, „das Stück daraus“ aber mit dem deutschen Text „Nun hilf uns Herr den Dienern dein“ angegeben wird.

Trifft diese letztgenannte Auffassung zu, dann kann es sich also weder bei (10) noch bei (33) - beide mit „*Jubilare Deo*“ bezeichnet - um die erwähnten Schütz'schen Kompositionen aus den *Psalmen Davids* handeln, denn beide haben deutsche Texte.

Ähnlich offen ist die Frage bei (17) *Verleih uns Frieden* und (31) *Buccinate*: Unter diesen Titeln gibt es zwar Schütz-Werke; diese sind aber erst 1648 bzw. 1629 veröffentlicht worden (was auch Mahrenholz stutzig macht⁴⁷). Mit der Besetzungsangabe bei (17) „auff besondere Melodey in die Lauten und Clavicymbel vom 5. Sängern“ könnte jedoch das gleichnamige aus der *Geistlichen Chormusik* von 1648 gemeint sein, wobei allerdings der Hinweis „auff besondere Melodey“ nur bedingt zutrifft, denn Schütz verwendet darin zumindest teilweise den c.f., vor allem im zweiten Teil „Gib unsern Fürsten“ (der selbstverständlich dazugehört, wie man dem Halbschluß am Ende des *Verleih uns Frieden* entnehmen kann).

Wie aber verhält es sich nun mit dem weitaus größeren Teil der Dresdener Festmusik, der sich auf diese Weise nicht belegen läßt? Zwar räumt Mahrenholz ein, daß Schütz hier „auf

⁴⁵ Ebda., S. 202.

⁴⁶ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Wolfram Steude an den Verfasser vom 12. Januar 1986.

⁴⁷ Chr. Mahrenholz, 1960 (siehe Anm. 36), S. 203.

Kompositionen fremder Meister zurückgegriffen“ haben könnte⁴⁸, genauere Hinweise gibt er jedoch nicht. Offenbar liegen hier Kompositionen von MPC vor – ein Umstand, der bisher wohl übersehen worden ist –, und zwar in der für die Reformationsfeier komponierten *Polyhymnia* VI und weiteren Teilen der Werkreihe. Diesen Werken soll nun im einzelnen nachgegangen werden, zunächst anhand der Angaben zu Band VI im Vergleich mit der Festordnung (deren Titelangaben stehen auch im folgenden immer an erster Stelle, die Werke in *Polyhymnia* wurden ebenfalls numeriert). Dabei werden auch solche Titel erneut aufgeführt, die durch Werke von Heinrich Schütz nicht eindeutig belegbar sind.

(1) „Introitus. Singet dem HERRn ein neues Lied/Psal. 98“
Pol VI/4 Singet dem HERRn ein neues Lied

(2) „das Kyrie, Christe, Kyrie, Gloria in excelsis, &c. Et in terra Pax. Alles auff sieben Chor/ &c. mit Trommeten und Heerpauken“

Pol VI/23 Missa : Kyrie, Gloria, Et in terra, gantz verteutsch : cum Sinfoniis : Vnnd Allein Gott in der höh sey Ehr/ mit einem Echo. Zun Heerpaucken vnd Trommetten

Diese *Missa* hat MPC später als Nr. XXXVIII in *Pol III* aufgenommen, jedoch ohne Trompeten und Pauken; damit wurde die Besetzung auf 5 Chöre reduziert, womit vermutlich die abweichende Chorzahl erklärt ist. In dieser Form kann die *Missa* unter (15) musiziert worden sein; der gleiche Titel findet sich noch einmal unter (26), jedoch ohne Besetzungsangaben.

(5) „das Stück aus dem Te Deum Laudamus. Nun hilf uns HERR den Dienern dein/ &c. biß zum Ende / Figuraliter und Instrumentaliter, jedoch mit der Gemeine“

Pol VI/30 HERR Gott dich loben wir : mit schlechtem Contrapunct gesetzt/ damit das Gemeine Volck in der Kirchen zugleich mit darein singen kan

Diese Bemerkungen deuten auch auf die Kompositionen der *Urania* von 1613 hin, in der sich zwei Fassungen dieses *HERR Gott dich loben wir* befinden.

(11) „Diß ist der Tag den der HERR gemacht hat/ &c. auff das Fest gerichtet per Choros“

Pol VI/24 Dancket dem HERRn denn er ist fr.[eundlich]

In diesem Psalm 118 ist Vers 24 „Dies ist der Tag“ eine zentrale Aussage, und es ist denkbar, daß MPC ihn als Ritornell verwendet hat, wie er es als Charakteristikum der V. Art beschreibt⁴⁹.

(14) „zwischen jeden Verß/ ein Gesetz/ aus dem deutschen Liede Herrn Lutheri / Erhalt uns HERR bey deinem Wort/ zum Beschluß/ Verleih uns Frieden gnediglich/ &c. Gib unsern Fürsten/ &c. alles per Choros“

Pol VI/15–17

Die in der Festordnung genannte Art – nämlich in ein Magnificat deutsche Kirchenlieder einzufügen – findet sich bei MPC bereits in den Magnificat-Kompositionen der *Megalyndia Sionia*⁵⁰ von 1611 und in *Pol IX*⁵¹.

(16) „Wo Gott der HERR nicht bey uns helt/ &c. figuraliter mit der Gemeine“

Pol VI/20

(20) „den Gesang Herrn Lutheri : Ein feste Burg/ &c. auff besondere weise/ doch auff imitation des Chorals, mit 5. Chor componirt, mit Trommeten und Heerpauken“

Pol VI/25

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ *Sy III*, S. 184 ff.

⁵⁰ *GA*, Bd. 14, S. 2 ff., 9 ff., 17 ff.

⁵¹ *Sy III*, S. 214.

(22) „Nun lob mein Seel den HErrn/ auff 4. Chor/ und auch auff imitation des Chorals componirt, auff besondere weise“

Pol VI/26 Nun lob mein Seel den HErrn/ 1.2.Theil

Diese Komposition kann auf das vierchörige *Epithalamium* von 1614 zurückgehen⁵², falls es mit diesem nicht sogar identisch ist.

(25) „Allein Gott in der Höh sey Ehr/ &c. mit Trommeten und Heerpauken“

Pol VI/27 Allein Gott in der Höh sey Ehr/ 1.2.3.Theil

Wie dem Titel von *Polyhymnia III* zu entnehmen ist, sind auch darin Kompositionen zum „Evangelischen Jubelfest“⁵³ enthalten; davon finden sich folgende in der Dresdener Festordnung:

(4) „Der Glaube/ figuraliter mit der Gemeine“

[der gleiche Titel findet sich unter (12), (18), (23), (29), (34)]

Pol III/14 Wir gleuben all an einen Gott/ 1.2.3.theil

Die genannte Form sieht MPC hier eigens vor: „Dieses Wir gläuben/ ist also anzuordnen. 1. Anfangs kann der erste Theil oder Vers allein/ und dann die übrigen/ beides Choraliter und Figuraliter mit der Gemein in der Kirchen gesungen und zum End gebracht werden“⁵⁴.

(24) „Ein Magnificat, &c. mit 5. Choren“

Pol III/39 Meine Seel erhebt den HErrn. 1.2.3.4.Theil cum Symphoniis & Ritornello

Dieses Magnificat ist identisch mit *GA* Bd. 17/XL aufgrund der beim Druck eingeschobenen *Missa*.

(30) „Vor dem Vater unser das Gesetz: Das Silber durchs Feuer sieben mal/ &c. aus dem deutschen Gesang. Ach Gott vom Himmel/ &c.“

Pol III/31, 3. Teil

Dies ist ein besonders eindrucksvoller Satz für zwei Soli und zwei alternierende Instrumentalchöre⁵⁵.

Außerdem lassen sich noch weitere Titel durch Werke von MPC in anderen Teilen der *Polyhymnia* belegen. Dabei ergibt sich allerdings die Frage, ob diese dafür überhaupt herangezogen werden dürfen, denn das würde bedeuten, daß sie 1617 ebenfalls komponiert waren und zur Aufführung vorlagen, was die eingangs genannten Korrekturabsichten unterstützen würde.

Hier kann MPC selbst als Zeuge dienen, denn er schreibt am Schluß der Inhaltsangabe zu *Polyhymnia VI*: „Vnd Hieher können auch aus den Anderen Polyhymniis nachfolgende referiret werden“ und nennt nach Werken aus [*Pol I–V*] darunter drei aus der Musik zum Kaiserbesuch – einen „Jubilus sancti Bernhardi. & caetera ex caeteris Polyhymniis“⁵⁶.

Damit können im Fall der Dresdener Aufführung folgende Titel gemeint sein:

(8) „Deus in adjutorium meum intende“

[der gleiche Titel findet sich unter (21) und (32)]

Pol I/3 Deus in adjutorium meum intende. cum Tubis & Tympan.

⁵² *GA*, Bd. 20, S. 40 ff.

⁵³ *Sy III*, S. 203.

⁵⁴ *GA*, Bd. 17, S. 86.

⁵⁵ *GA*, Bd. 17, S. 497 ff.

⁵⁶ *Sy III*, S. 212.

(10) „der hundert Psalm/ Jubilate Deo als ein Intermedium zwischen den Trommeten à 5. Choris“

Pol V/1

Bezieht man hier – was die Funktion „Intermedium“ für das *Jubilate* nahelegt – das „à 5. Choris“ lediglich auf das „Jubilant hodie“, dann kann dieses *Jubilate Deo* als Intermedium gedient haben. MPC gibt ja in dem oben angeführten Zitat nicht nur *Pol V* mit an – „Ex Polyh. 5. Die Hallelujah, und Gratiarum actiones“ –, sondern erwähnt eigens die Funktion „Intermedium“: „oder daß man dieselbe in etlichen alten bekannten Moteten in der mitten an einen oder zweyen örtern immisciret, vnd als ein intermedium interponiret“ (*GA*, Bd. 18, S. VI). Diese Konzerte hatte MPC für seine Kapellknaben komponiert – dies können auch die Dresdener gewesen sein –, um sie „dardurch in Übung/ vnd zu einer guten Disposition vnd Art im singen zu bringen“ (a.a.O.).

(13) „Magnificat mit 6. Choris mit Heerpauken und Trommeten“

Pol I/4 Magnificat anima mea Dominum. cum Tubis & Tympan.

(27) „Nun lob mein Seel den HErrn/ &c. mit der Gemeine“

Hier kann die Nr. XXVI aus der *Urania* verwendet worden sein (*GA*, Bd. 16, S. 149 ff.).

(33) „Darauff ein Concert mit 4. Choren Jubilate Deo“

Dieser Titel kommt bei MPC zweimal vor: einmal in den *Motectae* (*GA*, Bd. 10, S. 41 ff.) und einmal – wahrscheinlich in Umarbeitung dieser 7stimmigen Motette – in *Pol X/4*. Ob MPC diesen Satz dann für das Reformationsfest erneut umgearbeitet bzw. „arrangiert“ hat, das muß hier offen bleiben. Jedenfalls hatte er für solche Fälle eigens die Herausgabe mehrerer Traktate vorgesehen⁵⁷.

Bleibt einzig übrig das

(9) „Jubilant hodie omnes gentes, mit Trommeten [. . .] à 5. Choris“

Dafür findet sich weder bei Heinrich Schütz noch bei MPC eine Komposition, es sei denn, dahinter verbirgt sich das umtextierte *Jubilate laeti Saxones* vom Kaiserbesuch in *Polyhymnia* II/1, dessen Besetzungsangaben mit denen des „Jubilant“ übereinstimmen – ein Parallelbeispiel zum *Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen* bei Bach?

Die weiteren musikalischen Teile der Dresdener Festordnung ohne besondere Besetzungsangaben können hier wohl außer Betracht bleiben, denn dafür gab es hinreichend Kompositionen, u. a. in den *Musae Sioniae* von MPC, die 1617 bereits zum Bestand zahlreicher Hofkapellen und Kantoreien gehörten.

Zusammenfassend kann man also sagen: Von den Kompositionen zur Hundertjahrfeier der Reformation 1617 in Dresden finden sich unter den Alternatim-Sätzen bei MPC mindestens vier, bei Heinrich Schütz keine; unter den weiteren Werken bei Schütz relativ eindeutig drei bis fünf, bei MPC nach Titel, Besetzungsangabe bzw. Funktion („Intermedium“) 18.

Wenn nun auch nicht behauptet werden soll, daß jede der hier nachgewiesenen Kompositionen von MPC tatsächlich identisch ist mit den Titeln der Festordnung, so schließt die Häufigkeit der Übereinstimmungen jedoch den puren Zufall aus. Eine Ursache dafür wird ganz einfach die Tatsache sein, daß MPC die Dresdener Hofkapelle von 1613 bis 1616 geleitet und seine Kompositionen in der „neuen italianischen Concerten-Manier“ ihren Möglichkeiten entsprechend verfaßt hat. Von diesen seit 1613 entstandenen Werken enthält *Polyhymnia* III jedoch nur einen „Extract“⁵⁸, d. h. MPC hat noch weitere Konzerte im neuen Stil komponiert, die in anderen Bänden der *Polyhymnia* erscheinen sollten.

⁵⁷ *Sy* III, S. 224, Nr. 10–12.

⁵⁸ *GA*, Bd. 17, S. X.

So ist es denkbar, daß von den Kompositionen zur Reformationsfeier einige bereits früher entstanden und aufgrund ihres allgemeingültigen Charakters schon bei anderen Gelegenheiten verwendet worden waren. Sie gehörten damit also zum Repertoire der Dresdener Hofkapelle, und Schütz brauchte sie nur wieder präsent zu machen und durch eigene Kompositionen zu ergänzen.

Ein produktives Mißverständnis: Robert Schumanns „Kinderszenen“ op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Die brieflich gegenüber seinem ehemaligen Tonsatzlehrer Heinrich Dorn geäußerte Replik Schumanns¹ auf Ludwig Rellstabs Besprechung der *Kinderszenen*² gehört zu den obligaten Zitaten jeder wissenschaftlichen Abhandlung zum Opus 15. Schumanns öffentliche Stellungnahme zu dieser Rezension droht dabei übersehen zu werden, weil sie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in einem unerwarteten Zusammenhang und überdies nur als scheinbar marginale Fußnote anzutreffen ist, die beim Wiederabdruck des Artikels in den *Gesammelten Schriften* (1854) schließlich auch noch von Schumann selbst getilgt wurde³.

Der Text, auf den der Komponist privat wie öffentlich Bezug nimmt, wird – wenn überhaupt – in der mir bekannten wissenschaftlichen Literatur zum Opus 15 nur fragmentarisch zitiert. Damit aber bleibt der Hintergrund, vor dem Schumanns Zurückweisung gesehen werden muß, unterbelichtet; ein rezeptionsgeschichtlich bedeutsames Dokument wird nur unzureichend befragt. Erst aus der Konfrontation beider Texte, der öffentlichen Kritik einerseits und der privat und öffentlich geäußerten Replik andererseits, werden die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der Kontrahenten deutlich. Gleichzeitig erhellt der zwischen ihnen bestehende Dissens die innovatorische Kraft, die von Schumanns *Kinderszenen* ausging. Die vollständige Wiedergabe der nicht ganz leicht zugänglichen Rellstabschen Besprechung⁴ erscheint angeraten:

„Wenn man diese Publikation ansieht, so geräth man in der That in Verlegenheit, was man dazu sagen soll; man weiß wirklich nicht, war es dem Componisten Ernst oder Scherz damit. Für den Ernst spricht der Fleiß, die Sauberkeit, das mancherlei Gelungene, Wohlklingende, Pikante, Schöne in dieser Sammlung kleiner Stückchen; für den Scherz spricht die so gar große Richtigkeit der ganzen Unternehmung, und der Widerspruch, in dem dieselbe mit dem Titel steht. Dieser verheißt uns leichte Klavierstücke; der Begriff leicht oder schwer ist allerdings wandelbar, je nach den Forderungen, die man macht. Wenn man aber den Titel: ‚Kinderszenen‘ liest, wenn man sieht, wie diese Stückchen meist auf einer Seite stehen, und nur etwa zwei achttaktige Theile lang sind, so muß man doch wohl auf den Gedanken gerathen, daß diese Kinderszenen auch für Kinder, die Klavier spielen, geschrieben sein sollen. Doch dem widerspricht ihre Struktur

¹ Brief vom 5. September 1839, in: *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 147.

² *Iris im Gebiete der Tonkunst* 10, Nr. 32, Berlin 1839, S. 126–127.

³ *Etuden für das Pianoforte*, in: *NZfM* 11, vom 24. September 1839, Fußnote S. 98. Martin Kreisig macht in der von ihm besorgten 5. Auflage der *Gesammelten Schriften*, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 429 auf die Streichung dieser Fußnote aufmerksam und druckt diese in Anmerkung 400 ab.

⁴ S. Anm. 2. Authentische Sperrungen.