

Procopius von Templin und das deutsche Lied im 17. Jahrhundert

VON NORBERT TSCHULIK, WIEN

Um 1600 begann unter dem Einfluß des monodischen Prinzips die Wandlung des deutschen Liedes vom Chor- zum Sololied (vgl. Walter Vetter „Das frühdeutsche Lied“, Münster 1928 und N. Tschulik „Laurentius von Schnüffis“, Diss. Wien 1949). Hierbei zeigten sich in der ersten Jahrhunderthälfte Bayern, Österreich und die Schweiz äußerst konservativ, Nord- und Mitteldeutschland hatten in weitestem Maße die Führung im Liedschaffen inne. Später aber wurde der Süden tonangebend; diese Erkenntnis ist aber noch nicht alt; denn man sprach lange von einer liedlosen Zeit in Süddeutschland und von einer liedlosen Zeit im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts überhaupt, da die musikwissenschaftliche Forschung seit noch nicht allzulanger Zeit begonnen hat, in das Neuland des süddeutschen Raumes tiefer vorzudringen. Der Kapuzinerpater Procopius von Templin, der sich neben dem Münchner Geistlichen Johannes Khuen (vgl. B. A. Wallner im Peterskalender, München 1920 und ZDMG II/262) im zweiten Drittel des Jahrhunderts um das süddeutsche Lied verdient gemacht hat, führt uns in seinem Liedwerk eine entscheidende Phase der Liedentwicklung anschaulich vor Augen. Sein musikalisches Werk wurde aber bisher in der Literatur noch keiner näheren Untersuchung unterzogen. Eine grundlegende Arbeit über Biographie und schriftstellerisches Werk des Procop von Templin wurde von Veit Gadiant in „Deutsche Quellen und Studien“ (Heft 3, Regensburg 1912) veröffentlicht. Gadiant hat hier ganze Arbeit geleistet, geht aber auf die Musik mit keinem Wort ein. In der Musikliteratur nennen Vetter und Wallner (a. a. O.) den Namen, Eitner (Quellenlexikon) bringt einige Lebensdaten, Bäumker („Das katholische deutsche Kirchenlied“, 4 Bde., Freiburg i. Br. 1886/1911) auch Werktitel und einige Liedproben (ohne nähere Kommentare!).

Wir geben zuerst einige biographische Notizen: Procops Geburtsjahr ist mit 1608 nicht vollständig bewiesen, doch schlüssig anzunehmen. 1626 bekehrte sich der in Templin im Brandenburgischen Geborene zum Katholizismus. 1627 trat er in den Kapuzinerorden (in Raudnitz, Böhmen) ein. 1642 erschien sein erstes Opus in Passau, 1644 war Procop in Znaim, 1652 Guardian in Prag, 1651 im Auftrag seiner Oberen in Rom. Daneben (1645 / 1651 / 1653 / 1654) nahm er immer wieder in Wien Aufenthalt und wirkte als angesehener Prediger an der Schottenkirche. 1656 befand sich Procop in Linz, ab 1657 in Passau. Und schließlich, als sich der Salzburger Verlag Joh. Bapt. Mayr zur Veröffentlichung der umfangreichen Predigtbücher bereiterklärte, übersiedelte Procop mit Erlaubnis seiner Vorgesetzten nach Salzburg. Jedoch auch mit München pflegte er Beziehungen, und einige seiner Werke wurden dort verlegt. Procopius starb während eines Aufenthaltes in Linz am 22. Nov. 1680. Von seinen 36 Büchern wollen wir hier nur die mit Noten — Liedtexte haben die meisten — versehenen nennen: 1. „*Mariae Hülf Ehrenkränzel*“ (1642); 2. „*Mariae Hülf Lobgesang*“ (1659); 3. „*Hertzensfrewd und Seelentrost*“ (in zwei Bänden 1660/61); 4. „*Eucharistale*“ (1661); 5. „*Poenitentiale*“ (1662). — In den anderen Werken sind die Liedtexte ohne Melodien aufgezeichnet. Dazu finden wir im „*Conjugale*“ (1663) folgende Notiz: „*Die Melodien zu den Gesängen findest du*

in ihren eigenen von mir im Truck gefertigten Büchern“. Im Vorwort zum „*Mariale*“ (1665) aber heißt es: „... seynd mit eigenen Melodien sambt Orgelbaß vor diesem in sonderbaren Octav-Büchern getruckt worden / aber Vulcanus hat in der Passauerischen Brunst, Anno 1662... die meisten darvon auffgekauft: verhoffe doch / sie sollen... nochmals nachgedruckt werden“. Zu dieser erhofften Neuauflage der im großen Brand der Stadt Passau vernichteten Notenbücher, von denen unserer Kenntnis nach kein einziges erhalten geblieben ist, ist es aber nie gekommen. Doch ist dieser Verlust für uns nicht unersetzlich. Gadiant teilt mit, daß ein großer Teil der in späteren Werken vorkommenden Gesänge (487 von insgesamt 576) aus „*Hertzens-Freud*“, „*Ehrenkränzel*“ und „*Lobgesang*“ übernommen worden sei, so daß uns diese drei erhaltenen Werke, wobei ersteres eine Zentralstellung einnimmt, den größten Teil der Musik zu Procops Liedern überliefern. (Leider sind die Frühwerke nur in wenigen Exemplaren als Kostbarkeiten von Bibliotheken erhalten, während die späteren Predigtbücher in reicher Zahl zu finden sind.)

Procop von Templin ist weniger selbständiger Komponist als Organisator im allgemeinen; er ist der Erscheinung Rists im norddeutschen Raum vergleichbar. Als musikalische Mitarbeiter zur „*Hertzensfreud*“ fungierten Pater Berenger aus Formbach (1632/95) und Pater Albinus (*ord. Min. Cap.*, nähere Daten unbekannt). Georg Kopp, Organist des fürstlichen Hochstiftes zu Passau (vgl. Eitner, Quellenlexikon), scheint als Komponist der Lieder in „*Groß-Wunderthätigen Mutter Gottes Mariae Hülf Lobgesang*“ und im „*Eucharistale*“ auf. Im „*Poenitentiale*“ ist kein Liedautor namentlich angeführt. Procop berichtet in der „*Dedication*“ zum ersten Teil der „*Hertzensfreud*“ von seiner Zusammenarbeit mit den Patres des Klosters Formbach, die er auf seine Bitten „gleich prompt, willig und bereit“ fand. „Inner wenig Tügen war das halbe Warck schon fertig“! Dann ersuchte er „geschwind umb Verfertigung des übrigen halben Theils auch an / damit das gantze Warck einem einzigen Authori allein zugehören möchte / und sihe hier habe ichs auch / worin sich... bemühet hat P. Berenger, deme die anderen Conventualen steiff an die Hand gestanden und mitgeholfen haben“. Wir können die Melodien zur „*Hertzensfreud*“ somit als Gemeinschaftsarbeit der Formbacher Mönche bezeichnen.

Nagl-Zeidler-Castle („*Deutschösterreichische Literaturgeschichte*“, Wien 1899) zitieren eine Stelle, an der Procopius sagt: „*Gesänge macht ich allerlei, versah sie mit der Melodey*“. Das „*machen*“ bezieht sich hier auf das Dichten, das „*versehen*“ auf die organisatorische Leistung, die aber auch einzelne selbständige Einfälle nicht ausschließt. In HF II/S. 673 (bei Gadiant a. a. O. Nr. 72b und 455b) finden wir folgende Bemerkung: „*Das 200. Gesang. Das folgende Vogellied hab ich zwar nicht gemacht / weiß auch nicht wer dessen Author: doch / weil es auff das heutige Evangelium gegründet / hab ichs manchem zu einer geistigen Recreation in dieses Buch mit einkommen wollen lassen*“. Zuweilen steht bei einem Liedtext „*im Thon*“ oder „*In wohlbekanter Melodey*“ (Anwendung des Kontrafaktverfahrens; z. B. HF II/68. Ges. „*An Wasserflüssen Babylons*“ — ein protestantisches Kirchenlied nach dem 137. Psalm).

Die wichtigste Basis für die Lieder zu den Werken Procops ist das Kirchenlied, dessen Zeugnisse uns Bäumker (a. a. O.) vor Augen führt. Verschiedene Grund-

typen dieser Lieder werden bei Procop, oft ziemlich wörtlich, übernommen, dann aber auch ein wenig oder stärker variiert:

Bäumker I 110a
HF II/76

BI/43

HF 19/37/72

BI/30

HF 1

BI/32a

HF 64

Hiebei bemerken wir häufig eine Verlebendigung der Melodie gegenüber den meist in breiten Notenwerten diatonisch einerschreitenden Kirchenliedern. Längeres Ausruhen an Teilabschnitten und stereotype Beginnformeln gehören zu den charakteristischen Merkmalen des Kirchen- wie des Procopschen Liedes. Der „Volksliedtypus“ ist besonders häufig anzutreffen:

HF II/7

Der Tanzeinfluß, der bei den süddeutschen Monodisten eine große Rolle spielt (vgl. Norbert Tschulik „Das Barocklied in der Schweiz“, Schw. Musikzeitung, Feb. 1952, S. 46), ist auch bei Procop – wenn auch nicht häufig – zu bemerken, z. B. im „Poenitentiale“ (5. Ges.) und in HF II/42:

Die Mü-cken und Flie-gen dem Licht gern zu-zie-hen gar

in die bren-nend Flam-men stoßens die Köpf zu-sam-men...

Auch die doppelte Taktvorzeichnung kann den Tanzeinfluß nicht auslöschen, da die Fehlbetonung des Wortes „stoßens“ eine klare Sprache spricht. In anderen Fällen ist Taktwechsel für die rhythmische Situation typisch. In HF II/58 belegt die Rhythmik die Kontrafaktierung.

Das Procopsche Lied arbeitet wie auch später Laurentius von Schnüffis (vgl. Tschulik a. a. O.) mit Typen, wobei variative Bindungen auf der ganzen Linie vorliegen, wie wir an Beispielen, und zwar HF II/9–40–42, bzw. HF II/3 und 5 belegen können. Wir beobachten ferner an mehreren Liedern die Variation durch Umkehrung:

The image shows five staves of musical notation in G-clef and 7/4 time. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). Some notes are marked with an 'x' above them. The staves are labeled with numbers: HF II / 9, II / 42, II / 40, II / 3, II / 5, II / 46 (mit Umkehrung), II / 44, II / 60, and II / 31. Arrows point to specific notes in the third and fourth staves.

Individuelle Züge fehlen allerdings meistens, so daß der Eindruck des Einförmigen stark spürbar ist. Nur selten sind die Melodien ausdrucksvoll, obwohl die Melodik stets dem Sprachrhythmus angepaßt ist und nach lebendiger Entwicklung strebt. Die Trockenheit der Frühmonodie ist eben stark spürbar. Die Tonalität aber zeigt schon deutlich das Vorherrschen des Dur-Moll-Prinzips, wenn auch die Aufeinanderfolge der Tonstufen (in der alten Tradition befangen) noch immer recht sorglos gehandhabt wird. Das Klangbild wirkt daher oft hart, die harmonische Entwicklung unbeholfen. Wenn Procop von sich sagt, er habe die „*Exempeln*“ in „*zierlicher hochdeutscher Sprach*“ vorgelegt, so ist dies etwas überheblich. Procop's Sprache ist nie frei von Härten, manchmal halbprosaisch, meist holprig im Rhythmus, gezwungene, gekünstelte und falsche Reime sind keine Seltenheit. Procop war keine dichterische Potenz, obwohl er selbst auf das Wort besonderen Wert gelegt wissen wollte, nachdem er sagt: „*Prinzipal-Intention-Zil sei nicht etwa die Musica gewesen sondern in Ansehung / daß das Meditations-Exertitium . . . bei Ordensleuten wie bei weltlichen Personen floriere*“, habe er die Arbeit auf sich genommen. Sein Werk ist also nicht Dichtung (Selbstaussprache), sondern Zweckschrifttum im Dienste der Gegenreformation (vgl. M. L. Wolfskehl „*Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock*“, Gießen 1934). Diese didaktische Absicht, als Postludium zur Predigt protestantischer Herkunft, mußte auf die Entwicklung des Musikalischen hemmend wirken. Dies war aber notwendig, um den Weg von der polyphonen Kunst des mehrstimmigen Chorliedes zum Sololied, das auch den Text im Vordergrund haben wollte, zu finden. — Die Ausstattung des Basso continuo ist nirgends mehr bei Procop in der Absetzungspraxis der Mehrstimmigkeit befangen. Bei Khuen kommen Reste polyphonen Musizierens noch vor („*Munera pastorum*“, 1651). Die Oberstimme des Begleitparts muß nicht mit der Singstimme zusammengehen; solches wird sogar durch die enge Stimmführung (Gefahr von störenden Einklängen) und Parallelführung der Sing- und Baßstimme (Gefahr von Quintenparallelen) verhindert:



In den Melodien zum „*Poenitentiale*“ ist bereits jener Stil geboren, den kurz darauf Laurentius von Schnüffis und sein hochbedeutender Mitarbeiter Romanus Vötter aus Memmingen zur Hochblüte bringen. Die Lieder zu den Werken Procops von Templin sind Grundlage für alle anderen Komponisten geistlicher Lieder im süddeutschen Raum der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Wo wurden die Lieder Procops gesungen? „*Begehre die Lieder zwar unter das divinum officium nicht einzumengen*“, sagt Procopius, doch soll man sich „*derselben zu Hauß / zu Feld / in Kirchen / bey Processionen / unnd dergleichen vielfältigen Begebenheiten bedienen*“. Die Gesänge sind „*trostreich / lustig / lieblich zu lesen / zu betten / zu betrachten / zu singen / und mit allerhand musikalischen Instrumenten auffzumachen*“. Letztere Anweisung zur instrumentalen Aufführung der Lieder ist besonders interessant.

Franz Anton Graf von Sporcks Beziehungen zur Musik

VON PAUL NETTL, BLOOMINGTON (INDIANA)

Unter den böhmischen Mäzenen des Barock nimmt Franz Anton Graf Sporck (1662–1738) einen hervorragenden Platz ein. Sein Name erscheint auf fast jedem Gebiet der Kultur. Er gilt als der Begründer der Freimaurerei in Böhmen und war jedenfalls der Begründer des „Hubertusordens“. Um das Kunstleben Böhmens hat er hervorragende Verdienste. Er berief Matthias Braun aus Tirol nach Böhmen und beschäftigte Peter Brandel mit bedeutenden Malaufträgen. Seine Haus-Kupferstecher Renz und Montalegre, Meister der Nürnberger Schule, illustrierten die von ihm herausgegebenen oder finanzierten Prachtwerke der Buchdruckerkunst. Er hatte in Lysa bei Prag eine bedeutende Privatdruckerei, deren Erzeugnisse helles Licht auf die Kultur des böhmischen Barock werfen.

Auf dem Gebiete der schönen Literatur wird Sporck in Verbindung mit Christian Günther und Johann Benjamin Hancke genannt. Gustav E. Pazaurek¹ hat die kunstgeschichtliche Bedeutung des Grafen erörtert, und H. Benedikt² hat die allgemeine Bedeutung und die Biographie dieser interessanten Persönlichkeit dargestellt. Da diese Arbeiten sich nur gelegentlich und unzureichend mit seinen Beziehungen zur Musik beschäftigen, so sei hier ein Versuch gemacht, die Sporckliteratur nach dieser Seite hin auszubauen.

Der erste Hinweis auf Sporck in dieser Hinsicht findet sich in Matthesons „*Grundlage einer Ehrenpforte*“ von 1740. Matthesons Angaben bedürfen der Nach-

¹ Literatur bei Wurzbach, *Biograph. Lexikon des Kaiserthums Österreich*.

² Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf Sporck*, Wien 1923.