

Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.

Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de .

Das PDF wurde erstellt am: 24.06.2025, 10:17 Uhr.

Franziska Seils

Das geistliche Vokalwerk Johann Wilhelm Hertels (1727-1789) : ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

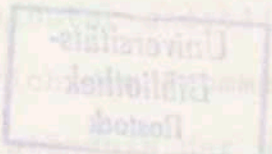
Rostock, 1991

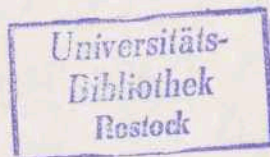
<https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1925593177>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

Das geistliche Vokalwerk Johann Wilhelm Hertels (1727-1789)
- ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik
in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Biographie des Komponisten	11
1.1. Die Messe	14
1.2. Die Psalterien	18
1.3. Die Passionskantate "Der sterbende Heiland"	23
1.4. Exkurs: Die Entwicklung der evangelischen Kantate unter Herzog Friedrich Christian von Mecklenburg Hintergrund zur vorliegenden Arbeit	28
Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doctor	
1.5. Die "Choräle" philosophiae (Dr. phil..)	36
1.6. Die Psalmenvertonungen	41
1.7. Die Kantaten	45
2. Die Musikanschauung Hertels	48
3. Die Passionskantate "Der sterbende Heiland"	52
3.1. Der Kantatentext	52
eingereicht bei der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock	
3.2. Die Musik	56
Verdankungen	
4. Die Kantate "Der Tod Jesu" von Franziska Seils	67
geb. am 19. 3. 1963 in Leipzig	
4.1. Die Kantatentexte	70
Halle/Saale, den 7. 12. 1991	
4.2. Exkurs: Stellung der geistlichen Kantaten	75





92 Diss. 145

Dekan:

1. Gutachter: Prof. Dr. sc. Paul Heller
 2. Gutachter: Dr. sc. Hans - Günter Ottenberg
 3. Gutachter: Prof. Dr. sc. Arnfried Eckes
- Tag der Promotion: 22.5.62

	<u>Inhaltsverzeichnis</u>	<u>Seite</u>
	Einleitung	3
1.	Die geistlichen Vokalwerke Hertels und ihre Entstehungsgeschichte im Kontext der Biographie des Komponisten	11
1.1.	Die Messe	14
1.2.	Die Motetten	18
1.3.	Die Passionskantate "Der sterbende Heiland"	23
1.4.	Exkurs: Die Ludwigsluster geistlichen Konzerte unter Herzog Friedrich dem Frommen als Hintergrund zum Verständnis der geistlichen Vokalwerke Hertels	28
1.5.	Die "Choräle"	36
1.6.	Die Psalmvertonungen	44
1.7.	Die Kantaten	45
2.	Die Musikanschauung Hertels	48
3.	Die Passionskantate "Der sterbende Heiland"	
3.1.	Der Kantatentext Johann Friedrichs Löwens im Vergleich zu Karl Wilhelm Ramlers Passionskantate "Der Tod Jesu"	60
3.2.	Die Musik des "Sterbenden Heiland" im Vergleich zu Carl Heinrich Grauns Vertonung des "Tod Jesu"	67
4.	Die geistlichen Kantaten	
4.1.	Die Kantatentextdichtungen Heinrich Julius Todes	90
4.2.	Exkurs: Stellung der geistlichen Kantaten	

im Rahmen ihrer Gattungsgeschichte - Kantate oder Oratorium	101
4.3. Musikalische Analyse ausgewählter Beispiele	106
4.4. Allgemeine Bemerkungen zu Hertels Vertonungen der Texte Todes	148
5. Der musikalische Stil der Kantaten Hertels im Zusammenhang zu seinem Musikverständnis; Einflüsse und Vorbilder	156
6. Stellung der geistlichen Vokalwerke Hertels im Rahmen der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik	165

.....

Anhang

Anmerkungen	175
Passionskantate "Der Tod Jesu" von Karl Wilhelm Ramler	202
Passionskantate "Der sterbende Heiland" von Johann Friedrich Löwen	208
Aufführungsanweisungen zur Kantate "Die Gabe des heiligen Geistes"	214
Abkürzungsverzeichnis	216
Quellenverzeichnis	217
Literaturverzeichnis	223
Verzeichnis der benutzten Musikalien	233
Notenbeispiele	
Thesen	

Einleitung

Als Johann Wilhelm Hertel im Sommer 1789 in Schwerin starb, hinterließ er neben einer großen Anzahl von Instrumentalkompositionen - vor allem Konzerte und Sinfonien - auch einen umfangreichen Komplex geistlicher Werke: eine lateinischsprachige Messe, zwei Motetten, einige geistliche Lieder, drei Psalmvertonungen, elf von ihm "Choräle" genannte Werke und zwölf große, in der Musikkultur gelegentlich auch als Oratorien bezeichnete Kantaten.

Fast alle diese Werke sind handschriftlich überliefert und befinden sich heute in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin, die die ehemalige Musikaliensammlung des Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aufbewahrt. Im Druck erschienen zu Lebzeiten Hertels nur fünf seiner geistlichen Lieder, die er als Beiträge zu einer in Norddeutschland weit verbreiteten Liedsammlung Balthasar Münters lieferte.

Nach seinem Tode fiel sein gesamtes Werk dem Vergessen anheim und fand nur noch sporadisch in der Musikkultur Erwähnung.

Bedingt durch einen allgemeinen Aufschwung landschaftsorientierter Vergangenheitsforschung begann man an der Rostocker Universität in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts nach der Person Johann Wilhelm Hertels zu fragen. In den Konzerten des Rostocker Collegium musicum fanden die ersten Wiederaufführungen von Sinfonien des

Mecklenburger Meisters statt. Der erste Ansatz einer "Hertel-Forschung" durch Erich Schenk ¹ und durch Hans Rentzow ² wurde in den siebziger Jahren durch Reinhard Diekow mit einer Studie über das sinfonische Schaffen von Johann Christian und Johann Wilhelm Hertel fortgesetzt.³ In der jüngeren Vergangenheit haben Aufführungen von Sinfonien und Konzerten Hertels des öfteren gezeigt, daß Mecklenburg in diesem Meister einen Komponisten besitzt, der seinen bekannten Zeitgenossen Carl Heinrich Graun, Johann Joachim Quantz und Johann Stamitz an die Seite gestellt werden kann.

Verschiedene Musikhistoriker machten schon auf die über Mecklenburgs Grenzen hinausweisende Rolle des Komponisten aufmerksam. Immer wieder wird dabei das unmittelbar nach Hertels Tode ausgesprochene lobende Urteil aus Gerbers Tonkünstler-Lexikon (1790) angeführt: "Er gehörete seit der Mitte dieses Jahrhunderts zu unsern geschmackvollsten Componisten, sowohl was die Instrumental- als Vokalmusik anlangt."⁴ Erich Schenk, der Herausgeber der Autobiographie Hertels, gesteht dem Komponisten in seinem "Ringeln um einen eigenständigen Sinfoniestil" als einzigem Norddeutschen einen Platz "in (der) Nähe der Mannheimer und Wiener Vorklassik"⁵ zu. Hans Rentzow, der sich in einer Studie über die mecklenburgischen Liederkomponisten am ausführlichsten mit dem Werk Hertels beschäftigt, beschreibt eine überdurchschnittlich starke harmonische Komponente in dessen Liedern.⁶ Reinhard Diekow liefert die erste genaue stilistische Untersuchung der Sinfonien Hertels und deutet innerhalb dieser Werkgruppe eine

Entwicklung an, die allgemeinen musikgeschichtlichen Tendenzen der vierziger bis sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts entspricht und die sich in einer Abkehr vom "Hasse-Graun-Stil" ⁷ zugunsten einer Orientierung an dem schon von den Zeitgenossen als stärker in die Zukunft weisend eingeschätzten Niccolò Jommelli ⁸ manifestiert.⁹ Arnfried Edler schließlich zeigt an Hand eines der Hertelschen Cembalo-Konzerte "gänzlich neuartige Ausdrucksbereiche"¹⁰ auf, die sich radikal von dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts verbreiteten "vermischten Geschmack" abheben. Edler verbindet sie mit Hertels musikalischem Denken und mit einigen in seiner Autobiographie hervortretenden "empfindsamen, irrationalistischen Züge(n)"¹¹.

In allen hier genannten Aussagen deutet sich an, daß der gravierende Umbruch in der deutschen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß von "Empfindsamkeit" und "Sturm und Drang" das Schaffen und Denken Hertels keinesfalls unberührt ließ, sondern daß Hertel diesen Umbruch sogar ganz bewußt mitvollzogen hat. In diesem Zusammenhang sei auch das lobende Urteil Gotthold Ephraim Lessings über Hertels Schauspielmusik zu Cronegks "Olint und Sophronia" genannt, das im Hertel-Schrifttum des öfteren stolz angeführt wird:¹² Der Verfasser der "Hamburgischen Dramaturgie" erklärt Hertels Komposition für mustergültig, da sie das Problem einer Schauspielmusik, nämlich die im Werk enthaltenen "Empfindungen" musikalisch umzusetzen bzw. "auszudrücken", glücklich gelöst hat.¹³

Die hier zusammengestellten Urteile über Kompositionen Johann Wilhelm Hertels bestimmen die gegenwärtigen Vorstellungen von der musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Mecklenburger Meisters. Sie deuten jedoch allesamt nur vage Hertels Platz im Rahmen der Musikgeschichte bzw. eine Richtung innerhalb der Entwicklung seines Komponierens an. Eine Betrachtung des geistlichen Vokalwerkes steht daher unter dem Vorzeichen, einige der über den Komponisten geäußerten Einschätzungen an Hand einer bis jetzt so gut wie unbekanntem Werkgruppe¹⁴ zu hinterfragen, zu vertiefen oder zu relativieren, um so die Stellung Hertels innerhalb der komplizierten und vielschichtigen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlicher beschreiben zu können.

Eine Arbeit, die sich gezielt der Kirchenmusik Hertels widmet, fehlt in der Musikgeschichtsschreibung. Nur gelegentlich fanden seine geistlichen Vokalwerke bisher in der Musikkritik Erwähnung. Francois-Joseph Fétis stellt in seiner Bibliographie universelle (1878) die geistlichen Kantaten Hertels an die Spitze von dessen Gesamtwerk: "A la tete des ces ouvrages on doit placer ses oratorios de Jésus Christ."¹⁵ Musikhistoriker der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts hoben diese Kantaten in den Stand "deutscher Nationaloratorien"¹⁶ - damit dem Bedürfnis nach einer national akzentuierten Musikgeschichtsdarstellung Rechnung tragend. In Friedrich Blumes "Geschichte der evangelischen Kirchenmusik" (1965) heißt es im Zusammenhang mit einer Einordnung der nachbarschen Kantatenkompositionen in das Spannungsfeld zwischen "Hochbarock" und "Aufklärung": "Auch

Johann Wilhelm Hertel scheint mehr vorwärts als rückwärts zu blicken, da man nur von Psalmkantaten ... und von Kantaten über lyrische Texte von H. J. Tode aus den 1770er und 1780er Jahren weiß ..."¹⁷.

Die großen geistlichen Kantaten Hertels werden in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt stehen. Die Verfasserin hält sie für die wertvollsten und interessantesten unter Hertels geistlichen Vokalwerken, zumal die freigedichteten Kantatentexte auch die Möglichkeit bieten, die geistig-theologische Situation am Mecklenburg-Schweriner Hof des späten 18. Jahrhunderts zu beleuchten.

Das erste Kapitel der vorliegenden Dissertation wird alle von Hertel im Werkverzeichnis seiner Autobiographie genannten geistlichen Vokalwerke in knapper Form beschreiben und ihre Entstehungsgeschichte im Kontext der Biographie des Komponisten erklären. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Darstellung einer durch Herzog Friedrich den Frommen von Mecklenburg-Schwerin (1717-1785) begründeten besonderen Art von Kirchenmusikpflege, die den geistigen Hintergrund für den Großteil der hier zu besprechenden Werke Hertels bildet.

Da die theoretisch reflektierende Beschäftigung mit Musik unter norddeutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt und einer Betrachtung der stilistischen und kompositionstechnischen Entwicklung unbedingt an die Seite gestellt werden muß, hat ein zweites Kapitel die Aufgabe, die interessantesten von Hertel in seiner Autobiographie getroffenen Äußerungen über seine Musikanschauung und seine Kompositionsweise zu

interpretieren und in den Zusammenhang der Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens zu stellen. Diese Ausführungen sollen die in späteren Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich des kompositorischen Stils der Werke Hertels vertiefen, wobei natürlich auch zu fragen sein wird, inwieweit sich hier verbale Äußerung und musikalische Struktur decken und gegenseitig erklären können (vgl. Kapitel 5).

Das dritte und vierte Kapitel sind der textlichen und musikalischen Analyse der großen geistlichen Kantaten, der Feststellung ihrer Vorbilder und ihrer musikgeschichtlichen Stellung gewidmet. Die Passionskantate "Der sterbende Heiland", der insofern eine besondere Rolle zufällt, als Hertel sie vermutlich für seine wertvollste geistliche Komposition erachtete¹⁰, wird dabei dem keine zehn Jahre früher entstandenen berühmten Werk "Der Tod Jesu" von Carl Heinrich Graun gegenübergestellt. Ein solcher Vergleich schien der Verfasserin sinnvoll, weil er auf konkrete Weise Aufschlüsse über stilistische Einflußsphären und Abgrenzungen ermöglicht.

Das letzte Kapitel schließlich stellt die geistlichen Werke Hertels in den Kontext der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts, die sich in dieser Zeit nicht mehr durchweg parallel zur allgemeinen Musikgeschichte entwickelt. Ein schwerwiegender Grund für die lange Nichtachtung der geistlichen Vokalwerke Hertels wie auch seiner Zeitgenossen liegt in den bis in unsere Zeit anhaltenden Ressentiments gegenüber der protestantischen Kirchenmusik nach 1750. Die vorliegende

Studie versteht sich auch als ein Versuch, die komplizierte Situation geistlicher Musik in einer Zeit zu erhellen, die lange Zeit im Sinne Hans-Joachim Mosers als "Talsenke"¹⁹ innerhalb der protestantischen Kirchenmusikgeschichte galt.

Eine wertvolle Grundlage für die folgenden Ausführungen leistete Reinhard Diekow mit seiner Dissertation über das Musikschaffen Johann Christian und Johann Wilhelm Hertels nebst einem Verzeichnis sämtlicher Werke beider Komponisten. Die Quellenlage der geistlichen Vokalwerke Hertels²⁰ ist relativ günstig: In der Musikaliensammlung der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin liegen zu fast allen geistlichen Werken die von den damaligen Hofkopisten erstellten, in rotes Kalbsleder eingebundenen Dedikationspartituren, dazu noch eine oder teilweise sogar zwei weitere Partituren und der vollständige Stimmensatz vor. Gedruckte Texthefte zu den geistlichen Kantaten sind sowohl in der Mecklenburgischen Landesbibliothek als auch in der Rostocker Universitätsbibliothek vorhanden. Autographe Partituren geistlicher Werke besitzt die Schweriner Musikaliensammlung nur vereinzelt.²¹ Zu einigen der hier betrachteten Werke liegen die Autographe heute in der Bibliothèque du Conservatoire Royale de Musique in Brüssel.²² Drei der insgesamt fast dreißig geistlichen Kompositionen Hertels - nämlich eine Trauermusik für seinen Strelitzer Dienstherren, eine Kantate zur Friedensfeier nach dem Siebenjährigen Krieg und eine Motette - sind überhaupt nur in der genannten Brüsseler Bibliothek nachweisbar. Leider war es der Verfasserin nicht möglich,

diese in Schwerin nicht vorhandenen Kompositionen Johann
Wilhelm Hertels einzusehen. Ihre Kenntniss dürfte allerdings
nicht so entscheidend sein, daß sie Grundaussagen der
vorliegenden Arbeit ändern könnte.

1. Die geistlichen Vokalwerke Hertels und ihre Entstehungsgeschichte im Kontext der Biographie des Komponisten

Johann Wilhelm Hertel, 1727 in Eisenach geboren, entstammt einer thüringischen Musikerfamilie. Sein Vater, der vielgereiste und unter der damaligen Musikerschaft wohlbekannte Johann Christian Hertel (1697-1754), wirkte als Gambist in der dortigen Hofkapelle. Nicht nur die musische Tätigkeit des von ihm sehr verehrten Vaters, auch die frühe Begegnung mit protestantischer Kirchenmusik und Klavierwerken Bachs und Händels¹ ließen in dem jungen Johann Wilhelm eine starke Liebe zur Musik wach werden. Als nach dem Tode Herzog Wilhelm Heinrichs von Sachsen-Eisenach (1691-1741) die Kapelle aufgelöst wurde, kam Vater Hertel durch Vermittlung seines Berliner Freundes Franz Benda (1709-1786) im Jahre 1742 nach Mecklenburg-Strelitz. In der Strelitzer Hofkapelle fand auch der frühbegabte Sohn eine erste Anstellung als Violinist und Cembalist. Während eines mehrjährigen Aufenthaltes bei dem Zerbster Konzertmeister Karl Hoeckh (1707-1773) konnte er sein Violinspiel vervollkommen. Die "Grund Sätze der Setzkunst" eignete er sich zunächst autodidaktisch durch Studium der "besten Partituren"² an. Die Begeisterung für die Werke eines Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Christoph Nichelmann (1717-1762), Johann Friedrich Agricola (1720-1774) und anderer Berliner Musiker brachte ihn von seinem Entschluß ab, an der Leipziger Universität ein Jurastudium zu

beginnen und ließen ihn "die Musik nunmehr zu seinem Hauptfach ... erwählen"³. Während eines längeren Aufenthaltes in Berlin (1747/48) lernte er die bekanntesten Musiker der preußischen Kapelle persönlich kennen, begann fasziniert von der dortigen Opernbühne die italienische Sprache zu lernen und nahm Kompositionsunterricht bei Carl Heinrich Graun.⁴

Im Jahre 1754 wurde Hertel zum "Hof- und Capell-Componist(en)"⁵ Herzog Christian Ludwigs II. von Mecklenburg-Schwerin (1683/1754-1756) ernannt. Er stand einer im Rahmen Deutschlands nicht unbedeutenden Kapelle⁶ vor und sein "Trieb zur Komposition" fand "volle Nahrung" in Instrumentalwerken und Festkantaten. Doch die glückliche Zeit unter diesem musikliebenden Fürsten währte nicht lange. Das Jahr 1756 bedeutet einen Einschnitt in Hertels Leben und Schaffen. Nach dem Tod Christian Ludwigs II. gelangte dessen Sohn Friedrich zur Herrschaft. Unmittelbar darauf brach der Siebenjährige Krieg aus, der das Land Mecklenburg-Schwerin und damit auch die blühende Musikkultur am Hofe schwer in Mitleidenschaft zog. Beim Lesen der Autobiographie Hertels erweckt die Beschreibung der folgenden Jahre und Jahrzehnte seines Lebens den Eindruck einer ereignisarmen Zeit.⁷ Abgesehen von kurzen Unterbrechungen - bedingt durch den Krieg und einige Reisen an der Seite der Prinzessin Ulrike - hat Hertel das Land Mecklenburg-Schwerin bis zu seinem Tode nicht mehr verlassen.

Fünf Jahre vor Ende seines Lebens schrieb er - schon von Krankheit gezeichnet - seine Autobiographie, der er ein

Verzeichnis seiner Werke anfügt. Auf die theoretischen Arbeiten folgen die weltlichen und geistlichen "Sing-Stücke", dann die "Instrumental-Stücke".

Unter der Rubrik "Geistliche Sing-Stücke" führt Hertel folgende Werke an:⁸

"a) gedruckt

In B.Münters erster Sammlung geistlicher Lieder, mit Melodien von verschiedenen Sing-Componisten. Leipz. 1773, folgende Lieder:

III. Zu uns komme dein Reich.

IV. Dein Wille geschehe wie im Himmel also auch auf Erden.

V. Unser tägliches Brot gib uns heute.

VI. Vergieb uns unsre Schuld, als wir vergeben unsern Schuldigern.

XXXV. Um Gnade für boshafte Sünder.

b) geschrieben

Motette über die Worte: Freuet euch, daß eure Nahmen im Himmel geschrieben sind, mit untergewebten Gesang des Verses aus dem Gesang-Buch: Schreib meinen Nahm aufs beste. Vierstimmig.

Motette über die Worte: Ich halte dich und will dich nicht lassen, mit untergewebten Gesang des Verses aus dem Gesang-Buche: Meinen Jesum laß ich nicht. Vierstimmig.

Eine vierstimmige aus lauter Contrapunkt bestehende Misse, alla Papale.

Folgende Sing-Stücke sind alle vierstimmig und mit vollem Besatz des Orchesters.

Das traurige Schicksal der Grossen auf Erden, zur feyerlichen Beysetzung wailand des Durchlauchtigsten regierenden Herzogs Adolph Friedrich des IIten zu Strelitz im Januar 1753, in Musik gesetzt, wozu der dasige Consistorial-Rath Palisch den gedruckten Text gemacht. Eine Kirchenmusik, zur Feyer des Friedens-Festes, in der Schwerinschen Schloß-Kapelle aufgeführt. Der sterbende Heiland, eine Paßions-Musik, aus der Feder wailand des Hrn. Sekretairs Löwen.

Zu folgenden Sing-Stücken hat der Hr. Präpositus Tode zu Pritzier die Texte gesetzt, die alle einzeln gedruckt sind.

Die Gabe des heiligen Geistes, eine Pfingst-Musik.

Die Geburt Jesu Christi, eine Weihnachts-Musik.

Die Himmelfahrt Christi, zu dem Fest der Himmelfahrt.

Das Vertrauen auf Gott.

Der Ruf zur Buße.

Eine starke Paßions-Musik, so aus sieben Theilen bestehet, und wovon folgende viere bereits componiret worden, als:

Ier Theil. Jesus in Gethsemane.

IIer Theil. Jesus in Banden.

IIIer Theil. Jesus vor Gericht.

IVer Theil. Jesus im Purpur.

Der 84ste Psalm: Wie lieblich sind deine Wohnungen u.

Der 13te Psalm: Herr, wie lange willst du mein sogar vergessen u.

Der looste Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt u.
Zweychörig, mit untergewebtem Choral: Nun danket alle Gott.
Auf dem hohen Geburts-Tag des Durchlauchtigsten regierenden
Herrn Herzog Friedrich den 9. Novbr. 1780 in Ludewigslust
aufgeführt.

Folgende Choräle sind alle vierstimmig und mit vollem
Besatz des Orchesters.

- 1) Ist Gott für mich so trete u.
- 2) Straf mich nicht in deinem Zorn u.
- 3) Herzlich lieb hab ich dich o Herr! u.
- 4) Jesus meine Zuversicht u.
- 5) Jesus meine Freude u.
- 6) Ich freue mich in dir u.
- 7) Der unsre Menschheit an sich nahm u.
- 8) Sey mir tausendmal willkommen u.
- 9) Christus der ist mein Leben u.
- 10) Ich rufe zu dir, Herr Jesu Christ u.
- 11) In allen meinen Thaten u.

Unterschiedene einzelne Oden und Lieder."

Erstmaliger Anlaß zur Komposition eines geistlichen Werkes
war für Johann Wilhelm Hertel der Tod seines Strelitzer
Brotgebers im Jahre 1752. Allerdings erfuhr die von ihm
geschaffene "Trauer-Musik"⁹ keine Aufführung, da die
verwitwete Herzogin Dorothea Sophie unmittelbar nach dem
Tode ihres Gatten die Hofkapelle auflöste.

Da auf Grund der ungünstigen Quellenlage (vgl. Einleitung)
der Verfasserin keine Einsicht in die "Trauer-Musik"
möglich war, muß eine kurze Charakteristik dieses Werkes
hier unterbleiben.

1.1. Die Messe

In seiner Autobiographie berichtet Hertel, daß er auf einer
Reise in die Heimatstadt Eisenach im Jahre 1753 seinem
ehemaligen Lehrer Justus Samuel Ritter (gest. 1756) "eine
kurz vorhero *alla Papale* gesetzte vierstimmige Miße"¹⁰

überreicht habe. Der alte Kantor hatte sich von ihm "ein Stück für den musikalischen Vorrath des Gymnasiums"¹¹ auserbeten. "Kurz vorher" war Hertel in Gotha seinem "Zeit-Genossen und theuren Freund von Berlin her, Herrn Georg Benda"¹² (1722-1795) wiederbegegnet. Erich Schenk vermutet, daß Hertels Messe "möglicherweise unter Georg Bendas Einfluß, der als Repräsentant des Palestrinastils im 18. Jahrhundert bekannt ist"¹³, entstanden sei und beruft sich dabei auf eine Aussage Karl Gustav Fellerers:

"Bedeutsam ist Bendas Stellung zum alten Stil deshalb, weil er grossen Einfluss auf die norddeutschen Komponisten hatte...".¹⁴

Die Bezeichnung "alla Papale" im Titel der Messe Hertels nimmt Bezug auf jenen Stil, der von niederländischen und italienischen Komponisten im 16. Jahrhundert ausgebildet worden war und in dieser Zeit als mustergültig für die Gattungen Messe und Motette galt. "Alla Papale" (frei übersetzt: nach päpstlicher Manier) deutet aber auch auf den noch im 18. Jahrhundert künstlich aufrecht erhaltenen Gebrauch des von Palestrina zu seinem Höhepunkt geführten polyphonen Chorstils in der päpstlichen Kapelle hin. Für die Nachwelt untrennbar mit dem Namen Palestrina verbunden war dieser "archaisierend-polyphone Stil"¹⁵ im 18.

Jahrhundert unter katholischen wie protestantischen Kirchenmusikern verbreitet und galt als eine dem modernen, affektstarken Stil entgegengesetzte Kompositionsweise.

Hertels Messe für vierstimmigen Chor und Basso continuo¹⁶ besitzt typische Merkmale der Tradierung des alten, vokalpolyphonen Stils. Ein deutliches äußeres Zeichen dafür

ist die Notierung in langen Notenwerten und die Tempobezeichnung alla breve.¹⁷ Es entspricht der protestantischen Tradition der "Kurz-Messe"¹⁸, daß Hertel nur die ersten beiden Ordinariumsteile in Musik gesetzt hat. Aus der versweisen Struktur des Kyrie- und Gloria-Textes resultiert die musikalische Gliederung in einzelne sich aneinanderreihende Abschnitte. Im Gloria-Teil beginnt jeder dieser Abschnitte jeweils nach Abkadenzierung des vorhergehenden erneut mit der Einführung eines Themas durch eine Stimme, der die anderen imitierend folgen. Die konsequente Abtrennung der einzelnen, textbedingten Glieder voneinander zeugt von einer recht schematischen Handhabung der alten Kompositionspraxis und erweckt fast den Eindruck einer Kompositionsstudie.¹⁹

Die vorwiegend aus kleinen Intervallen bestehenden Themen²⁰ sind nach den (ins 18. Jahrhundert überlieferten) Kontrapunktregeln aufgebaut. Ebenfalls charakteristisch für die Tradierung des vokalpolyphonen Stils sind die Zweistimmigkeit des Themas, die in den polyphonen Abschnitten der Komposition mehrmals auftritt, und die Einführung zweistimmiger doppeltextiger Themen:²¹

T. 55 - 60 (Streicher colla parte)

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter magnam...
 propter magnam gloriam tuam, prop-ter

Der harmonisch begründete Melodieverlauf dieses Themas macht einen der Hauptunterschiede des überlieferten stile antico zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts deutlich, nämlich das harmonische Ausgerichtet-Sein des kontrapunktischen Satzes im 18. Jahrhundert.²²

Es ist unklar, welche Rolle die Ausbildung im Kontrapunkt in Hertels musikalischem Werdegang bis zum Zeitpunkt seiner Wiederbegegnung mit Georg Benda gespielt hat. Über Kompositionsunterricht bei Kantor Ritter in Eisenach berichtet er nicht. Dennoch ist anzunehmen, daß ihm als musikalisch außerordentlich begabtem und interessiertem Schüler schon in Eisenach einige musiktheoretische und kompositorische Grundkenntnisse vermittelt wurden.²³

(Immerhin lehrte Hertel während des Zerbster Aufenthaltes seinen väterlichen Freund Carl Hoeckh auf dessen Wunsch den Generalbaß.) Der Schwerpunkt seiner autodidaktischen Studien und der kurzen Lehrzeit in Berlin lag vermutlich auf dem modernen Opern- und Instrumentalstil. Georg Benda wird im Zusammenhang mit den Berliner Erlebnissen nur als Meister auf der Violine genannt.²⁴

Daß Hertel innerhalb des "Verlaufs weniger Wochen"²⁵, die er in Gotha weilte, die im 18. Jahrhundert geführte Schreibweise des alten vokalpolyphonen Stils zu erlernen vermochte, ist vorstellbar, bedenkt man seine musikalische Herkunft: Die frühesten musikalischen Eindrücke hatte er in einem mitteldeutschen Kirchenchor gesammelt und war demzufolge zumindest aus der Warte des Sängers, vermutlich aber auch durch theoretische Unterweisungen mit der kontrapunktischen Materie vertraut. Somit besteht durchaus

Grund zu der Vermutung, daß die Missa alla papale unter dem Eindruck der in Gotha kennengelernten Kirchenmusik entstand, ja daß sie sogar ganz konkret - selbst wenn Hertel sich darüber in seiner Autobiographie nicht äußert - Resultat von Kontrapunktstudien bei Georg Benda ist. Es mag zunächst verwundern, daß sich Hertel zu einer Zeit, in der die Komposition kirchenmusikalischer Werke noch nicht zu seinen regelmäßigen Pflichten gehörte, mit dem stile antico beschäftigte. Dahinter verbirgt sich vermutlich sein in der Autobiographie mehrfach artikuliertes Bedürfnis nach einer universalen Ausbildung²⁶, was - auf die Musik bezogen - die Kenntnis aller Stile und Schreibarten einschließt.

1.2. Die Motetten

Zurückgekehrt von seiner Reise in die Heimat, trat Hertel "gegen Ostern des 1754.ten Jahres"²⁷ das Amt des "Hof- und Capell-Componist(en)"²⁸ in Mecklenburg-Schwerin unter Christian Ludwig II. an. Obwohl die Komposition von Kirchenmusik nicht zu seinen Amtspflichten gehörte, entstanden die von ihm überlieferten Motetten vermutlich beide in dieser frühen Schweriner Zeit.

Das in der Musikaliensammlung der Mecklenburgischen Landesbibliothek aufbewahrte Autograph der Motette "Ich halte dich Jesu und will dich nicht lassen" trägt die Jahreszahl 1755. Für ihr Schwesternwerk, die Motette "Freuet euch , daß eure Nahmen im Himmel geschrieben sind", über die aus Gründen der Quellenlage (vgl. Einleitung)

keine Aussage möglich ist, dürfte man eine Entstehungszeit bis einschließlich 1755 vermuten, da Hertel im Werkverzeichnis seiner Autobiographie die Kompositionen innerhalb der einzelnen Gattungsgruppen meist chronologisch geordnet hat. Die gleichartige musikalische Struktur beider Motetten, die aus ihrer verbalen Beschreibung im Werkverzeichnis der Autobiographie deutlich wird, spricht für ein enges zeitliches Nebeneinander der Werke und stellt die Beziehung zur thüringischen Motettentradition her. Auf seiner Reise in die Heimat wurde dem Komponisten die dortige Kirchenmusik, mit der er als Kind aufgewachsen war, in immer noch lebendiger Form neu vergegenwärtigt.²⁹

Eine Aufführung der Motetten in Schwerin läßt sich nicht nachweisen. Stimmenmaterial ist von beiden Werken nicht überliefert. Es bleibt die Frage, ob Hertel diese Werke überhaupt als gottesdienstliche Gebrauchsmusik dachte oder ob sie nicht eher - wie auch für die Messe vermutet - eine eigene Erprobung in einer traditionellen Gattung bzw. einem überlieferten Stil darstellen.³⁰

Die musikalische Verknüpfung zweier Texte bzw. das "Unterweben" eines Gesangbuchverses (gewöhnlich in einen Bibelspruch) war eine Tradition innerhalb der protestantischen Kirchenmotette, die sich vor allem in Thüringen ausgeprägt hatte.³¹ Hertel verwendet in der Motette "Ich halte dich..." für die drei Unterstimmen keinen Bibeltext, sondern einen freigedichteten, von sehr persönlicher Frömmigkeit getragenen (vermutlich modernen) Text

"Ich halte dich Jesu und will dich nicht lassen,

Wenn alle Welt mich ganz verläßt.
Ich liebe dich Jesu, und will dich umfaßen,
Mein Glaubens-Hand die hält dich fest,
Ach! segne mich Jesu, ich laße dich nicht,
Mein einzig Verlangen ist zu dir gericht."

und verbindet ihn mit dem Kirchenchoral "Meinen Jesum laß ich nicht" (Text: Christian Keimann, 1656, Melodie: Peter Sohr 1668 ³²).

Jedem der sechs Textverse ist eine Choralzeile zugeordnet.

Der Text in den drei Unterstimmen wird entsprechend dem motettischen Reihungsprinzip musikalisch umgesetzt: Von Vers zu Vers wechselt die musikalische Struktur.

Satztechnisch bewegt sich dieser dreistimmige Chor zwischen aufgelockerter Polyphonie und Homorhythmie. Aus dem stark von der Wortdeklamation bestimmten Kontext heben sich einige musikalisch nachdrücklich dargestellte Worte ab.

Ihre musikalische Interpretation läßt sich mittels der barocken Figurenlehre bestimmen: In diesem Sinne dürften die zu Beginn übergehaltene Note auf "halten" und die kreisende Bewegung auf "umfassen" als Hypotyposis-Figuren anzusprechen sein, während die Koloraturen auf "Verlangen" wohl eher der Absicht einer gesteigerten Schlußwirkung entsprungen sind.

Die Doppeltextigkeit, die abschnittsweise gegliederte Anlage des Werkes und die musikalische Ausdeutung einzelner Worte erwecken rein äußerlich den Eindruck eines konventionellen Werkes, wobei die exakte zeilenweise Zuordnung der beiden Texte einen schematischen Gebrauch der alten Kompositionsweise suggeriert.³³ In der Stimmführung werden allerdings neben tradiertem Kompositionsweise (Konzertieren der Stimmen)

Takt 47-49

A. T. B.

nicht, ach segne mich Je-su ich laße dich nicht

nicht ach segne mich Je-su ich laße dich nicht

auch "galante" Terz- und Sextparallelen deutlich:

Takt 28|29 Takt 44

A. T.

Ich lie-be dich, ich lie-be dich Ach, seg-ne mich Je-su

Die oben schon angedeutete Vermutung, daß es sich auch bei den beiden Motetten um Studienwerke handelt, wird unterstützt durch die Tatsache, daß sich Hertel im Jahre 1756 - wie sein auszugsweise überlieferter Briefwechsel mit dem Haus Breitkopf zeigt - mit dem Gedanken einer Konzeption zeitgemäßer gottesdienstlicher Kirchenmusik befaßte (vgl. Kapitel 2). Die Form der Motette bezeichnet er in diesem Zusammenhang gegenüber der Kantate zwar als veraltet und "künstlich", dennoch kann die beschriebene Schweriner Komposition als ein Versuch der von Hertel für Kirchenmusik geforderten Verbindung des "gelehrten, gebundenen Kirchenstyl(s)" mit "Anmuth und Deutlichkeit"³⁴ begriffen werden.

Im Aufgabenbereich des "Hof- und Capell-Componist(en)" Hertel lag vor allem die Komposition und Aufführung von Instrumentalwerken und von repräsentativen Festkantaten zu Feierlichkeiten der herzoglichen Familie. Der Regierungswechsel im Jahre 1756 nach dem Tode Christian Ludwigs II. brachte eine Umorientierung im Musikleben des Mecklenburg-Schweriner Hofes mit sich. Der nun zur Herrschaft gelangte Herzog Friedrich (1717-1785) war "Liebhaber der geistlichen Musik"³⁵. "Die erste Probe" "mußte" "unser H. (ertel) mit dem geistvollen, herrlichen *Choral: Ist Gott für mich so trete u. s. w....machen...*"³⁶ Kurze Zeit nach dem Regierungsantritt Herzog Friedrichs brach der Siebenjährige Krieg aus, der auch das Musikleben Mecklenburg-Schwerins in den folgenden Jahren lähmte. Vermutlich konnte Hertel die Arbeit an dem "Choral" "Ist Gott für mich..." nicht mehr abschließen. Es ist nicht klar, ob er das Werk nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges oder erst 1768, also zum Zeitpunkt der Reorganisation der Hofkapelle in Ludwigslust³⁷, vervollständigte. Hertel weilte vorübergehend in Stralsund, wo er das Amt des "Musik-Direcktor(s) an der Haupt-Kirche"³⁸ inne hatte. Kirchenmusikalische Werke sind aus dieser Zeit nicht überliefert. Wieder nach Schwerin zurückgekehrt, komponierte Hertel - wahrscheinlich ebenfalls im Auftrag Herzog Friedrichs - eine "Kirchen-Musik, zur Feyer des Friedens-Festes", die in der Schweriner Schloßkapelle aufgeführt wurde. Aus Gründen der Quellenlage (vgl. Einleitung) ist auch über dieses Werk keine Aussage möglich.

1.3. Die Passionskantate "Der sterbende Heiland"

"Im Jahre 1763. trugen ihm Sr: Durchlaucht der Prinz Ludwig auf, eine starke vierstimmige Paßions-Cantate aus der Feder Höchstdero Sekretairs Löwen in Musik zu setzen."³⁹

Die Passionskantate "Der sterbende Heiland" entstand in der kurzen Zeitspanne zwischen der Beendigung des Siebenjährigen Krieges und einer längeren Krankheit

Hertels, die ihm das Komponieren vorübergehend versagte.⁴⁰

Die erste Aufführung des Werkes fand am "stillen Freytag"

1764 "bey Hofe"⁴¹ statt, wahrscheinlich im Rahmen eines auf

Initiative des Prinzen Ludwig, des jüngeren Bruders von

Herzog Friedrich, veranstalteten Passionskonzertes.⁴²

Der Textdichter Johann Friedrich Löwen (1727-1771) gab die

bereits 1757 "zur Hälfte fertig(e)" Arbeit im Jahre 1765 in

der vierbändigen Sammlung seiner Schriften heraus, in deren

Vorrede er betont, "daß der Werth dieses Stücks durch die

Komposition des Herrn Hertel einigermaßen ist entschieden

worden"⁴³. Vermutlich entstand die Passionskantate in enger

Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist. Der

Hamburger Theologe, Dichter und Theaterpublizist Löwen, der

schon während seiner Braunschweiger Studienzeit die

Bekantschaft des Prinzen Ludwig von Mecklenburg-Schwerin

gemacht hatte, war von 1757 bis 1767 als dessen Sekretär

angestellt und in dieser Zeit Johann Wilhelm Hertel

freundschaftlich verbunden.⁴⁴ In den fünfziger Jahren

schufen beide gemeinsam eine Reihe von Werken: zwei

Sammlungen von Liedern und Oden ⁴⁵ und mindestens zwölf höfische Fest- und Huldigungskantaten.⁴⁶ Die einige Jahre später entstandene Passionskantate ist das einzige gemeinsame geistliche Werk Löwens und Hertels.

Für die Dichtung und Komposition des "Sterbenden Heiland" war die Passionskantate "Der Tod Jesu" von Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) und Carl Heinrich Graun (1703/04-1759) von großer Bedeutung. Hertel und Löwen schätzten gleichermaßen den Ramlerschen Text. Löwen, der ihn überhaupt erst "durch die Vermittlung (s)einer Freunde, des Herrn Zachariae und des Herrn Hertels"⁴⁷ kennenlernte, lobt ihn in seinen "Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie" und schreibt in einem öffentlichen Brief an Ramler:

"Ich habe nichts mehr thun wollen, als ihnen öffentlich im Namen aller Freunde der Religion und des Geschmacks und vornehmlich unsern Dichtern und Componisten, für ein so schönes Gedicht zu danken, und dasselbe meinen Landsleuten zum besten Muster und zur glücklichsten Nachahmung zu empfehlen."⁴⁸

Die Frage, inwieweit Ramlers Dichtung auch für den "Sterbenden Heiland" Löwens das Muster abgab, liegt nahe. Hertel bekennt sich ebenfalls zu Ramler als einem großen Meister auf dem "Feld der musikalischen Dichtkunst"⁴⁹. Von der Graunschen Vertonung des "Tod Jesu" behauptet Löwen, daß sie "alle geistliche(n) Compositionen (ihres) Jahrhunderts verdunkelt"⁵⁰. Ein eindeutiges Zeichen für die Vorbildwirkung des "Tod Jesu" bei der Komposition seiner Passionskantate ist von seiten Johann Wilhelm Hertels nicht überliefert. In seiner später verfaßten Autobiographie bekennt er, seinem ehemaligen Lehrer Graun

"das meiste seiner etwanigen Geschicklichkeit in der Setzkunst zu danken"⁵¹. Den "Tod Jesu" wird Hertel, der in den frühen Schweriner Jahren noch aufmerksam die musikalischen Ereignisse seiner Zeit verfolgte, schon recht bald nach der Uraufführung im Jahre 1755 kennengelernt haben.⁵²

Die Passionskantate "Der sterbende Heiland" zählt zu den wertvollsten unter den geistlichen Vokalwerken Hertels. Der Komponist selbst hat sie vielleicht sogar als sein bestes Werk überhaupt angesehen. Im Jahre 1767 kündigte er in Hillers "Wöchentlichen Nachrichten..." seine Absicht an, das Stück verlegen zu lassen; ein Druck ist aber nie zustande gekommen.⁵³ "Der sterbende Heiland" ist als einziges geistliches Vokalwerk Hertels nachweislich noch geraume Zeit nach seiner Entstehung aufgeführt worden: Im Jahre 1783 erklang die Passionskantate neben Kompositionen von Graun, Homilius und Rolle innerhalb einer Reihe von "geistlichen Concerten oder Paßionsmusiken auf dem Hiesigen (Schweriner) Rathhause"⁵⁴. Auch in Ludwigslust ist das Werk in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren musiziert worden.⁵⁵

"Das 1764te Jahr war für unserm H.(ertel) sehr betrübt. Gegen den Herbst deßelben über fiel ihn ein böses, lentescirendes Fieber, so ihn zwar sehr viel ausstehen und leiten, dagegen aber Gedult und Standhaftigkeit lernen lies und dem Todte nahe brachte.... Wie er endlich sein Kranken-Lager verlassen konnte und zu seinem Clavier hinkroch, da fühlte er erst, wie herunter gebracht er an Seel und Leib geworden. Er konnte kaum die Tasten zwingen, noch viel weniger einen Triller herausbringen. Alle seine Sonaten, Fugen, Phantasien, und variirte Sachen, die er nur aus Noth für andere, selten für sich zu Papier brachte und blos im Gedächtniß bewahrte, waren verschwunden; doch so wie seine Beßerung zu nahm, stellte sich auch ein Stück nach dem andern wieder ein. Unser H.(ertel) war von jeher der Meinung, man müßte sich von jeder Sache, von jeder Wissenschaft so viel wie möglich eine wenigstens allgemeine Kenntniß verschaffen. Zu dem

Ende hatte er sich in jedem Fache ein Paar gute Haupt-Bücher angeschafft, die ihm hiezu behülflich seyn mußten. Dieses leitete ihn auch auf die nähere Betrachtung des Land-Lebens, das schon lange so viel Reitz für ihn gehabt, daß er nie Zeit und Gelegenheit versäumte, Bekanntschaft mit Land-Wirthen zu machen, sich so oft es geschehen konnte, bey ihnen aufzuhalten, sich mit ihnen über ihren Betrieb zu unterhalten und alle ihrer Beschäftigungen, im Hause, im Felde aufmerksam zu beaugen. Wir können nicht sagen, war es eine Folge der Krankheit, oder sonst eine Ursache, die ihn jetzt bewog, gedachter Neigung so viel einzuräumen, daß sie den Eifer, mit dem er seine Musik bisher getrieben, ganz zu verdrängen schien. Er war schon mehr als einmal entschlossen, seiner Stelle zu entsagen und aufs Land zu ziehen, hatte zu dem Ende bereits seine musikalische Bibliothek, biß auf einige Lieblings-Werke dem Prinzen Ludewig, alle seine Musikalien aber von vielen Schiffs-Pfunden, biß auf einige Meister-Stücke der besten Sing-Componisten und der *Bachischen* Clavier-Sachen dem Kupferstecher *Haffner* in Nürnberg käuflich überlassen, und würde vermutlich bald Gelegenheit gefunden haben, seinem Hang zu folgen, wär sein Entschluß nicht dadurch geändert worden, daß er gerade damals die erledigte Sekretair-Stelle bey der Prinzeßin *Ulrique* Durchl: erhielt und Erlaubniß bekam, solche mit seiner Stelle in der Capelle zu verbinden."⁵⁶

Dieser Abschnitt innerhalb der Autobiographie Hertels erweckt den Eindruck einer Lebenskrise, die sich nicht nur als "Folge der Krankheit" verstehen läßt. Hertels Apathie und plötzliche Gleichgültigkeit musikalischen Dingen gegenüber muß komplexere Ursachen gehabt haben: Unmittelbar nach dem Regierungswechsel im Jahre 1756 war schon deutlich geworden, daß sich durch den neuen Herrscher der Schwerpunkt der höfischen Kultur auf die geistliche Musik verschieben würde. Ob Hertel der pietistischen Frömmigkeit Herzog Friedrichs (vgl. Kap. 1.4.) befremdlich gegenüberstand, muß offenbleiben. Auf jeden Fall wird es ihn aber tief getroffen haben, daß Friedrich durch das Verbot des Theaters ⁵⁷, durch seine Sparsamkeit gegenüber einer repräsentativen Hofmusik ⁵⁸ und schließlich durch seine Übersiedlung nach Ludwigslust dem gerade erst erblühten Kulturleben Schwerins ein Ende setzte.⁵⁹ Vermutlich hegte auch der Herzog seinem von der Berliner

Aufklärung geprägten (vgl. Kap. 2) Hofkomponisten gegenüber
einiges Mißtrauen. Im Jahre 1767 wurde Hertel aus der
Kapelle entlassen.⁶⁰

Aus seiner Autobiographie erfahren wir auch, daß "das
schöne, doch Geräuschvolle Berlin nicht mehr die vorigen
Reitze für ihn hatte"⁶¹. Die Berliner Musikkultur, die um
1750 tonangebend in Deutschland war und auch für Hertel in
seiner Strelitzer und frühen Schweriner Zeit den
maßgeblichen Orientierungspunkt gebildet hatte, verlor in
den sechziger Jahren - durch das eigensinnige Festhalten
des Preußenkönigs am "Hasse-Graun-Stil"⁶² - immer mehr an
Einfluß. "Die bedeutendsten künstlerischen
Persönlichkeiten, an der Spitze Carl Philipp Emanuel
Bach"⁶³ kehrten der Stadt und der Kapelle den Rücken.
Entsprechend einer Aussage in seiner Autobiographie hatte
Hertel in den späten fünfziger Jahren auf Wunsch Herzog
Friedrichs "seinen bißherigen, durch die Muster eines Hasse
und Grauns gebildeten Geschmack in der Composition"⁶⁴
zugunsten einer stärkeren Orientierung an Jommelli und
Pergolesi verändert. Friedrich empfand "stets ein
besonderes Wohlgefallen an den Stücken"⁶⁵ dieser beiden
Italiener, hegte vermutlich allerdings auch - bedingt durch
seinen politisch motivierten Haß auf alles, was preußisch
war - eine Abneigung gegenüber dem "Hasse-Graun-Stil" und
konnte sich aus Gründen seiner Frömmigkeit mit der
italienischen Oper, die er wahrscheinlich mit dem Berliner
Stil assoziierte, nicht anfreunden.⁶⁶

Seit dem Überwecheln der Hofkapelle nach Ludwigslust
befand sich Hertel in Schwerin in isolierter Position. Er

nahm die Kammerkonzerte des Prinzen Ludwig unter seine Fittiche und führte als Sekretär der Prinzessin Ulrike ein stilles, zurückgezogenes Leben. Kurze Zeit nach seiner Entlassung begann er jedoch erneut für Herzog Friedrich zu komponieren: zunächst elf von ihm als "Choräle" bezeichnete Werke, drei Psalmvertonungen und schließlich neun große, vom Umfang her oratorienhafte Kantaten. Die ersten "Choräle" schuf Hertel vermutlich "aus freien Stücken" - eventuell, um nach seiner Entlassung aus der Kapelle wieder auf sich aufmerksam zu machen.⁶⁷ Ab 1772 erhielt er regelmäßig von Herzog Friedrich Aufträge zur Komposition kirchenmusikalischer Werke.

1.4. Exkurs: Die Ludwigsluster geistlichen Konzerte unter Herzog Friedrich dem Frommen als Hintergrund zum Verständnis der geistlichen Vokalwerke Hertels

In den späten sechziger Jahren entwickelte sich unter dem seit 1764 in Ludwigslust residierenden Herzog Friedrich von Mecklenburg-Schwerin eine intensive Pflege geistlicher Musik, die in ihrer konkreten Ausprägung innerhalb der Musikgeschichte Deutschlands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermutlich einzigartig dasteht und der wir einen beträchtlichen Teil der geistlichen Werke der Musikaliensammlung des Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses verdanken. Deren Schöpfer waren nicht nur die in Ludwigslust (bzw. in Schwerin) ansässigen Hauskomponisten. Auch fremde Musiker, darunter solche, die in dieser Zeit als Komponisten geistlicher Musik berühmt waren, schufen

Werke für die Ludwigsluster geistlichen Konzerte und verhalfen so dem Hof innerhalb der Grenzen Deutschlands zu einigem Ansehen. Johann Abraham Peter Schulz bezeichnete ihn 1786 als den "berühmtesten Wohnsitz religiöser Musik"⁶⁸. Die spezifische Ausrichtung der Musikkultur Mecklenburg-Schwerins erklärt sich - typisch für das Zeitalter des Absolutismus - in erster Linie aus der Persönlichkeit des Herzogs.

Friedrich gelangte 1756 zur Herrschaft. Die Jahre seiner Regierung fallen nicht unter die wirtschaftlich und politisch glücklichsten seines Landes.

Innenpolitische Auseinandersetzungen zwischen Herrscherhaus und der Stadt Rostock, der ewige Machtkampf mit den Ständen und die Suspension Herzog Karl Leopolds durch vom Kaiser befohlene Truppen (1728) hatten das Land stark geschwächt und in Abhängigkeit von Österreich gebracht.

Im Jahre des Regierungsantrittes Herzog Friedrichs brach der Siebenjährige Krieg aus, in den Mecklenburg auf Grund seines gespannten Verhältnisses zu Preußen hineingezogen und, obwohl es sich selbst nicht aktiv an den Kämpfen beteiligte, zum Gefechtsort für die Armeen verschiedener Länder wurde.⁶⁹

Die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg war geprägt von mühsamer Arbeit an der Beseitigung der Kriegsschäden und dem Versuch, das Land in wirtschaftlicher, sozialer und kirchlicher Hinsicht zu reformieren. Auf Grund des großen Machteinflusses der Stände, der nach dem Landesgrundgesetzlichen Erbvergleich (1755) gesetzlich verankert war, mußten viele Bemühungen Friedrichs gegen die Stände hart erkämpft werden bzw. scheiterten an deren Widerstand. Dennoch gelangen ihm in den folgenden Jahren bis zu seinem Tode eine Reihe von Regierungsmaßnahmen, die dem Lande zugute kamen. Genannt seien die Abschaffung der Folter und des Hofdienstes für die Bauern, mehrere Auswanderungsverbote, eine umfangreiche Gesetzgebung, Maße und Gewichte, Marktfleckengerechtigkeit und Wald- und Holzwirtschaft betreffend, und verschiedene Maßnahmen zur Hebung der Volksbildung (Gründung eines Lehrerseminars in Schwerin) und zur Verbesserung der kirchlichen Zustände.⁷⁰

Unter den Herzögen Mecklenburgs gehört Friedrich mit Sicherheit zu denen, die bleibenden Andenkens würdig sind. Schon zu Lebzeiten rühmte man ihn ob seiner Gerechtigkeit, seiner Friedfertigkeit und seiner tiefen Religiosität. In

jungen Jahren war er durch seine Verwandte Augusta von Dargun (1674-1756) mit der Theologie August Hermann Franckes vertraut gemacht worden ⁷¹ und stellte daraufhin sein ganzes Leben in den Dienst der Verbreitung der pietistischen Frömmigkeit - nicht zuletzt durch eine vorbildliche persönliche Lebensführung. Die Geschichtsschreibung hat ihm den Beinamen "der Fromme" ⁷² verliehen. Dahinter verbirgt sich jedoch wohl nicht nur Lob, sondern auch eine leise Kritik an der pietistischen Religiosität Friedrichs, zumal er sie mit wachsendem Alter immer sturer, unerbittlicher und intoleranter verteidigte. Nach der Übersiedlung der Hofkapelle nach Ludwigslust begründete Herzog Friedrich geistliche Konzerte, die zweimal wöchentlich - jeweils an den Abenden der Gottesdienstage - stattfanden. ⁷³ Während sich die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste vermutlich auf den Gemeindegesang beschränkte ⁷⁴, erklangen in den zweistündigen Konzerten Werke von oratorienhaftem Umfang. Die geistlichen Konzerte waren in der Regierungszeit Friedrichs des Frommen zwar nicht die einzige Einrichtung seiner Musikpflege, ⁷⁵ aber auf jeden Fall ihr Schwerpunkt. Sie bestanden auch nach seinem Tode noch weit bis in das 19. Jahrhundert hinein. Höchstwahrscheinlich hängt ihre Entstehung mit der Vorbildwirkung der Pariser "Concerts spirituels" zusammen, die Friedrich der Fromme auf einer Bildungsreise in seiner Jugendzeit kennengelernt hatte. Dieses schon 1725 zur Aufführung von lateinischsprachigen Kirchenwerken und Instrumentalmusik gegründete Unternehmen war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von großem

Einfluß auf die Etablierung bürgerlicher Konzerteinrichtungen in ganz Deutschland. Friedrich besaß auch Kenntnis von den Lübecker Abendmusiken, da zwischen Schwerin und Lübeck durch die beiden Kunzen eine enge Beziehung bestand: Johann Paul Kunzen (1696-1757), der Vater von Hertels Vorgänger im Amte des Schweriner Hofkomponisten Adolph Carl Kunzen (1720-1781), wirkte als Organist und Werkmeister der Lübecker Marienkirche und - in zweiter Nachfolge Dietrich Buxtehudes - als Veranstalter der Abendmusiken. Zu Adolph Carl Kunzen, der bis 1754 in Schwerin amtierte, hatte der junge Friedrich, damals noch Erbprinz, ein gutes Verhältnis; mit seiner Hilfe konnte er seine ersten kirchenmusikalischen Ideen realisieren.⁷⁶

Genauere Informationen über die Ludwigscluster geistlichen Konzerte erhält man nicht aus den damaligen Tageszeitungen ⁷⁷ (Friedrichs Kirchenmusikaufführungen dienten nicht der höfischen Repräsentation), sondern fast ausschließlich aus Briefen und Berichten reisender Musiker, deren Bedeutung im 18. Jahrhundert für die Verbindung der einzelnen Musikzentren untereinander nicht unterschätzt werden darf.

Aus einem in Carl Friedrich Cramers "Magazin der Musik" (1. Jg. , 1783) abgedruckten Brief erfahren wir über die geistlichen Konzerte, daß "Sonntags wie Mittwochs Abend um 6 Uhr, bis gegen 8 Uhr" "im Winter auf dem Schlosse, und im Sommer in der Kirche, eine geistliche Cantate oder ein Theil der ... Westenholtzschen Musiken ... gemacht"⁷⁸ wurde. Nach Aussagen des Dresdener Hofkapellmeisters Johann

Gottlieb Naumann musizierte man in der Kirche hinter einem "die ganze Hinterwand...vom Altarfuß bis an die Decke einnehmende(n) Gemälde", so daß die Musik "unsichtbar" war und "ihren Eindruck" auf den Hörer "ungemein verstärkte"⁷⁹.

Die Ludwigsluster Kirche, die sich mit ihrer "antikisierenden" Vorderfront in Norddeutschland einzigartig ausnimmt, ließ Herzog Friedrich in den Jahren von 1760 bis 1765 - noch vor Beginn des Schloßbaus - errichten. Auf die äußere und innere Gestaltung der Kirche hatte der Herzog großen Einfluß. Auch die Idee des unsichtbaren Musizierens und die dazu zweckmäßige Bildwand im Innenraum gehen mit Sicherheit direkt auf Friedrich zurück. Der Musik zu lauschen, ohne durch "Äußerlichkeiten" abgelenkt zu werden - das entsprach seinen Intentionen und ist mit der für den Pietismus typischen Haltung, daß Musik in erster Linie der Erbauung diene⁸⁰, vereinbar.

Hervorzuheben an den geistlichen Konzerten ist ihr öffentlicher Charakter, hinter dem sich Friedrichs Bemühen, Bildung und Frömmigkeit unter seinem Volke zu verbreiten und zu festigen, verbirgt. Nicht nur zum Gottesdienst war der Schloßsaal bzw. die Kirche "vom benachbarten Landvolk angefüllt"⁸¹, auch zu den geistlichen Konzerten hatte "jede rechtlich gekleidete Manns- und Frauensperson, ganz ohne Unterschied des Standes, Zutritt"⁸².

In ebenso starkem Maße wie die äußeren Gegebenheiten der geistlichen Konzerte bestimmte Friedrich ihr Repertoire. An erster Stelle stehen dabei natürlich die Werke der beiden ihm verpflichteten mecklenburgischen Komponisten Johann Wilhelm Hertel und Carl August Westenholz (1736-1789). Mit den in einem Musikerbrief erwähnten, oben zitierten "Westenholtzschen Musiken" sind die in einer großen zwölfbändigen Sammlung "Compositionen verschiedener Texte" enthaltenen Kirchenliedbearbeitungen (sog. "Choräle" bzw. Choralkantaten) und Bibeltextvertonungen (hauptsächlich

Psalmen) gemeint, die Westenholz in den ersten Jahren nach der Übersiedlung der Hofkapelle schuf. Die Gattungen Choralkantate, Psalmvertonung und Kantate, die das für Ludwigslust komponierte geistliche Vokalwerk Hertels und Westenholz' fast ausschließlich bestimmen, bilden den Grundstock des Repertoires der Ludwigsluster geistlichen Konzerte.

An Hand dieses Textspektrums offenbart sich die weite Entfernung der Ludwigsluster Kirchenmusikpflege vom de-tempore-Gedanken. Die Texte der Kirchenlieder lassen sich kaum, die der Psalmen ohnehin nicht einem bestimmten Fest innerhalb des Kirchenjahres zuordnen. Die freigedichteten Kantatentexte sind zwar zunächst auf die kirchlichen Hauptfeste bezogen, ab 1780 dominieren aber die Dichtungen über allgemeine erbauliche Themen. Darüber hinaus gibt es sogar ein Zeugnis dafür, daß eine Kantate mit de-tempore-Bezug zu einem ganz anderen als dem vorgegebenen Zeitpunkt aufgeführt wurde.⁸³ Die für Ludwigslust geschaffenen Werke einheimischer und auswärtiger Komponisten waren nicht für eine einmalige Aufführung gedacht, sondern erklangen als Repertoirestücke öfter in den geistlichen Konzerten.⁸⁴

Kantaten und Psalmvertonungen dominieren auch unter den Friedrich dem Frommen gewidmeten bzw. in seinem Auftrag komponierten Werken fremder Meister. Unter diesen befinden sich bekannte Persönlichkeiten wie der Dresdener Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), der Hamburger Syndikus Jacob Schuback (1726-1784), der Dresdener Musikdirektor Gottfried August Homilius (1714-1785) und der damals noch in preußischen Diensten stehende Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Die Mecklenburger Hofkapelle entwickelte sich in den ersten Ludwigsluster Jahren zu einem leistungsstarken Orchester. Zum Zeitpunkt ihrer Reorganisation in Ludwigslust besaß sie etwa 20 Mitglieder. Einige der Mecklenburger Musiker wie der Fagottist Franz Anton Pfeiffer (1752-1787) und die

Sängerinnen Barbara Luicetta Fricemelica Westenholz (1725-1776) und Maria Felicitas Benda (1757-1835) waren über die Grenzen ihres Landes hinaus als Solisten bekannt.⁸⁵

Aus dem oben schon erwähnten Musikerbrief aus Cramers "Magazin der Musik" erhalten wir für die Besetzung der Hofkapelle bei der Aufführung der Weihnachtskantate Hertels (1782) folgende Angaben:

"Drey Diskantinnen, Eine Altistin, Ein tenorist und zwey Baßisten sangen die Chöre, von diesen wurden auch die Solosätze gesungen. Das Orchester hatte vier Geigen, zwey Bratschen, zwey Hoboen, zwey Flöten, zwey Hörner, einen Contrabaß, eine Baßgeige, einen Fagott nebst dem Fortepiano."⁸⁶

Abgesehen von den hier nicht genannten Trompeten und Pauken, die laut Partitur und Stimmensätzen in allen der großen geistlichen Kantaten Hertels mitwirken, ist diese Besetzung vermutlich auch auf die anderen seiner Spätwerke übertragbar. Kapellmeister Westenholz leitete die Aufführungen vom Cembalo bzw. Hammerflügel ("Fortepiano") aus. Zur Einstudierung seiner Werke mußte sich Hertel "von Zeit zu Zeit nach Ludewigslust verfügen"⁸⁷. Die überlieferten Aufführungsanweisungen zu der Kantate "Die Gabe des heiligen Geistes" (siehe Anhang) und die meist von des Komponisten eigener Hand eingetragenen Sängernamen im Stimmenmaterial seiner Werke verdeutlichen, daß Hertel die einzelnen Rezitative und Arien von vornherein bestimmten der Ludwigscluster Solisten zudachte.

Einen weiteren Überblick über das Repertoire der Ludwigscluster geistlichen Konzerte gibt der von Otto Kade zusammengestellte Katalog der Musikaliensammlung des

Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses: Fast alle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Komponisten geistlicher Musik (u. a. Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Philipp Kirnberger, Johann Gottlieb Naumann, Johann Heinrich Rolle, Gottfried August Homilius) sind mit einigen Werken vertreten. Der relativ hohe Anteil kirchenmusikalischer Werke italienischer Meister (Jommelli, Pergolesi, Allegri, Durante, Caldara, A. Scarlatti und andere) erklärt sich aus der Verbindung Mecklenburgs zum Stuttgarter Hof. Durch seine Gemahlin Luise Friederike, eine Württemberger Prinzessin, hatte Herzog Friedrich die italienische Kirchenmusik, vor allem die Jommellis und Pergolesis, kennen und schätzen gelernt und bezog sie ebenfalls in seine Konzerte mit ein.⁸⁸

Die Entstehungsdaten der zahlreichen Herzog Friedrich gewidmeten Werke machen deutlich, daß die geistlichen Konzerte erst in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland bekannt wurden. Die Ursache dafür besteht nicht allein in der Abgeschlossenheit Ludwigslusts. In dieser Zeit begann man sich - vor allem in bürgerlichen Kreisen - unter dem faszinierenden Eindruck Händelscher Oratorien und schließlich auch der Werke Palestrinas auf ganz neue Art mit (konzertant aufgeführter) Kirchenmusik zu befassen. Wesentliche Momente dieser Entwicklung, die schließlich in der kirchenmusikalischen Restauration mündete, nehmen die Ludwigslust Konzerte partiell voraus (vgl. Kapitel 6).

In ihrer konkreten Ausprägung dürften sie innerhalb der deutschen Musikgeschichte einzigartig darstehen. Daß

Kirchenmusik im Konzert und nicht im Gottesdienst aufgeführt wird und sich dabei textlich immer stärker vom de-tempore-Gedanken löst, entspricht einer generellen Entwicklung im 18. Jahrhundert. Allerdings liegen derartige Konzertveranstaltungen - angefangen schon von den Lübecker Abendmusiken bis zum Reichardtschen "Concert spirituel" (1783) - immer in bürgerlichen Händen. Daß ein Aristokrat im 18. Jahrhundert eine dergestaltete Kirchenmusikpflege an seinem Hof begründet und sie darüberhinaus volksoffen hält, ist eine Einmaligkeit, die sich nur aus seiner Persönlichkeit erklären läßt. Die von Herzog Friedrich in Ludwigslust eingeführten Konzerte verstehen sich als eine Form lebendiger Frömmigkeitsausübung und als ein Mittel der christlichen Erziehung seiner Untertanen. Beides wird ihm in der Auseinandersetzung mit den bestehenden kirchlichen Verhältnissen, der "dürren wittenbergisch-rostockschen Theologie"⁸⁹ und der beginnenden Säkularisierung, wichtig gewesen sein.

1.5. Die "Choräle"

"Und da Höchst dieselben die tiefste Einsicht in die Werke der Musik schon lange vorzüglichst zum Liebhaber der geistlichen Musik gemacht hatte, in welcher allerdings das wahre Erhabene und Gelehrte der ganzen Harmonie zu suchen u. zu finden ist, so mußte nun unser H. (ertel) die erste Probe mit dem geistvoll, herrlichen Choral: Ist Gott für mich so trete u. s. w. nach dem Plan machen, nach welchem ein solches Lied ein ganzes vollständiges Sing-Stück wird und wozu Höchst Sie dem ehemaligen Capell-Meister Kunzen zu verfertigen derselben zuerst die noch nie vorher bekannt gewesene Idee an die Hand gaben. Da er fand, daß ein so bearbeitetes Lied bey nahe alle andere Sing-Stücke, wenigstens was die innerste Rührung des Herzens betrifft, weit hinter sich läßt, so componirte er in der Folge eine Anzahl derselben." ⁹⁰

Die "Choräle" sind die ersten Werke Hertels, die in enger Verbindung zu den kirchenmusikalischen Ambitionen Herzog Friedrichs entstanden. Den ersten Auftrag zur Komposition eines solchen Werkes erteilte Friedrich seinem Hofkomponisten schon 1756 (vgl. Kapitel 1.2.) als "Probe" auf dem Gebiet der geistlichen Musik. Vermutlich wurde dieses Werk erst 1768, zum Zeitpunkt der Reorganisation der Hofkapelle in Ludwigslust, vollendet. Die weiteren zehn "Choräle" entstanden in den Jahren zwischen 1768 und 1776 in Schwerin. Auf Grund der detaillierten Quellenstudien Diekows lassen sich die Daten der Entstehung und Aufführung dieser Werke ziemlich genau eruieren.⁹¹

Die oben zitierte Äußerung Hertels aus seiner Autobiographie versteht sich als eine Reverenz an seinen Brotgeber, indem er die von Herzog Friedrich angeregte kirchenmusikalische Gattung lobt.

Daß das evangelische Kirchenlied dem pietistischen Herzog sehr am Herzen lag, äußerte sich zunächst in seinen Anstrengungen um die Herausgabe eines neuen Mecklenburger Kirchengesangbuches (1764).⁹² Doch auch in seine geistlichen Konzerte wollte Friedrich das Kirchenlied miteinbezogen wissen. In seinem Auftrage schufen Mecklenburger Komponisten vokal-instrumentale Choralbearbeitungen, deren Formen vom einfachen vierstimmigen Chorsatz⁹³ über den schlichten solistischen bzw. chorischen Satz mit instrumentalen Zwischenspielen⁹⁴ bis zu besagter vollständiger Bearbeitung eines Kirchenliedes für Soli, Chor und Orchester reichen⁹⁵.

Im Falle der zuletzt genannten Gattung bildet jede Liedstrophe die Grundlage für einen eigenen musikalischen Satz. Herzog Friedrich legte Wert auf die vollständige Bearbeitung der Kirchenlieder. Die von ihm selbst angeregten Werke umfassen bis zu 18 Sätze, die meist nahtlos ineinander übergehen und sich voneinander in Besetzung und musikalischer Struktur unterscheiden. Die Kirchenliedmelodie als Grundlage aller Sätze wird unter dem Eindruck des Textes mitunter bis zur Unerkennbarkeit ausgeziert und verändert. Die Anfangsstrophe des jeweiligen Liedes ist in der Regel homophon vierstimmig gesetzt und nach der Art des "figurierten Chorals"⁹⁶ abschnittsweise unter "figurierender" Begleitung der Streichinstrumente in einen mehr oder weniger selbständigen Orchestersatz eingebettet. In Hertels Werken steht auch der Schlußsatz dem "figurierten Choral" nahe, obwohl der Chorsatz meist freier gestaltet ist. Auch in den vorwiegend solistischen Binnenstrophen erklingt die Choralmelodie zeilenweise, von instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen. Nach Hertels eigenen (oben zitierten) Worten entstammt die "Idee" zu dieser kompositorischen Bearbeitung eines Kirchenliedes, die als eine Form der Choralkantate per omnes versus anzusprechen ist, den musikalischen Vorstellungen des frommen Herzogs. Natürlich beruht die Annahme von der "noch nie vorher bekannt gewesene(n) Idee" auf einem Irrtum. Daß Hertel Choralkantaten, bei denen jede Strophe auf der Kirchenliedweise gründet, nicht kannte, wäre durch die (begrenzte) Verbreitung dieses Werktypus vor allem im

100 norddeutschen Raum des 17. Jahrhunderts zu erklären.⁹⁷ Daß
101 ihm aber im allgemeinen Sinne das Prinzip der Choralkantate
per omnes versus unbekannt gewesen sein soll, läßt
102 angesichts seiner thüringischen Herkunft und seiner
103 Verwurzelung in der dortigen Kirchenmusiktradition
verwundern.

Sollte die oben angeführte Äußerung aus seiner
104 Autobiographie etwa ebenfalls als Reverenz gegenüber
Friedrich dem Frommen zu werten sein? Ein Brief Hertels an
das Haus Breitkopf legt jedoch nahe, daß es vermutlich doch
ganz konkret die "Grundlegung der Haupt-Melodie"⁹⁸ in allen
105 Strophen einer solchen Choralkantate war, die er für "noch
nie vorher bekannt gewesen" hielt. Als er dem Leipziger
Verleger im Jahre 1772 sechs seiner Choralkantaten zum
106 Druck anbot, beschrieb er sie wie folgt: "Sechs unserer
107 besten alten Kirchen-Lieder, so ganz kürzlich componirt und
noch nicht bekannt sind..., wovon die Einrichtung von noch
nicht bekannter Art ist, durch welcher ein solcher Choral
ein ganzes geist(liches) musik(alisches) Stück wird, indem
108 jeder Vers nach dem Inhalt seines Sinnes, jedoch mit
Grundlegung der Haupt-Melodie, besonders gesetzt ist"⁹⁹.
109 Fraglich bleibt, auf welche Kompositionen des "ehemaligen
Capell-Meister(s) Kunzen" Hertels oben zitierte Aussage
110 abzielt. Von Kunzen sind derartige Choralkantaten nicht
überliefert. Möglicherweise spielt Hertels Äußerung auf die
Choralbearbeitungen innerhalb des Kunzenschen
111 Passionszyklus auf Texte des Erbprinzen Friedrich an, die
in der Schweriner Musikaliensammlung in einer eigenen
112 Partitur aus dem Kontext der Kantaten herausgelöst

vorhanden sind.¹⁰⁰ Es handelt sich dabei um meist zwei oder drei aufeinanderfolgende Strophen, die von Kunzen teilweise solistisch, teilweise chorisches, aber immer unter abschnittsweiser Einführung der Kirchenliedmelodie bzw. des vierstimmigen Satzes in einen motivischen Instrumentalsatz musikalisch realisiert wurden. Kunzen knüpft damit an typisch norddeutsche Traditionen der vokalen Choralbearbeitung an: Vermutlich wirken hier sowohl die für die norddeutsche Passion des 17. Jahrhunderts charakteristische Choralmonodie¹⁰¹ als auch die mehrstrophige Choralaria¹⁰² nach. Sicher sah man damals schon die Passionschoräle Kunzens als eigenständige Werke an. Hertels Choralkantaten basieren auf demselben Schema, unterscheiden sich aber von denen Kunzens durch die Vertonung des vollständigen Liedes und in einer wesentlich freieren Behandlung der Kirchenliedmelodie vor allem in den solistischen Sätzen. Letzteres ist wiederum bezeichnend für die norddeutsche Choralbearbeitung.¹⁰³

Die Kirchenlieder, die Hertel als Grundlage seiner elf "Choräle" dienten, entstammen in Melodie und Text fast ausschließlich dem 17. Jahrhundert und gehören zum Kanon protestantischen Liedgutes, der auch in den beiden für die damalige Zeit relevanten Mecklenburgischen Kirchengesangbüchern von 1748 und 1764 seinen Platz hatte.

Hertels Choralkantaten stehen ganz im Zeichen einer ausdrucksstarken Textumsetzung: Die stropfenweise wechselnde Besetzung als auch die häufige Veränderung der Tonart und der Taktart (Gebrauch der parallelen Molltonart

und des Dreiertaktes) folgen nicht allein architektonischen, sondern vor allem inhaltlichen Gesichtspunkten. Um Worte negativen Affektgehaltes eindrucklich hervorzuheben, bedient sich Hertel meist einer starken harmonischen Sprache, wie in dem folgenden Beispiel auf der Grundlage eines chromatischen Baßganges. Wie hier ebenfalls ersichtlich, benutzt Hertel das von Kunzen übernommene, dem "figurierten Choral" nahestehende Schema einer Choralbearbeitung sehr frei:

„Ich ruf zu dir...“, 1. Strophe

S
A
T
B
B.c.

erhör' mein Kla - - - gen, mein Kla - gen

erhör' mein Kla - - - gen, er hör' mein Kla - - - gen

Die Choralmelodik der Solosätze, gelegentlich auch der Chorsätze, wird in starkem Maße verziert und verändert. Mittels expressiver Figuren (Vorhalte, Seufzersekunden, chromatische Durchgänge und "melodische Aufschwünge"¹⁰⁴) gleicht Hertel die schlichten Liedweisen dem Stil des geistlichen Sololiedes seiner Zeit an. Textliche Ausrufe

("ach", "Jesu", "o, Herr") setzt er auch musikalisch entsprechend um. Die beiden Choralkantaten "Jesu, meine Freude"¹⁰⁵ und "Jesus, meine Zuversicht" beginnen mit einem emphatischen Ausruf des vierstimmigen Chores auf das Wort "Jesu" (bzw. "Jesus") in das orchestrale Vorspiel hinein, bevor der eigentliche Choralatz beginnt.

Neben solchen "empfindsamen" Zügen, die für eine große Freiheit im Umgang mit überlieferten Kirchenliedweisen sprechen, wirken auch traditionelle satztechnische Momente nach, so z. B. die Andeutung einer Cantus-firmus-Choralbearbeitung in der 3. Strophe des "Chorals" "Jesu, meine Freude":¹⁰⁶

T. 121-124

V1/2
Sopran

Tenor
Baß/Va+Ba

Trotz dem alten, Trotz dem olt en Draehen

Trotz dem al- - ten Dra - - - - - chen

und die Aneinanderreihung mehrerer Fugato-Abschnitte (Nachwirken des motettischen Reihungsprinzipes) in der 2. Strophe der Choralkantate "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr". Die Anfangsstrophe fast aller "Choräle" beginnt mit einer längeren Orchestereinleitung. Die Instrumentalbegleitung gibt den einzelnen Sätzen durch Anfangs-, Schluß- und Zwischenritornelle ein einheitliches Gepräge. Mitunter setzt Hertel die Instrumente auch bildhaft textinterpretierend ein bis hin zur "naturalistischen" Darstellung einzelner Worte:

T. 101-103

V1/2
Va

S

Ba

Ob es jetzt gleich kommt...

1.6. Die Psalmvertonungen

Die große Bedeutung auch dieser kirchenmusikalischen Gattung im Repertoire der Ludwigsluster geistlichen Konzerte erklärt sich aus persönlichen Ambitionen Herzog Friedrichs.¹⁰⁷ Vermutlich waren es die ihm liebsten und wichtigsten Psalmen, die er in seinen Konzerten hören wollte und mit deren Vertonung er nach und nach verschiedene Musiker beauftragte. Hertel begann seine Psalmkompositionen zu einem Zeitpunkt, da Westenholz die Arbeit an den "Verschiedenen Texten" (inclusive zehn Psalmen) schon abgeschlossen hatte. Hertel vertonte für Herzog Friedrich den 84. Psalm "Wie lieblich sind deine Wohnungen" (1775), den 13. Psalm "Herr, wie lange willst du mein sogar vergessen" (1777) und den 100. "Jauchzet dem Herrn alle Welt". Die beiden zuerst genannten sind für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester gesetzt; der 100. Psalm ist "zweychörig, mit unterwebtem Choral: Nun danket alle Gott"¹⁰⁸ (1780).

Das reich besetzte Orchester eröffnet die Werke jeweils mit einem längeren, am sinfonischen Stil orientierten Vorspiel. Entsprechend ihrer textlichen Struktur sind auch die Psalmkompositionen in einzelne, sich aneinanderreihende musikalische Abschnitte mit meist fließenden Übergängen gegliedert. Im Gegensatz zu Hertels Choralkantaten rückt in den Psalmen die Bedeutung des Chores gegenüber den Solostimmen in den Vordergrund. Als "Psalmkantaten" sind nur die beiden zuerst komponierten Werke ansprechbar. Im

84. Psalm treten neben homophonen, aufgelockert homophonen und fugischen Chorabschnitten auch zweiteilige Arien- und Duettformen auf. Im 13. Psalm unterbricht nur eine Arie die Aneinanderreihung verschiedener Chorabschnitte. Ansonsten verwendet Hertel die Solostimmen häufiger in Form von Imitationen zu Beginn der einzelnen Chorsätze. Der zuletzt vertonte Psalm hat die Gestalt eines reinen Chorwerkes.

Hertel greift hier ältere Chortechniken auf: die wechselweise Deklamation eines Textabschnittes in homorhythmischen Blöcken und das "Unterweben" eines (hier vierstimmig gesetzten) Chorals in eine Chorfuge. Im Gegensatz zu seinen Choralkantaten sind die Psalmvertonungen Hertels stärker an traditionellen Kompositionspraktiken orientiert. Die homophone Simplizität der sehr langen Schlußchöre deutet jedoch einen pathetischen Hymnenton an, der als zukunftsweisend anzusprechen ist.

1.7. Die Kantaten nach Texten Heinrich Julius Todes

Der wohl bedeutendste Platz innerhalb des geistlichen Vokalwerkes Hertels gebürt seinen in den Jahren von 1777 bis 1783 geschaffenen großen, vom Umfang her oratorienhaften Kantaten nach Texten des Mecklenburger Pastors und späteren Hofpredigers Heinrich Julius Tode (1733-1797). Aus dessen Autobiographie erfahren wir, daß Herzog Friedrich ihn im Jahre 1777 aufforderte, "verschiedene geistl. Cantaten zur Aufführung in der Hofkapelle zu entwerfen"¹⁰⁹. Johann Wilhelm Hertel vertonte

als erster die Texte Todes. Später wurden damit auch Carl August Westenholz, Friedrich Ludwig Benda, Johann Friedrich Reichardt und Johann Gottlieb Naumann beauftragt. Die Kantaten auf die insgesamt neunzehn Texte Todes spielten im Repertoire der Ludwigsluster Konzerte bis weit in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinein eine wichtige Rolle.

Der Anlaß für die Berufung des Hamburger Theologiestudenten Tode nach Mecklenburg-Schwerin im Jahre 1761 war das Erscheinen "einer kleinen Sammlung seiner Verse, worunter sich auch poetische Übersetzungen einiger Stücke aus der Bibel" befanden, die er "gegen das Ende seiner Universitätsjahre (hatte) drucken"¹¹⁰ lassen und die dem frommen Herzog offensichtlich gefallen haben mußten. Nach 1777 dichtete Tode zunächst Texte für die Hauptfeste des Kirchenjahres, später nur noch solche über allgemein christliche bzw. religiöse Themen. Hertel vertonte von den zuerst genannten alle außer der Osterkantate "Die Auferstehung Christi"¹¹¹, von den letzteren nur "Das Vertrauen auf Gott" und "Der Ruf zur Buße".

Unter den Werken Hertels nach Texten Todes befinden sich vier Passionskantaten, die als die ersten vier Teile eines ursprünglich siebenteilig geplanten Zyklus miteinander verbunden sind. Die vierte Kantate "Jesus im Purpur" beendete Hertel im Jahre 1783. Aus seiner Autobiographie wissen wir, daß er in dieser Zeit "eine Nerven-Kranckheit bekam, die ... ihm alles Componiren für erste untersagt(e)"¹¹² Der Passionszyklus blieb unvollständig und ist (merkwürdigerweise) auch nicht von anderen

Mecklenburger Komponisten vervollständigt worden.¹¹³ Die Entstehung dieses Passionszyklus ging mit Sicherheit auf eine Anregung des Herzogs zurück. Friedrich der Fromme hatte in seiner Jugend selbst einen solchen Zyklus gedichtet, der von Adolph Carl Kunzen vertont wurde und sich aus folgenden Teilen zusammensetzt:

1. "Von dem Leiden Jesu am Oelberge"
2. "Von der Gefangennahme Jesu"
3. "Von Jesu Leiden vor Caipha"
4. "Betrachtung über Judae Verrätherey"
5. "Vom Leiden Jesu vor Pilato und besonders von seiner Geisselung"
6. "Von der Creutzigung Jesu"

Der Passionszyklus Todes ist ähnlich aufgebaut. Den schon erwähnten Kantaten "Jesus in Gethsemane" (der Gebetskampf), "Jesus in Banden" (die Gefangennahme), "Jesus vor Gericht" (das Verhör vor Kaiphas), "Jesus im Purpur" (die Verspottung und Geißelung) und der von Tode in seiner Autobiographie genannten "Jesus auf dem Todeswege" sollten vermutlich noch eine Kreuzigungs- und eine Grablegungskantate folgen.

2. Die Musikanschauung Johann Wilhelm Hertels

An den Schluß seiner Autobiographie stellt Hertel eine Beschreibung seiner "ihm so eigene(n) und sonderbare(n) Art", bei der Komposition von Vokalmusik "zu Werke zugehen"¹. Zum Selbstverständnis der geistlichen Kantaten, deren Betrachtung den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bilden soll, sei diese Äußerung einer musikalischen Analyse einzelner Kantatensätze vorangestellt:

"Bekam er also einen Text in Musik zu setzen, so las er ihn erst eine oder ein Paar Wochen, täglich verschiedenemale mit solcher Aufmerksamkeit, daß gemeinlich derjenige nicht auf das säuberlichste empfangen wurde, der ihn darinnen stöhrte. Hier suchte er den ganzen Sinn des Stückes zu faßen, sich in die Empfindungen des Dichters hinein zu denken, den Verhalt, den Ausdruck der zu schildernden Leidenschaften zu erwägen und so aus den einzeln Theilen den Plan zum ganzen Stück fest zu setzen. Wenn dies geschehen, so fiengen erst die wahre Geburths-Schmerzen an, zu denen er sich jederzeit einen dauerhaftern Körper wünschte. Er setzte sich des Tages einige Stunden in kurzen Reprisen zum Clavier und griff auf demselben nicht viel mehr als unzusammenhangende Sätze und Ackorde, die jedem andern zu hören allezeit würden unverstündlich, unerträglich gewesen seyn. Hierdurch feuerte er nach gerade aber seine ganze Seele dergestalt an, daß man ihm beynahe täglich ansehen konnte, ob er ein *allegro* oder ein *adagio* im Kopf hatte, ja! daß er nicht ehe recht eßen, schlafen und Ruhe finden konnte, biß das ganze Stück in seinen Gedanken fertig war. Wenn dieses überstandten, dann spielte und sang er solches einige Tage wie zum Zeitvertreib, von Anfang biß zu Ende und hörte schon im Geist die Wirkung, die es etwa in der vollen Aufführung thun würde. Nun schien er es vergeßen zu wollen und ließ in geraumer Zeit nichts weiter davon hören, biß er die Feder ergriff und es dann mit aller Kaltblütigkeit so sauber und akurat niederschrieb, daß oft auch keine Note geändert werden durfte. So gern er beym Durchlesen des Textes allein war, so leicht gieng ihm die Ausarbeitung von der Hand, wenn er Gesellschaft oder eine laute Heerde spielender Kinder um sich hatte. Fand er etwas Anstößiges, oder von sich selbst, von andern schon Gesagtes, so benarbte er nicht lange sein Papier mit dem Radier-Meßer, sondern riß es in Stücken und ersetzte nach einer der Vergeßenheit wegen nöthigen Pause von einigen Tagen die verworfene Arbeit mit neuer."²

Zwei Seiten spiegeln diese Sätze wider: einerseits ein sehr starkes emotionales "Sich-Hinein-Geben" des Komponisten in den Schaffensprozeß, andererseits eine souveräne "Beherrschung des Handwerks", auf die die "Kaltblütigkeit" bei der Niederschrift des zuvor aus den "Empfindungen" heraus Entwickelten schließen läßt.

Um die sich hinter dieser Äußerung verbergende Musikanschauung aufzudecken, sei Hertels musikalischer Werdegang kurz skizziert:

Als der Sechsfünfzigjährige im Jahre 1783 seine Autobiographie verfaßt, erinnert er sich liebevoll und dankbar seiner Heimatstadt Eisenach, der "allgemeine(n) dasige(n) Volks-Neigung zur Musick" ³ und der ihm dort erteilten musikalischen Bildung, die sich als ein erster grundsätzlicher Einflußfaktor auf sein späteres Musikdenken verstehen läßt: Als Schüler des Eisenacher Gymnasium illustre wuchs er mit der kirchenmusikalischen Tradition Thüringens auf. Eine wichtige Rolle spielte für ihn die Person des damaligen Kantors Johann Konrad Geisthirt (1672-1735), dessen "schöne Kirchen-Stücke und besonders seine herrliche(n) Motetten" ⁴ er im Chorus musicus kennen und schätzen lernte und der ihn schon frühzeitig mit "Händelschen und Bachischen Fugen und Sonaten" ⁵ vertraut machte. Seinen ersten Klavierunterricht erhielt Hertel bei Johann Heinrich Heil (1706-1764), einem "ehemalige(n) Schüler von Vater *Sebastian Bach*" ⁶.

Die sehr an der kontrapunktischen und kirchenmusikalischen Tradition ausgerichtete Ausbildung, die dem jungen Hertel in seiner Heimatstadt zuteil wurde, vermittelte ihm das für

die Barockzeit typische handwerksorientierte Denken über Musik, dem er als einer Seite seiner späteren Musikanschauung auch treu blieb.

Ein zweiter wichtiger Einflußfaktor in Bezug auf seine Haltung zur Musik war für Hertel die Begegnung mit Berliner Musikern und Theoretikern, die zu einer Zeit - nämlich in den späten vierziger Jahren - stattfand, da sich die Musikkultur dieser Stadt zur tonangebenden innerhalb des deutschsprachigen Raumes entwickelte und auch das stark aufgeblühte musikalische Schrifttum seinen schöpferischen Höhepunkt noch nicht überschritten hatte.⁷ Meister wie Franz Benda, Carl Philipp Emanuel Bach und der mit Benda befreundete Zerbster Konzertmeister Karl Hoeckh ließen Hertel den Entschluß fassen, "die Musik nunmehr zu seinem Hauptfach zu erwählen"⁸. Angeregt von der Persönlichkeit, den Kompositionen und dem individuellen Spiel dieser drei Meister, denen Hertel in seiner Autobiographie ein liebevolles Denkmal setzt,⁹ lernt er "die gütige Natur" als die "erste Anlage zu einem tüchtigen Componisten"¹⁰ zu begreifen. "Natur und Fleiß", Begabung und Beherrschung des Handwerks bilden für Hertel die Grundlage zu einer erfolgreichen Komponistenlaufbahn: "Natur ohne Fleiß" bringt "nichts weiter denn einen wilden Reben" hervor, "Fleiß ohne Natur" aber "nur eine erzwungene saftlose Frucht".¹¹ Von dieser Auffassung ist Hertel bis an den Schluß seines Lebens nicht abgewichen.

Ein Schlüsselereignis im Rahmen seiner Berliner Eindrücke war für Hertel das Erleben C. Ph. E. Bachs bei einem

"Concert auf dem Flügel"¹². "Ob er (Hertel) gleich in absteigender Linie von seinem ersten Lehr-Meister in Eisenach ein Bekannter und Verwandter der *Bachischen* Clavier-Manier war, so fühlte er doch gleich bey Anhörung gedachten Concerts, daß es noch auf Etwas mehr ankäme, als etwa ein schweres Stück nur rein, deutlich, fertig spielen zu können."¹³ Hier schwingt ein Vergleich zwischen der Kunst C. Ph. E. Bachs und der seines Vaters mit, da Hertel seinen Eisenacher "Lehr-Meister", den Bachschüler Johann Heinrich Heil, ins Feld führt. Trotz seiner tiefen Verehrung Johann Sebastian Bachs¹⁴ ist auch Hertels nicht frei von den für seine Generation typischen kritischen Einwänden gegen das "Gelehrte" des barocken Musikstils.¹⁵ Was aber ist mit dem "Etwas mehr" gemeint, auf das es nach Hertels Äußerung beim Vortrag eines musikalischen Werkes ankam? Nach C. Ph. E. Bachs eigener Aussage sollte der Musiker sich darum bemühen, "das Hertz" des Hörers "in eine sanfte Empfindung zu versetzen" und nicht "den Verstand" zu "betäuben" und "das Ohr" zu "überraschen"¹⁶. Die Berliner Musiker sahen diese Forderung in erster Linie durch die "schöne Nachahmung der Natur"¹⁷, d.h. durch die (mit einer kathartischen Wirkung verbundene) musikalische Darstellung von Affekten erfüllt.¹⁸ Hertel bekennt sich in seiner Autobiographie zur Musikanschauung der Berliner Schule der Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei seinem Studienaufenthalt in Berlin in den Jahren 1747/48

"fühlte er aus dem Beyspiel der größten Männer dieses Fachs die Wahrheit bestätigt, daß, außer der festesten Grundlage alles deßen, was Harmonie und Melodie heißt, einem künftigen Sing-Componisten überhaupt Studien und Philosophie behülflich, Kenntniß der schönen Künste und Wissenschaften, unter diesen aber die Dicht- und Rede-Kunst,

die Declamation, die Lehre der Affecten und eine vollkommene Einsicht der mit Gesang zu begleiteten Sprache unumgänglich nöthig; daß, da jene so nahe verschwistert, daß sie auf einen allgemeinen Grundsatz, auf die schöne Nachahmung der Natur zurück zu führen sind, auch aus der Zeichen- Mahler- Bildhauer- und Baukunst auf analogische Weise die fruchtbarsten Bemerkungen, als eben so viele Principe von dem Componisten abstrahiret und bey der musikalischen Schilderung auf das Beste zunutzen, und daß endlich in Rücksicht alles deßen dieses Studium in seinem ganzen Umfang, als Brod- und Ehr-Erwerb, ein ziemlich heißes Eißen sey, daß man nicht mit unbewafneten Händen anzugreifen, wenn sich einer zum Meister hinauf und nicht zum Pfuscher herunter zu arbeiten gedenkt."19

In diesen Sätzen zeigt sich Hertel als ein Vertreter der Nachahmungslehre im Sinne Charles Batteux', die auf der Vorstellung von der Verwandtschaft der Künste untereinander und einem "Denken in Analogien"²⁰ gründet.

Die Erinnerungen Hertels an seine Berliner Erlebnisse, die nicht zufällig in seiner Autobiographie - verglichen mit anderen Zeitabschnitten seines Lebens - den meisten Raum einnehmen, strahlen den starken Kunstoptimismus der Berliner Aufklärung der Mitte des 18. Jahrhunderts aus.

Angeregt durch die schöpferische Berliner Ästhetik verfaßt auch Hertel in dieser Zeit einige Schriften, in denen er sich zu musikalischen Problemen wie Tonartencharakteristik, Harmonielehre und Generalbaßspiel äußert.²¹ Aus dem reichen

Repertoire der Berliner Schriften hebt Hertel das

"fürtrefflich claßische Werk"²² Christian Gottfried Krauses

"Von der musikalischen Poesie" heraus. Unterrichtet wurde

er in seiner Berliner Zeit von Carl Heinrich Graun und

Franz Benda. Beide rieten ihm, "er möge sich hauptsächlich

auf die Vocal-Composition legen, ..., sie würde ihm am

besten glücken"²³.

Ausgangspunkt der vorliegenden Betrachtungen war die zu Beginn des Kapitels zitierte Beschreibung der

Kompositionsweise Hertels:

"Hier suchte er den ganzen Sinn des Stückes zu faßen, sich in die Empfindungen des Dichters hinein zu denken, den Verhalt, den Ausdruck der zu schildernden Leidenschaften zu erwägen, und so aus den einzeln Theilen den Plan zum ganzen Stück fest zu setzen."

Diese Äußerung - für sich genommen - zielt ganz klar auf eine Art des Komponierens, wie sie im Rahmen der Berliner Schule verstanden wurde: Der Komponist denkt sich in die "Empfindungen des Dichters" hinein und "erwägt" den "Ausdruck der ...Leidenschaften". Hier schwingt das für die Berliner Nachahmungslehre charakteristische Affektendenken mit, nämlich die Transformierung typisierter Gefühlsinhalte in Musik. Daß Hertel von "Empfindungen" und nicht mehr - wie oben zitiert - von "Affekten" spricht, darf nicht verwundern. Er benutzt damit ein Wort, das schon längst (auch im Rahmen der Berliner Schule) Mode geworden war und das für den Geist der Empfindsamkeit steht:²⁴ Den sanften und gemäßigten Affekten wird der Vorrang gegeben, und man gefällt sich darin, diese mit dem subjektiver erscheinenden Wort "Empfindung" zu umschreiben. Hertel gebraucht dieses Wort noch in einem anderen Zusammenhang. In der Pränumerationsanzeige zum (leider nicht zustande gekommenen) Druck der Passionskantate "Der sterbende Heiland" schreibt er:

"Ich habe dieses schöne Gedicht mit soviel Empfindung in die Musik gesetzt, als es von dem Dichter entworfen ist..."²⁵.

Interessanterweise benutzt Hertel an dieser Stelle nicht den Plural (im Sinne von mehreren, unterscheidbaren, klassifizierbaren "Empfindungen"). Der subjektive Charakter wird dadurch (im Gegensatz zu dem oben erwähnten Affekt-Begriff) noch unterstrichen. Vermutlich hatte sich Hertels "Empfindungs"-Verständnis zu dieser Zeit von dem der Berliner Schule, die "Empfindung" mit Affekt gleichsetzte ²⁶, entfernt.

Ein dritter wichtiger Einflußfaktor für die Entwicklung der Musikanschauung Hertels sei genannt: seine Kontakte zu zeitgenössischen Literaten (Lessing, Ramler), besonders zu dem in Kapitel 1.3. schon erwähnten Johann Friedrich Löwen (1727-1771). Dieser gedanklich der Aufklärung nahestehende Mann vertrat, obwohl er zunächst Anhänger Gottscheds gewesen war, eine bewußte Gegenhaltung zum Rationalismus. In seinen "Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie"²⁷ schreibt er:

"Die Empfindung hat keine Regeln; und sie allein ist es, die die Seele dieses Gedichts, sowie die Seele der Musik überhaupt ausmacht."²⁸

Dahinter verbirgt sich folgender Gedanke: "Die Empfindung hat keine Regeln", weil sie einzig und allein dem "Herzen" bzw. der "Seele" des Künstlers entströmt. "Der Cantatendichter muß vor allen Dingen merken, daß blos Empfindungen und keine abstracte, tiefsinnige Materie für ihn gehöret."²⁹ Die hier mit dem "Empfindungs"-Begriff verbundene Subjektivität offenbart sich auch in Hertels oben zitierter Äußerung zur Komposition des "Sterbenden

Heiland": Der Komponist versucht nicht nur sich in die "Empfindungen" des Dichters hineinzusetzen, sondern schafft aus der eigenen "Empfindung" heraus.

Diese für die Empfindsamkeit typische Musikanschauung ist der Nachahmungslehre der Berliner Schule letztendlich nicht entgegengesetzt, sondern wesentlich mit ihr verbunden. Mit größerem Abstand betrachtet symbolisieren diese beiden Denkweisen zwei Seiten einer gemeinsamen Musikauffassung, die sich in erster Linie in der Abkehr vom "gelehrten" Barockstil und durch eine neue Ethoshaltung offenbart.³⁰ In der eingangs angeführten Beschreibung des Kompositionsvorganges Hertels schwingen jedoch Töne mit, die über die im Rahmen dieser nachbarocken Musikauffassung geforderten "sanften Empfindungen" hinausgehen und deren Subjektivität ein ganz neuartiges Ausdrucksbedürfnis ankündigt:

"Wenn dieses geschehen, so fiengen erst die wahre Geburtsschmerzen an, zu denen er sich jederzeit einen dauerhaftern Körper wünschte. Er setzte sich des Tages einige Stunden in kurzen Reprisen zum Clavier und griff auf demselben nicht viel mehr als unzusammenhangende Sätze und Ackorde, die jedem andern zu hören allezeit würden unverstänglich, unerträglich gewesen seyn. Hierdurch feuerte er nach gerade aber seine ganze Seele dergestalt an, daß man ihm beynahe täglich ansehen konnte, ob er ein *allegro* oder *adagio* im Kopf hatte, ja! daß er nicht ehe recht eßen, schlafen und Ruhe finden konnte, biß das ganze Stück in seinen Gedanken fertig war."

Ein derart starkes subjektives Engagement beim Komponisten ("daß er nicht ehe recht eßen, schlafen und Ruhe finden konnte") erinnert an eine Äußerung aus Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste": "Manchmal werden die Empfindungen so stark..., daß wir nicht eher zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen haben..."³¹.

In den wahre(n) Geburth-Schmerzen" klingt fast schon C. Fr. D. Schubarts bekanntes Wort an "Ich mußte mittheilen, oder bersten"³². Die "unzusammenhangende Sätze und Ackorde", die für ein "Entladen" der eigenen "Empfindungen" und Gefühle am Klavier stehen, erinnern nicht zufällig an das phantasierende Klavierspiel Carl Philipp Emanuel Bachs, das von Burney und Reichardt eindrucksvoll beschrieben wurde³³ und hinter dem sich eine für die Zeitgenossen - auch für die Berliner Schule - neue Musizierhaltung verbirgt.³⁴ Das Spiel auf dem Instrument wird zum Ausdruck persönlichen Gefühls, zum Ausdruck des Individuums selbst und nicht nur der "zu schildernden Leidenschaften".³⁵

Diese Haltung deutet sich auch in Hertels Sätzen an. Natürlich muß man in Rechnung stellen, daß es sich um Vokalwerke handelt und demzufolge eine Vertonung zunächst den Umweg über die "Empfindungen des Dichters" zu gehen hat. Diese sind jedoch nur Anlaß, um die eigenen Gefühle und Leidenschaften zu entfalten - diesen Eindruck gewinnt man aus Hertels Äußerung. Interessanterweise verwendet er neben dem Wort "Empfindung" auch den Begriff "Leidenschaft", der im Verständnis der Menschen des 18. Jahrhunderts auch die starken, heftigen Gefühle miteinschließt.³⁶

Das musikalisch-ästhetische Denken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist getragen von der einschneidenden musikgeschichtlichen Entwicklung von der nachbarocken Nachahmungslehre zum "Ausdrucks-Prinzip des Sturm und Drang"³⁷. Die Empfindsamkeit als eine Tendenz dieser

vieschichtigen Zeit nimmt - sofern man sie als eine Bestrebung der Akzentuierung der sanften, gemäßigten Affekte und einer verstärkten Subjektivität in deren Ausdruck versteht - eine Mittlerstellung zwischen diesen beiden Polen ein. Daß diese Entwicklung sich fließend vollzog und von den Zeitgenossen nicht als Bruch empfunden wurde, verdeutlicht nicht zuletzt Hertels Autobiographie: Er stellt zwei verschiedene Kompositionsmodelle nebeneinander - "die schöne Nachahmung der Natur" und ein Schaffen aus dem eigenen Inneren mit "wahre(n) Geburtsschmerzen". Beides unterschied sich für ihn höchstens graduell. Wir vermögen aber hier den entscheidenden Ansatzpunkt zu einem neuen "Ausdrucksprinzip" zu erkennen. Hertels Musikverständnis weist über das der Berliner Schule, wie es sich in dem "fürtrefflich claßischen Werk" (Hertel) Christian Gottfried Krauses offenbart, hinaus, da das subjektive Engagement des Komponisten im Schaffensprozeß auffallend stark ist und er sich dabei in keiner Weise auf die "sanften Empfindungen" einengen läßt. Die neuen subjektiven Töne in der eingangs zitierten Beschreibung seines Kompositionsprozesses stehen vermutlich mit seiner Abkehr vom Kompositionsstil der Berliner Schule (vgl. Kap. 1.3.) in Zusammenhang. Hertel begann sich in den späten fünfziger Jahren - möglicherweise unter Einfluß Herzog Friedrichs - in seiner Kompositionsweise stärker an Pergolesi und Jommelli zu orientieren. Letzteren empfanden schon die Zeitgenossen als "Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks"³⁸ und Parallelfall des Mannheimer "Sturm und Drang" auf dem Gebiet der Oper.³⁹

Über diesen Aussagen darf jedoch die Wichtigkeit der "Beherrschung des Handwerks", die einen entscheidenden Teil der Musikanschauung Hertels ausmacht, nicht vergessen werden - zumal es in der vorliegenden Arbeit um Kirchenmusik gehen soll, "in welcher" nach des Komponisten eigenen Worten "das wahre Erhabene und Gelehrte der ganzen Harmonie zu suchen u. zufinden ist"⁴⁰. Hertel besaß auch in seinen späten Jahren ein ungebrochenes Verhältnis zur kirchenmusikalischen Tradition. Im Werkverzeichnis seiner Autobiographie nennt er alte Kompositionspraktiken (das "Unterweben" eines Choralverses in eine Motette, die Komposition einer Messe "alla Papale") ganz bewußt beim Namen.⁴¹ Die Beherrschung des kontrapunktischen Stils bei der Komposition von Kirchenmusik erklärt Hertel für unbedingt notwendig. In einem Brief an den Verleger Breitkopf aus dem Jahre 1756 schreibt er im Zusammenhang mit Überlegungen zur Konzeption gottesdienstlicher Kirchenmusik: Der Komponist müsse "genugsam Gewalt in der Musik haben...,den gelehrten gebundenen Kirchenstyl mit Anmuth und Deutlichkeit vorzutragen, so wie es der heutige Geschmack erfordert,..."⁴². Die Kantate erklärt Hertel für die zeitgemäßere Form gegenüber der Motette; "weil die Liebhaberey derselben nur in wenigen Musicis, so selbst ihr Auge an solche künstliche Compositionen gewöhnt haben, bestehet"⁴³. Hertels ungebrochenes Verhältnis zur Tradition offenbart sich in der von ihm angestrebten ganz natürlichen Verbindung von kontrapunktischem Stil und zeitgemäßem "Geschmack". Ob sich auch in seinem Spätwerk das Bemühen um

das "wahre Erhabene und Gelehrte der ganzen Harmonie" mit dem oben skizzierten in der "Empfindsamkeit" verhafteten und bereits über sie hinausdeutenden Musikanspruch verbindet, sollen die folgenden musikalische Analysen zeigen.

3. Die Passionskantate "Der sterbende Heiland"

3.1. Der Kantatentext Johann Friedrich Löwens im Vergleich zu Karl Wilhelm Ramlers Passionskantate "Der Tod Jesu" (vgl. Textabdruck im Anhang)

Zum Zeitpunkt der Entstehung des "Sterbenden Heiland" stand Johann Friedrich Löwen mit Kantatentextdichtung bereits auf vertrautem Fuße. In den fünfziger Jahren hatte er viele Libretti zu Fest- und Huldigungskantaten für den Schweriner Hof gedichtet. Man kann davon ausgehen, daß der gebildete und aufgeschlossene Löwen die zahlreichen zeitgenössischen literatur- und musiktheoretischen Erörterungen zur Gattung Kantate zum großen Teil kannte. Auf jeden Fall werden ihm - durch Vermittlung Hertels - die Schriften der Berliner Musiker Krause und Marpurg vertraut gewesen sein.¹

Wie in Kapitel 1.3. bereits angedeutet, entstand Löwens Dichtung vermutlich unter Vorbildwirkung der Passionskantate "Der Tod Jesu" von Karl Wilhelm Ramler. Beide Werke seien im Folgenden hinsichtlich ihres Aufbaus und theologischen Gehaltes miteinander verglichen. Übereinstimmend ist zunächst in beiden Werken der Beginn mit einem Choral, in dem der Gekreuzigte ganz persönlich angesprochen wird. Beide Kantaten enden mit einem freigedichteten Chor, einer Danksagung der Menschen an den Gottessohn. Das jeweils erste Rezitativ führt in das Passionsgeschehen ein. In der darauf folgenden Arie wird der Trost, den der Mensch in den Passionsereignissen zu finden vermag, geschildert. Nach einer Darstellung des

Gebetskampfes Christi im nächsten Rezitativ beschreibt eine zweite Arie die Kraft, die dem Menschen aus einem Gebet erwachsen kann. Eine Arie der Reue und des Schmerzes folgt in beiden Werken unmittelbar auf die (rezitativische) Darstellung der Verleumdung Petri. Die jeweils letzte Arie bringt die Freude über den Sieg Christi zum Ausdruck.

Die lyrische Haltung der Kantaten steht im Gegensatz zu der bis dahin üblichen dramatischen Abfassung eines Passionslibrettos², wird jedoch durch die von beiden Dichtern gewählte Gattungsbezeichnung Kantate (bzw. Cantate) schon suggeriert.³ Die relativ langen Rezitative beider Texte⁴ erzählen nicht die Passionsgeschichte (deren Kenntnis beim Hörer man voraussetzt), sondern kommentieren sie auf sehr gefühlsstarke Art durch das lyrische Ich, wobei die Illusion des momentanen Geschehens noch zusätzlich unterstützt wird durch Sätze wie "Was hör' ich...?", "Ach seht!" (Ramler), "Was seh ich?" und "Ich seh ihn knien..." (Löwen). Aus der neutestamentlichen Darstellung der Leidensgeschichte Jesu vom letzten Abendmahl bis zur Grablegung greifen beide Dichter übereinstimmend nur einige Episoden heraus: die Gethsemane-Szene, Verrat und Reue des Petrus', die Geißelung und die Kreuzigung.

Die Bibelverse heben sich in Ramlers Text teilweise sehr von ihrer originalen Gestalt ab, während Löwen sie fast durchweg wörtlich übernommen hat. In beiden Kantaten sind sie von sehr allgemeinem Gehalt, nur der jeweils an zweiter Stelle stehende Spruch geht auf das Passionsgeschehen ein. Ramler übernahm die Choräle zum "Tod Jesu" fast

ausschließlich zeitgenössischen Gesangbüchern⁵, Löwen dichtete sie selbst und formte dabei teilweise traditionelle Passionslieder um.⁶ In den Arien, die in beiden Dichtungen in der traditionellen *Dacapo*-Form abgefaßt sind, werden nicht nur "Affekte" und "Empfindungen"⁷ dargestellt, sondern auch "religiös-moralische Ausführungen"⁸ zu den Themen Trost, Gebet, Reue **usw.** geliefert. Doch während Ramler sich in seinen Arien von den konkreten Passionsereignissen ins Allgemein-Betrachtende entfernt, führt Löwen auch hier den "Blick ans Kreuz" und den "Keltertreter" an.

Ein einleuchtendes Beispiel für die Verknüpfung von Passionsgeschichte und moralischen Verallgemeinerungen ist der zweite Teil der Reue-Arie, die auf die rezitativische Darstellung des Verrates Petrus' folgt:

"Wie weinte Petrus stark und sehnlich!
Bist du vielleicht am Fall ihm ähnlich,
So sey ihm auch an Reue gleich."

Damit übernehmen die Arien in Löwens Kantate teilweise eine Funktion, die traditionsgemäß den Chorälen vorbehalten ist, nämlich die der Interpretation der Passionsereignisse hinsichtlich ihrer Bedeutung für den Einzelnen (*applicatio*). In Ramlers Arien haben nur die positiven bzw. "angenehme(n) Affecte"⁹ Aufnahme gefunden. Löwens "Sterbender Heiland" beinhaltet dagegen auch eine "Arie des Zornes" (Nr.10, "Du Stolz, den Gottes Hauch zerschmettert").

Um sprachliche und theologische Unterschiede zwischen den Texten zu verdeutlichen, bietet sich ein Vergleich der beiden *Gehsemane*-Szenen (Rez.Nr.3 u.6 bei Ramler, Rez.Nr.5 bei Löwen) an.

Zunächst fallen die Gemeinsamkeiten stärker ins Auge als die Unterschiede. Beide Dichter benutzen aus der Barockzeit überlieferte rhetorische Wendungen wie die anaphora ("Er kämpft, er betet..." bei Löwen und "Du zagst, du zitterst..." bei Ramler) und die exclamatio ("Gethsemane! - Gethsemane!" bei Ramler und "Ach! ach!" bei Löwen).¹⁰ Modernere sprachliche Einflüsse äußern sich in beiden Kantaten an Hand einer gesteigerten Verwendung von (auch zusammengesetzten) Adjektiven, Verben der Bewegung und Partizipien ("schauervoll", "purpurrot", "sinken", "rollen", "wälzen", "betrachtend", "erheitert", "tötend").¹¹ In Ramlers Dichtung tritt darüber hinaus das für die Empfindsamkeit typische Vokabular ("hold", "sanft", ferner "großmüthig", "weichgeschaff'ne Seelen", "voll Liebe", "edles Herz", "Edelmuth")¹² stark in Erscheinung. Solche Worte sind in Löwens Dichtung weniger vorhanden. Komposita wie "schauervoll", "ohnmachtsvoll", "jammervoll" deuten jedoch ebenfalls Einflüsse von seiten der Dichtersprache Klopstocks an.

Das "empfindsame" Vokabular in Ramlers Kantate steht in engem Zusammenhang zu seinem Jesusbild: Einseitig hebt der Dichter die menschliche Seite Christi, sein passives Dulden und seine tugendhafte Selbstbeherrschung hervor. Nicht umsonst konzentriert er sich auf die "der Vernunft zugänglichen theologischen Inhalte"¹³ innerhalb der Passionsgeschichte. Löwens Text ist statt dessen stärker am Wortlaut der Bibel orientiert. (Als Theologe war er sicher gegenüber Ramler auch bibelfester.) Häufiger als Ramler benutzt Löwen Bilder und Metaphern mit biblischer

Bedeutung: "Gewitter", "der ewige Bund", "die Last der Sünde", "Hirte und Schafe". In Ramlers Dichtung finden wir Schlüsselworte der Aufklärungstheologie: "Menschenfreund", "Tugend", "lehren", "Pflicht". Auch Löwen benutzt diese Worte mitunter, aber sie wirken aufgesetzt und im Kontext seines Passionsverständnisses weniger stimmig. Ramler sieht Christus in erster Linie als Vorbild tugendhaften Handelns¹⁴; im Mittelpunkt seines Passionsverständnisses steht die staunende Ehrfurcht vor einer moralischen Leistung. Löwens Jesusbild und sein Passionsverständnis sind traditioneller. Er hat die Passionsgeschichte nicht in dem Maße wie Ramler aus ihrem biblischen Kontext gelöst. Der zentrale Gedanke des lutherischen Passionsverständnisses, das stellvertretende Leiden Christi für den sündigen Menschen zur Versöhnung des zornigen Gottes¹⁵ kommt bei Löwen klar zum Ausdruck, kann bei Ramler dagegen "höchstens als Hintergrund mitgedacht werden"¹⁶. In Ramlers Dichtung deutet einzig der Satz "Er sinkt belastet mit den Missethaten von einer ganzen Welt" auf die Ursache der Leiden Christi hin. Löwen formuliert hingegen ganz eindeutig: "Und bürgst für uns und uns verworfne Kinder" und "Der Zorn der Rache lieget schwer, Und wie Gebirge lieget er auf ihm".¹⁷

Im Gegensatz zu Ramlers sehr gemäßigter und fast verklärter Passionsdarstellung (Jesus "bleibt" am Kreuz "heiter") bezieht Löwen nicht nur (wie oben beschrieben) in den Arien, sondern auch in den Rezitativen die negativen bzw. "unangenehme(n) Affecte"¹⁸ mit ein. Nicht nur ein Vergleich beider Gethsemane-Szenen, auch die unterschiedliche

Darstellungweise des Verrates Petri verdeutlicht Löwens viel eindrucklichere Schilderung menschlicher, seelischer Qualen. Dazu benutzt er ein Vokabular, das in seiner Drastik ("zerfleischt von der Sünde Schlangen-Bissen") der Sprache des Barock verhaftet ist.¹⁹ Die Darstellung des zerrissenen und von "Höllenangst" gezeichneten Menschen ist durch das schon erwähnte Passionsverständnis Löwens bedingt: Der zornige Gott ist aus der Passionsgeschichte nicht eliminiert, sondern steht als die wahre Ursache hinter dem Geschehen.

Ramlers "Tod Jesu" gilt innerhalb der Geschichte der protestantischen Passionsdichtung in zweierlei Hinsicht - "gattungsästhetisch" und "geistig" - als ein "Wendepunkt".²⁰ Die Kantate ist das früheste Beispiel einer durchweg lyrischen Gestaltung eines Passionslibrettos und entspricht inhaltlich in wesentlichen Punkten der Theologie der Aufklärung.²¹ Die Vorbildwirkung des "Tod Jesu" für Löwens Dichtung offenbart sich an Hand der "lyrischen Schilderung"²² in den Rezitativen, einigen sprachlich-inhaltlichen Momenten (trotz theologisch konservativerer Haltung gegenüber Ramler bemüht sich Löwen um Anschluß an den modernen Sprachstil) und vor allem in der Gesamtanlage des Werkes, in der konkreten Abfolge von Arien und Rezitativen.

Es ist möglich, daß die sehr ins Auge fallenden Parallelen in der Abfolge der Rezitative und Arien auf einer direkten Vorbildwirkung des Ramlerschen Libretto auf Löwen beruhen. Sie wären jedoch auch - im weiteren Sinne - aus den Anforderungen der Berliner Musiktheoretiker an ein Kantatenlibretto zu erklären: Das Festhalten an dem traditionellen dualistischen Verhältnis von Rezitativen und Arien und die Aufeinanderfolge mehrerer verschiedener

Affekte wird von Krause und Marpurg als notwendig erachtet.²³ Marpurg schlägt sogar ganz konkret für eine Passionskantate eine letzte Arie "in ehrerbietig muntern Tönen" und einen Schluß-"Chor der Gläubigen,...,dem Erlöser feyerlich Dank ab(zu)statten"²⁴ vor.

Der oben schon erwähnte Unterschied in der Gestaltung der

Arien hängt ebenfalls mit Ramlers Orientierung am

Aufklärungsdenken zusammen. Die Passionsgeschichte dient

ihm als Anlaß, sich verallgemeinernd über sittlich-

moralische Werte des Christentums zu äußern. An Ramlers

Arien kritisierte man später, daß sie sich zu sehr aus dem

Kontext der Passionsgeschichte gelöst hätten.²⁵ Dieser

Vorwurf dürfte Löwen nicht gemacht werden. Seine Arien

erwachsen - wie von Krause gefordert - "der Hauptabsicht"²⁶

des Werkes.

Die unterschiedlichen theologiegeschichtlichen Positionen,

die in beiden Werken zum Ausdruck kommen, erklären sich mit

großer Wahrscheinlichkeit auch aus der konservativeren

geistigen Haltung des Schweriner Hofes gegenüber dem

Berliner Rezipientenkreis des "Tod Jesu". Daß Löwen Anstoß

an der Modernität der Ramlerschen Kantate genommen hätte,

dürfte bezweifelt werden.²⁷

Im Rahmen eines größeren Abschnittes der Geschichte der

protestantischen Passionsdarstellung sind jedoch die

Gemeinsamkeiten zwischen beiden Kantaten, dem "Tod Jesu"

Ramlers und dem "Sterbenden Heiland" Löwens, wesentlicher

als die Unterschiede. Ein wesentliches Kennzeichen des

Passionsverständnisses der Aufklärung, von dem beide Texte

geprägt sind, ist die ganz neuartige Reflexion des

psychischen und physischen Schmerzes, um den Glauben darin zu verankern.

Der Wandel des Passionsverständnisses im 18. Jahrhundert von dem traditionell lutherischen zu dem der Aufklärung hat sich allmählich und zunächst nicht in dem Bewußtsein der Abgrenzung verschiedener geistesgeschichtlicher Positionen vollzogen. Die Gegenüberstellung der beiden Passionslibretti läßt deutlich werden, daß die Sprache als vorbereitende Kraft und wichtigster Mittler für die gedankliche Entwicklung wirkte. Löwen stellt die Passionsgeschichte zwar in den Kontext der lutherischen Lehre, schafft aber durch den Gebrauch des für die Aufklärung typischen Wortschatzes ein Jesusbild, das über das traditionelle hinausgeht.

Zwischen Ramlers "Tod Jesu" und Löwens "Sterbendem Heiland" besteht in diesem Sinne kein prinzipieller, sondern ein gradueller Unterschied. Beide verdeutlichen unterschiedliche Etappen eines Wandels des Passionsverständnisses im 18. Jahrhundert unter dem Einfluß von Pietismus und Aufklärung. Löwens Werk, obwohl später entstanden, ist das geschichtlich frühere.

3.2. Die Musik des "Sterbenden Heilands" im Vergleich zu Carl Heinrich Grauns Vertonung des "Tod Jesu"

Ein Vergleich beider Kantatentexte läßt einerseits eine Vorbildwirkung des "Tod Jesu" auf den "Sterbenden Heiland" und andererseits eine theologisch und sprachlich

konservativere Haltung der Löwenschen Dichtung gegenüber der Ramlers deutlich werden.²⁸

Die nun folgende musikalische Gegenüberstellung beider Werke steht vor dem Hintergrund der Frage, ob Grauns Komposition ebenso so stark auf die Hertels wirkte wie der Ramlersche Text auf Löwen und inwieweit Unterschiede zwischen beiden Kompositionen mit den textlichen Differenzen auf einer Ebene liegen und durch sie erklärt werden können. Die Vermutung einer Vorbildwirkung, die musikalische Seite beider Kantaten, betreffend liegt nicht nur insofern nahe, als Hertel Graun als Musiker und Kompositionslehrer schätzte, sondern auch, weil er seine Passionskantate unter dem für die Empfindsamkeit typischen Kompositionsanspruch schuf (vgl. Kapitel 2) und Grauns "Tod Jesu" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als "empfindsames" Werk par excellence galt.²⁹

Allerdings muß auch der musikalische Vergleich vor dem Hintergrund der musiktheoretischen Schriften vollzogen werden, um zu entscheiden, inwieweit sich Übereinstimmungen zwischen beiden Werken mit dem zeitgenössischen Kantatenstil decken.

Gemeinsamkeiten im musikalischen Gesamtaufbau der Werke sind textbedingt und schon besprochen worden.

Die Besetzung der Kantaten ist weitestgehend übereinstimmend: Beide Komponisten verwenden drei Solisten (Sopran, Tenor, Baß), einen vierstimmigen Chor und ein durch jeweils zwei Flöten, Oboen und Fagotte bereichertes

Streichorchester mit Basso continuo. Hertel setzt außerdem zwei Hörner ein.³⁰

Es-Dur spielt in beiden Werken die Rolle einer Rahmentonart; demzufolge überwiegen die B-Tonarten deutlich.

Der Grund für diese Übereinstimmung in der Tonartenkonzeption liegt auch im Tonartenverständnis des 18. Jahrhunderts: Es-Dur ist den feierlichen, ernsthaften Affekten vorbehalten. Laut Mattheson "hat" diese Tonart "viel pathisches an sich; will mit nichts als mit ernsthaftten und dabey plaintiven Sachen gern zu thun haben"³¹. Schubart charakterisiert Es-Dur als den "Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott"³². Hertel, der sich ebenfalls mit dem Problem der Tonartencharakteristik auseinandersetzt, rechnet B-Tonarten mit drei bis vier Vorzeichen zu den "schönsten und anmuthigsten Töne(n) in der Musik"³³: "Ein Stück aus dem Dis Dur (gemeint ist hier Es-Dur), F moll u.s.w." "rühret" "unser Ohr weit sanfter", "als wenn es aus dem C, D dur oder E moll gespielt würde".³⁴

Der Charakter der beiden Passionskantaten ist - zumindest was den chorischen Rahmen betrifft - nicht von verzweifelter, sondern von verhaltener Trauer. Aber auch ansonsten überwiegen die Dur-Tonarten gegenüber den moll-Tonarten. Abgesehen von den Chorälen, deren Tongeschlecht durch die Melodie vorgegeben ist, benutzt Hertel moll-Tonarten nur in zwei Arien, Graun für zwei Chöre.

Dem Eingangschoral des "Sterbenden Heiland" geht ein achttaktiges Orchestervorspiel voraus, das mittels melodischer Tritoni und Baßstimmchromatik auf den Grundaffekt und die Grundaussage des Werkes einstimmt:

Takt 1-4
Lento

Die vierstimmigen Choräle Grauns zeichnen sich durch schlichte Harmonik und betont einfachen Satz aus. Hertels Choräle sind demgegenüber harmonisch komplizierter; die von Graun nicht verwandten Eintrübungen durch doppelt verminderte Septakkorde besitzen in Hertels Chorälen meist textausdeutende Funktion:

Hertel, Choral Nr. 2, T. 1-8

(Streicher + 2 Ob. colla parte)

Jeh will an deinem Kreutz-ze die Keltz-tretel stehn

Während die vierstimmigen Sätze des "Tod Jesu" melodisch bewußt schlicht gehalten sind, gebraucht Hertel Chormelodien in einer ihrer Ursprungsfassung gegenüber durch Vorhaltsbildungen und Durchgänge bereicherten Form, die vermutlich aber der damaligen Singweise entspricht.³⁵ Der jeweils letzte Choral beider Werke hebt sich aus der Reihe der homophon vierstimmigen (mit colla parte geführten Instrumenten) ab. Die Unterbrechung der drei Strophen des

Chorals "Ihr Augen weint" durch ein Baß-Arioso "Weinet nicht" ist im Textdruck der Graunschen Kantate bereits vorgegeben.³⁶ Hertel wählt für seinen letzten Choral die solistische Choralbearbeitung in einer Form, wie sie vor allem in Norddeutschland verbreitet war und später von ihm in den sogenannten "Chorälen" konsequent verwendet wurde: Abschnittsweise fügt er eine (hier kaum verzierte) Choralmelodie in einen aufgelockert polyphonen Orchestersatz hinein. Die imitatorische Vorwegnahme der Anfangsintervalle im Vorspiel und die "Sterbe-Chromatik" in den Zwischenspielen lassen auf barocke Vorbilder schließen:

(Streicher+Basso continuo) Takt 19-22

Beide Kantaten enthalten - entsprechend dem Text - mehrere Bibelwort-Chöre und einen frei gestalteten Schlußchor. Musikalisch sind die zuerst genannten die konservativeren. Zweimal je Kantate greifen die Komponisten die traditionelle Form "Präludium und Fuge"³⁷ zur Vertonung eines zweigliedrigen Bibelverses auf. Bemerkenswerte Gemeinsamkeiten zwischen den Eingangschören fallen auf. Beide beginnen (Hertel im Vorspiel, Graun im Chorsatz) mit einer chromatisch absteigenden Baßlinie. In Hertels Beispiel durchschreitet der Baß sogar konsequent chromatisch ein Quartintervall und ließe sich damit im

Rahmen der Figurenlehre als Pathopoiia darstellen, ein traditionelles Kompositionsmerkmal für die affektstarke Ausdeutung von Worten negativen Affektgehalts.³⁸

Grain, Takt 2-6

Sein Odem ist schwach sein Odem ist schwach ist schwach, ist schwach

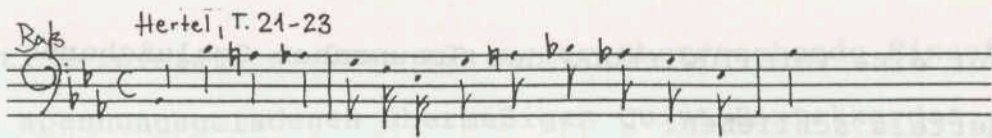
Hertel, Takt 1-4

Maestoso

Auch in den Fugenthemen verwenden beide Komponisten textausdeutende Chromatik:

Baß Grain, T. 20-23

Seine Seele ist voller Jam - - - - - uer



Er hat sie ge-feltest in seinem Zorn, in seinem Zorn

Die Fugen beider Werke sind sorgfältig gearbeitet. Eine Doppelfuge wie Grauns berühmtes Beispiel "Christus hat uns ein Vorbild gelassen" (Chor Nr. 14)³⁹ findet sich jedoch in Hertels Werk nicht.

Der Schlußchor beider Werke ist in jeweils dreiteiliger Liedform (bei Graun mit Wiederholung des Anfangsteiles, bei Hertel strophisch) gehalten. Übereinstimmend verwenden beide Komponisten die Tonart Es-Dur, ein langsames Tempo (Largo) und punktierte Rhythmen. Der feierliche Gestus der Sätze wird zusätzlich unterstützt durch Melodieorientiertheit, durch zu weiten Teilen homorhythmische Deklamation der Chorstimmen und häufige Verwendung aufwärtsgerichteter Quart- und Sextintervalle, in Grauns Chor außerdem noch durch den Beginn der Singstimmen im Unisono.

Daß die aufgezählten kompositorischen Merkmale in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Ausdrucksmöglichkeiten des Erhabenen, Würdevollen galten, erfahren wir aus Kochs Musikalischem Lexikon (1802): "Der Ausdruck des Erhabenen verlangt eine mäßig langsame Bewegung, einen sehr hervorstechenden und stark markierten Rhythmus, und mehr gestoßene, als zusammenges Schleifte Töne; dieser Affect verträgt sich sehr gut bey langsamen Noten mit weiten, aber consonirenden Intervallsprüngen, und er verlangt eine volle und kräftige, aber keineswegs mit Dissonanzen überladene Harmonie, und äußerst kräftige Accentuirung der Töne, daher auch die Tonstücken von diesem Charakter die öftern punktirten Noten in mäßiger Bewegung."⁴⁰

Ein sekundweises "Aufschwingen" der Melodie verbunden mit einer in beiden Werken übereinstimmenden Kadenzbildung läßt

auf eine Vorbildwirkung des Graunschen Schlußchores auf den Hertels schließen:

Graun, T. 17-19

Hertel, T. 27-29

Die in den Texten vorgegebene persönliche Anrufung des Gekreuzigten ("o, Jesu", "Erlöser") wird in beiden Kompositionen - musikalisch in ähnlicher Weise - nachvollzogen. GleichermäÙe verwenden Graun und Hertel dabei einen doppelt verminderten Septakkord auf betonter Taktzeit:

Graun, T. 19-21

o Jesu o Jesu

Hertel, T. 25-27

Er-lö--ser, Erlöser

Dennoch sind die Schlußchöre "keineswegs mit Dissonanzen überladen" (vgl. obiges Zitat aus Kochs Lexikon). In den Bibelwort-Chören dagegen bedienen sich beide Komponisten gleichermaßen häufig harmonisch ausdrucksstarker Mittel zur

Textinterpretation. Dazu zählt der überraschende Einsatz des spannungsgeladenen übermäßigen Quint-Sextakkordes, der sich in Chorsätzen beider Werke nachweisen läßt. Während Graun diesen Akkord vorschriftsmäßig einführt und auflöst⁴¹, "springt" Hertel unmittelbar in diese Dissonanz "hinein". In beiden Beispielen folgt auf die übermäßige Sexte ein sehr betonter Einsatz des doppelt verminderten Septakkordes:

Graun, Chor Nr. 10, T. 16-20

Handwritten musical score for Graun, Chor Nr. 10, T. 16-20. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line has notes with stems and beams. The basso continuo line has figured bass notation. The lyrics are "Zie-der Er---den o wehe, o wehe". There are dynamic markings like "ff" and "p".

Hertel, Chor Nr. 3, T. 60-62

Handwritten musical score for Hertel, Chor Nr. 3, T. 60-62. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line has notes with stems and beams. The basso continuo line has figured bass notation. The lyrics are "und zertreten in seinem Grimm, zer-tre--ten zer-treten in seinem Grimm". There are dynamic markings like "p" and "ff".

Die Arien komponierten beide Meister unter dem Blickwinkel des Affektendenkens. Konsequenterweise wird die fünfteilige Dacapo-Arie in der verkürzten dal-segno-Form verwendet. (Als einzige Ausnahme kommt im "Sterbenden Heiland" eine zweiteilige Form vor.) Die Mittelteile der Arien weichen in

beiden Werken (in Tonart, Taktart, Tempo und Charakter) mitunter stark von ihren Rahmenteilten ab. Die Untersuchung der Texte verdeutlichte, daß im "Sterbenden Heiland" im Gegensatz zu Ramlers Kantate auch die negativen bzw.

"unangenehme(n) Affecte"⁴² Berücksichtigung fanden. Die "Arie des Zornes" (Nr.9 "Du Stolz, den Gottes Hauch zerschmettert") ist auch musikalisch als eine solche anzusprechen. Das zwischen Violinen und Basso continuo aufgeteilte Ritornellthema charakterisieren kräftige Punktierungen und mitunter sehr große Tonsprünge. Die Worte "Empörst dich; zittre! Jesus bebt!" sind quasi als Ausrufe ("zersplittert") in dieses Thema hineinkomponiert worden.

Krause beschreibt den Zorn in seinem Affektenkatalog wie folgt: Er "fähret plötzlich und wüthend heraus, er schreyet, donnert und zersplittert gleichsam die erhabenen Worte"⁴³.

Unter den hinsichtlich des Affektes übereinstimmenden Sätze weisen die beiden "Reue-Arien" (Graun Nr.9, Hertel Nr.15, Notenbeispiele im Anhang) auch musikalisch mehrere gemeinsame Merkmale auf: den ruhigen Vierviertel-Takt (Largo bzw. Adagio) mit Achtelauftakt, den gleichbleibenden Baß im ersten Takt, die Terzen- und Sextenmelodik zu Beginn und die chromatische Stimmführung im weiteren Verlauf. Die für die Berliner Schule typische melodische Kleingliedrigkeit durch Aneinanderreihung mehrerer textgezeugter Motive charakterisiert beide Arien. Rhythmische Verschiebungen zwischen den beiden Violinstimmen (Takt 2 und 4), die dissonante Reibungen auslösen und vom Solosopran später zu "Seufzersekunden"

umgebildet werden, sowie der auf unbetonte Zählzeit fallende Quartsprung in Takt 1, der beim Einsatz der Singstimme fast als Aufschrei empfunden wird, verleihen dieser an sich ruhigen Arie Hertels eine eigentümliche innere Dynamik, die man im Sinne Krauses als "Unruhe" empfinden kann.

Die Reue zählt Krause zu den "unangenehme(n) Affecte(n)". Sie "wird mit einer klagenden, seufzenden und manchmal sich selbst scheltenden Stimme vorgestellt, die zugleich eine Unruhe verrät"⁴⁴.

Derartige synkopische Bildungen, denen man wohl in erster Linie die Wirkung der "Unruhe" zuschreiben kann, verwendet Graun auch, allerdings nicht in der instrumentalen Einleitung, sondern erst nach Einsatz der Solostimme.

Eventuell hat die Graunsche Ausdeutung des Wortes "Schmerz" auf das instrumentale Thema der Arie Hertels Einfluß gehabt:

Vll II

Va

T

Bc

Takt 15-17

bald weilt als einher der Schmerz

Die "Reue-Arie" Grauns empfanden die Zeitgenossen als "herzschmelzend"⁴⁵. Die klassische Periodizität in der instrumentalen Einleitung, die Dur-Tonalität und die ungetrübte Terz- und Sextenmelodik bewirken (zumindest im A-Teil) eine sehr gemäßigte Darstellung der Reue. Das ist eventuell auch textlich bedingt, Ramler deutet die Reue fast als positiven Affekt.

Die letzte Arie Grauns (Nr.19) stand vermutlich ebenfalls ganz direkt bei der Hertels (Nr.22) Pate. Vom Text her sind beide als "Freuden-Arien" angelegt. Auch musikalisch geben sie dem Affekt der Freude, die nach Krause "muntere, klare, freye Töne" und "eine fließende und etwas geschwinde Composition"⁴⁶ verlangt, Ausdruck. Beide Komponisten setzen die Sopranstimme ein, in beiden Fällen handelt es sich um die virtuoseste Arie der gesamten Kantate. Übereinstimmend beginnt das Thema der Arien mit einem abfallenden Quartsprung und schwingt sich anschließend bis zum Spitzenton h bzw. b auf:

Graun, Takt 26 - 29

S
Singt dem göttlichen Propheten!

Hertel, Takt 20 - 24

S
Schallt ihr freudigen Gesänge!

Unter den Rezitativen beider Werke dominieren die Secco-Nummern. Graun verwendet zweimal, Hertel dreimal ein Accompagnato (Streichersatz zum Basso continuo).

Zunächst sei die schon textlich durchgesprochene rezitativische Darstellung der Gethsemane-Szene in beiden Werken (Hertel Accomp. Nr. 5 und Graun Accomp. Nr. 3) miteinander verglichen. Grauns Komposition (Largo e mezzo forte) ist aus einem Guß geformt, diejenige Hertels statt dessen mehrteilig zusammengesetzt (Largo - Allegro - Largo - Arioso e andante). Beide Accompagnati beginnen mit einem kurzen, instrumentalen Einleitungsmotiv. Im "Tod Jesu" ist es jenes aufwärtsstrebende Terzenmotiv, das die Zeitgenossen "rührend"⁴⁷ fanden. Hertel komponiert ein markant punktiertes abwärtsführendes Unisono-Motiv, das die melodischen Tritoni des Kantatenvorspiels wieder aufgreift und in einen doppelt verminderten Septakkord mündet, über dem die Singstimme ihre erste Textzeile deklamiert.

The image displays two handwritten musical staves for comparison. The left staff is labeled 'Graun' and features the tempo marking 'Largo e mezzo forte'. It shows the beginning of the accompaniment for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), and Bass (Bc). The right staff is labeled 'Hertel' and features the tempo marking 'Largo'. It shows the beginning of the accompaniment for the same instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some parts enclosed in boxes to highlight specific musical features.

Auch im weiteren Verlauf des Accompagnato dominieren bei Graun die reinen Dur- und moll-Akkorde. Für besonders ausdrucksstarke Textpassagen benutzt er enharmonische Verwechslungen.⁴⁸ In Takt 8 ereignet sich textlich Entscheidendes: Der "peinlich langsam Sterbende" wird als

"mein Jesus" erkannt. Graun moduliert von as-moll über die enharmonische Umdeutung Des-Cis nach Fis-Dur. Ramlers lichte Jesus-Gestalt stellt er mit Kreuztonarten dar.

In Hertels Accompagnati dagegen ereignen sich enharmonische Verwechslungen auf der Basis des doppelt verminderten Septakkordes und seiner Umkehrungen. Im folgenden Beispiel deutet er den Akkord c-es-fis-a (dominantisch zu g-moll) um in c-dis-fis-a (dominantisch zu e-moll) und gelangt über einen nächsten doppelt verminderten Septakkord ais-cis-e-g nach H-Dur:

Takt 37-40

Vi I+II
Va
S
Vc

Sein Leib, auf dem die Last der Sünde rätet, flüht ganz die Hölle, schwitzet Blut

Graun wiederholt das "rührende" Eingangsmotiv modulierend an den Zeilenschlüssen. Damit gestaltet er zunächst die instrumentale Begleitung, bis die Streicher zu sanften Sechszehntel-Repetitionen übergehen. Hertel begleitet die Singstimme ganz im barocken Sinne durch tonmalerische Textausdeutung: Eine aufsteigende Figur im Streicher-Unisono (Allegro) markiert das Wort "wälzen",

Accompagnato Nr. 6, Takt 8-10
Allegro

es wälzen wie Gewitter Gottes...

ein in "schweren". Viertelnoten abwärtsschreitender doppelt vermindertes Septakkord (es-a-a-fis) interpretiert den "schwerwiegenden" "Zorn der Rache", und ein chromatisch in allen Stimmen absteigendes sehr dissonantes Motiv erklingt nach der Textzeile "und ohnmachtvoll in Staube sinken".

Takt 20-22

und ohnmachtvoll in Staube sinken

Hier geht Hertel über sämtliche Stimmführungsgesetze (Gegenbewegung, Dissonanzauflösung) hinweg. Die Aufeinanderfolge mehrerer doppelt vermindertes Septakkorde im Sinne trugschlüssiger Harmoniefortschreitungen zeugt von

einer Radikalität im musikalischen Denken, das den Ausdruck zum obersten Prinzip erhoben hat.

Dennoch scheint das "Gethsemane-Accompagnato" Grauns auf Hertel stark gewirkt zu haben. In einem späteren Rezitativ (Nr. 19) verwendet Hertel ein ruhiges zweitaktiges Streichermotiv in As-Dur (!), das auf absteigenden Dreiklängen basiert und das im Verlaufe des Accompagnato in verschiedenen Tonarten wiederholt wird. Auch die harmonische Struktur des "rührenden" "Tod-Jesu"-Motives, der Wechsel Tonika-Dominante-Tonika findet sich hier wieder:

Reine Dur- und moll-Klänge lichten in diesem Accompagnato den sonst bei Hertel oft harmonisch überladenen und unausgeglichenen Rezitativstil auf. Allerdings behält er diese Tongebung nicht lange bei. Die Worte "erzittre bey der Angst..." deutet Hertel durch impulsive Streicherfiguren, punktierte Sechzehntel-Repetitionen, Sforzati und harmonische Eintrübungen aus.

Die aufgezeigten Unterschiede im Rezitativstil dürften sich auch aus der Beschaffenheit des Textes heraus erklären (vgl. Kap. 3. 1.). Löwen gibt dem Komponisten viel mehr Anlaß zur tonmalerischen und affektstarken Textdarstellung, weil seine Sprache stärker als die Ramlers von barocker Bildhaftigkeit geprägt ist und er die "Höllqualen" und den "schauervollen Schmerz" deutlicher beschreibt. Das zeigt auch ein Vergleich der Schlußrezitative beider Kantaten, in denen der Aufruhr der "Elemente der Natur" bei Jesu Tode (Graun Rez. Nr. 22, Hertel Rez. Nr. 23) zum Ausdruck kommt. Hier greift sogar Graun zum Mittel der bildhaften Textinterpretation. Gegenüber Hertels sehr vordergründiger Darstellung des "Bebens", "Krachens" und "Einstürzens" verfährt er jedoch dabei gemäßigt. Das rührt nicht zuletzt daher, daß sich Ramlers "niedersteigende Seraphim" verglichen mit Löwens "Sturm zur tiefsten Hölle" geradezu harmlos ausnehmen.

Auch in der Führung der Singstimme unterscheiden sich die Rezitative beider Komponisten. Grauns schlichte und melodiöse Haltung - sogar bei einer Textpassage wie dieser:

Rez. Nr. 22
Lakt. 10

S

in jeder Ader wühlte ein Dolch, sein ganzer Körper fliegt am Kreuz empor, er fühlt des Todes süßen Bausch.
Graun

Bc

übernimmt Hertel nur in wenigen Fällen. Häufiger sind seine Rezitative von affektstarker Deklamation getragen. Der Forderung der Theoretiker, in einem "Kirchen=Recitativ"⁴⁹ einen "mehr singend(en), als redend(en) Textvortrag"⁵⁰ zu wahren ("wie es der Heiligkeit des Ortes gemäß ist"⁵¹), wird Graun eher gerecht als Hertel, dessen Rezitative teilweise sehr theatralisch sind.

Rez. Nr. 19, Takt 12-15

VI 1+2

T

Va
Bc

8 Er zittert bey der Angst, bey dem schauerrollen Schmerz, bey Höllen-Quaken, die ihn fassen, die so all-mächtig seine Seele fassen.

Beide Komponisten - Hertel noch stärker als Graun - bedienen sich in der Rezitativgestaltung der Vorschlagsbildungen. Hertel verwendet sie meist für "empfindsame" Textpassagen:

Rez. Nr. 5, T. 3/4

Ach! ach! mein Jesus fährt

Die durch die musikalische Gegenüberstellung gezeigten direkten Bezügen zwischen beiden Werken - in Arieneinleitungen, Begleitfiguren der Accompagnati und im Schlußchor - dürfen nicht als zeittypische Floskeln gewertet werden, sondern zeugen davon, daß Hertel wie viele seiner Zeitgenossen sich dem starken Eindruck des "Tod Jesu" Ramlers und Grauns nicht entziehen konnte und dieses Werk bei der Komposition seiner Passionskantate als Vorbild vor Augen hatte. Die Verschiedenheit beider Kantaten offenbart sich am vordergründigsten in Hertels stärkerer harmonischer Sprache (vor allem dem bisweilen überstrapazierten doppelt verminderten Septakkord) und seinem ausgeprägten Hang zur bildhaften Textinterpretation. Der Hinweis auf den Löwenschen Text, der durch seine Bildhaftigkeit und die stärkere Berücksichtigung negativer Affekte mehr Raum für eine derartige Vertonung bietet, reicht natürlich nur teilweise zur Erklärung.

Daß die Verbindung zwischen Text und Musik bei einer derartigen Gegenüberstellung niemals zu eng gezogen werden darf und der Personalstil des Komponisten gegenüber der Textbeschaffenheit immer noch ein aussagekräftigeres Kriterium bleibt, verdeutlicht der von Peter John Czornyj unternommene Vergleich zwischen der "Tod-Jesu"-Vertonung Grauns und der Telemanns.⁵² Letzterer, der schon unter Zeitgenossen als ein malender Komponist galt⁵³, findet auch in Ramlers Text noch genügend Anlaß zur bildhaften Textdarstellung. Czornyj vergleicht die Gestaltung von Jesu Todesqualen am Kreuz in beiden Werken und bezeichnet das Graunsche Rezitativ als "an exclamation of resignation and concern, not of surprise and horror"⁵⁴.

Der Text Löwens wurde oben als der gegenüber dem Ramlerschen konventionellere beschrieben. Konservativer als Grauns Werk ist auch das Hertels, was den häufigen Einsatz der bildhaften Textinterpretation anbetrifft. In seinem

Unter diesem Blickwinkel gesehen hätten auch die Rezitative Hertels in den Augen der Theoretiker nicht bestanden, da sie stark von der malenden und affektausdeutenden Textinterpretation geprägt sind.

Die zahlreichen Vorschläge, derer sich Hertel - vermutlich im Bemühen um Nachgestaltung des Graunschen Tonfalles - in der Singstimmenmelodik bedient, gelten in einschlägigen Musikgeschichtswerken als Merkmale des "empfindsamen Stils"⁶¹ und sind auch von den Zeitgenossen als Möglichkeiten verstärkten Affektausdruckes beschrieben worden.

Nach C.Ph.E.Bach zählen Vorschläge zu den "nöthigsten Manieren", die in der Melodie "eine Gefälligkeit" "erregen"⁶² und "besonders bey sehr affectuösen Stellen"⁶³ Anwendung finden sollen. Daß Vorschläge im Rezitativ mit dem vielzitierten Bedürfnis nach "Ausdruck" von "Empfindungen" in Zusammenhang gebracht wurde, erfahren wir aus Agricola/Tosis "Anleitung zur Singkunst" (1757): Das "Kirchen=Recitativ" "fodert vielmehr hie und da eine lange Aushaltung, viele Vorschläge, und eine beständig unterhaltene edle Ernsthaftigkeit. Die Kunst, mit welcher es auszudrücken ist, lernt man nicht anders, als aus einer überzeugenden Empfindung der Wahrheit: das man zu Gott redet."⁶⁴

Entsprechend zeitgenössischer Kompositionslehren rechnen die Vorschläge in den Rezitativen Grauns und Hertels zu den "veränderlichen", d.h. zu denen, die "nach der gewöhnlichen Regel" "die Hälfpte von der folgenden Note" "bekommen"⁶⁵.

C. Ph. E. Bach nennt jedoch auch "Fälle..., wo der Vorschlag wegen des Affect länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälfpte von der folgenden Note bekommt"⁶⁶. In Sulzers "Allgemeiner Theorie..." ist die Technik der Dehnung der ersten Vorschlagsnote - was bedeutet, daß die "letzte oft mit einem Pianissimo gleichsam verlöscht"⁶⁷ - als Möglichkeit des Ausdruckes der persönlichen Empfindung (nämlich der des Sängers) beschrieben worden.⁶⁸ Nimmt man - was durchaus wahrscheinlich ist - eine solche Interpretationsweise für die Vorschläge in den Rezitativen Hertels an, so kann man von den für den "empfindsamen Stil" typischen "Seufzer-Sekunden" sprechen.⁶⁹

Sie betreffen aber nur einige (textbedingte) Ausschnitte der Rezitative Hertels.

An den Arien des "Tod Jesu" kritisierte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts - ebenfalls unter dem Blickwinkel des "Empfindsamkeitsdenkens" - ihren opernhafte Charakter, ihren "übertriebenen, beynahe wollüstigen Platz der Melodien"⁷⁰. Dieser Vorwurf müßte auch Hertels Werke treffen. Zumindest seine "Sieges-Arie" steht denen Grauns an Virtuosität nicht nach.

Die hier angeführten Urteile von Musiktheoretikern des 18. Jahrhunderts verdeutlichen die Unmöglichkeit, für die gesamte Graunsche Kantate, die ja nicht nur in den Arien, sondern auch in den Bibelwortchören der Tradition verhaftet ist, den Terminus eines "Empfindsamkeits-Werkes" in Anspruch zu nehmen.⁷¹ Der sogenannte "empfindsame Stil" läßt sich nur in den Accompagnati an Hand von Vorschlagsmelodik, enharmonischer Modulation und einer insgesamt abgeklärten Tonsprache dingfest machen. Verglichen mit Grauns Accompagnati wirken die Hertels janusköpfig. Merkmale des "empfindsamen Stils" sind nachweisbar, aber sie heben sich merkwürdig aufgesetzt von den - zumindest rein äußerlich - im Barockstil verhafteten Kompositionen ab. (Ähnlich wirkt das Vokabular der Aufklärung im Kontext der in barocker Bildhaftigkeit und biblischer Symbolik verhafteten Sprache Löwens).

"Ich habe dieses schöne Gedicht mit soviel Empfindung in die Musik gesetzt, als es von dem Dichter entworfen ist..."⁷². Unter diesem Anspruch hat Hertel die Passionskantate "Der sterbende Heiland" geschaffen. Wenn Komponieren unter dem Blickwinkel des

"Empfindsamsamkeitsdenkens" - gemessen an Grauns "Tod Jesu" - bedeutet, in erster Linie die zarten, sanften, positiven Empfindungen zum Ausdruck gelangen zu lassen, dann kommt Hertel im "Sterbenden Heiland" diesem Anspruch nicht nach. Sein "Empfindungs"-Begriff schließt die starken und heftigen Leidenschaften nicht aus (vgl. Kapitel 2). Bestimmte Momente der harmonischen Textinterpretation in Hertels Werk (vgl. Rez. Nr. 5, Takt 21/22 und Chor Nr. 3, Takt 60-62) zeugen von einem Ausdrucksbedürfnis, daß über das der "Empfindsamsamkeit" gemäße hinausgeht. Hertel reagiert besonders stark auf die im Text vorgegebenen negativen Affekte. Dabei formt er mitunter aus der barocken Figurensprache stammende Kompositionselemente zu eigenständigen musikalischen Gesten um, die der unmittelbaren Wirkung affektstarker Textmomente auf den Komponisten entsprungen zu sein scheinen. In diesen Zusammenhang ist auch das kurze und unkonventionelle Kantatenvorspiel einzuordnen, das jeglicher Form entbehrt (bzw. sich keinem überlieferten Formenmodell anpaßt) und nur mit einigen ausdrucksstarken (herkömmlichen) Mittel die Grundstimmung der Trauer anklingen läßt.⁷³

4. Die geistlichen Kantaten Johann Wilhelm Hertels

4.1. Die Kantatentextdichtungen Heinrich Julius Todes

Der Prediger und Dichter Heinrich Julius Tode (1733-1797) spielt innerhalb der Geschichte der höfischen Kirchenmusik Mecklenburg-Schwerins eine wichtige Rolle. Aus seiner Feder stammen neunzehn Kantatentexte, die als Auftragswerke der Herzöge Friedrich und Friedrich Franz (reg. 1785-1837) von verschiedenen mecklenburgischen und außermecklenburgischen Komponisten vertont wurden.

Tode hatte in Hamburg Theologie studiert und dabei sehr unter dem Einfluß Hermann Samuel Reimarus' (1694-1768) gestanden, einem vom englischen Deismus und von der Philosophie Christian Wolffs geprägten Verfechter der historisch-kritischen Bibelexegese und einer "natürlichen Religion".¹ Demzufolge dürfte man vermuten, daß der Mecklenburger Pastor der Aufklärungstheologie nahestand.

Tode dichtete seine Kantaten nicht mit demselben künstlerischen Anspruch wie Ramler und Löwen. In der 1783 erschienenen Autobiographie bekannte er:

"Er sieht diesen Umstand, der ihm gewissermaßen den Beruf eines Religionsdichters seines Vaterlandes zu geben scheint für den frohesten Vorfall seines Lebens, nicht sowohl als Dichter, sondern vielmehr als Prediger und Patriot an, so ferne er sich nämlich mit der unschätzbaren Hoffnung schmeichelt, hierdurch seinen eigentlichen Wirkungskreis auf eine beneidenswürdige Art erweitert zu sehen, und von dem auf diese Weise auch außerhalb seines kleinen Pfarrbezirkes gestreuten Samen, unter göttlichem Segen, hie und da angenehme Früchte erwarten zu dürfen."²

Die Grundintention Todes, die Verbreitung der christlichen Lehre zu befördern, stimmt mit der Herzog Friedrichs bei

der Einführung der geistlichen Konzerte überein. Wie groß der Einfluß Friedrichs des Frommen auf den Dichter bei der Schaffung der Kantatentexte gewesen sein mag, läßt sich nur schwer abschätzen. Vermutlich gab der Herzog die Themen und einige Gedanken vor, vielleicht auch - da er selbst mit Kantatentextdichtung vertraut war³ - einige Hinweise zur Form. Der relativ hohe Anteil und das Ausmaß der Bibelverse in den Texten Todes sind eventuell mit konkreten Wünschen des Herzogs in Verbindung zu bringen. Tode übernahm Bibelverse generell unverändert in seine Kantaten; mitunter kombinierte er auch mehrere Verse miteinander als Textgrundlage eines Einleitungs- oder Schlußchores. Mit zwanzig bis fünfundzwanzig Nummern geben die Texte bereits einen oratorienhaften Umfang der Komposition vor. (Nur die zuletzt gedichteten Passionskantaten sind kürzer; sie bestehen aus durchschnittlich fünfzehn Nummern.) Die Gattungsbezeichnung Kantate (bzw. Cantate), die Tode für seine Werke wählte, läßt aber auf eine lyrisch-betrachtende Abhandlung der entsprechenden Themen schließen.⁴ Neben den traditionellen Bestandteilen der "gemischten madrigalischen Kantate"⁵ Arie, Rezitativ, Bibelspruch und Kirchenliedstrophe treten in einigen der Texte Todes weitere Formen auf, die im Rahmen der damaligen Kantatengeschichte ebenfalls nicht unbekannt waren: Canzonette, Trio, Cavate, der "dialogische Doppelchor"⁶ und der von kurzen Soloteilen unterbrochene Chorsatz. Die genannten Formen, die in diesem Zusammenhang in erster Linie dem Bedürfnis nach Auflockerung der stereotypen Kantatenform entsprungen sein werden, sind in ihrer

textlichen Anlage durch die musikalische Gestalt determiniert und von den Musiktheoretikern des 18. Jahrhunderts beschrieben worden.⁷

Die Choräle in den Kantaten Todes stammen höchstwahrscheinlich zum überwiegenden Teil aus der Feder des Textdichters selbst. Daneben fanden auch Kirchenliedstrophen Martin Luthers, Paul Gerhardts, Heinrich Elmenhorsts und Johann Rists Eingang in die Dichtungen. Die Choräle Todes sind gezeichnet von subjektiver Frömmigkeit, mitunter gefühlsüberladener Sprache, aber auch sehr rationalen Überlegungen. In der Weihnachtskantate stellt Tode - ganz im Sinne der Aufklärungstheologie - Christus als Vorbild sittlichen Lebens dar:

"So gehst du vor, und wir,
die Deinen Folgen dir.
Uns Schwachen strahlt zum Segen
dein großes Muster hier,
und ruft uns laut entgegen:
Ihr Menschen, lernt von mir!
Liebe lernt von mir! Demuth lernt von mir!"

Bei der Dichtung seiner Choralstrophen griff Tode häufig auf bekannte Kirchenlieder aus dem Mecklenburgischen Gesangbuch zurück.

Das Umdichten von Gesangbuchliedern ist eine im 18. Jahrhundert sehr verbreitete Praxis. Sowohl pietistische als auch von der Aufklärung beeinflusste Theologen bedienten sich dieses Mittels, um ihren Gedanken Ausdruck zu verleihen.⁸ Todes Kirchenliedumdichtungen entspringen in erster Linie dem Bedürfnis nach einer "geglätteten Sprache"⁹

z.B. Mecklenburgisches Kirchengesangbuch von 1764:
"Laß mich kein Lust noch Furcht von dir
in dieser Welt abwenden..."

Tode, Kantate "Jesus in Banden":

"Gieb, daß nicht Lust, noch Furcht mich hier, Mein Heiland,
von dir wende..."

und nach Vermeidung unverständlicher Worte. Beides ist charakteristisch für die Theologie der Aufklärung.¹⁰ Der Schlußchoral der Himmelfahrtskantate beispielsweise geht auf die fünfte Strophe des Liedes "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" zurück. Johann Friedrich Löwen hat diese Strophe im Vorwort seiner "Geistlichen Lieder" (1770) als eine sprachlich veraltete und umdichtungswürdige dargestellt. Anstoß nahm er an dem Ausdruck "Arm ausstrecken" - das "wäre platt, unschicklich und ein falsches Bild, das wenigstens dem gemeinen Mann einen wunderlichen Begriff vom Sterben geben muß"¹¹.

Mecklenburgisches Kirchengesangbuch von 1764:

"So fahr ich hin mit Jesu Christ,
Mein Arm thu ich ausstrecken:
So schlaf ich ein und ruhe fein,
kein Mensch kann mich aufwecken.
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
der wird die Himmelsthür aufthun,
mich führn zum ewgen Leben."

Tode, Kantate "Die Himmelfahrt Christi":

"So fahr ich hin zu Jesu Christ
und lege meine Glieder,
bis Zeit und Welt vorüber ist,
zu sanfter Ruhe nieder:
Dann bricht der Frommen Licht hervor,
dann grün ich aus dem Staub empor,
und preise meinen Retter."

Vereinzelt begegnen in Todes Kantaten aber auch Kirchenliedumdichtungen, die der Absicht gedanklicher Änderung entsprungen sind. Der folgende Choral aus dem zweiten Teil des Passionszyklus ist gegenüber der im Mecklenburgischen Kirchengesangbuch von 1764 verzeichneten Fassung (J. S. Bucha) stark abgewandelt. Tode hat dabei die menschlichen "Einsicht" und Vernunft als Grundlage des Glaubens und der Überwindung der Sünde ganz neu akzentuiert.

Mecklenburgisches Kirchengesangbuch von 1764:

"Steh, armer Mensch, besinne dich!
Du eilst in dein Verderben.
Mein Herze bricht, du jammerst mich!
Ach, warum willst du sterben?
Hab ich dich nicht gezeugt?
Hab ich dich nicht gesäugt?
Such ich nicht deiner Seelenruh?
Und armer Mensch, wo eilst du zu?"

Tode, Kantate "Jesus in Banden"

"Steh, armer Mensch, besinne dich!
Du läufst in dein Verderben.
Mir bricht mein Herz, du jammerst mich!
Sprich, warum willst du sterben?
Du kannst gerettet seyn!
Sieh die Gefahr nur ein,
Und zeuch, ach, zeuch den Augenblick
Von deinem Pfad den Fuß zurück."

Die Arien in den Kantatendichtungen Todes sind in traditioneller Dacapo-Form abgefaßt und dienen - ebenfalls in herkömmlichem Sinne - der Darstellung verschiedener Affekte, die sich aus dem zuvor rezitativisch Erzählten bzw. Geschilderten ableiten lassen.

Todes Rezitative sind nicht lyrisch in dem Sinne, daß Erleben und Stimmung unmittelbar zum Ausdruck gebracht werden (wie in den Passionskantaten Ramlers und Löwens). Er erzählt zwar die neutestamentlichen Geschichten in der Gegenwart, verzichtet aber bis auf wenige Ausnahmen auf das lyrische Ich. Häufiger redet er als "Prediger und Patriot" (vgl. obiges Zitat aus der Autobiographie) in der zweiten Person Plural. Die biblische Geschichte wird nicht wie bei Ramler und Löwen in den Empfindungen eines betrachtenden Individuums gespiegelt, sondern stärker gedanklich kommentierend als gefühlsüberladen erzählt bzw. auf moralisierende Weise hinsichtlich ihrer Bedeutsamkeit für den Menschen, für ein wahres christliches Leben auf Erden reflektiert. In der Pfingstkantate "Die Gabe des heiligen Geistes" führt Tode im Mittelteil einer "Andachts-Arie" die "schwarze Schmähsucht" der Welt gegen die "Kinder des Allerhöchsten" und läßt daraufhin die folgende "Moralpredigt" singen:

"Ertragt dann gern den Strom des kalten Spottes,
Den unmuthsvoll der Geist der Welt so gleich,
Als euer Licht ihn schmerzhaft reizet,
Auf euch ergießt.
Der Geist der Herrlichkeit und Gottes!
Bleibt dennoch, wer er ist:
Der Geist der Herrlichkeit und Gottes!
Und ruht auf euch!
Seyd eurem Führer immer nur getreu,

Und hört auch strafend, seine Stimme gern,
Und nehmt gelehrig zu im Werk des Herrn:
So wird er euch in alle Wahrheit leiten,
Wird euch, nach seiner Huld und Macht,
Bewahren, stärken, vollbereiten
Und durch die schwarze Todesnacht
An seiner Hand zum Vater euch begleiten."

In diesem Rezitativ äußert sich Todes Prägung durch die Aufklärungstheologie ganz unverkennbar: Erst muß der Mensch sich um ein wahrhaft christliches Leben bemühen, dann kann er die "Früchte des Glaubens"¹² erwarten.

Der Anspruch des Mecklenburger Pastors, in seinen Kantaten "vielmehr als Prediger und Patriot" denn als Dichter zu wirken, erklärt auch die sprachliche Struktur der Texte: Arien, Rezitative und die freiedichteten Choräle sind in starkem Maße dem Wortschatz der Bibel verhaftet.

Tode, Kantate "Die Gabe des Heiligen Geistes"

"Wann mit Angst und Todesschmerzen
Meine matte Seele ringt:

(Psalm 31/10: Mein Auge ist trübe geworden vor Gram,
matt meine Seele und mein Leib)

Wann, die dürre Zunge stammelt,

(Jesaja 32/4: Und die Zunge der Stammelnden
wird fließend und klar reden.)

Und zum letzten Klaggeschrey:

(Jeremia 31/15: Man hört Klagegeschrei
und bitteres Weinen in Rama.)

Gnade! Gnade!

Noch einmal die Kräfte sammelt;

Geist der Gnaden steh mir bey!

Dann, dann ruf in mir ein Abba,

(Römer 8/15: Ihr habt einen kindlichen Geist empfangen,
durch welchen wir rufen: Abba, lieber Vater.)

Welches durch die Wolken dringt,

(Jesus Sirach 35/20: Das Gebet der Elenden dringt durch
die Wolken.)

Und zu meinem bangen Herzen

Himmelstrost herunter bringt."

Darüber hinaus ist Todes Sprache von typischen Einflüssen seiner Zeit keineswegs unberührt. Eine Häufung von

Wortverbindungen mit "Herz" und "Seele" ("Seelenstille"; Seelenadel", "Herzensangst", "Seelenlicht") charakterisiert die literarische "Empfindsamkeit" (ebenso wie die Worte "empfinden", "Sehnsucht", "Entzücken").¹³ Auf einen direkten Einfluß der Klopstock-Sprache deuten Komposita wie "wehmuthsvoll", "tiefanbetend", "unmuthsvoll" und die ursprünglich dem Wortschatz des Pietismus entstammenden Bewegungsverben und Präfixbildungen ("durchströmen", "durchdringen", "entquellen", "entglimmern").¹⁴ Das sprachliche Erbe der Aufklärung ("Menschenfreund", "Tugendfreund", "Gottmensch" als Bezeichnungen für Christus) fand ebenfalls Eingang in die Dichtungen.

Trotz der vordergründigen Orientierung auf die menschlichen Dimensionen des Christentums, die persönliche Frömmigkeit des Individuums und die menschliche Seite Christi stellt Tode die Heilstatsachen (etwa im Gegensatz zu Ramler) eindeutig in den Kontext der traditionellen Lehre. Zwei weitere Textabschnitte aus seinen Kantaten mögen das verdeutlichen: Das folgende Rezitativ aus dem ersten Teil des Passionszyklus dichtete Tode vermutlich unter dem Eindruck bestimmter Passagen des "Tod Jesu" Ramlers, der wie kaum eine andere Passionsdichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im gesamten protestantischen Raum verbreitet gewesen ist. Anders als Ramler (vgl. Kap. 3. 1.) interpretiert Tode jedoch das gefühlsstark dargestellte menschliche Leiden Christi im Rahmen der Versöhnungslehre:

"Da sinkt dein Goel, Mensch, zur Erden,
Da liegt er wie ein Wurm gekrümmt,
Empfindet jeden Fluch, der Sündern war bestimmt,

Empfindet, was es heißt, für sie das Opfer werden.

Er bebt, er zagt, bedeckt mit Todesschweiß -
Was seh ich? nicht mehr Schweiß, Blut netzt seine Glieder,
Blut rollt in schweren Tropfen nieder;
Sein ganzer Leib ist Eis -
Sein Auge starrt - die Hände sinken -
Sein Odem weicht - Er soll mit Qualen,
Wovon das blosse Bild
Das Herz in ihm mit mehr, als Todesschauer füllt,
Als Bürge für uns hingestellt,
Die nicht gemachte Schuld bezahlen,
Die Sünden einer ganzen Welt,
Ihm, der im Bürgen ganz den Sohn vergißt,
Ihm, der - Gedanke zum Entsetzen! -
Jetzt Richter blos; nicht Vater ist."

Ebenso trägt die Todesche Weihnachtskantate "Die Geburt Christi" Züge einer lyrischen Hirtenidylle, als die sich Ramlers Dichtung "Die Hirten bei der Krippe" (1757)

offenbart; Tode stellt jedoch schon im ersten Rezitativ den Bezug der Weihnachtsgeschichte zum göttlichen Heilsplan her:

"Welch eine Nacht,
Von mehr als Sonnenglanz erhellt!
Wie? fährt vielleicht der Richter aller Welt
In voller Königlicher Pracht
Zu seinem Erdenvolk herab?
Zu ihnen, welchen er, ach, nur vergebens!
Die heiligsten Gesetze gab,
Umsonst gezeigt den Weg des Lebens?
Der Himmel reißt: schon sendet er
Die Diener seiner Kraft in Scharen vor sich her:
Wozu? Verbrecher vorzuladen?
Nein, arme Welt, erblasse nicht:
Als Friedensbote kömmt vom Gott der Gnaden
Der Seraph, himmlisch stralt sein Angesicht
Und himmlisch schallt sein Zuruf nieder:
'Fürchtet euch nicht!'"

Theologisch gesehen stehen die Texte Todes auf einer Stufe mit der in Kapitel 3. 1. besprochenen Passionskantate "Der sterbende Heiland" Johann Friedrich Löwens. Obwohl sprachlich und gedanklich von der Theologie der Aufklärung geprägt, offenbaren die Texte eine konservativere Haltung Todes gegenüber Ramler, aber auch gegenüber den Ansichten

seines Hamburger Lehrers Reimarus, die vermutlich aus den geistigen Verhältnissen am Mecklenburg-Schweriner Hof und eventuell auch aus der Tatsache herrührt, daß der Mecklenburger Pastor seine Kantaten mit pädagogischen Absichten schrieb.

Die nicht am Kirchenjahr orientierten Kantatentexte über allgemein christliche Themen verdienen einige besondere Bemerkungen. Von diesen insgesamt neun Dichtungen vertonte Hertel die ersten beiden, "Das Vertrauen auf Gott" und "Der Ruf zur Buße".

Die Kantaten- und Oratoriengeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist gezeichnet von einer wachsenden Konzentration auf allgemeine Themen menschlicher Frömmigkeit zuungunsten der an biblischen Geschichten orientierten.¹⁵ Diese liturgisch freien Texte werfen Licht auf die theologiegeschichtliche Situation der damaligen Zeit und stehen in engem Zusammenhang mit der Geschichte der christlichen Predigt. Hinsichtlich ihrer starken Konzentration auf das Glaubensleben und die Glaubenserfahrungen des einzelnen Menschen stimmen sie mit wesentlichen Kennzeichen der pietistischen Predigt überein.¹⁶ Moralisch-betrachtende Betrachtungen über das Leben des Christenmenschen auf Erden, die allerdings verstärkt erst Todes späte Kantatentexte betreffen, sind typisch für die Predigt der Aufklärung.¹⁷ Die Bevorzugung allgemeiner Themen gegenüber den am Kirchenjahr orientierten kann eventuell als ein Parallelfall auf dem Gebiet der Kirchenmusik zu dem von pietistischen und aufklärerischen Theologen geführten Kampf gegen den "Perikopenzwang" angesprochen werden.¹⁸

Die an zweiter Stelle genannte Kantate setzt sich mit dem für den Halleschen Pietismus zentralen Thema der Buße auseinander - entsprechend dem von August Hermann Francke aufgestellten Schema der Erneuerung des Individuums: Buße, Bekehrung, Erleuchtung, Wiedergeburt.¹⁹

In der Kantate "Das Vertrauen auf Gott" wird der menschliche "Forschungstrieb" als Gefahrenquelle für den christlichen Glauben beschrieben:

"Wohin, hochfliegende Gedanken?
 Was wagt ihr? ungeahndet überfliegt ihr
 Doch niemals die von einer höhern Macht
 Wohlthätig euch gesetzten Schranken,
 Was wälzt ihr, Frag auf Frag, in mir
 Zu Bergen Zweifeln an, und reißt
 Den aufgeschreckten Geist
 Mit euch in Gegenden, die ewge Nacht
 Dem Erdenpilger unzugänglich,
 Auf eine Bahn, die jeden Schritt bedenklich
 Dem Tiefsinn; fürchterlich dem Vorwitz macht?
 Wo Forschungstrieb, stets vorwärts kühn bemüht,
 Bald abwärts kommt; und wo der sichre Steig zurücke
 Sich gar zu leicht entzieht."

Die Frage, ob diese letztendlich gegen die Aufklärung
 gerichteten Gedanken von dem Reimarus-Schüler Tode
 ausgingen, muß offenbleiben. Eventuell hat hier Friedrich
 der Fromme direkt Einfluß auf den Inhalt der Kantate
 genommen.

Das Christentum als Grundlage menschlichen Lebens zu
 bewahren und gegen den Atheismus zu verteidigen, ist für
 Herzog Friedrich den Frommen eine der Grundintentionen
 seines Wirkens gewesen (vgl. Kap. 1. 4.). Friedrichs um
 1750 gedichteter Passionszyklus beginnt mit folgenden
 Worten:

"Verderbt' und sich're Christenheit,
 Auf, auf erwege Jesu Leiden!
 Besonders aber ihr, ihr Zweifler dieser Zeit,
 Ihr, die ihr ärger noch als Heyden
 Weil ihr verstockt und boshaft seid,
 Schlagt in euch und bekehret euch!"

Die Verteidigung des Christentum, deutlicher gesagt, der
 "Religion" gegen die wachsende Säkularisierung ist
 allerdings auch eines der Hauptziele der
 Aufklärungstheologie gewesen, wenngleich diese eher auf
 eine Vereinbarung von "Forschungstrieb" und
 Offenbarungsglauben orientiert war. In dem Bestreben, den
 Glauben zu stärken, in dem man ihn auf ganz persönliche
 Erfahrungen stützt, treffen sich die pietistische und die
 Aufklärungs-Theologie. Deshalb bedeutet die Tatsache, daß

ein pietistischer Herzog einen der Aufklärung nahestehenden Theologen fast ein Jahrzehnt lang als Kantatentextdichter beschäftigte, - selbst wenn sich Tode in einigen Punkten der Meinung seines Dienstherrn beugen mußte - keinen Widerspruch, sondern ist letztendlich ein Zeichen für die enge geistesgeschichtliche Beziehung zwischen Pietismus und Aufklärung.

In seinen späten Kantaten "Die Religion", "Zeit und Ewigkeit" und "Der Sieg des Messias" offenbart sich der Mecklenburger Pastor denn auch wirklich als Verfechter einer "natürlichen Religion". Diese Dichtungen wurden allerdings erst in der Regierungszeit des aufklärerisch gesonnenen Herzogs Friedrich Franz vertont und aufgeführt. In der zuerst genannten Kantate argumentiert Tode mit moralischen und vernünftigen Mitteln für die Bewahrung der Religion, nicht des Christentums:

"Denn wo du weichst, ah, da hält
Mit unverhültem Schandgesicht
Das Laster seinen schaudervollen Einzug; droht
Mit Spötterblicken jeglicher Empfindung
Von Ehr und Pflicht den Tod;
Auflösung;...
Wo du hingegen wohnst, ergießt
In tausend Strömen Segen sich durchs Land,
Da gehen Herzlichkeit und alte Treue,
Verdienst und Ehre, Hand in Hand..."

Die Kantaten "Zeit und Ewigkeit" und "Der Sieg des Messias" gehören Themenkreisen an, die im Anschluß an Klopstocks "Messias" (1749-1773) häufig aufgegriffen wurden.²⁰

4.2. Exkurs: Stellung der geistlichen Kantaten Hertels im Rahmen ihrer Gattungsgeschichte - Kantate oder Oratorium

Sowohl in den handgeschriebenen Partituren als auch in den gedruckten Textheften werden die vorliegenden Werke Hertels als Kantaten (bzw. Cantaten) bezeichnet. Eine Ausnahme bildet lediglich die um 1777 entstandene Weihnachtsmusik "Die Geburt Jesu Christi", die in Textdruck und Partitur den Titel "Sing-Gedicht" trägt. Hertel selbst nennt seine Kompositionen im Werkverzeichnis seiner Autobiographie "Sing-Stücke".

Der Terminus Kantate (bzw. Cantate) läßt auf den lyrischen Charakter einer aus Arien, Rezitativen, Chören (und Chorälen) zusammengesetzten Komposition schließen.²¹ Die im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Begriffe "Sing-Stück" und "Sing-Gedicht" (sie werden synonym verwendet) sind demgegenüber allgemeinerer Natur und umfassen Vokalwerke sowohl lyrischen als auch dramatischen und epischen Charakters.²²

In den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts bezeichneten mehrere Musikhistoriker (Engländer 1922, Rentzow 1938, Schnoor 1939), später auch Schenk (1957) und Erdmann (1967) die geistlichen Kantaten Hertels und anderer für den Ludigsluster Hof schreibender Komponisten wie Carl August Westenholz, Ernst Wilhelm Wolf, Friedrich Ludwig

Benda, Anton Rosetti, Johann Gottlieb Naumann und Johann Friedrich Reichardt als "deutsche Oratorien" bzw. "Ansatz zu einem deutschen Nationalatorium"²³. Ludwigslust wird als eine "Hochburg für die Bemühungen um eine Art von 'deutschem Nationalatorium'"²⁴ geehrt.

Den Begriff "deutsches Nationalatorium" prägte vermutlich Arnold Schering in seiner "Geschichte des Oratoriums" (1911)²⁵ in Verbindung mit Glucks Vertonung des Klopstockschen Poems "Die Hermannsschlacht", "die Gluck 1775 dem Dichter am Klavier vortrug, ohne sie je in Niederschrift zu fixieren. Wäre dies geschehen, so hätten wir wahrscheinlich ein glänzendes Pendant zu Händel's 'Alexanderfest' bekommen, eine Schöpfung, die als Gegenstück zu Holzbauer's 'Günther von Schwarzburg' (1776) vielleicht den Grundstein zu einem 'deutschen Nationalatorium' gelegt, jedenfalls zu einer bedeutenden Erweiterung des oratorischen Stoffgebietes Anregung gegeben hätte."²⁶ Laut Schering konnte sich jedoch ein "deutsches Nationalatorium", d.h. eine dem englischen Oratorium bzw. der frühen deutschen Oper ebenbürtige Gattung nicht entwickeln, weil sich die Stoffgebiete zu sehr auf die kirchlichen Feste beschränkten ("weil man schließlich wieder bei der Passion landete") und weil die dichterische Gestaltung und die musikalische Umsetzung zu sehr von "lyrischem Verweilen", von "weibliche(r), weichliche(r) Empfinderei" geprägt waren.²⁷ Schering beschreibt lediglich typische Merkmale des sich nach 1750 im protestantischen deutschen Raum herausbildenden "Messias- und Idyllenoratoriums"²⁸: "Abkehr von der großen pathetischen Arie der Italiener", keine "große(n), weitgespannte(n) Melodiebögen", "ein Höchstmaß von Empfindsamkeit innerhalb der kürzesten Phrase" und die Orientierung an dem "inzwischen bedeutungsvoll gewordenen deutschen Liede"²⁹ - Kriterien, die auf die geistlichen Kantaten Hertels (wie die folgenden musikalischen Analysen zeigen werden) ohnehin nur zum Teil zutreffen. Nach Schering kommt es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht zur Ausbildung einer deutschen Oratorientradition.³⁰

Die starke Betonung des Deutschen in den Äußerungen der erwähnten Musikhistoriker trägt mit Sicherheit sowohl ihrer national gesinnten Zeit als auch dem Bedürfnis Rechnung, die Mecklenburger Werke als regionale Beiträge zu einer gesamtdeutschen Gattungsgeschichte aufzuwerten.

Der Begriff "deutsches Oratorium" - und damit im Zusammenhang das enge Nebeneinander von Kantate und

Oratorium und die nicht mehr klare Unterscheidbarkeit zwischen beiden Gattungen - datiert jedoch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Werke, die als Kantaten geschaffen wurden und auf Grund ihrer lyrischen Anlage auch als solche anzusprechen sind wie Ramlers "Tod Jesu" in der Vertonung Grauns (1755) oder Ramlers "Hirten bey der Krippe" in Westenholz' Vertonung (1765), bezeichnete man in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in den Konzertnachrichten des "Hamburgischen Correspondenten" als "deutsche Oratorien".³¹ Daß dieser Begriff gerade in Hamburg so früh nachweisbar ist, dürfte nicht verwundern. Hier wurde die Forderung nach einer deutschen Nationalkunst um diese Zeit am deutlichsten artikuliert. Das Oratorium bot sich für eine solche Bestimmung an. Einerseits war die Gattung prädestiniert für die bürgerlichen Konzertsäle, andererseits unterschied sie sich charakteristisch von ihrer englischen und von ihrer italienischen Schwesterngattung. In Hamburg gab es schon seit dem frühen 18. Jahrhundert regelmäßige Oratorienaufführungen im Rahmen des bürgerlichen Konzertbetriebes.³² Aus den Werken der Musiktheoretiker dieser Zeit spricht jedoch, daß man damals unter Oratorium eine vom Grundansatz her dramatische Gattung verstand.³³

Die Entwicklung lyrischer Oratorien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bzw. die Betitelung ausgedehnter Kantaten als Oratorien³⁴ ist auch darauf zurückzuführen, daß sich unter dem Einfluß von Aufklärung und Empfindsamkeit eine Wandlung in der Darstellung wichtiger Stoffe wie der Passions- und der Weihnachtsgeschichte

vollzogen hatte. An die Stelle der Dramatisierung der Ereignisse trat ihre "lyrische Schilderung"³⁵. Später wurde das lyrische Oratorium auch theoretisch fundiert. Der anonyme Verfasser des Oratorienartikels im "Musikalischen Almanach für Deutschland" von 1783 begründet die von ihm geforderte Einrichtung der Oratorien "nach der Art der Cantaten"³⁶ sogar mit ihrem Bestimmungsort: dem Konzertsaal.³⁷

Im Rahmen des Oratorienverständnisses der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dürften auch Hertels Werke als Oratorien gegolten haben. (Gerber bezeichnet sie in seinem Tonkünstlerlexikon von 1790 neutral als "Singstücke".³⁸) Entsprechend den Forderungen der Theoretiker sind sie "geistlich", teilweise auch "moralisch" und "nach Art der Cantaten" eingerichtet.³⁹ Der Verzicht auf allegorische Figuren ist dem Oratorium nach den damaligen Vorstellungen ebenfalls nicht wesensfremd:⁴⁰ "Der Dichter eines Singstücks...muß sich...eine Gesellschaft vorstellen, welche sich versammelt, um ihre verschiedene Gefühle und Empfindungen über eine gewisse Begebenheit wechselseitig auszudrücken."⁴¹

Vom Standpunkt der heutigen Musikgeschichtsforschung stellen sich jedoch - was die Gattung Oratorium betrifft - neue Zusammenhänge dar, so daß die Terminologie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht vorurteilsfrei übernommen werden sollte. Wenn man von einer Oratorientradition im protestantischen deutschen Raum spricht, so dürfte sich dieser Terminus am ehesten auf die Entwicklung der Gattung im frühen 19. Jahrhundert beziehen: Unter Einfluß der

Händelrezeption und der Musikfestbewegung ⁴² kam es in dieser Zeit zu einem Aufschwung der Oratorienproduktion, der auch von den Musikschriftstellern kommentiert wurde. Das dramatische Element erkannte man jetzt wieder als ein dem Oratorium wesenseigenes an.⁴³ Die norddeutschen Oratorien Friedrich Schneiders, Carl Loewes, Ludwig Spohrs und auch Felix Mendelssohn Bartholdys fußen von ihrer Gesamtkonzeption her weniger auf den lyrisch-empfindsamen Werken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als auf der deutschen Händelrezeption. Abgesehen davon, daß sich Hertels Kompositionen ohnehin nur bedingt als "lyrisch-empfindsam" bezeichnen lassen, soll auf Grund dieser geschichtlichen Tatsache an dem Begriff Kantate für Hertels späte geistliche Werke festgehalten werden.

4.3. Musikalische Analyse ausgewählter Beispiele

(siehe Notenbeispiele im Anhang)

Die folgenden detaillierten Beschreibungen einzelner Sätze aus Hertels geistlichen Kantaten wenden sich ausschließlich den traditionellen Kantatenbestandteilen Arie, Rezitativ, Chor und Choral zu (vgl. Kap. 4.4.). Nach der Analyse eines der großangelegten Eingangschöre werden fünf verschiedene Typen der vokalen Choralbearbeitung, drei ihrem Affektgehalt nach unterschiedliche Arien und zwei Rezitative vorgestellt.

a) Chor Nr. 1 aus der Kantate "Das Vertrauen auf Gott":

"Was betrübst du dich, meine Seele" (g-moll, 4/4-Takt,

Lento-Vivace, Besetzung: Sopran, Chor, 2 Oboen, Streicher

und Basso continuo)

Dem folgenden Chorsatz liegt Psalm 42/6 zugrunde:

"Was betrübst du dich, meine Seele und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott, denn ich werde ihm nach danken, daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist."

Hertel hat den Text in drei musikalische Abschnitte gegliedert: Ein vorwiegend homophoner Anfangsteil (Takt 1-40) führt die erste Texthälfte zweimal durch. Der erste Abschnitt des zweiten Textteils ist auf die beiden Themen einer Doppelfuge (Takt 41-74) verteilt und der Rest des Textes wiederum homophon-akkordisch gesetzt worden (Takt 74-90).

Von motivischen Zwischenspielen abgesehen, kommt den begleitenden Instrumenten in diesem Chor kaum eigenständige Bedeutung zu. Die Streicher werden fast durchgängig *colla parte* zu den Chorstimmen geführt; die Oboen verstärken die Tutti-Wirkung.

Der Chorsatz beginnt mit einer dreitaktigen instrumentalen Einleitung der Streicher, die das erste Motiv der Vokalstimmen vorwegnehmen und auf der Grundlage einer chromatisch aufsteigenden Baßlinie weiterführen:

Der erste Textteil ("Was betrübst du dich, meine Seele") erklingt zunächst devisenartig im Solosopran. Das Anfangsthema ist gezeichnet durch eine mittels Vorhaltsfiguren absteigende melodische Linie, die auf einem Halbschluß endet. In dem nachfolgenden homophonen Chorblock übernimmt der Tenor das Devisenthema:

Darauf erklingen die ersten Worte - quasi als Solo-Tutti-Kontrast - in den Oberstimmen im *piano* und anschließend im homophonen Chorblock im *forte*:

Takt 8-9

Was be trübst du dich, was betrübst du dich

Nach der Abkadenzierung zur Dominante (Takt 10/11) beginnt der nächste Textteil ("und bist so unruhig in mir") mit Imitationen der Chorstimmen. Auf den D-Dur-Schlußakkord erfolgt überraschend ein Tenor-Einsatz auf es. Ein im Rahmen einer verminderten Quarte stufenweise absteigendes Motiv wird von den Singstimmen nacheinander imitiert. Auf den Text "so unruhig in mir" erfährt dieses Motiv durch stufenweise Tonrepetitionen eine Angleichung an die Seufzerfiguren auf "betrübst".

Takt 11-13

und bist so unruhig

und bist so unruhig, so unruhig in mir

Nach einer vorübergehenden Abkadenzierung nach F-Dur (Takt 16) sind die folgenden beiden Takte durch aufsteigende Dreiklangsfiguren (erst im Tenor, dann weitergeführt vom Sopran) über einem gleichbleibenden Baßton f bestimmt. Die Violinen begleiten mit Sechzehntelmotiven und nehmen damit das motivische Material der folgenden instrumentalen Zwischenspiele vorweg.

F-Dur wird als Dominante aufgebaut. Das Erreichen der Tonika B-Dur zögert Hertel jedoch durch eine überraschende Harmoniefolge auf der Grundlage eines chromatischen Baßganges hinaus. Der sehr spannungsvolle übermäßige Quint-Sext-Akkord auf ges wird nach nach b-moll (Quartsextakkord) weitergeführt und löst sich in chromatisch absteigender Stufenfolge über einen Quintsextakkord auf e und einen Sekundakkord auf es schließlich nach B-Dur auf.

Takt 17-19

- ruhig in mir, sanft ruhig in mir...

Nach einem viertaktigen motivischen Zwischenspiel (Takt 20-23) beginnt die Wiederholung des ersten Textabschnittes mit sukzessiven Einsätzen der tiefen Chorstimmen. Unmittelbar darauf ereignet sich eine weitere harmonische Überraschung, diesmal durch enharmonische Verwechslung in der Tenorstimme: Fis (hier unvorbereitet eingesetzter Leitton zu g-moll) wird zu ges (verminderte Septime auf a bzw. kleine None eines grundtonlosen Septnonenakkordes auf f) und löst sich dadurch abwärtsstrebend nach f (Quinte von b-moll) auf. Unter zweimaliger Verwendung eines spannungsvollen doppelt verminderten Septakkordes moduliert Hertel von b-moll über g-moll nach D-Dur.

Takt 25-28

7 43 5b was le trübt 7b b 7 6b 7

du dich, was be trübt, du dich meine See-le

Über dem gleichbleibenden Baßton d deklamieren die drei Oberstimmen anschließend die ersten Worte "Was betrübt du dich" (parallel zu Takt 8/9), diesmal jedoch nicht in absteigender Stimmführung, sondern durch einen emphatischen Tritonus-Sprung im Sopran gesteigert. Das Chor-Tutti antwortet ebenfalls mit aufsteigender Quarte und fallenden Seufzer-Sekunden in der Melodiestimme. Die aufgebaute Spannung wird in den nächsten Takten beibehalten. Die Worte "meine Seele" deklamiert der Chor in homorhythmischem Satz; dabei steigt in der Oberstimme ein stufenweise abfallendes Motiv sequenzhaft an.

Takt 28-32

Was betrübt du dich, was betrübt du dich, meine Seele, meine Seele, meine See-le

Nach dominantischer Abkadenzierung leiten wiederum aufstrebende Dreiklangsmotive (Parallelstelle zu Takt 16/17) diesmal über dem Orgelpunkt d zu einem überraschenden Harmoniewechsel durch chromatische Baßführung hin. Trugschlüssig mündet der Septakkord auf d (parallel zur Harmoniefolge der Takte 17/18) in einen Es-Dur-Akkord mit übermäßiger Sexte, der sich dann analog dem ersten Teil dieses homophonen Chorsatzes über verschiedene Zwischenstufen nach g-moll auflöst.

Nach einem viertaktigen motivischen Zwischenspiel in g-moll, das dem der Takte 20-23 entspricht, aber dominantisch endet, beginnt die Chorfüge in Takt 41 mit der Einführung eines Doppelthemas in Tenor und Baß in g-moll. Die Themen

kontrastieren miteinander durch stufenweisen Abstieg in langen Notenwerten auf "harren" und die daktylischen Koloraturen auf "danken".

Vivace Takt 41-44

Harre auf Gott, harre - - - re auf Gott

denn ich werde ihm noch danken - - - Pan, dan - Pan

Nach drei Takten erfolgt eine tonale Beantwortung der Themen in Alt und Tenor in der moll-Dominante. Zwei weitere Themeneinführungen (in S/A in g und in B/T in d) jeweils im Abstand von drei Takten beschließen die Fugenexposition. In einem nächsten Abschnitt (Durchführung) wird das von Tenor und Baß (Takt 53/54) aufgestellte Thema in g-moll zunächst von Sopran und Baß in Es-Dur beantwortet. Nach zwei weiteren Themeneinsätzen (T/A in g und S/T in g über einem dominantischen Orgelpunkt) erklingt das zweite Thema im Baß allein und leitet mittels der daktylischen Koloraturen nach g-moll zurück (Takt 66-68). Hier beginnt der letzte Fugenabschnitt (Coda). Der Baßton g bekommt dominantische Wirkung, indem darüber im Sopran das zweite Thema statt mit der Anfangsquinte mit dem abfallenden Tritonus f - h (Quarte und Leitton von c-moll) einsetzt. Nach vorübergehender trugschlüssiger Auflösung nach a-moll erklingt das zweite Thema in der Dominante im Baß und leitet wiederum mittels der daktylischen Figuren nach g-moll. Die Fuge schließt mit einem homophonen Chorblick auf die Worte "noch danken", der allerdings wieder dominantisch endet (Takt 74). Den Schlußteil eröffnen die Solostimmen jeweils im Duett. Der vollständige Text ("daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist") wird zunächst von den Frauen-, dann von den Männerstimmen in Terzparallelen deklamiert, begleitet jeweils nur von einem Baßinstrument.

Leuto, Takt 74-77

daß er meines An-ge-sichtes Hülfe und mein Gott ist

Danach erklingt der vollständige Text zweimal im homophonen Chorsatz (Tutti), jeweils angeführt von Sopran bzw. Tenor, deren melodisch auf- und wieder absteigende Linie von der homorhythmischen Deklamation des Textes in den anderen Stimmen begleitet wird. Mit der Wiederholung der letzten Worte in den Chorstimmen und deren Motivik in den Streichern klingt der Chorsatz in G-Dur aus.

Die Form dieses Chores läßt sich als "Präludium und Fuge"⁴⁴ mit angehängtem kurzen Schlußteil umschreiben. Hertel griff damit eine Form auf, die in der Barockzeit vom

instrumentalen auf den vokalen Bereich ausgedehnt worden war und die man bis ins späte 18. Jahrhundert hinein zur Vertonung zweigliedriger Bibelverse tradierte.

Bei der Wahl der Tonart g-moll hat sich Hertel vermutlich von dem Wort "betrübst" bestimmen lassen. Von diesem Wort leiten sich auch die in der Soprandevise aufgestellten seufzerartig fallenden Sekundschriffe her, die als melodisches Material das gesamte "Präludium" prägen.

Hertels musikalische Sprache in diesem Chorsatz ist stark von der Deklamation des Textes gezeichnet. Auf bewußte

Hervorhebung und malende Darstellung einzelner Worte

verzichtet er im "Präludium" völlig. Hier steht die harmonische Arbeit im Vordergrund. Das "Präludium" gründet auf den tonartlichen Verhältnissen der barocken

Tanzsatzform ($t - t_p / t_p - t$); die im zweiten Teil über mehrere Takte hinweg aufgebaute starke harmonische Spannung

deutet aber bereits klassisches Formendenken an. In beiden Teilen des "Präludiums" löst sich eine orgelpunktartig

aufgebaute dominantische Spannung trugschlußartig durch chromatische Baßführung auf. Diese harmonisch starken und

zukunftsweisenden Takte fallen nicht aus dem Gesamtkontext, da sie zweimal auftreten und durch insgesamt häufige

Baßchromatik vorbereitet werden.

Schon in der instrumentalen Einleitung ergibt die

Parallelität zweier sekundweise aufsteigender Oberstimmen zum chromatisch gesetzten Baß mehrere (sogar

aufeinanderfolgende) verminderte Akkorde. In Harmonik und Stimmführung korrespondieren diese Einleitungstakte mit den

"Solo-Tutti-Takten" beider "Präludiums"-Teile. Auch hier

sind die Stimmen fast konsequent parallel, allerdings in absteigender Richtung, geführt und bestimmen auf diese Weise die harmonischen Verhältnisse.

Obwohl die Vokalstimmen häufig im homophonen Block deklamieren, ist die Stimmführung nicht vordergründig oberstimmenbetont. Motivische Bildungen setzen sich häufig von einer Stimme in eine nächste fort.

Der Mittelteil des Chorsatzes beweist kontrapunktisches Können. Die Themen sind einer Doppelfuge gemäß von ihrem Bewegungsablauf her kontrastierend aufgebaut. Die Koloraturen auf "danken" und die ausgehaltenen Notenwerte auf "harren" dürfte man im Sinne der musikalischen Rhetorik als Hypotyposis-Figuren verstehen, ihre Gegensätzlichkeit resultiert allerdings auch schlichtweg aus einer kontrapunktischen Notwendigkeit. Der Schlußteil dieses Chorsatzes korrespondiert durch die homophon-akkordische Satztechnik, den Solo-Tutti-Kontrast sowie die in kleinen Intervallräumen verlaufende Melodik mit dem "Präludium". Dadurch ergibt sich für diesen Chorsatz ein die Fuge umspannender homophoner Rahmen.

b) Choral Nr. 1 aus der Kantate "Die Himmelfahrt Christi":
"Christus lebt, regieret" (D-Dur, 4/4-Takt, Besetzung:
Chor, 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher und Basso continuo)

Die schlichte Melodie dieses homophon vierstimmig gesetzten Chorals bewegt sich fast ausnahmslos stufenweise und besteht aus fünf jeweils durch Fermate und Pause

voneinander getrennten Viertaktgruppen, von denen die zweite und die vierte dominantisch enden. Grundzeitmaß ist die Halbenote; Viertelnoten wirken als Durchgänge. In diesem musikalischen Aufbau erweckt die Choralmelodie den Eindruck einer überlieferten Kirchenliedweise. Vermutlich gehen jedoch weder Melodie noch Text dieses Satzes auf ältere Vorlagen zurück.⁴⁵ Der Text

"Christus lebt, regieret, sieget, trimphiret!
Er ging, daß laßt uns frölich seyn,
Zum Himmel ging er glorreich ein. Hallelujah!"

greift mit dem "Halleluja-Schluß" eine Tradition älterer Himmelfahrtslieder auf.⁴⁶ Vermutlich stammt er aus der Feder des Textdichters Heinrich Julius Tode.

Die Harmonik dieses schlichten vierstimmigen Satzes beschränkt sich auf die Hauptfunktionen und korrespondiert so mit der einfach strukturierten Melodik. Der musikalische Aufbau entspricht dem feierlichen und würdevollen Charakter der Textstrophe und der Funktion dieses Choral als Eröffnungssatz einer Himmelfahrtskantate.

c) Choral Nr. 14 aus der Kantate "Die Himmelfahrt Christi":

"Ach Segen gnug! nun will ich gerne sterben" (G-Dur, 3/4-Takt, Besetzung: Chor, 2 Oboen, Streicher und Basso continuo)

Auch dieser Choral geht weder textlich noch melodisch auf ein tradiertes Kirchenlied zurück. An Hand des 3/4-Taktes, der hier mit dem jambischen Textmetrum in Zusammenhang steht, offenbart sich allerdings ein weiter Abstand der Melodie von herkömmlichen Choralweisen.

Geistliche Lieder im 3/4-Takt, für die es in unserem heutigen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch nur noch sehr wenige Beispiele gibt, gewannen gegen Ende des 17. Jahrhunderts (in engem Zusammenhang mit der isorhythmischen Einebnung älterer Choralweisen) stark an Bedeutung. Von Blankenburg als "Weisen im Soloarienstil"⁴⁷ bezeichnet, spiegeln sie Einflüsse des weltlichen Liedes und sind als musikalisches Pendant zu den stark subjektiv gefärbten Texten der damaligen Zeit anzusprechen. Choralweisen im 3/4-Takt waren auch in der unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Umgebung Hertels keine Seltenheit.⁴⁸ (Dafür spricht auch deren häufiges Vorkommen in Hertels Kantaten.)

In der besonderen Art der Melodieführung steht der vorliegende Choral sogar in konkreter Beziehung zu weltlichen und geistlichen Sololiedern Hertels. Rentzow hat in seiner Studie über die Mecklenburgischen Liederkomponisten nachgewiesen, daß Hertel in seinen Liedern "zu gewissen elegischen Texten, in denen sentimentale Stimmungen zum Ausdruck kommen, oder - mit Löwens Wort - nichts als 'Empfindung' herrscht", häufig ein bestimmtes "melodisch-rhythmisches Schema" anwendet: "An einen aufwärts geführten Intervallsprung ... schließt sich eine abwärts gerichtete Melodielinie an."⁴⁹

"J. Fr. Löwens Oden und Lieder" (1757), Sechstes Lied "An Doris"

Bewegend

Be stimmt wir Thü-nen zu-ver gießen

Choral Nr. 14 aus "Die Himmelfahrt..."

Ach Se-gen s'ung'n will ich ger-ne ster--ben

Auffallend im Rahmen der vorwiegend stufenweisen Melodieführung ist der Septsprung im viertletzten Takt. Solche "pathetischen Aufschwünge gegen das Ende der

Melodie"⁵⁰ (die nicht im Zusammenhang mit textlichen Momenten, sondern nur rein musikalisch zu erklären sind) rechnet Blankenburg zu den typischen Kennzeichen von Choralmelodien des späten 18. Jahrhunderts. Daß sich Hertel bei der Vertonung dieses Choraltextes für eine solche "Solomelodie" entschied, hat seine Ursache vermutlich in dem (vergleichsweise zu dem oben besprochenen Satz) wesentlich subjektiver gefärbten Text:

"Ach Segen gnug! nun will ich gerne sterben!
Du meines Herzens Trost und Theil;
Bald winkst du mir, und dann, dann soll ich erben,
Herr welch ein unumschränktes Heil!
Du lebst auch mir zu gut;
Für mich auch spricht dein Blut;
In deine Hände hast du mich gezeichnet."

Auch diese Choralstrophe geht höchstwahrscheinlich auf den Kantatentextdichter zurück.

Der zweimaligen Abfolge eines fünf- und eines viertaktigen Jambus (Stollen) schließen sich zwei dreitaktige und ein fünftaktiger (ebenfalls jambischer) Vers an (Abgesang). Der Komponist hat den strophischen Aufbau des Textes nicht mitvollzogen. Schon der erste Vers leitet zum Grundton zurück. Auf den zweiten setzt bereits die Wiederholung der Anfangstakte ein, die natürlich auf Grund der unterschiedlichen Verslänge nicht konsequent durchgeführt werden kann, sondern im vierten Takt in einen Halbschluß mündet. Aus Gründen der Proportion muß diese Viertaktperiode von einer weiteren ebenfalls viertaktigen Periode weitergeführt werden. Die aus dem Gesamtmetrum herausfallenden Achtelnotenwerte in Takt 13 erklären sich aus dem Bestreben des Komponisten, einen fünftaktigen Textvers in nur vier musikalischen Takten umzusetzen. Der Schlußvers ("In deine Hände hast du mich gezeichnet") nimmt in der Anzahl der Takte Bezug auf den Eingangsvers. Musikalisch wird diese Rahmenwirkung unterstützt durch übereinstimmende Melodik in den Anfangstakten der ersten und letzten Periode.

Diesen Ausführungen schließt sich die Frage nach den Gründen Hertels für eine derartige musikalische Handhabung dieses strophischen Textes an. Eine notengetreue Wiederholung der ersten beiden Verspaare würde auch eine musikalisch adäquate Vertonung der beiden Worte "sterben" und "erben" bedeuten. Die musikalische Struktur der Takte

3-5 legt nahe, daß das Bestreben nach ausdrucksstärker Ausdeutung der Worte "nun will ich gerne sterben" Hertel vermutlich zur Vernachlässigung der Strophenform veranlaßte.⁵¹ Die Eintrübung in der Melodiestimme in Takt 4 ist jedoch nur aus der harmonischen Struktur heraus zu verstehen. Die Harmonik jener Takte 3 - 5 leitet sich aber wiederum von der chromatisch absteigenden Baßlinie ab. Im Rahmen der Figuresprache ist dieser Baß als Passus duriusculus deutbar. Die Frage, ob Hertels Intention an dieser Stelle wirklich nur in der figürlich-bildhaften Darstellung des "Sterbens" lag, oder ob hier Chromatik (wie in vielen Klavierliedern C. Ph. E. Bachs) in einem allgemeinen Sinne als "Mittel zum vertieften Ausdruck"⁵² dient, muß vorerst offenbleiben.

Chromatik in der Baßstimme begegnet auch in Takt 8 - hier in Form eines Durchganges, der harmonisch einen doppelt verminderten Septakkord bewirkt. Das Auftreten dieser Baßführung nur in den Wiederholungstakten legt die Vermutung nahe, daß es Hertel hier ebenfalls auf Texthervorhebung ankam. (Das Wort "Herz" besaß - ebenso wie das Wort "Seele"- für den Menschen der Empfindsamkeit große Bedeutung und spielte im damals aktuellen Wortschatz eine wichtige Rolle.⁵³) Hier setzt Hertel Baßchromatik (verbunden mit der daraus resultierenden harmonischen Komplizierung) eindeutig im Sinne einer expressiven Worthervorhebung ein.⁵⁴

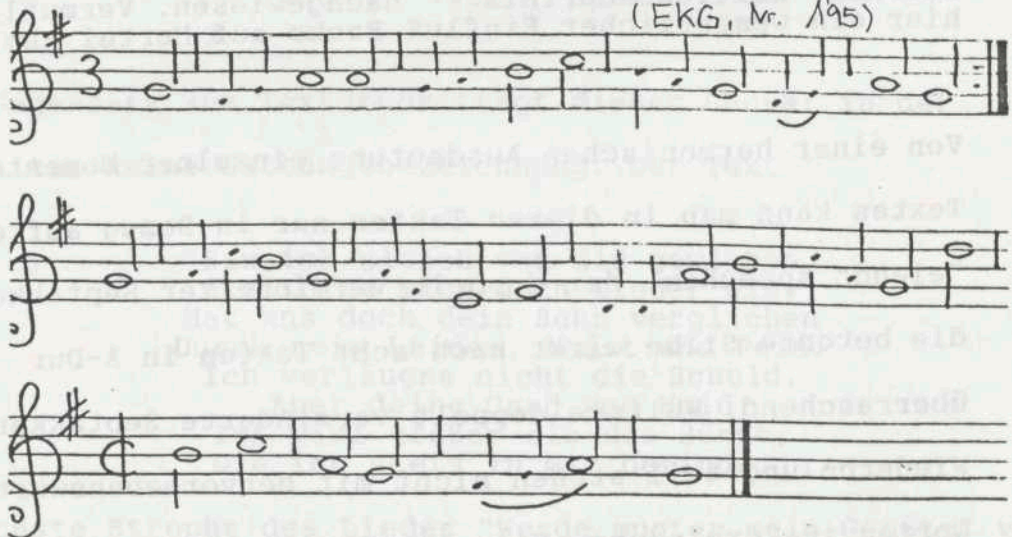
d) Choral Nr. 10 aus der Kantate "Der Ruf zur Buße": "Der Herr ist gnädig, gut und fromm" (A-Dur, 4/4-Takt, Besetzung: Chor, 2 Oboen, Streicher, Basso continuo)

Der Text dieses Chorals ist die sechste Strophe des Liedes "Von allen Menschen abgewandt" von Andreas Knöpken (1490-1539):

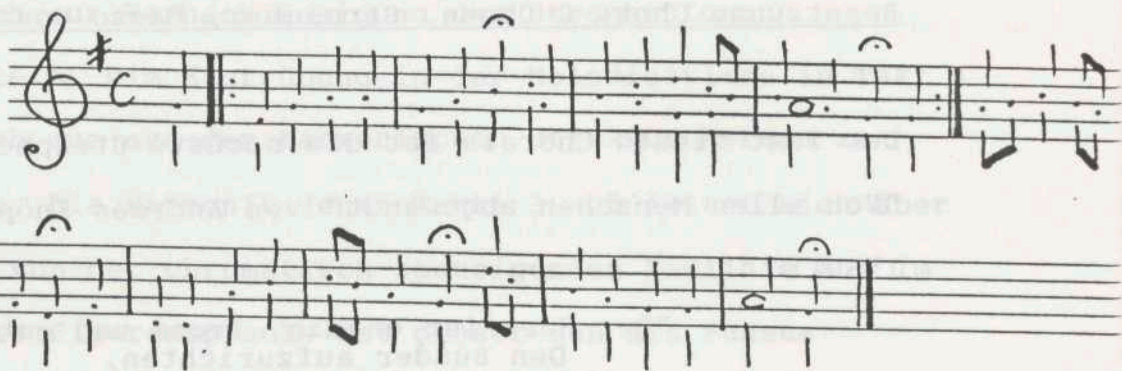
"Der Herr ist gnädig, fromm und gut
Den Sünder aufzurichten,
Der elend ist und Buße thut
Ohn' Heuchelschein und Dichten.
Er lehrt ihn seinen Namen rein,
Schreibt ihm den ganz ins Herz hinein
Den rechten Weg zu wandeln."

Hertel griff für den homophon vierstimmig gesetzten Choralatz auf die in seiner Zeit zu diesem Text gesungene Melodie "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" zurück und verwandte sie in der planen, d.h. rhythmisch und melodisch geglätteten Form, die vermutlich auch der damaligen Gemeindesingweise entspricht. Hertels Fassung unterscheidet sich nur in leichten Abweichungen von der in einem Mecklenburger Melodienbuch des frühen 19. Jahrhunderts ⁵⁵ verzeichneten. ⁵⁶

W. Dackstein, 1525
(EKG, Nr. 195)



Hertel, 1781
Wölfler, 1839



Die ersten beiden Textzeilen in A-Dur werden in fis-moll wiederholt. Andersartige Ausharmonisierungen von Wiederholungen kommen in Choralsätzen Hertels nur gelegentlich vor. Ähnlich wie im Falle des zuvor erläuterten Chorals liegt auch hier die Ursache für den Verzicht auf notengetreue Wiederholung in einer eng am Text orientierten Vertonung. Über den Wechsel der Tonalität hinaus ist die Baßstimme im Wiederholungsteil von häufig auftretenden chromatischen Wechsel- und Durchgangsnoten geprägt, die harmonisch meist doppelt verminderte Septakkorde bewirken. In Takt 9 wird der doppelt verminderte Septakkord über dem hochalterierten Baßton eis folgerichtig nach fis-moll aufgelöst; in den Takten 12/13 leitet der Sekundakkord über d mit hochalterierter Sekunde (eis), die chromatisch nach e weitergeführt wird, zum A-Dur-Sextakkord mit hochalteriertem Grundton (ais in der Tenorstimme als Leitton zum h) und bewirkt damit eine trugschlüssige Akkordfortschreitung.

Gudrun Busch hat für die Klavierlieder C. Ph. E. Bachs ein starkes "Leittonbedürfnis"⁵⁷ nachgewiesen. Vermutlich kommt hier ein wesentlicher Einfluß Bachs auf Hertel zum Tragen.

Von einer harmonischen Ausdeutung einzelner Momente des Textes kann man in diesen Takten nur in Bezug auf das Wort "elend" sprechen, der doppelt verminderte Septakkord auf die betonte Silbe wirkt nach acht Takten in A-Dur überraschend. Weitere doppelt verminderte Septakkorde im Wiederholungsteil stehen nicht mit hervorhebendwerten Worten in Verbindung. Hier liegt eine andere Relation

zwischen Text und Musik vor als die direkte Beziehung einzelner musikalischer Ausdrucksmittel zu konkreten Momenten des Textes. Die auf verstärkter Leittonhaftigkeit basierende Harmonik besitzt großen Affektgehalt und steht, obwohl unter Eindruck des Textes entstanden, doch relativ selbständig über ihm.

Auch im harmonisch einfacher strukturierten "Abgesang" treten - wenngleich nicht in der Konzentration wie im Wiederholungsteil - chromatische Durchgangs- und Wechselnoten auf. Zu besonderen Textmomenten lassen sich hier keine Bezüge herstellen. Vermutlich waren es hier architektonische (also innermusikalische) Gründe, genauer das Bedürfnis nach Relativierung der harmonisch zunächst überraschend wirkenden Wiederholungstakte, die Hertel zu ihrem Gebrauch veranlaßte.

e) Choral Nr. 17 aus der Kantate "Der Ruf zur Buße": "Bin ich gleich von dir gewichen" (G-Dur, 4/4-Takt, Besetzung: Sopran, Chor, 2 Oboen, Streicher und Basso continuo)

Im Gegensatz zum Textdruck trägt dieser Choral in der Partitur keine Gattungsbezeichnung. Der Text

"Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein;
Hat uns doch dein Sohn verglichen
Durch sein Leiden, Angst und Pein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde."

(sechste Strophe des Liedes "Werde munter mein Gemüte" von Johann Rist, 1642) wird versweise von einem Solosopran

vorgetragen und vom vierstimmigen Chor wiederholt. Die Solostimme begleiten nur die hohen Streicher (Viola als Bassettchen). Die Tutti-Wirkung des Chores unterstützen colla parte zu den Singstimmen geführte Streicher und Oboen.

In den instrumentalen Einleitungstakten imitieren die Violinen das erste Motiv der Sopranstimme. Die Melodik der ersten Solozeile ist stark verziert und die Weise "Werde munter mein Gemüte" nur noch im stufenweisen Aufstieg der ersten beiden Takte erkennbar. Gemäß der Kirchenliedmelodie endet diese erste Zeile (Takt 3-7) dominantisch.

Takt 3-7

Bin ich glück von dir, von dir, von dir ge-wich-en

Auch der unmittelbar darauf einsetzende Chor greift die Choralweise nicht auf, sondern beginnt mit dem Spitzenton d' und führt die Melodielinie abwärts (Takt 7-9).

Takt 12-15

Stell ich mich, stell ich mich doch wie das ein

Im letzten Chortakt schon setzt die Solostimme erneut mit aufsteigenden Terzen ein. Ohne Textwiederholungen endet die zweite Choralzeile (wiederum entsprechend der Kirchenliedmelodie) auf dem Grundton. Auch im nächsten Chorabschnitt (Takt 12-15) folgt auf sehr hohen Stimmeneinsatz eine abwärtsführende Melodielinie.

Takt 7-9

Sin ich gleich von dir ge- wisen

Die dritte Zeile, die in der Kirchenliedweise der ersten entspricht, hat Hertel noch gesteigert ausgeziert. Die Singstimme setzt mit sequenzhaft steigenden Achtelkoloraturen ein und schwingt sich auf die Worte "dein Sohn" (Takt 18) bis zum Spitzenton g' auf.

Takt 16-20

hört - - - - uns doch dein Sohn, dein Sohn, dein Sohn ver- gli - - chem

Die danach folgenden Takte (22-25) entsprechen musikalisch dem ersten Chorabschnitt. Auch die vierte Zeile stellt die Beziehung zur alten Kirchenliedweise durch die auf- und wieder absteigende Bewegungsrichtung her.

Takt 22-25

durch sein Lei - - - - den, Angst und Pein

Im Chorabschnitt (Takt 25-29) entstehen durch chromatische Stimmführung (Alteration in Sopran und Alt) auf dem Wort "Leiden" zwei trugschlüssig aufeinanderfolgende dissonante Akkorde, die auf Grund der langen Notenwerte sehr vordergründig zur Geltung kommen. In den nächsten drei Takten bewirken drei parallel geführte Stimmen ausdrucksstarke Harmoniewechsel. Über einen übermäßigen Quintsextakkord auf Es wird wieder D-Dur erreicht.

Takt 25-29

durch sein Lei - - - - den Angst und Pein -

Der gesamte zweite Teil des Chorals (Abgesang, Takt 30-47) erklingt in der Solostimme ohne Unterbrechung und fast ohne Textwiederholung. Hier nimmt nicht nur die zeilenweise auf- und wieder absteigende Melodieführung auf die Choralweise Bezug, sondern auch der Anfang (stufenweiser bzw. umspielt stufenweiser Aufstieg) und der Schlußton der siebten und achten Zeile.

Oben

Takt 30-47

Jeh res -- läng -- ne nicht die Schuld aber der-ne
 Gnad und Huld ist viel größer als die Sün ----
 de die ich stets die ich stets in mir be fin --- de

Die chorische Wiederholung des Abgesanges verwendet die Kirchenliedmelodie in unveränderter Form.

Der Text Johann Rists beinhaltet mit den Gegensatzpaaren Sünde-Gnade und Schuld-Huld den zentralen Gedanken der Kantate. Daß Hertel gerade zur Vertonung dieser Choralstrophe die Solostimme einsetzt, die ihm melodisch noch reichere Ausdrucksmöglichkeiten schafft, ist mit Sicherheit auf den persönlich gefärbten Text zurückzuführen.

Abgesehen von dem chorischen Abgesang hat Hertel die Choralweise durchgehend und ständig auf andere Art und Weise verziert und abgeändert. Diesen freien Umgang mit der Choralweise auf bestimmte Momente des Textes

zurückzuführen, ist nur in Einzelfällen möglich. Die Chromatik in der vierten Solo- und Chorzeile (Takt 22-29) kann als affekthafte Darstellung der "Leiden, Kreuz und Pein" begriffen werden. Auszierungen fallen nicht nur auf hervorhebenswerte Momente des Textes (z.B. "von dir", "dein Sohn", "verläugne", "viel größer"), sondern auch auf unbedeutende Anfangsworte wie "hat" (Takt 16/17). Viele Abweichungen von der Choralmelodie sind nicht textlich bedingt, sondern nur aus der innermusikalischen Struktur des Satzes heraus zu erklären. Unter den Soloabschnitten korrespondieren jeweils zwei Zeilen miteinander: Die erste und dritte durch die dreimalige emphatische Wiederholung zweier Worte, die zweite und vierte durch wiederholungslosen Textvortrag und Schluß auf der Tonika, die fünfte und siebente durch das Erreichen des Spitztones g' und einen ähnlichen Anfangstakt, die sechste und achte durch lange Vorhalte auf betonter Taktzeit. Im ersten Teil erscheinen Zeile 3 und 4 als Steigerung gegenüber Zeile 1 und 2. Die chromatische Auszierung der "Leiden" (Takt 23) wird durch die Koloraturenketten auf "hat" (Takt 16/17) vorbereitet. Allen vier Solozeilen des Abgesanges ist außerdem ein synkopischer Rhythmus im ersten Takt gemeinsam. Durch die Textwiederholung auf langem Vorhalt korrespondieren auch die erste und letzte Zeile miteinander. Die zur Auszierung verwendeten Figuren: "Seufzersekunden", chromatische Durchgänge, "melodische Aufschwünge" wie in Takt 31 und Vorhalte erscheinen in diesem Satz weniger konkret wortbezogen, sondern verleihen ihm auf Grund ihres

ständigen Auftretens einen insgesamt sehr expressiven Charakter. Die zahlreichen Bezüge einzelner Zeilen untereinander vermögen jedoch die dem Satz innewohnende melodische Kleingliedrigkeit, die aus einem scheinbar überschwenglichen Ausdrucksbedürfnis entsteht, nicht aufzuwiegen.

Diese sehr freie Art der Choralbearbeitung ist auch in einigen "Strophen" der Hertelschen Choralkantaten nachweisbar.

f) Choral Nr. 14 aus der Kantate "Das Vertrauen auf Gott":

"Wann er auch aufs tief'ste beuget" (C-Dur, 4/4-Takt,

Largo, Besetzung: Sopran, Chor, Streicher, Basso continuo)

Dieser Choral ist ebenfalls nur im Textdruck als solcher benannt, in der Partitur besitzt er keine Gattungsbezeichnung. Von kurzen instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen trägt ein Solosopran den folgenden Text abschnittsweise vor:

"Wann er auch aufs tief'ste beuget

Bleibt er immer Vater doch.

Sagt, wenn er zu Thränen schweiget,

Thränen sagt, Gott lebet noch."

Im viertaktigen Vorspiel der Streicher entsteht durch rhythmische Verschiebung einer chromatisch abwärts geführten Oberstimme zum diatonisch aufsteigenden Baß eine starke harmonische Spannung.

Largo

Vln I/II

Va
Vc

Der erste solistische Abschnitt des Soprans (mit motivischer Begleitung der Streicher) umfaßt die ersten beiden Textzeilen. Die Achtelfiguren in den Violinen in den Takten 9-11 (die im Übrigen zur Begleitung von Chorälen in langen Notenwerten häufig von Hertel gebraucht werden) überbrücken den plötzlichen Wechsel des Metrums in der Singstimme von der ersten zur zweiten Textzeile.

Takt 4-14

Vln I/II

Sopran

Va
Vc

Wann - er auch tiefste auf's tiefste - benzet

Vln I/II

Sopran

Va
Vc

bleibt er imm - mes Va - - ter doch, Vater doch, Vater doch

Das nachfolgende viertaktige Zwischenspiel über einem auf der Dominante verharrenden Baß leitet sich aus den Figuren der Solostimme der Takte 12/13 her.

Takt 14-18

Die dritte Textzeile korrespondiert musikalisch mit der ersten.

Takt 18-21

Das darauf folgende Zwischenspiel in a-moll entspricht motivisch dem der Takte 14-18. Die letzte Textzeile ist musikalisch zweiteilig. Nach einer emphatischen Ausmalung der Worte "Thränen schweiget" durch die Solostimme

Takt 25-28

erklingen die Worte "Gott lebet noch" - parallel zur zweiten Textzeile - in Halbenotenwerten, jetzt aber im homophon vierstimmigen Chorsatz.⁵⁸

Takt 29-32

Soprano
Alt

Tenor
Bass

Gott le- bet noch, Gott le- bet noch

Die vierzeilige Choralstrophe, die aus der Feder des Textdichters stammt⁵⁹, besteht aus zwei inhaltlich jeweils in sich gegensätzlichen Verspaaren. Die Textabschnitte, die das "Vertrauen auf Gott" zum Ausdruck bringen, erklingen im Stile einer Choralweise in Halbenotenwerten. Die Worte mit negativem Affektgehalt haben Hertel zu besonderer Expressivität angeregt. Die jeweils ersten Silben trägt die Singstimme auf einem Ton deklamierend vor; die dann folgenden affektstarken Worte werden wiederholt und dabei durch Seufzersekunden und Vorhalte ausgedeutet.

Auch hier sei das Verhältnis zwischen Text und Musik genauer untersucht. Das vom Bewegungsablauf her übereinstimmende musikalische Material der Takte 4-8 und 18-21 ist sowohl als Katabasis auf "am tief'sten" als auch als "Seufzer"-Figuren auf "Thränen", beides klassische Beispiele bildhafter Textdarstellung, deutbar. Jedoch nicht nur der Bewegungsablauf, auch die harmonische Eintrübung in diesen Takten sind für die gesteigerte Expressivität der

musikalischen Sprache verantwortlich. Zur musikalischen Umsetzung der "Thränen" in der vierten Textzeile verwendet Hertel außer den traditionellen "Seufzersekunden" in den Takten 27/28 ein häufig in seinen Kantaten (vor allem in Ariosi und Choralbearbeitungen) auftretendes Motiv: einen (hier verzierten) "Aufschwung" im Rahmen eines Quartintervalls mit anschließendem stufenweisen Abgang mittels Vorhaltsfiguren. Diese Figur ist nicht an einen bestimmten Textinhalt geknüpft. Sie findet auf verschiedene (jeweils hervorhebenswerte) Worte Verwendung bzw. dient (wie oben schon erwähnt) in Choralbearbeitungen allgemein als Möglichkeit der ausdrucksstarken Umgestaltung einer Choralweise:

Für diese solistische Choralbearbeitung gilt also dasselbe wie für die oben besprochene aus der Kantate "Der Ruf zur Buße": Der freie Umgang mit der Choralweise zielt kaum (nur in Einzelfällen) auf die bildhafte Darstellung einzelner Worte, sondern vielmehr auf die ausdrucksstarke Umsetzung des Textes durch musikalische Mittel (hier wurden überraschende Eintrübungen und der "melodische Aufschwung" in den Takten 25/26) genannt), die im ganz allgemeinen Sinne einen expressiven Charakter besitzen.

Im Gegensatz zu der oben unter e) analysierten Choralbearbeitung, in der der Komponist mit der alten Kirchenliedweise zwar sehr frei verfuhr, sich aber nicht gänzlich von ihr löste, steht dieser Satz in der Singstimmenmelodik, der Zergliederung des Textes und der abschnittsweisen Wiederholung einzelner Worte dem Arioso nahe.

Möglicherweise kommt auch hier ein Einfluß des Liedstiles C. Ph. E. Bachs zum Tragen. Einige seiner nach 1775 (Übergang zum durchkomponierten Lied) geschaffenen Lieder bezeichnet Gudrun Busch als dem Arioso nahestehend. Bekräftigt wird die enge Beziehung einiger Lieder Bachs zum Arioso-Stil dadurch, daß Bach eines seiner bekanntesten Lieder als Kantate (Arioso und Arie) umarbeitete. Die Entwicklung zur Durchkomposition und damit die viel größere Möglichkeit, dem Text musikalisch nachzugehen, bedeutet im Liedschaffen C. Ph. E. Bachs nach Busch die "Entfaltung aller Ausdrucksmöglichkeiten"⁶⁰. In Hertels Lieder fand der ariose Stil keinen Eingang, selbst seine späten durchkomponierten sind - im Vergleich zu denen Bachs - periodisch liedhaft gestaltet.

Die dem Arioso eigene melodische Kleingliedrigkeit - hier durch die häufigen Wechsel des Metrums noch unterstützt - wird in diesem Satz durch die motivischen Zwischenspiele, den konsequent durchgeführten Viertelnotenbaß und die

melodischen Beziehungen der einzelnen musikalischen Zeilen untereinander überbrückt. Dieser Satz steht in der Tradition der Choralmonodie, einer Form der norddeutschen Choralbearbeitung, die von jeher zu freiem Umgang mit einer überlieferten Kirchenliedweise neigt.

g) Arie Nr. 8 aus der Kantate "Jesus vor Gericht": "Weine Zähren blut'ger Reue" (g-moll, 4/4-Takt, Adagio, Besetzung: Sopran, Oboe solo, Streicher und Basso continuo)

Die folgende Arie erklingt innerhalb der Kantate "Jesus vor Gericht", des dritten Teils des Passionszyklus, nach der rezitativischen Darstellung des Verrates Petri. Wie aus der ersten Zeile des A-Teil zu entnehmen, ist sie dem Affekt der Reue gewidmet. Dazu dient im textlich wesentlich längeren B-Teil eine Beschreibung des (hier "ausdrucksvollen") Blickes Jesu auf Petrus, der im Lukas-Evangelium (Kap. 22,61) erwähnt wird und den schon Ramler und Löwen empfindungsreich auszumalen wußten.

"Weine Zähren blut'ger Reue,
Ach, dein Fall war fürchterlich!"

Schau, wie fällt des Freundes Blick,
Den du schaamlos vor den Ohren
Seiner Hasser abgeschworen,
Ausdrucksvoll auf dich zurück:
'Petrus! Das war deine Treue?-'
Aber noch, noch lieb ich dich!"

In einer dreitaktigen instrumentalen Einleitung nimmt die Solooboe die Motivik der Singstimme, einen lang ausgehaltenen Ton mit anschließendem Quartsprung und stufenweisem Abgang, vorweg. Die Violinen vollziehen die Melodik der Singstimme in Terz- bzw. Sextparallelen mit. Durch übergebundene Achtelnoten jeweils in der Taktmitte entstehen in den Melodiestimmen rhythmische Verschiebungen.

Im A-Teil wird die Solostimme durch die Oboe konzertant begleitet. Den Streichern kommt nur harmonieverstärkende Bedeutung zu. In der Oboenstimme, die zunächst auf die instrumentale Einleitung zurückgreift und später (Takt 8/9) die Melodik der Sopranstimme im zweiten Soloabschnitt des A-Teiles (Takt 12/13) vorausnimmt, setzen sich die rhythmischen Verschiebungen fort. In den ersten sieben Takten des Solosoprans wird der Text unter wort- und versweisen Wiederholungen durchgeführt. Die Melodik des Solosopran (wie auch die der instrumentalen Einleitung) ist vorrangig von stufenweise abwärtsführender Bewegung gezeichnet, die zahlreiche "Seufzer"-Motive miteinschließt. Von diesem melodischen Kontext heben sich die aufsteigende Quarte auf "Weine" (Takt 5), die fallende verminderte Septime auf "dein Fall" (Takt 8) und der Tritonus auf "fürchterlich" (Takt 10) ab.

Nach Ende des ersten solistischen Abschnitts in d-moll (Dominante) greifen die Violinen den abschließenden Tritonussprung der Singstimme auf und führen in einer eintaktigen Überleitung wieder nach g-moll zurück. Unter dem lang ausgehaltenen Ton der Oboe setzt der Solosopran in Takt 12 mit sequenzhaft aufsteigenden, durch Pausen unterbrochenen Sechzehntelfiguren auf das Wort "Weine" ein und erreicht wiederum einen Takt später den Spitzenton g'.

Auf die Wiederholung des Wortes ("Weine") steigt die Solostimme chromatisch seufzerartig (unter Verwendung von Tonrepetitionen) abwärts; anschließend wird die vollständige erste Textzeile (in absteigender Bewegungsrichtung) deklamiert. Das Wort "Ach" ist parallel zum ersten solistischen Abschnitt als Ausruf vertont worden; diesmal über einem doppelt verminderten Septakkord. Auch im zweiten Abschnitt des A-Teils heben sich von der engeräumigen Melodik der Solostimme charakteristische Intervallsprünge ab: eine aufsteigende Sexte und eine fallende verminderte Quinte auf "fürchterlich" (Takt 15) und ein Oktavsprung mit anschließender fallender großer Septime auf "dein Fall" (Takt 17). Nach Schluß auf der Tonika nehmen die Streicher parallel zu den Takten 10/11 den Tritonussprung im Unisono auf und enden den A-Teil der Arie mit den fallenden Sechzehntelfiguren in Terzparallelen aus der instrumentalen Einleitung.

Im B-Teil pausiert die Oboe, die Streicher begleiten harmonieverstärkend und an den Zeilenenden bisweilen mit besagten fallenden Sechzehnteln, die den Bezug zur instrumentalen Einleitung herstellen. Die Tonart B-Dur (Tonika-Parallele) wird erst in der letzten solistischen Zeile eingetrübt, der B-Teil endet auf der Dominante der Grundtonart. Beginnend mit der zweimaligen Wiederholung des Wortes "Schau" (Takt 20) trägt der Sopran den Text versweise und in einem stärker deklamierenden als melodischen Stil vor. Die fünfte Textzeile ("Petrus! Das war deine Treue?"), die auch im Textdruck als wörtliche Rede gekennzeichnet ist, hat Hertel rezitativisch umgesetzt; das in Takt 28 verwandelte punktierte akkordische Streichermotiv ist eine typische Begleitfigur des Accompagnato-Rezitatives. Am eindrucklichsten hat sich Hertel der vierten und sechsten Textzeile gewidmet. Hier wird die den B-Teil beherrschende deklamatorische Behandlung der Singstimme aufgegeben zugunsten einer durch seufzerartige Vorhaltsmotive weicheren Melodiebildung.

Der Aufbau dieser Arie (A A' B A A') und die tonalen

Verhältnisse der einzelnen Abschnitte zueinander

(g-d/g/B/g-d/g) entsprechen den Formprinzipien der

fünfteiligen Dacapo-Arie. Hier handelt es sich jedoch um

deren verkürzte Form, die Dalsegno-Arie, da nach dem

zweitaktigen instrumentalen Nachspiel des B-Teils sofort

die Solostimme wieder einsetzt.

Die vorherrschende stufenweise abwärtsführende Melodik und

die häufig deklamatorische Behandlung der Singstimme stellt

eine enge Beziehung zwischen A- und B-Teil dieser Arie her.

In beiden Teilen hat Hertel - sowohl hinsichtlich der

Deklamation als auch der musikalischen Interpretation der

Worte - dicht am Text entlang gearbeitet. Die fallenden

Sekundschritte auf "Weine" sind ebenso wie die

abwärtsgeführten großen Tonsprünge auf "dein Fall" im

Rahmen der musikalischen Rhetorik als Hypotyposis-Figuren

ansprechbar. In Takt 12 bedient sich Hertel zur

sinnfälligen Vertonung des ersten Textwortes sogar einer

Suspiratio.

Die musikalische Textinterpretation des B-Teiles ist nicht

derart vordergründig-bildhaft. Die aus dem stärker

deklamatorisch geprägten Abschnitt herausfallenden beiden

Textzeilen (die vierte und die sechste) verdanken ihre

melodische Weichheit vor allem "Seufzer"-Motiven und

Vorhalten, mit denen Hertel auf eine emphatische

Hervorhebung bestimmter Textmomente abzielt. Nicht zufällig

handelt es sich hier um die Textzeilen, die am stärksten

dem "empfindsamen" Charakter der Passionsdarstellung

verpflichtet sind. Das gilt vor allem für das Wort "ausdrucksvoll" und den Schlußsatz "noch lieb ich dich". Durch das starke Eingehen auf den Text ist dieser Arie eine melodische Kleingliedrigkeit eigen, die auch nicht durch melodische Beziehungen zwischen einzelnen Teilen bzw. einzelnen Stimmen überbrückt werden kann. Vor allem die aus der kleinräumigen Stimmbewegung herausfallenden Tonsprünge im A-Teil bewirken eine gewisse Unausgeglichenheit in der Melodieführung, die jedoch hier die textlich zum Tragen kommende seelische Zerissenheit des Menschen musikalisch unterstützt und sich damit eventuell mit Krauses Beschreibung des Affektes der Reue in Verbindung bringen läßt: Sie ist "mit einer klagenden, seufzenden und manchmal sich selbst scheltenden Stimme..., die zugleich eine Unruhe verrät"⁶¹, musikalisch darzustellen. Dieser Forderung kommt Hertel in der vorliegenden Arie noch zusätzlich durch die rhythmischen Verschiebungen in den Instrumentalstimmen nach. Gerade der im zweiten Takt in der Oboenstimme (analog dazu in der Sopranstimme in Takt 5) auf die übergehaltene Note folgende Quartsprung bewirkt "eine Unruhe".

h) Arie Nr. 16 aus der Kantate "Die Geburt Jesu Christi":
"Hierher, wo meine Seele glühet" (Es-Dur, 4/4-Takt, Adagio-
Andante-Adagio, Besetzung: Sopran, Streicher, Basso
continuo)

Diese Arie erklingt innerhalb der Weihnachtsmusik nach der rezitativischen Schilderung des "Entzückens" der "gläubigen

Seele" beim "Anblick" des "Menschgewordenen". Im Text spiegeln sich Andacht und Dankbarkeit wieder:

"Hierher, wo meine Seele glühet,
Hierher den Blick! hie kommt heran!
Hier knie ich: Brüder Christi kniet
Gerührt mit mir und betet an.

Die Fülle aller Wonne-Triebe
Empfinde hie, wer fühlen kann:
Seht hin, das hat der Gott der Liebe,
Das hat der Herr an uns gethan."

Hertel wählt zur Vertonung dieser Verse die Tonart Es-Dur. Der Solosopran wird nur von den Streichern motivisch bzw. colla parte begleitet. Eine periodisch viertaktige instrumentale Einleitung nimmt das musikalische Material des ersten Gesangabschnittes vorweg. In der ersten Zweitaktgruppe schwingt sich die Violine I über dem gleichbleibendem Baßton es stufenweise und unter Verwendung punktierter auftaktiger Motive, die dem jambischen Textmetrum entsprungen sind, bis zum Spitzenton b' auf, springt aber unmittelbar darauf in den tiefen Oktavbereich zurück. Auch die nächste mehr liedhafte Zweitaktgruppe ist gezeichnet von großen Intervallsprüngen und punktierten Rhythmen.

Die ebenfalls auftaktig einsetzende Singstimme stellt das erste Wort "hierher" mit einem punktiert aufsteigenden Quartintervall devisenartig voran. Nachdem die Streicher, die während der ersten vier Takte des Solosoprans das instrumentale Vorspiel notengetreu wiederholen, den Spitzenton erreicht haben, führt der Sopran die erste Textzeile vollständig aus. Auf eine mittels Vorhalten fallende Bewegung auf die ersten beiden Worte folgt eine melismatische Auszierung des Wortes "Seele".

Der nächsten Textzeile entspricht die zweite Hälfte der instrumentalen Einleitung. Die Singstimme übernimmt die punktierten großen Intervallsprünge.

In der dritten Textzeile ereignen sich bemerkenswerte harmonische Entwicklungen. Auf einen Sekundakkord auf as (Takt 8) folgt ein übermäßiger Quintsextakkord auf ges, der sich über einen b-moll-Quartsextakkord und einen großen Septakkord auf f nach F-Dur auflöst, das gleich darauf (Takt 10) durch die absteigende Sekunde im Baß dominantischen Charakter erhält und wieder nach B-Dur zurückleitet. Auf das Wort "gerührt" erfolgt in der Singstimme zunächst ein aufsteigender Quartsprung (Takt 11), dann auf die gesamte Textzeile eine stufenweise (chromatisch beginnende) aufsteigende Linie.

Ein zweitaktiges motivisches Zwischenspiel in B-Dur greift die großen Tonsprünge und den punktierten Rhythmus der ersten beiden Textzeilen und der instrumentalen Einleitung wieder auf. Den zweiten Abschnitt des A-Teils beginnt die Solostimme wieder in Es-Dur mit einem aufsteigenden Quartsprung auf dem Wort "hierher", das jetzt sofort den gesamten ersten Vers in stufenweise absteigender Bewegung mit sich zieht. Auf das Wort "Seele" wird des (Des-Dur-Sextakkord) erreicht, die Textzeile endet in As-Dur, und die nächste moduliert darauf nach f-moll. Für die musikalische Umsetzung des zweiten Verses hat Hertel wie in

den Takten 7/8 punktierte Rhythmen und große Tonsprünge verwendet - hier jedoch in einer melodisch weicherer Form. Die dritte Textzeile ist auch hier mit einer melodischen Eintrübung (diesmal nach es-moll - Takt 21). Die instrumentale Überleitung zum B-Teil entspricht dem Zwischenteil der Takte 14/15.

Der Mittelteil dieser Arie unterscheidet sich von den Rahmenteil in Tonart (As-Dur), Taktart (3/8-Takt) und Tempo (Andante). Jede Textzeile entspricht musikalisch einer Viertaktperiode. In der Melodik der Singstimme (und der colla parte mitgeführten Violine I) herrscht Dreiklangsmotivik vor. Innerhalb des sechzehntaktigen melodischen Gefüges korrespondieren jeweils zwei Viertaktperioden miteinander. Die ersten beiden entsprechen sich musikalisch, die dritte und vierte haben stufenweisen Bewegungsablauf und einen großen Tonsprung gemeinsam. Der B-Teil endet in B-Dur. Eine verkürzte (auf zwei Takte reduzierte) Fassung des instrumentalen Vorspiels leitet zum A-Teil zurück.

Auch diese Arie ist in Dalsegno-Form angelegt. Verglichen mit der oben betrachteten unterscheiden sich jedoch hier A- und B-Teil stärker voneinander. Der Mittelteil trägt durch die schlichte periodisch gestaltete Melodik und durch die Wiederholung der ersten Viertaktgruppe (Stollen) liedhaften Charakter, der mit der im Text zum Tragen kommenden Dankbarkeit dem "Gott der Liebe" gegenüber in Einklang steht. Auf Interpretation bzw. sinnfällige Betonung bestimmter Worte verzichtet Hertel in diesen Takten. Demgegenüber ist die Melodik des A-Teils stärker an bestimmten Momenten des Textes orientiert: Durch punktierte Rhythmen und aufsteigende Quarte wird die Aufforderung "hierher" musikalisch umgesetzt. In der ersten Textzeile hebt Hertel die Worte "meine Seele" durch eine aufsteigende große Sexte (Exclamatio) und melismatische Auszierungen hervor. Die überraschende harmonische Eintrübung in der dritten Textzeile ist mit keinem konkreten Wort, eventuell aber damit in Verbindung zu bringen, daß es sich um den am stärksten persönlich gefärbten Vers des A-Teils handelt. Das Wort "gerührt" wird mittels Chromatik hervorgehoben.

Die melodische Kleingliedrigkeit dieses Abschnitts resultiert aus einem Komponieren am Text entlang, das sich hier aber nicht in bildhafter Darstellung, sondern expressiver Hervorhebung einzelner Worte äußert. Der zweite solistische Abschnitt des A-Teils ist dagegen melodisch abgerundeter. Die periodische Gliederung ist klar erkennbar und wird durch den Schluß der ersten Viertaktgruppe in f-moll (Subdominantparallele) mit anschließender Rückmodulation zur Tonika unterstützt. Die harmonisch und melodisch überraschenden Momente hat Hertel in diesen Takten stärker in den Gesamttablauf integriert - eventuell Ausdruck des Bestrebens, die melodische Kleingliedrigkeit des ersten Abschnittes zu relativieren.

Der komplizierte Aufbau des A-Teils gegenüber dem B-Teil läßt sich für den vorliegenden Satz eventuell auch aus dem subjektiven Charakter der ersten vier Textzeilen heraus begründen, die Hertel zu einer ausdrucksstärkeren Vertonung anregte. Viele musikalische Merkmale dieser Arie charakterisieren den Affekt der Andacht: die Tonart Es-Dur ⁶², das langsame Tempo, der betonte Gebrauch großer Intervalle, die gleich im ersten Takt der instrumentalen Einleitung den Charakter der Arie vorgeben, die Schlichtheit in der Instrumentalbegleitung und die zu weiten Teilen liedhafte Melodieführung. Die sehr am Text orientierte melodische und harmonische Gestaltung des ersten solistischen Abschnittes steht jedoch der ursprünglich für die Dacapo-Arien geforderten Affekteinheit (vgl. Kap. 4. 4.) entgegen.

i) Arie Nr. 23 aus der Kantate "Die Geburt Jesu Christi":

"Freuet seiner euch mit Beben" (G-Dur, 4/4-Takt, Allegro
con spirito, Besetzung: Sopran, 2 Oboen, 2 Hörner,
Streicher und Basso continuo)

Den vorliegenden Satz, die letzte Arie aus der
Weihnachtsmusik auf den Text

"Freuet seiner euch mit Beben;
Um ihn her ist Tod und Leben,
Und sein Reich, die Ewigkeit.

Die ihr reines Herzens seyd,
Frohlockt, denn er kommt als Retter;
Aber zittert, Huldverächter,
Denn schon hält er, welch ein Wetter
Seines Zorns! für euch bereit."

eröffnet eine zweiundzwanzigtaktige Orchestereinleitung. Die melodieführenden Violinen werden von Viola und Basso continuo in fortlaufender Achtelbewegung, von Hörnern und Oboen (im Notenbeispiel - siehe Anhang - wurden sie weggelassen) durch kurze Einwürfe und harmonische Stützakkorde begleitet. Das "Thema" beginnt mit einem akkordischen Viertelschlag. Auf einen abwärtsführenden Lauf folgen daktylische Dreiklangsbrechungen und Tremolofiguren. Diese erste Viertaktperiode () erklingt über fortlaufenden Achtelrepetitionen des Grundtones im Baß. In einer zweiten Viertaktperiode () folgen auf einen aufsteigenden Sechszehntellauf synkopische Figuren über einem stufenweise abwärtsführenden Baß. Diese Takte sind gezeichnet von einer harmonischen Eintrübung, die erst in Takt 8 in die Dominante (D-Dur) aufgelöst wird. In der folgenden Periode (Takt 8-12,) findet das daktylische Motiv des Einleitungsbeginns sequenzhaft Verwendung. Die Abkadenzierung in Takt 12 endet überraschenderweise nicht in G-Dur, sondern trugschlußartig in Es-Dur. Tremolofiguren in den Violinen, ausgehaltene Bläserakkorde und Achtelrepetitionen in absteigender Bewegungsrichtung im Basso continuo bestimmen die nächste Viertaktperiode () und bringen eine erneute kurzzeitige Eintrübung nach g-moll. Über einem doppelt verminderten Septakkord auf cis wird in Takt 16 wieder die Dominante erreicht. Auch in den letzten sechs Takten () kommt es zu keiner thematischen Bildung mehr; Tremolofiguren beherrschen die Violinstimmen. Die mehrmalige Abkadenzierung in der Stufenfolge IV-V-I festigt die Tonart G-Dur. Die Solostimme beginnt analog dem instrumentalen Vorspiel mit sehr hohem Toneinsatz und verziert die absteigende Linie der Violinen durch Sechzehntelumspielungen. Zur Begleitung des aufsteigenden Dreiklanges im zweiten Takt der Solostimme treten die daktylischen Figuren des Vorspielens (Abschnitt) wieder auf. Das Wort "beben" wird im Sinne einer Hypotyposis-Figur durch Wechselnoten und Umspielungen in kleinem Tonraum bildhaft ausgedeutet.

Die nächste Viertaktgruppe () ist dem zweiten Textvers zugeordnet. In den Violinen erklingt notengetreu das musikalische Material der entsprechenden Einleitungstakte. Die Singstimme setzt mit auftaktigem Quintsprung ein und vollzieht den Bewegungsablauf der Violinen in längeren Notenwerten mit. Die schon in der instrumentalen Einleitung auffallende harmonische Eintrübung offenbart sich hier als textausdeutendes Moment. Auch der fallende Oktavsprung in der Singstimmenmelodik wirkt im Sinne einer bildhaften Interpretation des Wortes "Tod". Bezeichnenderweise erklingen die Worte "und Leben" erst im Schlußtakt der zweiten Viertaktperiode in der Dominanttonart D-Dur. Die stufenweise aufwärtsführende Baßlinie der dritten Viertaktgruppe des Vorspiels () findet sich in den Takten 30-34 wieder. Die Solostimme steigt dazu halbenotenweise in Terzparallelen, begleitet von akkordischen Achtelrepetitionen der Violinen. Durch die Umdeutung des Tones c (Takt 10(zu cis (Takt 31) leitet diese musikalische Phrase nach A-Dur. Auf die Schlußsilbe der Solostimme setzen die Violinen mit dem Anfangs-"Thema" ein, das in den folgenden Takten sofort von der Singstimme aufgenommen wird, aber durch die Verwendung des Tones g anstelle gis dominantische Spannung erhält. Über dem acht Takte lang in Achtelbewegung repetierten Baßton a wird das Wort "Freuet" ausgeziert. Dabei treten auch die daktylischen Dreiklangsbrechungen aus der instrumentalen Einleitung wieder auf. Nach abschließenden sequenzhaft aufsteigenden Sechzehntelpassagen ereignet sich in den Takten 45/46 auf die restlichen Worte der ersten Textzeile eine vorübergehende Eintrübung nach g-moll und eine plötzliche Veränderung der rhythmischen Werte, die eine scheinbare Verlangsamung des Tempos zur Folge haben. Für den zweiten Vers verwendet Hertel hier eine stufenweise in punktierten Rhythmen und im Unisono absteigende d-moll-Skala. Auf das Wort "Leben" nehmen Baß und Violinen die für fünf Takte unterbrochene Achtelbegleitung sofort wieder auf. Die letzte Textzeile erklingt wiederum in der Durtonalität und in aufsteigender Bewegung (bis zum Spitzenton h'), wobei das Wort "Ewigkeit" im Sinne einer Hypotyposis-Figur durch lange Notenwerte ausgedehnt wird, die hier jedoch außerdem als typische Schlußgestalt einer so virtuosen Arie anzusprechen sind. Dieser Abschnitt endet dominantisch.

Als Zwischenspiel verwendet Hertel die letzten sechs Takte aus der instrumentalen Einleitung. Mit Hilfe der "Themenkopf"-Figur wird jedoch noch vor Eintreffen der Solostimme G-Dur erreicht.

Der zweite Abschnitt des A-Teils beginnt notengetreu mit der ersten Viertaktgruppe des ersten Teils. Auf die Worte "um ihn her ist Tod..." wird jedoch nicht d-moll, sondern a-moll erreicht. Demzufolge endet die letzte Textzeile vorerst nicht in A-Dur, sondern in D-Dur. Die achttaktige Koloraturenkette (jetzt über dem Baßton d) mündet nach Abkadenzierung (ohne harmonische Eintrübung wie in Teil A) trugschlußartig in Es-Dur (Takt 82). Unter Verwendung der tremolierenden Akkorde (Es-Dur, g-moll-Quartsext und doppelt vermindert auf cis) der Einleitungstakte 13-15 deklamiert die Singstimme auf einem Ton. Die letzten Worte der ersten Textzeile enden neutral auf d. Nach einer Zäsur erklingt die zweite Textzeile in fast konsequent chromatisch den Oktavraum durchmessender Skala im Unisono (Takt 85-88). Die Bewegungsrichtung ist der der Takte 46-48 entgegengesetzt. Auf die Worte "und sein Reich" wird überraschend ein Septakkord auf d eingeführt; der zweite Abschnitt des A-Teiles endet nach einer Zäsur auf einem Quartsextakkord (Kadenz der Solistin) in der Grundtonart.

Der Text des B-Teils beinhaltet mit der Gegenüberstellung von "reinen Herzen" und "Huldverächter" zwei verschiedene Affektkomplexe. Daraus erklärt sich die musikalische Zweiteiligkeit dieses 55 Takte umfassenden Abschnitts: Die ersten beiden Textzeilen erklingen in aufwärtsstrebender liedhaft periodischer Melodik in C-Dur (Takt 100-116); das Pausieren des Basses (Viola als Bassettchen) beim Eintritt der Solostimme verstärkt den Charakter der Unschuld. In Takt 116 setzt die Solostimme nach einer durch Fermate verlängerten Pause auftaktig mit der dritten Textzeile ein. Den restlichen Text des B-Teils deklamiert die Solostimme unter zahlreichen Wiederholungen in einen mittels Tonrepetitionen (Tremoli zur bildhaften Darstellung des "Zitterns" und der "Wetter") gebildeten harmonischen Klangteppich der Streicher hinein. Überraschend wirkt hier der übermäßige Quintsextakkord auf es in Takt 117, der nach D-Dur und schließlich unter Verwendung mehrerer vermindelter Akkorde nach es-moll leitet. Zur Vertonung der vierten und fünften Textzeile gebraucht Hertel eine sehr ungewöhnliche Harmoniefolge: Der übermäßige Quintsextakkord auf ces in Takt 123 wird nicht - wie vermutet - im Baß abwärtsstrebend nach B-Dur aufgelöst. Der Baß steigt stattdessen chromatisch, ein Terzquartakkord auf c (zweite Umkehrung des doppelt verminderten Septakkordes auf fis) leitet nach D-Dur, das durch den gleich darauf eingeführten Leitton cis (großer Septakkord auf d) bekräftigt wird.

Bezeichnenderweise sind diese beiden Takte (123/124) in der handgeschriebenen Partitur von der Generalbaßbezifferung ausgenommen, die ansonsten bis auf die Unisono-Takte konsequent durchgeführt wird.

Diese Arie zählt zu den großen virtuoson Solosätzen, die Hertel den hervorragenden Solistinnen der Ludwigscluster Kapelle zudachte.⁶³ Die im Text zum Tragen kommende Freude über die Geburt Christi findet musikalisch ihren adäquaten Ausdruck: in der Tonart G-Dur (Hertel rechnet sie unter die "rauschenden"⁶⁴), im Allegro-Tempo, in daktylisch vorwärtstreibender Rhythmik und langen Koloraturenketten,

in dem großen Tonumfang des Eingangs-"Themas" und in der Verstärkung des Streichersatzes durch Hörner und Oboen.

Auch hier sei zur Verdeutlichung des ganz bewußten Einsatzes dieser Kompositionsmittel Krauses Werk "Von der musikalischen Poesie" herangezogen:

"Die Freude über das vorhandene viele Gute läßt sich durch muntere, klare, freye Töne und mit einer fließenden und etwas geschwinden Composition ausdrücken. Sie ist die erste Quelle der Musik und kann sonderlich die Wiederholungen leiden; weil der Mensch seine Freude niemals genug entdecken kann."⁶⁵

Eventuell erklärt der letzte der eben zitierten Sätze auch die doppelte Länge des A-Teils. Eine viermalige Vertonung des vollständigen ersten Textabschnittes tritt unter den Arien Hertels nur bei solchen auf, die dem Affekt der Freude gewidmet sind.

Im A-Teil der Arie stößt Hertel - ohne sich deshalb in kleingliedriger Motiv-Aneinanderreihung zu verlieren - bis an die Grenzen der Einheit in der Affektdarstellung, in dem er das textliche Gegensatzpaar "Tod und Leben" musikalisch entsprechend darstellt. Die überraschende Wirkung der harmonischen Eintrübungen in Verbindung mit der zweiten Textzeile ist jedoch insofern etwas relativiert, als diese bereits in der instrumentalen Einleitung vorausgenommen werden. Ebenso bereitet Hertel das zweimal gebrauchte Unisono als besondere Steigerungsmöglichkeit schon durch die Eintrübung auf "Beben" (Takt 46) vor; durch rhythmische Beziehungen zu den davor bzw. danach erklingenden Takten stehen die Unisono-Passagen nicht außerhalb des Gesamtkontextes. Die Vorausnahme mehrerer textgezeugter Motive in der instrumentalen Einleitung ist typisch für

Hertels Arienkompositionen. Musikalisch kleingliedrig wirkt die Einleitung der vorliegenden Arie nicht, da der pulsierende Achtelbaß konsequent durchgehalten wird und zwischen einzelnen motivischen Perioden vielfältige Beziehungen bestehen. Tremolofiguren und daktylische Dreiklangsbrechungen konzipiert unter dem Eindruck von "Beben" und "Freude" wirken als tektonische Bausteine für den ganzen Satz, erstere bestimmen auch den B-Teil, wenngleich sie hier aus dem Wort "zittern" hergeleitet sind.

Diese virtuose Dacapo-Arie trägt viele konservative Züge - so etwa die lang ausgedehnten Koloraturenketten und die bildhafte Ausdeutung einzelner Worte. Dennoch deutet sich an diesem Beispiel an, daß ein gesteigertes Ausdrucksbedürfnis (hier die musikalische Darstellung des Gegensatzpaares "Tod und Leben" bzw. "reine Herzen" und "Huldverächter" im B-Teil) die Grenzen der statischen Dacapo-Arie zu sprengen in der Lage ist. Natürlich liegt die Ursache für diese Art der Vertonung des Textes zum Teil schon in ihm selbst begründet. Das Gegensatzpaar "Tod und Leben" hätte wohl kaum in eine barocke, ganz dem Affekt der Freude verpflichtete Arie Eingang gefunden, sondern offenbart die theologisch-gedankenvolle Komponente in den Arien Todes.⁶⁶

Der Hinweis auf die Beschaffenheit des Textes genügt jedoch hier nicht. Die zweiundzwanzigtaktige instrumentale Einleitung dieser Arie steht in der Großflächigkeit des Themas, dem Viertelschlag-Beginn und den konsequent durchgehaltenen "Trommelbässen"⁶⁷ dem sinfonischen Stil

Hertels nahe. Die starken harmonischen Kontraste in der instrumentalen Einleitung sind als Vorwegnahme verschiedener textgezeugter Motive des Soloteils erklärt worden; sie besitzen jedoch Parallelbeispiele in Hertels Sinfonik. Diekow spricht in seinen analytischen Betrachtungen der Sinfonien Hertels von einer "Kontrastgruppe", die nicht nur melodisch, auch harmonisch im Gegensatz zum "Hauptthema" steht: "Hierzu gehören die Verwendung paralleler und varianter Molltonarten und die chromatische Erweiterung der Tonalität."⁶⁸

k) Rezitativ Nr. 10 aus der Kantate "Die Gabe des heiligen Geistes": "Erkennt, ihr Verblendete" (C - f - C, Sopran, Violine 1 und 2, Viola und Basso continuo)

"Erkennt, ihr Verblendete,
Die Gabe Gottes, den von euch geschmähten,
Ach, so oft betrübten Geist, wie würdet ihr
Vor ihm aus voller Seele beten!
'Verwirf, verwirf mich nicht,
Mich, den Verwerfung treffen sollte,
Weil ich dein Wort verwarf, von deinem Angesicht!
Nimm deinen Geist, den ich nicht wollte,
Mein Gott, ach! nimm ihn nicht von mir!'
Wie würdet ihr den tollen Hang verfluchen,
Bey euch, bey eurer Göttin, Welt,
Das, was der Himmel nur enthält,
Euch Seelenlicht und Stärk und Herzenstrost zu suchen!"

Der Text dieses Rezitatives ist gezeichnet durch den für Todes Kantaten häufig charakteristischen belehrenden Tonfall. Der Mittelteil - auch im Textdruck in Anführungszeichen gesetzt - kommentiert Psalm 51,13. Die pädagogischen Absichten des Textdichters (und sicher auch des Herzogs) treten hier voll zutage: Der Hörer wird belehrt darüber, wie er zu beten habe.

Die textliche Anlage spiegelt sich in der Vertonung wider. Hertel hat die ersten und letzten Zeilen des Textes als Secco-Rezitativ gesetzt und läßt nur die Gebetsworte von gedämpften Streichern (Molto Adagio) begleiten. "Zärtliche, besonders sanft klingende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich pathetische, die müssen ... Arioso gesetzt werden" - so heißt es in dem von Kirnberger und Schulz verfaßten Artikel "Rezitativ" aus Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste".⁶⁹

Das Rezitativ wird eröffnet durch einen C-Dur-Sextakkord. Ein Quartsprung setzt den Befehlston des Textes musikalisch um. Eintrübungen in der Singstimmenmelodik ereignen sich in sinnfälliger Weise auf den Worten "geschmähten" (verminderte Quinte) und "betrübten" (verminderte Septime). Ein doppelt vermindertes Septakkord über dem gleichbleibenden Baßton e leitet nach f-moll.

Diese Tonart, die während des Mittelteiles beibehalten wird, zählt Hertel zu den "schönsten und anmuthigsten Töne(n) in der Musik"⁷⁰. Die Streicher begleiten gedämpft (con sordini) und harmonieverstärkend mit synkopischen Figuren bzw. Nachschlägen auf ungeraden Taktzeiten. Im Gegensatz zum Anfangs- und Schlußteil trägt die Melodik der Singstimme hier weichen (ariosen) Charakter bedingt durch das langsamere Tempo, die vorwiegend kleinen Intervallschritte und vor allem durch die zahlreichen Vorschläge und "Seufzersekunden". Den Eindruck eines flehenden Gebetes erreicht Hertel außerdem durch die emphatische von Pausen unterbrochene Wiederholung einzelner Worte. Der Höhepunkt des Rezitatives ist in Takt 18

erreicht: Der Spitzenton in der Singstimme f'' erklingt über dem durch einen Septvorhalt eingetrübten b-moll-Sextakkord. Vorbereitet wird dieser Höhepunkt durch eine chromatisch das Quintintervall durchschreitende aufsteigende Linie, die auch von der Singstimme (in Sextparallelen zum Baß) mitvollzogen wird.

Die rhythmisch belebte Streicherbegleitung unterstützt die flehende Gebetsgeste der Singstimme und schafft darüber hinaus ein Gegengewicht zu der melodischen Kleingliedrigkeit des Satzes.

Die sehr persönlichen Gebetsworte des Mittelteils haben Hertels Phantasie und "Empfinden" weitaus mehr angeregt als die moralisierenden Sätze des Anfangs- und Schlußteils. Die ariose Melodik des Mittelteils wird in Takt 19 wieder verlassen. Parallel zur Singstimmenführung der ersten Takte macht Hertel auch im Schlußteil Ausrufe und Aufforderungen durch aufsteigende Quart- und Quintintervalle sinnfällig. Über einen Sekundakkord auf es und einen B-Dur-Sextakkord erreicht er nach einer überraschenden Rückung (A-Dur, d-moll) wieder C-Dur, die Ausgangstonart.

1) Accompagnato Nr. 12 aus der Kantate "Jesus vor Gericht":
"Wie schnell und ungestüm" (G - Es - B - g, Allegro-
Andante-Lento-Moderato-Allegro, Sopran, Violine 1 und 2,
Viola und Basso continuo)

"Wie schnell und ungestüm das Schwert
Des Mörders in die Höhe fährt:
So fährt jetzt Kaiphas vom Stuhl empor: entglommen
Als Meister seiner Kunst, von Eifer. Er zerreißt
Voll Unmuth sein Gewand, beweist
Damit, wie tief sein Herz durchdrungen
Von dem, was er vernahm, sich fühlt.
'Genug! jetzt Zeugniß gnug! ihr selbst habt sie vernommen,

Die Stimme seiner Gotteslästerungen,
Ihr Väter Israels. - Was dünket euch?' Ungeduldig
Erforscht er fragend schon in jedem Blick
Die Antwort: stürmisch schallt der Spruch zum Stuhl zurück:
'Er ist des Todes schuldig!'"

Tode stellt auf gefühlsstarke Weise den Zorn Kaiphas' und die Verurteilung Christi dar. Sprachlich zeichnet sich der Text durch herkömmliche Metaphern ("wie ... das Schwert des Mörders") und moderne Präfixbildungen ("entglommen", "durchdrungen") ⁷¹ zur eindrücklichen Beschreibung von Seelenzuständen aus.

Bei der Vertonung dieses Textes hat sich Hertel von einzelnen Worten leiten lassen. Der erste Teil des Accompagnato-Rezitatives ist bestimmt durch schnelle, heftige Deklamation der Singstimme, aufsteigende Bewegungsrichtung innerhalb der ersten Textzeile (Anabasis) und durch eine "emporschnellende" Streicherfigur im Unisono.

Eine plötzliche Änderung des Tempos, der Taktart und der Stimmung ereignet sich in Takt 10: Langsam absteigende Dreiklangsmotive in den Violinen in Es-Dur (Andante) leiten zu einem Septakkord auf f, in den hinein die Textzeile "wie tief sein Herz durchdrungen" deklamiert wird. Die abwärtsführende große Sexte in der Singstimme kann als Hypotyposis auf "tief" verstanden werden. Das Wort "Herz" wird musikalisch zum Schwerpunkt erhoben: Der auf diesem Wort eingeführte harmoniefremde Ton ges (kleine None über f) leitet nach b-moll. In dieser Tonart erklingen erneut die absteigenden Dreiklangsmotive in den Violinen; jetzt führen sie zu einem großen Septakkord über f, dem durch die kleine Sexte (des) in der Singstimme zusätzliche Schärfe verliehen wird. Hertel löst diesen Klang jedoch nicht

folgerichtig nach F-Dur auf. Nach einem fast vollständigen Takt Pause der Begleitinstrumente (auf die Worte "vernahm, sich fühlt") leitet er über einen Septakkord auf f mit einer markanten B-Dur-Kadenz die Rede des Kaiphas ein. Eine aufsteigende Quarte markiert den Befehlston dieses Abschnittes. Ein mehrmals (allerdings variiert) wiederkehrendes Baßmotiv deutet ein herkömmliches Kompositionsmittel des Arioso, den Basso ostinato an. Punktierte Rhythmen und große Tonsprünge in der Singstimme verleihen diesem in sich geschlossenen Abschnitt einen sehr bestimmten Charakter. Auch hier arbeitet Hertel mit harmonischer Textausdeutung (doppelt verminderter Septakkord auf "Gotteslästerung"). Mit Ende der wörtlichen Rede wird das feste Taktmetrum wieder verlassen. Bei der Vertonung des letzten Textabschnittes hat sich Hertel von den Worten "stürmisch schallt" leiten lassen. Er verwendet in den Streichern - wiederum im Unisono - ein zunächst aufsteigendes, dann sequenzhaft absteigendes Dreiklangsmotiv, dessen "stürmischer" Charakter durch Tonrepetitionen in den hohen Instrumenten unterstützt wird und das in einen doppelt verminderten Septakkord auf cis mündet, der sich in den Streichern lautstark manifestiert und im Raum stehenbleibt. Dieser Takt erweckt den Eindruck eines ganz bewußten Auskostens einer Dissonanz; sie wird nicht nur als vorübergehende Eintrübung empfunden und außerdem in eine erneute Dissonanz, in einen Septnonenakkord auf d aufgelöst. Nach der affektstark deklamierten vorletzten Textzeile erklingt das eben beschriebene Dreiklangsmotiv im

Unisono noch einmal, diesmal gesteigert durch den Aufstieg bis zur kleinen None (statt bis zur Quinte wie in Takt 32). Den anschließend (parallel zu Takt 33) in rasanten Streicherfiguren dargebotenen doppelt verminderten Septakkord über fis übernimmt der Chor als Ausruf auf "er" und löst ihn auf die Worte der letzten Textzeile nach g-moll auf. Ein abschließendes dreitaktiges Streichernachspiel nimmt die daktylischen Rhythmen der Takte 33 und 36 auf und bekräftigt abschließend diese Tonart.

4.4. Allgemeine Bemerkungen zu Hertels Vertonungen der Texte Todes

Die Besetzung der Ludwigsluster Kapelle bei der Aufführung großer Kantaten ist schon im Zusammenhang mit den geistlichen Konzerten (vgl. Kap. 1. 4) erwähnt worden. Zu dem aus acht Sängern gebildeten Chor musizierte ein Orchester bestehend aus jeweils zwei Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern (bisweilen auch drei), drei Trompeten, Pauken, Streichern und Basso continuo. Im Gegensatz zu der etwas "stilleren" Orchesterbesetzung bei der Passionskantate "Der sterbende Heiland" verzichtet Hertel in den späten Passionswerken nicht auf Trompeten und Pauken; zumindest in den Schlußchören werden sie eingesetzt.

Textlich gehören die Werke Hertels der "gemischten madrigalischen"⁷² bzw. der "prosaisch-poetischen"⁷³ Kantate an. Auch musikalisch besitzen sie die diesen Kantatentyp charakterisierenden Formen: Bibelwort-Chöre, meist freigedichtete und auch musikalisch frei gestaltete Schlußchöre, Choräle, Arien, Duette, Secco-Rezitative, Accompagnati und Bibelwort-Ariosi.

Hier gibt es Unterschiede hinsichtlich der Bezeichnung der einzelnen Formen in den Textheften und in den Partituren: Im Textdruck sind die Rezitative nur sehr selten als solche bezeichnet, alle anderen Formen - Chöre, Choräle, Arien, Ariosi bzw. Soli (für Bibelwort-Soli) - werden dagegen konsequent benannt. In den Partituren finden wir für Chöre, Arien und Ariosi meist nur die Tempobezeichnungen angegeben. Rezitative, Accompagnati und Choräle sind dagegen fast immer als solche gekennzeichnet.⁷⁴

Andere Formen - Cavate, Canzonette, Trio - treten gelegentlich auf, bestimmen aber nicht das Bild der Kantaten. Es handelt sich dabei um Formen, die innerhalb der Kantaten und Oratorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich sind und mit denen sich die Musiktheoretiker der Berliner Schule auseinandersetzen.

Zweimal tritt in Hertels Werken - anstelle einer Arie - eine Canzonette auf. Beide Male handelt es sich dabei um kurze Stücke, die zwei solistische und eine Chorstrophe in sich vereinigen und deren periodische Melodik dem mit der Bezeichnung assoziierten liedhaften Charakter entspricht. Die Canzonette wird auch in den zeitgenössischen musiktheoretischen Schriften als eine dem Lied verwandte Form dargestellt.⁷⁵ Der englische Musikgelehrte Brown rechnet sie zu den "vier vornehmen Gattungen, in welchen Poesie und Musik jetzt vereinigt sind"⁷⁶ und begreift sie als Alternative zur herkömmlichen Da Capo-Arie, der er musikalischen Selbstzweck vorwirft.⁷⁷

Die beiden in Hertels Kantaten auftretenden Cavaten besitzen ein ganz unterschiedliches Äußeres. Die vom Text her dreistrophig angelegte Cavate aus der Weihnachtsgeschichte hat Hertel in eine dreiteilige Chorform gesetzt. Das gleichnamige Stück aus der Passionskantate "Jesus in Banden" besteht aus zwei textlich unterschiedlich strukturierten Strophen (eventuell als Da Capo-Arie gedacht) und ist arios vertont worden. Doch über die Cavate, die laut Mattheson "einen weitern Begriff hat"⁷⁸, herrscht auch in den musiktheoretischen Schriften keine Klarheit. Nach Krause steht sie dem Rezitativ näher als der Arie, kann "zwey oder drey Absätze" haben, ist aber vom Rezitativ durch ein "kurzes Ritornel abgesondert"⁷⁹. Marpurg dagegen beschreibt eine Cavate als Arie ohne Da Capo und kritisiert, daß dieses Wort "einige Tonlehrer bey uns für die Ariosos und Accompagnements in den Rezitativen zu nehmen pflegen, und also unrecht gebrauchen"⁸⁰.

In der Kantate "Jesus in Banden" erklingt vor dem Schlußchor ein Trio: Vier dreizeiligen Strophen, die von den drei Stimmen jeweils solistisch zeilenweise dargeboten werden, folgt eine sechszeilige Abschlußstrophe, in der die Solostimmen gemeinsam erklingen. Krause beschreibt in seinem Werk "Von der musikalischen Poesie" sehr frei gestaltete Duette und Terzette: "Wenn sie am Schluß eines Singedichtes stehen, ..., so sind sie vollkommen lyrisch abgefaßt, und werden sonst noch auf allerley andere Art eingerichtet."⁸¹

Canzonetten, Cavaten und Trio sind nur im Textdruck als solche angeführt.

Die beschriebenen Formen sind in den Werken Hertels gegenüber Arien und Chorsätzen sehr schlicht (liedhaft) strukturiert. Daß Hertel damit bewußt eine Vereinfachung

der Kantatenform anstrebte, dürfte bezweifelt werden. Der Anteil dieser Formen gegenüber den traditionellen Kantatenbestandteilen ist sehr gering.⁸²

Unter den Chören der Kantaten Hertels und Todes dominieren die Bibelwort-Vertonungen. Freigedichtete Chorsätze kommen seltener vor und fungieren dann - traditionsgemäß - als Schlußchöre. Die Textgrundlage des Eingangschores - meist der längste Satz der gesamten Kantate - ist fast immer ein Bibelspruch. Die überdurchschnittliche Länge der Bibelverse in den Texten Todes wurde schon erwähnt (vgl. Kap. 4. 1.). Hertel verwendet zu ihrer Vertonung mehrteilige Formen, d.h. bei zweiteiligen Versen die traditionelle Form "Präludium und Fuge"⁸³, bei dreiteiligen Versen dieselbe Form mit einem (aufgelockert) homophonen Anfangs- oder Schlußteil⁸⁴ und für einen vierteiligen Bibelvers die zweimalige Abfolge eines homophonen und eines fugischen Abschnittes.⁸⁵ In Binnenchören über längere Bibelverse sind die Zäsuren oft nicht so stark und die Satzunterschiede weniger gegensätzlich. Hier wirkt das motettische Reihungsprinzip nach; häufig erklingt aber der gesamte Text zweimal.⁸⁶

Außer den eben beschriebenen treten in den geistlichen Kantaten Hertels noch weitere, kompliziertere Chorformen auf, deren Struktur im Textdruck schon vorgezeichnet ist. Die mehrteiligen (aus verschiedenen Bibelversen zusammengesetzten) Texte des Eingangschores zu "Jesus vor Gericht" und des Schlußchores der Weihnachtsmusik sind auf zwei Chöre verteilt. Im Sinne Marpurgs handelt es sich um "dialogische Doppelchöre"⁸⁷. Unter den Chorsätzen mit

freigedichteten Texten tritt mehrmals ein von Soloeinschüben unterbrochener Chor auf.⁸⁸ Die Bibelwort-Chöre sind der Tradition der protestantischen Kirchenkantate eng verbunden. Im Falle der großen Eingangschöre handelt es sich um durchgeplante Sätze, die musikalisch von Gesamtaffekt des Textes bestimmt sind und in denen die Interpretation einzelner Worte zugunsten einer ausgewogenen architektonischen Gestaltung weitgehend zurücktritt. Bei homophon-akkordischer Vertonung von Bibelwort geht Hertel von der natürlichen Textdeklamation aus. Die Fugen seiner Chorsätze sind sorgfältig gearbeitet, besitzen meist figürlich textausdeutende Themen und dominantische Orgelpunkte. Den begleitenden Instrumenten kommt kaum eigenständige Bedeutung zu. Außer thematischen Vorspielen und motivischen Zwischenspielen verstärken sie meist den Chorsatz colla parte bzw. umspielen einzelne Stimmen figurativ. Chöre über freigedichtete Texte sind satztechnisch einfacher strukturiert und zeichnen sich durch eine wesentlich unmittelbarere musikalische Textinterpretation aus. Strophenförmig und periodisch aufgebaute Schlußchöre tragen - wie in der Kantate "Der sterbende Heiland" - hymnischen und feierlichen Charakter.⁸⁹

Die Kantaten Hertels besitzen durchschnittlich drei bis sechs Choräle. In ihrer konkreten musikalischen Gestalt sind sie ganz unterschiedlich und dabei von ihrer Stellung innerhalb der Kantate und der Beschaffenheit ihres Textes abhängig. Die überwiegende Anzahl der Choräle hat Hertel

homophon vierstimmig (mit colla parte geführten Instrumenten) gesetzt. Daneben treten solistische und verschiedene Formen der chorischen Choralbearbeitung auf: homophone Chorsätze mit instrumentalen Zwischenspielen bzw. figuriertes Oberstimme oder zeilenweiser Antizipation der Chormelodie durch eine Solostimme. Letztere sowie die solistische Choralbearbeitung in Form der Choralmonodie verwendet Hertel mit Vorliebe für die Vertonung sehr persönlich gehaltener Kirchenliedstrophen. Auch zu Texten aus der Feder Heinrich Julius Todes hat Hertel meist bekannte Kirchenliedweisen aufgegriffen. Komponiert er eigene Melodien, so sind sie entweder ganz bewußt traditionellen Kirchenliedern nachgestaltet⁹⁰ oder - gemäß der allgemeinen Entwicklungsgeschichte des evangelischen Kirchenliedes - dem geistlichen Sololied angepaßt.⁹¹ Traditionelle Kirchenliedmelodien verwendet Hertel prinzipiell in einer der Ursprungsfassung gegenüber rhythmisch und melodisch geglätteten Form, die vermutlich der damaligen Singweise entspricht. In freien als auch traditionellen Choralweisen kann die Melodie - so es konkrete Momente des Textes erfordern oder auch aus einem ganz allgemeinen Ausdrucksbedürfnis heraus - umgestaltet werden. Am freiesten - teilweise bis zur ariosen Behandlung der Singstimme - verfährt Hertel mit den Chormelodien solistischer Bearbeitungen. Rein äußerlich manifestiert sich diese Freiheit darin, daß solistische Choralbearbeitungen in den Partituren nicht als "Choral" gekennzeichnet, sondern wie Arien und Ariosi ohne Gattungsbezeichnung angeführt sind. Hertel steht mit diesen

Sätzen in der Tradition der norddeutschen (vokalen und instrumental) Choralbearbeitung, die sich schon von jeher durch eine größere Unabhängigkeit der Kirchenliedweise gegenüber auszeichnet. Die Mittel, die Hertel bei der Umgestaltung von Choralweisen gebraucht, entsprechen typischen melodischen Floskeln des "empfindsamen Stils".

Arien und Duette der geistlichen Kantaten Hertels sind fast ausnahmslos in der fünfteiligen Dacapo- bzw. Dalsegno-Form und unter dem Blickwinkel des Affektendenkens konzipiert. Arien, die negativen Affekten (Schmerz, Trauer, Reue)

Ausdruck verleihen, beginnen meist mit wenigen expressiven Einleitungstakten. Die sehr virtuosen "rauschenden"⁹² Sätze eröffnet dagegen ein in sich geschlossenes, am sinfonischen Stil orientiertes Vorspiel. Wie in den Kopfsätzen seiner Sinfonien verwendet Hertel dabei häufig pulsierende Achtelrepetitionen im Baß (Trommelbässe). Die eigenständige Rolle der Instrumente beschränkt sich auch in den Arien in der Regel auf die Einleitungen. In langsamen Sätzen unterstützt Hertel die Melodie der Solostimme mitunter durch ein weiteres Instrument - auch in Terz- und Sextparallelen; in schnellen Sätzen läßt er die Singstimme gern figurativ umspielen bzw. breitet (vor allem in den B-Teilen) mittels Tonrepetitionen einen Klangteppich in den Streicherstimmen aus und unterstützt die Solostimme harmonieverstärkend.

Im melodischen Stil der Arien Hertels begegnet eine zeittypische Kleingliedrigkeit, die aus der Aneinanderreihung mehrerer textgezeugter Motive resultiert.

Hertel komponiert eng am Text entlang und stößt dabei an die Grenzen der ursprünglich von den Theoretikern für die Dacapo-Arie geforderten Affekteinheit.⁹³ Neben die (vor allem die A-Teile betreffende) herkömmliche bildhaft-figürliche Darstellung einzelner Worte tritt die expressive Hervorhebung bestimmter Textmomente durch harmonische und melodische Mittel. Auch die bisweilen starke Verschiedenheit zwischen A- und B-Teil deutet die Unvereinbarkeit der traditionellen Dacapo-Form mit dem Ausdrucksbedürfnis des Komponisten an.

Bibelwort-Arioso komponiert Hertel meist liedhaft schlicht in kurzer zweiteiliger Form, oft auch mit instrumentalem Vor- und Nachspiel. Häufig korrespondiert dabei periodische Melodik in der Singstimme mit Terz- und Sextparallelen in der Begleitung.

Die Rezitative der geistlichen Kantaten Hertels erwecken zunächst - etwa gegenüber den vielbesprochenen Stücken des Graunschen "Tod Jesu" - einen konservativen Charakter. Mit der ariosen Darbietung der Christus-Worte und der chorischen Vertonung der "Turbae" in den Rezitativen der Passionen greift Hertel auf Traditionen der oratorischen Passion zurück. In Accompagnato-Rezitativen bedient er sich mit Vorliebe der bildhaften, tonmalerischen Ausdeutung einzelner Worte. Dazu geben ihm die Kantatentexte auch reichlich Anlaß: Todes Dichtungen unterscheiden sich noch stärker als Löwens Passionskantate von Ramlers verklärter Schilderung. Hertel reagiert diesbezüglich jedoch nicht nur

auf negative Affekte, sondern auch auf persönlich gehaltene bzw. "empfindsame" Textmomente.

5. Der musikalische Stil der Kantaten Hertels im
Zusammenhang zum Musikverständnis des Komponisten;
Einflüsse und Vorbilder

In Kapitel 2 wurden an Hand verbaler Beschreibungen aus der Autobiographie Hertels zwei Seiten seines Schaffensprozesses herausgearbeitet: die "Beherrschung des Handwerks" und das Komponieren aus den eigenen "Empfindungen" heraus. Inwieweit lassen sich diese beiden unterschiedlichen Schaffensimpulse am Beispiel bestimmter Charakteristika seiner Kompositionen nachvollziehen? Ersteres manifestiert sich in kontrapunktischem Können und meisterhaftem Beherrschen der Formen, was vor allem die Bibelwort-Chöre und Arien betrifft. Sein Proportiosbewußtsein läßt Hertel die melodische Kleingliedrigkeit mancher Sätze überwinden. Auch die sinnbildliche und tonmalerische Textdarstellung, die in Hertels Werken in Arien, Rezitativen, Chören und Chorälen nachgewiesen wurde, zählte ursprünglich (im Rahmen der barocken Musikanschauung) zur "Beherrschung des Handwerks".¹ Allerdings lassen sich diese Mittel der musikalischen Textinterpretation in den späten Werken Hertels nur noch sehr bedingt als musikalisch-rhetorische Figuren (z. B. Saltus duriusculus, Suspiratio, Exclamatio und andere Hypotyposis-Figuren) ansprechen. Auffallender in der Melodieführung sind statt dessen Kompositionsmittel, die in allgemeinerem Sinne affektstark wirken - Vorschläge, "Seufzersekunden", chromatische Durchgänge und die in den Analysen als "melodische Aufschwünge" beschriebenen

Floskeln. Diese musikalischen Elemente treten vor allem in Ariosi, Accompagnati und solistischen Choralbearbeitungen auf. Sie versinnbildlichen nicht einen konkreten Sachverhalt. Hertel verwendet sie für subjektive Texte, "empfindsames" Vokabular ("gerührt", "ausdrucksvoll", "Seele"), teilweise aber auch - wie in den solistischen Choralbearbeitungen - ohne konkreten textlichen Anlaß. Die genannten kompositorischen Mittel stehen den affektausdeutenden musikalisch-rhetorischen Figuren nahe, sind aber in ihrer Unbestimmbarkeit in vielerlei Hinsicht einsetzbar und ganz allgemein als Mittel des "Ausdruckes" persönlicher "Empfindungen" beschreibbar. Damit offenbart sich auch der zweite der oben genannten Schaffensimpulse in Hertels Kompositionen. Die Tatsache, daß sich die genannten ausdrucksstarken Kompositionsmittel nur teilweise und dann meist auch nur indirekt in den Zusammenhang mit bestimmten Textmomenten stellen lassen, deutet auf ein Komponieren hin, das nicht primär auf Interpretation und Darstellung des Textes abzielt, sondern die Musik unabhängig vom Text als "Ausdruck" der "Leidenschaften" und "Empfindungen" begreift.

Von der tonmalerischen Wortausdeutung durch begleitende Instrumente macht Hertel vor allem in Accompagnato-Rezitativen Gebrauch. Auffallend ist der ausschließliche Einsatz solcher textausdeutenden Figuren für Sachverhalte, die mit negativen Affekten (Zorn, Rache, Schrecken) verbunden sind. Oft benutzt Hertel dabei ein Unisono aller Instrumente, das diese Figuren zu expressiven Gesten macht und mitunter (z.B. in den oben beschriebenen Accompagnati

aus dem "Sterbenden Heiland" und dem dritten Teil des Passionszyklus) unwillkürlich an die "stürmischen" Motive der Mannheimer denken läßt. Die Vermutung liegt nahe, daß auch hier nicht allein der Text ausgedeutet werden soll, sondern sich hier ganz unmittelbar "Empfindungen" und "Leidenschaften" des Komponisten "entladen".

Ein Unisono aller Beteiligten hat Hertel jedoch nicht nur in Accompagnato-Rezitativen, sondern auch in Chören und Arien angewandt. In der analysierten Arie aus der Weihnachtskantate "Freuet seiner euch mit Beben" hebt er mittels eines Unisono aller Instrumente (einschließlich der Singstimme) die Textzeile "um ihn her sind Tod und Leben" hervor. Das Unisono überhöht hier die Wirkung der chromatischen Stimmführung im Sinne einer zusätzlichen Ausdruckssteigerung.

Mehrfach wurde in Hertels Sätzen ein chromatisch verlaufender Baß (Passus duriusculus) nachgewiesen. Diese Figur gebrauchte man ursprünglich zur sinnbildlichen Darstellung von Worten negativen Affektgehaltes.² In dieser Weise ließe sich der chromatische Baßgang im Eingangschor des "Sterbenden Heiland" und im oben besprochenen Choral "Ach Segen gnug! nun will ich gerne sterben!" verstehen. Hertel bedient sich jedoch mitunter dieser chromatischen Baßgänge, ohne daß ihm durch besagtes Vokabular Anlaß gegeben wäre: Im f-moll-Arioso der Kantate "Die Gabe des heiligen Geistes" handelte es sich beispielsweise um einen stark persönlich gefärbten Gebetstext. Ebenso verhält es sich in einem Choral aus der Kantate "Das Vertrauen auf

Gott" mit dem Vers "Herz, so sinne nicht vergebens, dir jede Schickung aufzuklären".

Dir je-de Schickung auf-zu-klären

Hier tritt der Passus duriusculus aus seiner konkreten figürlichen Bedeutung heraus und wird Ausdrucksmittel in allgemeinerem Sinne. Des hohen Affektgehaltes der Baßchromatik war sich Hertel bewußt. Aber er setzt sie - genau wie die oben beschriebenen melodischen Figuren - nicht mehr vordergründig sinnbildlich ein.³

Hier gibt es eine Parallele zu den Klavierliedern C. Ph. E. Bachs, in denen sich ebenfalls in häufiger Baßchromatik die "Neigung" des Komponisten "zu gedrängter Stufenfolge"⁴ verkörpert. Gudrun Busch stellt interessanterweise derartige "harmonische Komplizierung(en)" bei Bach mit "besonders empfindsamen ... Texten"⁵ in Zusammenhang.

Auch in den Oberstimmen benutzt Hertel gern chromatische Melodieführung mitunter verbunden mit einer kühnen Harmonik. Häufig reagiert er damit auf "empfindsames" Vokabular, wie es am Beispiel der musikalischen Hervorhebung des Wortes "gerührt" im A-Teil der Andachtsarie aus der Weihnachtskantate deutlich wurde. Zusätzlich sei auf die Schlußzeile eines Chorals aus der

ungewöhnlich bewußte Umgang mit derartigen Klängen und die Freude am Auskosten einer Dissonanz: Harmonisch kühn wirken die nicht vorbereiteten oder folgerichtig aufgelösten Dissonanzen wie das überraschende "Hineinspringen" in den übermäßigen Quintsextakkord im Eingangschor des "Sterbenden Heiland" und die "Aneinandersetzung" mehrerer spannungsgeladener Harmonien durch Parallelführung der Stimmen. ⁶

"Auch wenn" die von Hertel häufig benutzten ausdrucksstarken Kompositionsmittel mitunter "im Detail ihren barocken Mustern äußerlich ähnlich sehen", wie der chromatische Baßgang, sind sie doch einem subjektiven Ausdruckswillen und nicht einem "Denken in Analogien"⁷ entsprungen und damit etwas von der alten Rhetorik "Grundverschiedenes"⁸. Am Beispiel der oben beschriebenen Werke Hertels läßt sich der Prozeß der Auflösung der barocken Figuresprache, die Umdeutung der ursprünglich mit einem konkreten Sinn behafteten Figuren zu in ganz allgemeiner Hinsicht ausdrucksstarken Kompositionselementen nachvollziehen. Letztere decken sich mit den Mitteln des "empfindsamen Stils", wie sie in einschlägigen Musikgeschichtswerken genannt werden,⁹ gehen aber teilweise - wie die kraftvollen Unisonofiguren - auch darüber hinaus. Auch Hertels Musikanschauung läßt sich - wie in Kapitel 2 gezeigt - nicht auf die der Berliner Schule und der Empfindsamkeit beschränken. Inwieweit die stark subjektiven Züge in seinen verbalen Äußerungen mit solchen gestenhaften Figuren wie auch mit einer kühnen (für die damaligen Zeit

teilweise regelwidrigen) Handhabung der Harmonie im Zusammenhang stehen, möge hier offenbleiben.

Den an die Stelle der barocken Figuren getretenen "subjektiven Ausdrucksgesten"¹⁰ haftet eine gewisse Stereotypie an, die charakteristisch ist für den sogenannten "empfindsamen Stil" (als übrigens auch für die Manieren der Mannheimer Schule¹¹). An diesem Punkt erweisen sich Hertels Kantaten als typische Werke einer Übergangszeit.

Es bleibt die Frage nach musikalischen Einflüssen, die sich in Hertels Kantaten widerspiegeln. In seinem kontrapunktischen Können, das sich vor allem in den großen Chorsätzen zeigt, offenbart sich seine Eisenacher Prägung durch die kirchenmusikalische Tradition. Der Einfluß der Berliner Schule der Mitte des 18. Jahrhunderts äußert sich unverkennbar in der kleingliedrigen Arienmelodik, in langen am sinfonischen Stil orientierten Einleitungen und in den zum Theatralischen neigenden Rezitativen. Die Handschrift seines hochverehrten Lehrers Carl Heinrich Graun begegnet in Passionskantate "Der sterbende Heiland" sogar ganz direkt. Allerdings zeigt auch gerade dieses Werk deutlich den inzwischen erlangten Abstand Hertels von der Berliner Schule der Mitte des 18. Jahrhunderts. Immerhin wurde es zu einer Zeit komponiert, in der Hertel - laut Autobiographie - "seinen bisherigen, durch die Muster eines Hasse und Grauns gebildeten Geschmack in der Composition"¹² zugunsten einer stärkeren Orientierung an den Werken Jommellis und Pergolesis verändert hatte.

Inwieweit diese beiden Italiener die geistlichen Vokalwerke Hertels tatsächlich geprägt haben, sei hier nur angedeutet: Es sind weniger die schlichte klassische Melodik und die Liedhaftigkeit der Arien eines Pergolesi als eher die ausdrucksstarken gestenhaften Figuren eines den Mannheimern nahestehenden Jommelli, die in Hertels Kantaten zutage treten. Auch in seiner unkonventionellen harmonischen Sprache und in der Liebe zu harmonischen Überraschungen geht Hertel über die Berliner Schule der Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus. Vermutlich äußern sich hier vor allem Einflüsse des von ihm sehr verehrten Carl Philipp Emanuel Bach. Die Frage nach ganz konkreten stilistischen Bezügen zwischen den Werken Hertels einerseits und denen seiner Anreger Bach und Jommelli andererseits möge hier offenbleiben. Wesentlicher erscheint mir indessen, daß beide Meister, die unter Zeitgenossen als "Neuerer" galten, Hertel in viel allgemeinerer Hinsicht, nämlich in seiner Suche nach eigenen unkonventionellen, ausdrucksstarken Kompositionsmitteln, prägten.¹³

Diese Vermutung wird übigens unterstützt durch eine zusätzliche Erklärung zur Autobiographie Hertels im Mecklenburgischen Jahrbuch von 1806. Hertels Schilderung seiner stilistischen Entwicklung durch den Einfluß der "besten Italiäner" wird in folgender Weise relativiert: "Herz. Friedrich's Wohlgefallen an diesen beiden Meistern veranlaßte ihn nur, sich mit seinem, durch Hassen's und Graun's Muster vorzüglich gebildeten, Geschmacke nun der Manier jener (Jommelli und Pergolesi) mehr zu nähern, die besten Italiäner mehr, als bisher, zu studiren, und sich durch dieses mehrseitige Studium einen eigenen Styl zu bilden, den er in der Folge zu verlassen oder zu ändern keine Ursache fand."¹⁴

Auch wenn es immer wieder nur einzelne Momente sind, in denen sich Hertels Werke von der Stereotypie des "empfindsamen Stils" und der Berliner Kantatenästhetik

abheben, so sind sie doch um so bezeichnender für sein Streben nach Originalität.

6. Stellung der geistlichen Vokalwerke Hertels im Rahmen der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik

Die Komposition kirchenmusikalischer Werke nimmt im Rahmen des gesamten Schaffens Johann Wilhelm Hertels weder in quantitativer noch in qualitativer Hinsicht eine Nebenstellung ein.

Die Bemerkung in seiner Autobiographie, daß in der "geistlichen Musik ... das wahre Erhabene und Gelehrte der ganzen Harmonie zu suchen u. zu finden"¹ sei, ist wohl einerseits als Reverenz dem frommen Herzog gegenüber zu verstehen, erklärt sich andererseits aber auch aus der musikalischen Herkunft des traditionsbewußten Hertel.

Geprägt durch die lebendige Kirchenmusikpflege

Mitteldeutschlands setzt sich Hertel in den fünfziger

Jahren des 18. Jahrhunderts - wie sein in Bruchstücken

überlieferter Briefwechsel mit dem Haus Breitkopf zeigt -

für die Entwicklung einer stilistisch modernen

Gottesdienstmusik ein. Die beiden in Kapitel 1 besprochenen

gottesdienstlichen Werke Hertels, die Missa alla papale und

die doppeltextige Motette, zeichnen sich aus durch eine

durchsichtige Handhabung alter Kompositionspraktiken. Hier

kommt eine musikgeschichtliche Tendenz zu Tragen, die im

Zeitalter der Aufklärung alle Bereiche - auch den der

Kirchenmusik - erfaßte: der Hang zur strukturellen

Vereinfachung, zu Verständlichkeit und "Deutlichkeit, ...

wie es der heutige Geschmack erfordert". Hertel selbst hat

diese Vorstellungen 1756 an den Verleger Breitkopf geäußert

(vgl. Kap. 2).² Das Ideal der Verknüpfung von traditionellen

Formen und moderner musikalischer

Sprache ³ prägt auch Hertels spätere Werke - wenngleich sie durch ihre Bestimmung für das Kirchenkonzert anderen ästhetischen Maximen als der einer strukturellen Vereinfachung folgen. Die Passionsmusik "Der sterbende Heiland" gründet genau wie ihr berühmtes Vorbild "Der Tod Jesu" auf der herkömmlichen barocken Kantatenform. Die für dieses Werk festgestellten harmonischen Kühnheiten betreffen in erster Linie die Accompagnati, also die formell freiesten Kantatenbestandteile. In den für Herzog Friedrich komponierten "Chorälen" verbindet sich die Form der Choralbearbeitung per omnes versus mit einer am "empfindsamen Stil" orientierten expressiven Melodik. Die Psalmvertonungen Hertels zeichnen sich durch eine imitationsreiche, der alten Motettenkunst verpflichtete Chortechnik, durch die Praxis des "Unterwebens" einer Choralmelodie, aber auch durch homophone Simplizität in den Schlußteilen aus.

Das Bestreben, der kirchenmusikalischen Tradition treu zu bleiben und dennoch als Kirchenkomponist "aktuell" zu sein, verbindet Hertel mit vielen seiner Zeitgenossen. In den Werken der beiden bekanntesten Kirchenkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Johann Friedrich Doles (1715-1797) und Gottfried August Homilius (1714-1785), die wohl auch Hertel als Größen ihres Faches anerkannte,⁴ zeigen sich ebenfalls beide Tendenzen: die Bewahrung des Erbes (beide waren Bach-Schüler) und die Orientierung am modernen Zeitgeschmack (vor allem am vielgerühmten Opernstil Hasses und Grauns und an der Simplizität des Liedes).⁵

Auf Grund ihrer Verbindung von traditionellen Formen und moderner expressiver Sprache mögen uns die oben besprochenen Schöpfungen Hertels mitunter etwas janusköpfig und damit als typische Werke einer Übergangszeit erscheinen. Doch gerade die in den Analysen aufgezeigten unkonventionellen und damit zukunftsweisenden Momente in den geistlichen Vokalwerken Hertels offenbaren ein wesentliches Merkmal protestantischer Kirchenmusik, dem diese bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein treu bleibt: ihr "Auftrag zur Aktualität"⁶.

Wie die musikalischen Analysen gezeigt haben, stehen Hertels 1764 entstandene Passionsmusik "Der sterbende Heiland" und seine von 1777 bis 1783 komponierten neun großen geistlichen Kantaten nach Texten Heinrich Julius Todes stilistisch auf einer Stufe. Die gleichen Formen und musikalischen Mittel begegnen in diesen Werken. Hertel hat - zumindest was seine geistlichen Kantaten anbetrifft - seit der Mitte der sechziger Jahre den Anschluß an die allgemeine musikgeschichtliche Entwicklung verloren. Er lebte isoliert in Schwerin. Resigniert durch persönliche Schicksalsschläge und durch die bedrückende Lage Mecklenburg-Schwerins nach dem Siebenjährigen Krieg (noch dazu unter der Regierung eines Herrschers, dessen geistige und künstlerische Ansichten Hertel wohl nicht teilte), verschloß er sich mehr und mehr und schöpfte vermutlich nur noch aus seinem "Fundus".⁷ Die Aussage in der Autobiographie, nach der Hertel seinen in den späten fünfziger Jahren geschaffenen Stil "hernach nicht wieder

verlies, noch zu ändern Ursach fand"⁸ bestätigt sich aus der Sicht seiner geistlichen Vokalwerke.

Gerade die siebziger und achtziger Jahren bringen für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik neue Impulse, die sich in Hertels späten Werken kaum widerspiegeln. Unter dem Eindruck der schlichten klassischen Melodik

Pergolesis,⁹ der ersten Aufführungen Händelscher Oratorien auf deutschem Boden - Ludwigslust folgte mit dem "Messias" im Jahre 1780 als dritter Ort nach Hamburg und Mannheim - und später der "wiederentdeckten" Werke Palestrinas und anderer italienischer Altmeister werden neue Ideale einer geistlichen Musik formuliert, die ihren Niederschlag in theoretischen Schriften Johann Gottlieb Herders und Johann Friedrich Reichardts finden und schließlich die

kirchenmusikalische Restauration des 19. Jahrhunderts

einleiten. Im Zusammenhang mit einer Charakteristik der "wahren Kirchenmusik" fallen Worte wie "Feyerlichkeit",

"Einfalt", "Andachtsgefühl", "Größe"...;¹⁰ rigoros wird

die Abgrenzung von der Virtuosität der italienischen Oper

verlangt.¹¹ Diese neuen, ganz auf die persönliche Erbauung

abzielenden Vorstellungen finden ihren adäquaten Ausdruck

im "Hinüberwachsen" der geistlichen Musik aus dem

Gottesdienstraum in das (Kirchen-)Konzert. Die

Ludwigsluster geistlichen Konzerte sind diesbezüglich genau

wie die von Reichardt im Jahre 1783 in Berlin gegründeten

"Concerts spirituels" im Sinne Georg Feders

"fortschrittlich"¹². Gerade die besondere Art der

Aufführungen in der Ludwigsluster Kirche, das unsichtbare

Musizieren, überhöht in charakteristischer Weise die

Ablehnung der eitlen Selbstdarstellung des Künstler, die die Verfechter einer "wahren Kirchenmusik" fordern. Eine Passage aus Herders für das neue Kirchenmusikverständnis grundlegendem Aufsatz "Cäcilia" (1793) läßt an die gemalte Wolkenkulisse im Altarraum der Ludwigsluster Kirche denken:

"Die heilige Stimme spricht vom Himmel herab; sie ist Gottes Stimme und nicht der Menschen; weh ihr, wenn sie, um sich sichtbar zu machen, ein theatralisches Gewand anlegt! Diese Unsichtbarkeit ... erstreckt sich auf die kleinsten Anordnungen und Verhältnisse der geistlichen Tonkunst. Eine Arie, ein Duett oder Terzett, das einzeln glänzt, jede Silbe, in welcher der Dichter oder Künstler spricht, um sich zu zeigen, schadet der Wirkung des Ganzen und wird dem reinen Gefühl unausstehlich."¹³

Unter Einfluß derartiger Ansichten verändert die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer noch wichtigste kirchenmusikalische Gattung, die Kantate, grundlegend ihr Äußeres: Textlich orientiert man sich am Wortlaut der Bibel, besonders an den Psalmen (teilweise auch in modernen an der Klopstock-Sprache ausgerichteten Übertragungen)¹⁴ bzw., sofern es sich um freigedichtete Texte handelt, an allgemein religiösen Themen, wobei die allmähliche Verdrängung der liturgisch gebundenen Kantatentexte wiederum mit dem "Hinüberwachsen" der Kirchenmusik in den Konzertsaal korrespondiert. Psalmvertonungen und Kantaten über derartige allgemeine Themen wie "Das Vertrauen auf Gott" und "Der Ruf zur Buße" dominieren auch unter den für Friedrich den Frommen komponierten Werken, die in den siebziger und achtziger Jahren in Ludwigslust aufgeführt wurden.

Musikalisch entwickelt sich die Kantate zu einer auf den Chor, auf klangvolle, homophone beziehungsweise sogar homorhythmische Chorsätze orientierten Form. Das Secco-

Rezitativ wird aufgegeben;¹⁵ die Dacapo-Arie durch einfachere, liedhafte Formen ersetzt. Die traditionelle Nummerneinteilung löst die durchkomponierte Form ab. Diese Charakteristika, die ihre mustergültige Ausprägung in Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung von "Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste" (gedruckt 1784) finden, spiegeln sich in dem sechsvierzigsten der Herderschen "Briefe das Studium der Theologie betreffend" (1780/81) wider, den Reichardt auszugsweise in sein Musikalisches Kunstmagazin (1782) übernahm.¹⁶ Vor diesem geschichtlichen Hintergrund betrachtet erweisen sich die späten geistlichen Kantaten Hertels eher als konservative Vertreter ihrer Gattung. Nur andeutungsweise findet die oben beschriebene Tendenz zur Vereinfachung ihren Niederschlag in melodiebetonten, hymnischen Schlußchören, liedhaften Bibelwortsoli, Cavaten und Canzonetten. Letztere stellen allerdings noch keine Alternative zur traditionellen Dacapo-Arie dar.¹⁷

Beherrschend sind die herkömmlichen Kantatenbestandteile, die in den achtziger Jahren mehr und mehr als veraltet und "barock" verachtet wurden. Auch an der bildhaften Tonmalerei, gegen die sich die zeitgenössische Kantatenästhetik ebenfalls richtet,¹⁸ hält Hertel noch in seinen späten Werken fest. Georg Feders Einschätzung des "mehr vorwärts als rückwärts blicken(den)" Hertel (vgl. Einleitung) sei an dieser Stelle revidiert. Sie dürfte sich eher auf die Psalmvertonungen Hertels beziehen, in denen sich die Bevorzugung des Chores, die Tendenz zur

Durchkomposition und eine homophone Simplizität immerhin andeutet.¹⁹

Vermutlich ist Hertel dem Berliner Kapellmeister Reichardt begegnet, als dieser (allerdings erst 1784) als Gast Friedrichs des Frommen in Ludwigslust weilte. Daß Hertel jedoch die von Reichardt, Herder und anderen geäußerten Gedanken zur "wahren Kirchenmusik" bzw. diesbezüglich vorwärtsweisende Kompositionen wie C. Ph. E. Bachs berühmtes doppelchöriges "Heilig" (1776)²⁰ wahrnahm, sollte man bezweifeln. Es gibt keinerlei Zeugnis darüber, daß sich Hertel auch noch nach seiner Lebenskrise im Jahre 1764 theoretisch mit Musik beschäftigte, geschweige denn, daß er sich neuen Einflüssen auf seinen kompositorischen Stil geöffnet hätte. Innerhalb der letzten beiden Jahrzehnte seines musikalischen Schaffens "fand" er "keine Ursache", seinen "eigenen Styl" "zu verlassen oder zu ändern".²¹ Die ersten Ansätze einer kirchenmusikalischen Restauration hat Hertel nicht mitvollzogen. Dieses "stilistische Retardieren" erklärt sich jedoch nicht allein durch die Schweriner Isolation; hinzu tritt noch ein zweiter Faktor, der sich in diesem Zusammenhang, wenngleich nicht verursachend, so doch immerhin begünstigend auswirkte: Hertel komponierte seine geistlichen Vokalwerke am Schweriner Hof unter "geschützten Verhältnissen": Aus der Tatsache, daß er bis zum Jahr seiner Krankheit kontinuierlich Aufträge zur Komposition von Kantaten bekam, dürfte man schlußfolgern, daß Friedrich der Fromme mit den Arbeiten seines Hofkomponisten zufrieden gewesen sein

muß.²² Hertel war also nicht darauf angewiesen, mit seinen Werken im freien (bürgerlichen) Konzertbetrieb zu bestehen.

* Vgl. dazu Schenk, 1939, S. 2. Ursprünglich hatte Schenk einen Vordruck der Autobiographie Hertels schon für 1939 geplant.

* Im Jahre 1934 erarbeitete Sedzowa Studie über die mecklenburgischen Liederkompositionen des 18. Jahrhunderts, die sich am ausführlichsten den Kompositionen Hertels widmet.

* Vgl. Literaturverzeichnis.

* Gerber, Erster Theil 1790, Sp. 629.

* Schenk, 1939, S. 136.

* Dahinger verbergen sich - nach Ansicht Bentzows (vgl. 1938, S. 51) hinter Carl Philipp Emanuel Bachs. Vgl. dazu auch Busch, 1957, S. 399.

* Der Begriff "Hesse-Graun-Stil" (vgl. Rummenshöller, 1963, S. 50/51) steht für den von Hesse und Graun ab 1740 in Berlin ausgeprägten (Opern-)Stil, den König Friedrich II. später königlich aufrechtzuerhalten versuchte.

* Vgl. Vogler, (1974), S. 159f. und außerdem Rummenshöller, a.a.O., S. 37/38 und Stöckh, 1979, S. 304.

* Vgl. Dieckow, 1980, S. 146-150.

** Pader, 1745, S. 90.

** Pader, a.a.O., S. 89.

** Vgl. dazu Bentzow, a.a.O., S. 43 und Schenk, 1939, S. 84, ferner auch Erdmann, 1958, S. 26.

** Lessing, (1958), S. **A N H A N G**

* In seinem 1989 erlassene in Rahmen einer Festveranstaltung zu Ehren J. W. Hertels (zweihundertste Wiederkunft seines Todesjahres) erstmalig auch ein geistliches Werk) der 13. Psalm für Soli, Chor und Orchester. Dieses sehr lobenswerte Konzert der Schweriner Singakademie unter Edgar Nyhal hat deutlich gemacht, daß Hertel auch als Vokalkomponist größere Aufmerksamkeit beanspruchen darf.

** Petis, tome quatrième 1872, S. 115.

** Vgl. dazu Kapitel 4.3.

** Pader, 1745, S. 237.

* Die Pastorekantate "Der sterbende Heiland" Hertels ist das einzige seiner größeren geistlichen Vokalwerke, das der Komponist zu verlegen gedachte. Vgl. dazu die folgenden Worte aus der Präambel-Citierung (zitiert nach Hiller, 1767, S. 32f): "Ich habe dieses schöne Gedicht mit soviel Befindung in die Musik gesetzt, als es von dem Dichter entworfen ist; und da ich mir schmeichle, das vortrefliche musikalische Styl, der darinnen herrschen soll, hinlänglich erreicht zu haben; so bin ich willens, die Composition dieser Cantate durch den Druck, und zur wahren Erbauung gemeinsüßlicher zu weihen."

Hier sei auch die (leider unbegründete) Behauptung Bentzows, der "Sterbende Heiland" Hertels sei "als Krönung seines Lebenswerks gedacht" (a.a.O., S. 43), genannt:

** Moser, 1754, S. 195.

** Auf die Quellenlage der geistlichen Vokalwerke Hertels wird in der vorliegenden Arbeit nicht detailliert eingegangen. Es sei an dieser Stelle auf das

Werkverzeichnis in Anhang der Dissertation Dieckow hingewiesen, das eine ausführliche Beschreibung der Quellen enthält (vgl. Dieckow, 1980, Werkverzeichnis, S. 137ff).

** Autographen Partituren liegen im Schwerin zu den Kantaten "Die Gabe des heiligen Geistes" (Mus. 2713) und "Das Vertrauen auf Gott" (Mus. 2718), zum 94. Psalm "Wie lieblich sind deine Wohnungen" (Mus. 2708), zu den "Choralen" "Ich freue mich in dir" (Mus. 2790), "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (Mus. 2787), "In allen seinen Thaten" (Mus. 2783), "Sei mir tausendmal gedankt" (Mus.

¹ Vgl. dazu Schenk, 1957, S. 1. Ursprünglich hatte Schenk einen Neudruck der Autobiographie Hertels schon für 1939 geplant.

² Im Jahre 1938 erschien Rentzows Studie über die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts, die sich am ausführlichsten den Kompositionen Hertels widmet.

³ Vgl. Literaturverzeichnis.

⁴ Gerber, Erster Theil 1790, Sp. 629.

⁵ Schenk, 1939, S. 136.

⁶ Dahinter verbergen sich - nach Ansicht Rentzows (vgl. 1938, S. 51) Einflüsse Carl Philipp Emanuel Bachs. Vgl. dazu auch Busch, 1957, S. 399.

⁷ Der Begriff "Hasse-Graun-Stil" (vgl. Rummenhüller, 1983, S. 50/51) steht für den von Hasse und Graun ab 1740 in Berlin ausgeprägten (Opern-)Stil, den König Friedrich II. später künstlich aufrechtzuerhalten versuchte.

⁸ Vgl. Vogler, (1974), S. 159ff und außerdem Rummenhüller, a.a.O., S. 47/48 und Strohm, 1979, S. 304.

⁹ Vgl. Diekow, 1980, S. 146-150.

¹⁰ Edler, 1986, S. 90.

¹¹ Edler, a.a.O., S. 89.

¹² Vgl. dazu Rentzow, a.a.O., S. 43 und Schenk, 1957, S. 84, ferner auch Erdmann, 1967, S. 36.

¹³ Lessing, (1954), S. 138/139.

¹⁴ Im Sommer 1989 erklang im Rahmen einer Festveranstaltung zu Ehren J. W. Hertels (zweihunderste Wiederkehr seines Todesjahres) erstmalig auch ein geistliches Werk: der 13. Psalm für Soli, Chor und Orchester. Dieses sehr lobenswerte Konzert der Schweriner Singakademie unter Edgar Hykel hat deutlich gemacht, daß Hertel auch als Vokalkomponist größere Aufmerksamkeit beanspruchen darf.

¹⁵ Fétis, tome quatrième 1878, S. 315.

¹⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.2.

¹⁷ Feder, 1965, S. 237.

¹⁸ Die Passionskantate "Der sterbende Heiland" Hertels ist das einzige seiner größeren geistlichen Vokalwerke, das der Komponist zu verlegen gedachte. Vgl. dazu die folgenden Worte aus der Pränumerationsanzeige (zitiert nach Hiller, 1767, S. 321): "Ich habe dieses schöne Gedicht mit soviel Empfindung in die Musik gesetzt, als es von dem Dichter entworfen ist; und da ich mir schmeichle, den wahren musikalischen Styl, der darinnen herrschen muß, hinlänglich erreicht zu haben, so bin ich willens, die Composition dieser Cantate durch den Druck, und zur wahren Erbauung gemeinnütziger zu machen."

Hier sei auch die (leider unbegründete) Behauptung Rentzows, der "Sterbende Heiland" Hertels sei "als Krönung seines Lebenswerkes gedacht" (a.a.O., S. 43), genannt.

¹⁹ Moser, 1954, S. 199.

²⁰ Auf die Quellenlage der geistlichen Vokalwerke Hertels wird in der vorliegenden Arbeit nicht detailliert eingegangen. Es sei an dieser Stelle auf das Werkverzeichnis im Anhang der Dissertation Diekows hingewiesen, das eine ausführliche Beschreibung der Quellen enthält (vgl. Diekow, 1980, Werkverzeichnis, S. 137ff).

²¹ Autographe Partituren liegen in Schwerin zu den Kantaten "Die Gabe des heiligen Geistes" (Mus. 2713) und "Das Vertrauen auf Gott" (Mus. 2716), zum 84. Psalm "Wie lieblich sind deine Wohnungen" (Mus. 2707), zu den "Chorälen" "Ich freue mich in dir" (Mus. 2790), "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (Mus. 2787), "In allen meinen Thaten" (Mus. 2788), "Sei mir tausendmal begrüßet" (Mus.

2789) und zu der Motette "Ich halte dich Jesu und will dich nicht lassen" (Mus. 2785) vor. Zu den anderen geistlichen Werken gibt es in Schwerin nur Abschriften der damaligen Hofkopisten.

²² Zur Herkunft der Handschriften Hertelscher Werke in der Brüsseler Bibliothek vgl. Diekow, a.a.O., S. 2/3.

- * Vgl. Literaturverzeichnis.
- * Gerber, Erster Teil 1790, Sp. 639.
- * Schenk, 1837, S. 136.
- * Dahnleber verfaßte also - nach Ansicht Bontrows (vgl. 1938, S. 5) Einleitung Carl Philipp Emanuel Bachs. Vgl. dazu auch Buchl, 1957, S. 299.
- * Bei Bedarf "Hess-Grass-Soll" (vgl. Bismuthöller, 1987, S. 98/99) steht für den von Hesse und Grass ab 1749 in Berlin gegründeten (Opern-)Soll, den Friedrich II. später künstlich aufrechtzuerhalten versuchte.
- * Vgl. Jopatz, (1974), S. 158ff und anderer Bismuthöller, a.a.O., S. 47ff und Bontrow, 1979, S. 204.
- * Vgl. Diekow, 1980, S. 146-150.
- * Edler, 1986, S. 99.
- * Edler, a.a.O., S. 82.
- * Vgl. dazu Bontrow, a.a.O., S. 13 und Schenk, 1957, S. 84. Ferner nach Bismuthöller, 1987, S. 98.
- * Bismuthöller, (1987), S. 135/136.
- * Im Sommer 1989 erlangte im Rahmen einer Restaurierung zu Ehren d. W. Hertels (auswärtiger Wiesbaden) seines Totensjahres erstmalig auch ein geistliches Werk; das ist Psalm für Solo, Chor und Orchester. Dieses von Ludewig Konrad der hessischen Bismuthöller unter Jopatz (vgl. Bismuthöller, 1987, S. 135) auch als Vokalensemble (Hertels' Vokalensemble) besprochen wird.
- * Vgl. zum Quartett 1878, S. 212.
- * Vgl. dazu Jopatz S. 2.
- * Vgl. 1987, S. 137.
- * Die Bismuthöller "Der Herrmann Heiland" Hertels ist das einzige seiner größeren geistlichen Vokalwerke, das der Komponist zu veröffentlichen gedachte. Vgl. über die folgenden Worte aus der Einleitung Hertels' (1977, S. 211): "Ich habe dieses Werk Gedacht mit solchem Eingebung in die Musik gesetzt, als es von dem Richter erwartet ist; und da ich mir selbst die dem wahren musikalischen Styl, der demnach herbeizuführen ist, hinsichtlich zu haben, so habe ich mich die Composition dieser Cantate durch den Druck, und zur vollen Erlaubnis gemeinnützig zu machen."
- * Hier sei auch die (leider unvollständige) Besprechung Bontrows, der "Urbändige Heiland" Hertels als "eine Krönung seines Lebenswerkes Gedacht" (a.a.O., S. 43), genannt.
- * Bontrow, 1958, S. 139.
- * Auf die Qualitative der geistlichen Vokalwerke Hertels wird in der vorliegenden Arbeit nicht detailliert eingegangen. Es sei an dieser Stelle auf das Werkverzeichnis im Anhang der Dissertation Diekow hingewiesen, das eine ausführliche Beschreibung der Quellen enthält (vgl. Diekow, 1980, Werkverzeichnis, S. 137ff).
- * Autographen Partituren liegen in Schwerin zu den Kantaten "Die Gaben des heiligen Geistes" (Mus. 2713) und "Das Vertrauen auf Gott" (Mus. 2714), zum 84. Psalm "Wie lieblich sind deine Wohnungen" (Mus. 2707), zu dem "Choralen" "Ich frage mich in dir" (Mus. 2730), "Ich will zu dir, Herr Jesu Christ" (Mus. 2787), "In allen seinen Thaten" (Mus. 2789), "Bel mir tausendmal verweilt" (Mus.

- 1 Vgl. Kapitel 2, Beginn.
 - 2 Hertel, (1957), S. 28.
 - 3 Vgl. Hertel, a.a.O., S. 26.
 - 4 Vgl. Hertel, a.a.O., S. 29 und 31.
 - 5 Hertel, a.a.O., S. 44.
 - 6 Vgl. dazu die von Ortrun Landmann (1980, S. 22) aus Angaben der Marpurgschen "Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik" (Band 1 - 3) zusammengestellte Tabelle die Orchesterbesetzung der um 1750 bekanntesten Kapellen Deutschlands betreffend.
 - 7 Das offenbart sich nicht zuletzt daran, daß Hertel in seiner Autobiographie der Beschreibung seiner Kindheit, seiner Zerbster, Strelitzer, Berliner und frühen Schweriner Zeit etwa viermal soviel Platz einräumt wie der Darstellung der Jahre von 1756 bis 1783.
 - 8 Vgl. Hertel, a.a.O., S. 69/70.
 - 9 Hertel, a.a.O., S. 42.
 - 10 Hertel, a.a.O., S. 43.
 - 11 Hertel, a.a.O., S. 43.
 - 12 Hertel, a.a.O., S. 42.
 - 13 Schenk, 1957, S. 92.
 - 14 Fellerer, 1929, S. 308.
- Diese Vermutung ist durchaus zu unterstützen. Auch wenn neuere Arbeiten über G. Benda in erster Linie die "Modernität" seiner kirchenmusikalischen Werke betonen (vgl. Löbner, 1967, S. 94ff), vermag doch die Kenntnis schon weniger seiner Messen und Kantaten von seiner Souveränität im kontrapunktischen Stil zu überzeugen. Karl Gustav Fellerer führt als Beispiele für den *stile antico* zwei Messen Bendas an (vgl. Fellerer, a.a.O., S. 308). Bekanntlich zählt zu Bendas ersten musikalischen Eindrücken die Begegnung mit der katholischen Kirchenmusik während seines Aufenthaltes am Jesuitencollegium zu Jicin (1739-1742). Im Jahr der Wiederbegegnung Hertels und Bendas war dieser als Hofkapellmeister in Gotha vor allem mit der Komposition und Aufführung von Kirchenmusik beschäftigt.
- 15 Wolff, 1968, S. 12.
 - 16 In beiden überlieferten Partituren ist unter den vier Chorstimmen ein bezifferter Baß notiert. Die Partitur der Güstrower Domschule mit der Aufschrift "Missa cum Instrumenti" enthält außerdem Stimmen für 2 Oboen, 2 Violinen und Viola, die den Chor *colla parte* begleiten. Auch der Schweriner Stimmensatz umfaßt Aufführungsmaterial für vier Sänger und begleitende Streicher. Die Verwendung von Instrumenten mit begleitender und stützender Funktion war bei Aufführungen derartiger im "Palestrinastil" komponierter Werke üblich im 18. Jahrhundert (vgl. Fellerer, a.a.O., S. 315ff).
 - 17 Vgl. Fellerer, a.a.O., S. 14 und Wolff, a.a.O., S. 38/39.
 - 18 Vgl. zu diesem Begriff Artikel "Messe", in: Riemann-Musiklexikon, S. 566.
 - 19 Diese Art der Gliederung eines vokalpolyphonen Werkes hebt Fellerer (a.a.O., S. 244/245) als typisch für die Überlieferung des *stile antico* im Bologneser Komponistenkreis hervor.
 - 20 Obwohl man nur im Falle des Kyrie eleison und der Schlußfuge (*cum sancto spirito*) von einem in sich geschlossenen Thema sprechen kann und in allen übrigen polyphonen Abschnitten der Messe bloß mehr oder weniger prägnante Themenköpfe fortgesponnen werden, sei hier die Bezeichnung "Thema" generell gebraucht (vgl. dazu Riemann-Lexikon, Artikel "Thema", S. 950).
 - 21 Vgl. Fellerer, a.a.O., S. 71 und Blankenburg, 1974, S. 86.

²² Vg. dazu Wolff, a.a.O., S. 76.

²³ Vgl. dazu die Aussagen Forcherts (1985/86, S. 10/11) über die Rolle der musikalischen Erziehung an den protestantischen Lateinschulen.

²⁴ Vgl. Hertel, a.a.O., S. 24.

²⁵ Hertel, a.a.O., S. 42.

²⁶ Vgl. z. B. a.a.O., S. 33.

²⁷ Hertel, a.a.O., S. 44.

²⁸ Hertel, a.a.O., S. 44.

²⁹ In einem Brief an das Haus Breitkopf aus dem Jahre 1756 äußert sich Hertel darüber mit den Worten: "...denn es ist ja bekannt, daß in jedem Dorfe alle Sonntag Kirchen-Musique zu hören ist" (vgl. Schenk, 1964, S. 317).

³⁰ Von beiden Motetten ist kein Stimmenmaterial nachweisbar. Im Katalog der Großherzoglichen Musikaliensammlung werden sie nicht erwähnt.

³¹ Vgl. Feder, 1965, S. 245. Alfred Dürr (vgl. 1971, S. 614) bezeichnet diese Motettenform als ein "Patentrezept, nach dem brave thüringische Dorfkantoren in ihren Begräbnismotetten Spruch und Choral zu kombinieren pflegten".

Sechs der "herrliche(n) Motetten" des Eisenacher Kantors Johann Konrad Geisthirt, derer Hertel in seiner Autobiographie (vgl. a.a.O., S. 11) gedenkt, befinden sich gemeinsam mit geistlichen Werken Johann Ludwig Bachs, Georg Philipp Telemanns und weiterer Meister in einer handschriftlichen Motettensammlung der Berliner Amalienbibliothek. Fünf der Kompositionen Geisthirts sind achtstimmig und doppelchörig angelegt. In der fünfstimmigen Motette "Der Herr Seegne euch" verbindet der Komponist dagegen ebenfalls Choral (in langen Notenwerten in der Oberstimme) und Bibelspruch (im aufgelockert polyphonen Motettenstil in den Unterstimmen).

³² Das Kirchenlied "Meinen Jesum laß ich nicht" sang man in Mecklenburg nach der auch von Hertel benutzten Weise von Peter Sohr (vgl. Melodienbuch zum Mecklenburgischen Kirchengesangbuch, 1867, S. 60), nicht nach der in unserem heutigen Evangelischen Kirchengesangbuch verzeichneten von Johann Ulich von 1764.

³³ Das gleiche Problem wurde in Kapitel 1. 1. für die Messe Hertels angesprochen. Die Tatsache, daß für die Motette kein Aufführungsmaterial überliefert ist, dürfte die Vermutung der Verfasserin, daß es sich bei diesen Werken um Studienkompositionen handelt, unterstützen.

³⁴ Hertel, zitiert nach Schenk, 1964, S. 317.

³⁵ Hertel, a.a.O., S. 51.

³⁶ Hertel, a.a.O., S. 51/52. Im Gegensatz zur Autobiographie, in der die Komposition des "Chorals" erst für 1763, also für die Zeit nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges angesetzt ist, verrät ein Brief Hertels an den Verleger Breitkopf (vgl. Schenk, a.a.O., S. 319), daß Herzog Friedrich ihm schon 1756, sehr wahrscheinlich kurze Zeit nach dem Regierungsantritt, den Auftrag zur Komposition dieses Werkes erteilte. Daß Hertel im Nachhinein die Beschäftigung mit diesem "Choral" erst in die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg einordnet, bekräftigt die Annahme, daß er das Werk 1756 nicht vollenden konnte.

³⁷ Diekow (vgl. 1980, S. 80/81) plädiert aus Gründen der Quellenlage für eine Vervollständigung dieses Chorals erst um 1768.

³⁸ Hertel, (1953), S. 47.

³⁹ Hertel, a.a.O., S. 52.

⁴⁰ Vgl. dazu Hertel, a.a.O., S. 52/53.

- 41 Staatsarchiv Schwerin, Kassenbuch des Prinzen Ludwig, Mich.-Weyh. 1764, Nr. 3, 22 zitiert nach Diekow, a.a.O., S. 77.
- 42 Ob der Prinz seinem Sekretär J. Fr. Löwen den Auftrag zur Dichtung einer Passionskantate erteilt hatte oder umgekehrt der Dichter dem Prinzen die Aufführung solch eines Werkes und die Einrichtung eines Passionskonzertes vorschlug, ist nicht eindeutig feststellbar. Die Aufführung geistlicher Werke in einem Kirchenkonzert wurde bis zur Entstehung der Passionskantate Hertels und Löwens am Mecklenburg-Schweriner Hof vermutlich nicht praktiziert. Das Kirchenkonzert an sich war aber am Hofe nicht unbekannt. (Herzog Friedrich hatte während seiner Bildungsreise in Paris das "Concert spirituel" kennengelernt und richtete später seine geistlichen Konzerte nach dessen Vorbild ein.) Es besteht durchaus Grund zur Vermutung, die Einrichtung des Passionskonzertes sei Wunsch der herzoglichen Familie gewesen. Andererseits liegt natürlich auf Grund der starken Vorbildwirkung des "Tod Jesu" Ramlers und Grauns für Dichter und Komponisten des "sterbenden Heilands" die Überlegung nahe, ob die Etablierung eines Passionskonzertes (eventuell nach dem Vorbild der Berliner Musikübenden Gesellschaft) nicht doch von ihnen ausgegangen sei.
- 43 Löwen, 1765, Vorrede.
- 44 Zur Freundschaft Hertels und Löwens vgl. Diekow, a.a.O., S. 151-153 und Rentzow, 1938, S. 37.
- 45 Vgl. dazu Hertel, a.a.O., S. 66/67 und Diekow, a.a.O., Werkverzeichnis S. 120ff.
- 46 Vgl. Hertel, a.a.O., S. 67/68 und Diekow, a.a.O., Werkverzeichnis S. 70ff.
- 47 Löwen, 1758, S. 160.
- 48 Löwen, a.a.O., S. 165.
- 49 Hertel zitiert nach Hiller, 1766/67, S. 320.
- 50 Löwen, a.a.O., S. 163.
- 51 Hertel, (1957), S. 32.
- 52 In einem Brief vom 19. 7. 1757 ermuntert Hertel den Verleger Breitkopf zur Veröffentlichung der Passionskantate "Der Tod Jesu" und des Te deum von Graun (vgl. Schenk, 1964, S. 323).
- 53 Die Drucklegung des Werkes bei Bock in Hamburg scheiterte, da dieser - laut Hertels Worten - den Druck "auf Subscription angekündigt" hatte, "noch ehe der Accord unter uns fertig war" (Schenk, a.a.O., S. 325). Später bot Hertel dem Verleger Breitkopf das Werk zum Druck an - ebenfalls erfolglos (vgl. Schenk, a.a.O., S. 324).
- 54 Schwerinsche Zeitung vom 17. 4. 1783.
- 55 Vgl. dazu die Ausführungen über die Quellenlage der Passionskantate bei Diekow, a.a.O., Werkverzeichnis S. 140. Die Zeitspanne für eine Aufführung des Werkes ist abgeleitet aus den Daten des Aufenthaltes der in den Stimmen verzeichneten Sänger und Sängerinnen am Herzoglichen Hof (vgl. Diekow, a.a.O., Werkverzeichnis, S. 265).
- 56 Hertel, (1957), S. 52/53.
- 57 Vgl. dazu Meyer, 1913, S. 93 und Nugent, 1782, S. 247.
- 58 Die Aufführungen weltlich-repräsentativer Festkantaten zu Feierlichkeiten der herzoglichen Familie wurden von Herzog Friedrich aus Sparsamkeitsgründen nicht fortgesetzt. Vgl. dazu Nugent, a.a.O., S. 247.
- 59 Unter dem Vorgänger Herzog Christian Ludwig II., Karl Leopold (reg. 1713-1747), lag das Musikleben am Hofe auf Grund der politischen Wirren so gut wie brach.
- 60 Ein eindeutiges Zeugnis über Hertels Einstellung Friedrich dem Frommen gegenüber ist nicht überliefert. Die positiven Worte, die er in seiner Autobiographie für Herzog

Friedrich und seine Frömmigkeit findet, sind mit Sicherheit - wie schon Schenk (vgl. 1957, S. 5) bemerkt - auch dadurch zu erklären, daß das Werk in der Regierungszeit dieses Herrschers gedruckt werden sollte.

Hertel stand jedoch in seinen ersten Schweriner Jahren stark unter dem geistigen Einfluß J. Fr. Löwens, der den Herzog schon 1753 als "leyder vom Gift angestecket" (zitiert nach Potkoff, 1904, S. 43) bezeichnete. Diese Bemerkung zielte mit Sicherheit auf die pietistische Frömmigkeit Friedrichs.

⁶¹ Hertel, a.a.O., S. 55.

⁶² Vgl. dazu Rummenhöller, 1983, S. 50/51, ferner auch Allihn, 1978, S. 12-14.

⁶³ Allihn, a.a.O., S. 13.

⁶⁴ Hertel, a.a.O., S. 47.

⁶⁵ Hertel, a.a.O., S. 47.

⁶⁶ Abgesehen davon, daß Mecklenburg-Schwerin während des Siebenjährigen Krieges durch die mehrmalige Besetzung und durch viele gewaltsame Soldatenrekrutierungen Preußens (vgl. Vitense, 1920, S. 323/324 und Schultz, 1888, S. 211) furchtbar in Mitleidenschaft gezogen wurde, hegte Herzog Friedrich der Fromme von Mecklenburg-Schwerin auch eine ganz persönliche Abneigung dem Preußenkönig und seinem Atheismus gegenüber. In einem Brief Friedrichs an seine Verwandte Augusta von Dargun vom 8. 5. 1756 (zitiert nach Wigger, 1880, S. 211) heißt es: "Der König von Preußen, so lange er sich nicht bekehrt, ist gewiß wohl nicht raisonabel und hat es auch bisher geschienen; da es aber nun auf seine Passion kommt, so siehet man, daß er unter der Gewalt des Satans und in großer Blindheit stehet. Dann, der (selbst) sonst von der Liebe in der Handlung das Gegentheil und also, wie er nicht im Stande ist, das zu thun, was er doch seiner Vernunft nach, da sie nicht eben von seiner Passion benebelt war, als gut angesehen hatte." Mit dem "Hasse-Graun-Stil" assoziierte Herzog Friedrich mit Sicherheit die italienische Oper, die er aus Gründen seiner Frömmigkeit und seiner Sparsamkeit an seinem eigenen Hofe nicht dulden wollte.

Sein "Wohlgefallen an den Stücken des Pergolesi und Jomelli" (vgl. Hertel, a.a.O., S. 47) darf natürlich nicht unterschätzt werden, wobei jedoch zu fragen ist, ob der Herzog die feinen stilistischen Unterschiede zwischen Hasse-Graun einerseits und Jommelli-Pergolesi andererseits bemerkte. Wir sind leider nicht darüber unterrichtet, welche Kompositionen Friedrich bei seinem ersten (und einzig nachweisbaren) Aufenthalt in Stuttgart im Jahre 1747 kennengelernt hatte. Es dürfte anzunehmen sein, daß es vor allem die Kirchenmusik italienischer Meister - darunter auch Jommelli - gewesen sein muß, die ihn beeindruckte. (Jommelli und Karl Eugen von Württemberg lernten sich 1744 in Rom kennen. Jommelli wirkte als Kapellmeister an der Peterskirche und hatte als solcher vor allem Kirchenwerke zu schaffen. Es dürfte zu vermuten sein, daß Karl Eugen schon damals Abschriften von Kirchenwerken Jommellis in seinen Besitz brachte, um sie in seiner Residenz aufzuführen. Die eigentliche Blütezeit der Oper in Stuttgart begann erst mit der Eröffnung des Opernhauses und der Berufung Jommellis 1753. Sittard überliefert, daß die 1744 angeworbene Sängerin Francesca Cuzzoni ausschließlich für Kirchenmusik angestellt worden sei, vgl. Sittard, 1891, S. 32).

⁶⁷ Vgl. Kapitel 1.5., Anmerkung 91.

⁶⁸ Schulz, Vorwort zu "Religiöse Oden und Lieder", 1786.

⁶⁹ Vgl. Vitense, 1920, S. 323/324.

Herzog Friedrich wird in der jüngeren Geschichtsschreibung ob seines "törichten" (vgl. Olechnowitz, 1968, S. 198)

Verhaltens im Siebenjährigen Krieg kritisiert. Vgl. dazu auch Krüger, 1970, S. 10. Vor dem Hintergrund der Kenntnis der unglücklichen Umstände, in denen sich das Land damals befand, ist eine solche Kritik nicht aufrechtzuerhalten: Auslösendes Moment für die offene Feindschaft Preußens gegenüber Mecklenburg-Schwerin war die Entscheidung Herzog Friedrichs auf dem kurz nach Kriegsbeginn einberufenen Reichstag zu Regensburg (Januar 1757) für die kaiserliche Partei und die Reichsachterklärung gegen Preußen (vgl. Aepinus, 1798, S. 261 und Schultz, 1888, S. 212-220). Dem lagen mehrere Motive zugrunde: Zwischen Preußen und Mecklenburg-Schwerin bestand schon seit längerem ein gespanntes Verhältnis. Die bis ins frühe 18. Jahrhundert zurückreichenden gewaltsamen Soldatenrekrutierungen Preußens auf dem Gebiet beider Mecklenburg hatten in der Zeit unmittelbar vor Ausbruch des Siebenjährigen Krieges stark zugenommen und konnten von Herzog Friedrich auch vertraglich nicht unterbunden werden (vgl. Schultz, a.a.O., S. 211). Hinzu kam noch die persönliche Abneigung des Mecklenburgers gegenüber dem Preußenkönig, die sich aus der völlig verschiedenen Geisteshaltung beider Herrscher ergab (vgl. Anm. 66).

Auf der anderen Seite aber war Mecklenburg-Schwerin durch die genannten innenpolitischen Vorfälle in Abhängigkeit von Österreich geraten. (Die Truppen zur Suspension Karl Leopolds waren vom Kaiser geschickt und die Streitigkeiten zwischen Ständen und Herrscher wurden mit Hilfe des Reichskammergerichtes zu lösen versucht.) Herzog Friedrich ging (verständlicherweise) davon aus, daß Preußen den Krieg gegen eine so große Übermacht verlieren werde und erhoffte sich durch die Hilfe des Kaiserhauses die Zurückgewinnung verlorener Gebiete: außer den zur Deckung der Exekutionskosten an Braunschweig, Hannover und Preußen verpfändeten Ämtern auch die sich seit dem Dreißigjährigen Krieg in schwedischem Besitz befindlichen Gebiete Wismar, Poel und Neukloster.

Neben dem Haß auf die preußischen Werber und seiner Hoffnung auf Landerwerb hatte Friedrich noch ein weiteres Motiv für seine Entscheidung, die Reichsachterklärung gegen den Preußenkönig zu unterschreiben: Völlig verständnislos stand er einem ohne Kriegserklärung verübten Angriff wie dem Preußens auf Sachsen gegenüber. Für ihn war es klar, daß solche Zwistigkeiten durch die "Gesetze des Reiches" gelöst werden mußten. In einem Brief, den Friedrich vermutlich 1757 an einen seiner engsten Familienangehörigen schrieb, heißt es: "Mit dem allem hat es diese Bewandnis, daß auf der Anfrage des Kaysers, auf dem Reichs-Tage, was zu thun, daß man dem unterdrückten Chur-Fürsten von Sachsen helfe, geantwortet; man müsse hoffen, der König von Preussen werde sein Versprechen halten, so er gegeben, dem Chur-Fürsten von Sachsen alles zu vergüten, sollte solches aber nicht geschehen, so geben die Gesetze des Reiches an die Hand, wie man in der gleichen Fällen zu halten;..." (Staatsarchiv Schwerin, Hausarchiv, Acta Varia Domestica, Nr. 209).

Da sich das Kräfteverhältnis im Verlaufe des Siebenjährigen Krieges völlig veränderte und auch die von Friedrich mit Schweden und Frankreich geschlossenen Verträge keine Hilfe brachten, wurde Mecklenburg-Schwerin eines der leidtragendsten unter den am Krieg beteiligten Ländern (vgl. Olechnowitz, a.a.O., S. 198).

⁷⁰ Diese Angaben stützen sich z. T. auf einen Vortrag von Gerhard Heitz "Herzog, Stände und Bauern in Mecklenburg-Schwerin in den Jahren 1756-1785" (maschinenschr. Manuskript). Vgl. außerdem Vitense, 1920, S. 332, Boll,

1856, S. 311-314 und Raabe, 1863, S. 1077-1079, Krabbe, 1865, S. 16 und Schmaltz, 1952, S. 223.

⁷¹ Augusta von Dargun war allerdings nicht die erste, die den Halleschen Pietismus in Mecklenburg verbreitet hatte. An der Rostocker Universität gab es seit dem frühen 18. Jahrhundert Theologen (wenngleich auch nur wenige), die den Lehren Spencers und Franckes nahestanden. Vgl. dazu Schmaltz, a.a.O., S. 148/149.

⁷² Vgl. dazu Jesse, 1920, S. 297, ferner auch Boll, 1856, S. 311: "Herzog Friedrich war einer der besten Fürsten, welche Mecklenburg bis jetzt gehabt hat."

Vgl. auch Raabe, 1863, S. 1080: "Dem Abrisse eines so fleckenlosen Lebens und Wirkens braucht man kaum eine Charakteristik beizufügen, um erkennen zu lassen, daß Herzog Friedrich von Mecklenburg einer der besten und edelsten Fürsten war, die je in einem großen oder kleinen Staate das Scepter geführt haben."

Sätze wie diese sind über den Mecklenburger Herrscher im Vergleich zu seinen Vorgängern und Nachfolgern auffallend häufig geschrieben worden.

⁷³ Auch das geistliche Leben der pietistischen Gemeinde Augusta von Darguns spielte sich in erster Linie "neben den herkömmlichen Gottesdiensten" in Singstunden, Bibelstunden, Erbauungsstunden ab. Vgl. dazu Schmaltz, a.a.O., S. 153.

⁷⁴ Genaue Angaben über die musikalische Ausgestaltung der Ludwigsluster Gottesdienste sind nicht möglich. Der englische Reisende Thomas Nugent, der im Jahre 1766, also bevor die Hofkapelle umgesiedelt wurde, Ludwigslust besuchte, berichtet von einer anderthalbstündigen Predigt und Gemeindegang. Letzterer "war ziemlich lang, doch erbaute mich seine Melodie, und die Andacht, mit der die ganze Gemeinde sang" (1782, S. 248). Unter den in der Schweriner Musikaliensammlung aufbewahrten Kompositionen weisen einzig die mehrstimmigen Choräle Westenholz' (vgl. Kade, 2. Band, S. 307) auf eine gottesdienstliche Bestimmung hin.

⁷⁵ In Cramers "Magazin der Musik", 1783, S. 591 wird von einem "oftmals" stattfindenden "italienisch Concert" berichtet, in dem italienische Arien und Instrumentalmusik aufgeführt wurden.

Daß sich die Musikpflege am Mecklenburg-Schweriner Hof zur Regierungszeit Herzog Friedrichs nicht einseitig auf die geistliche Musik konzentrierte und man sich in Ludwigslust auch der Instrumentalmusik widmete, zeigen die von Mitgliedern der Mecklenburger Hofkapelle komponierten Sinfonien und Konzerte (vgl. dazu z. B. die Werke Franz Anton Pfeiffers, verzeichnet bei Kade, 2. Band, S. 120-122 und die Werke Benedix Friedrich Zincks, verzeichnet bei Kade, 2. Band, S. 322-324).

Einem Bericht in der Schwerinschen Zeitung vom 20. Januar 1785 zufolge wurden in solch einem "italienisch Concert" u. a. eine Sinfonie von B. Fr. Zinck und ein Fagottkonzert von Fr. A. Pfeiffer aufgeführt.

⁷⁶ Kunzen vertonte einen von Friedrich selbst gedichteten sechsteiligen Passionszyklus (vgl. Kade, 1. Band, S. 464-466). Vgl. dazu auch Kapitel 1. 7.

⁷⁷ Die betreffenden Jahrgänge der Schwerinschen Zeitung und der Mecklenburgischen Nachrichten, Fragen und Anzeigen enthalten z.B. keinerlei Berichte über die geistlichen Konzerte.

⁷⁸ Cramer, 1783, S. 591.

⁷⁹ Naumann zitiert nach Meißner, 1814, S. 300. Über dieses "unsichtbare Musizieren" in der Ludwigsluster Kirche berichten außer dem Naumann-Biographen Meißner u. a. auch die Mecklenburger Historiker Wundemann (vgl. 1803, S. 290)

und Raabe (vgl. 1857, S. 73). Daß während der geistlichen Konzerte auf der hinter dem Gemälde versteckten Orgelempore gesungen und gespielt wurde, muß allerdings in Frage gestellt werden, da ihr Umfang für eine Kapelle von über 20 Mitgliedern zu gering ist und die akustischen Verhältnisse dabei sehr ungünstig sind. Man sang und spielte förmlich gegen eine Bretterwand! Möglicherweise fanden Aufführungen in der Kirche auf der über der Fürstenloge befindlichen Empore an der gegenüberliegenden Wand statt, die genügend Raum für 20 Musiker bietet. Die Akustik der Ludwigscluster Kirche ist derart, daß ein auf besagter Empore entstehender Klang zur Gemäldewand getragen und dort zurückgeworfen wird, so daß tatsächlich der Eindruck entstehen kann, die Musik käme direkt aus den gemalten Himmelswolken.

⁸⁰ Vgl. Geck, 1965, S. 110.

⁸¹ Nugent, 1782, S. 248.

⁸² Naumann, zitiert nach Meißner, a.a.O., S. 300.

⁸³ Aus einer Trauerpredigt für Friedrich den Frommen (vgl. Beyer, 1785, S. 10) erfahren wir, daß der Herzog ein paar Tage vor seiner "Nachfahrt" die Kantate "Die Himmelfahrt Christi" (vermutlich das Hertelsche Werk) aufführen ließ. Friedrich starb am 25. April 1785.

⁸⁴ Das wird deutlich z. B. an Hand der Überlieferung der Texte zu den von Johann Wilhelm Hertel für Ludwigslust geschaffenen Werken: In dem um 1776 (vgl. Diekow, 1980, S. 94) angefertigten Textdruck "Verschiedene Texte in Musick gesezet" (vgl. Kade, 2. Band, S. 354) befinden sich gemeinsam mit dem 84. Psalm die Texte von sieben Kirchenliedern, die Hertel als Grundlage für seine Choralkantaten dienten. Die "Sammlung einiger Texte" (vgl. Kade, 2. Band, S. 360) von 1780 enthält neben Texten zu Werken anderer Komponisten auch die zweier Choralkantaten Hertels. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich in beiden Fällen um Drucke, die die Texte der häufig in Ludwigslust aufgeführten Werke zusammenfassen sollten und die dem Hörer ausgehändigt wurden (vgl. die hohe Auflagenziffer der "Sammlung einiger Texte" bei Diekow, a.a.O., S. 95). Fünf der Hertelschen "Choräle" sind in einer Aufstellung "Geistliche Musicken vom vorigen Jahrzehnte die zu jederzeit gefallen haben und noch lange gefallen werden" aus dem Jahre 1781 (vgl. Staatsarchiv Schwerin, Kabinett I, Hofcapelle, Akte Nr. 6941) mit angeführt.

Für die mehrmalige Aufführung der Kantaten spricht auch die Existenz mehrerer Auflagen an Textbüchern und deren ungewöhnlich hohe Auflagenziffern (meist 1000 Stück pro Auflage, vgl. Diekow, a.a.O., S. 94/95). Denn obwohl die Konzerte "für jedermann gleichgültig welchen Standes" veranstaltet wurden, war eine derart hohe Textbuchauflage mit Sicherheit für mehrere Aufführungen bestimmt. Wie häufig kirchenmusikalische Werke, die bei Hofe und besonders bei Herzog Friedrich Anklang gefunden hatten, mitunter aufgeführt wurden, erfahren wir aus einem Brief J. G. Naumanns an seinen Bruder vom 20. 2. 1784. Naumann berichtet, daß seine Kantate "Zeit und Ewigkeit" innerhalb eines reichlichen Jahres achtunddreißigmal in den Konzerten erklingen sei (vgl. Meißner, a.a.O., S. 302).

⁸⁵ Vgl. dazu Cramer, 1783, S. 354.

⁸⁶ Cramer, a.a.O., S. 181.

⁸⁷ Hertel, a.a.O., S. 56.

⁸⁸ Folgende kirchenmusikalische Werke Jommellis befinden sich in der Schweriner Musikaliensammlung: ein italienisches Passionsoratorium (nach Metastasio), das Oratorium L'Isacco (ebenfalls nach Metastasio), eine Messe, eine Totenmesse, zwei Vertonungen des 50. Psalms (Miserere mei Deus), ein Te deum laudamus und weitere kleinere

lateinischsprachige Werke. Aufführungen einiger dieser Kompositionen in Ludwigslust während der Regierungszeit Friedrichs sind bezeugt durch die in das Stimmenmaterial eingetragenen Sängernamen.

Von Pergolesi sind in der Schweriner Sammlung das Stabat mater, ein Salve Regina, ein neunstimmiges Miserere und ein Salus et Gloria vorhanden.

⁸⁹ Mecklenburgisches Journal, 1805, S. 276.

⁹⁰ Hertel, a.a.O., S. 51/52.

⁹¹ Diekow wies nach, daß die "Choräle" Hertels vermutlich erst ab 1772 Eingang in die geistlichen Konzerte fanden (vgl. Diekow, a.a.O., S. 80/81). Der Grund dafür mag in einer erst zu überwindenden Distanz zwischen dem Komponisten und seinem Dienstherrn gelegen haben.

Vermutlich schuf Hertel die ersten Choräle aus freien Stücken (sie wurden nach Diekow auch in Schwerin in den Konzerten des Prinzen Ludwig aufgeführt), eventuell um damit nach seiner Entlassung aus der Hofkapelle (1767) erneut auf sich aufmerksam zu machen. Außerdem begann unmittelbar nach der Reorganisation der Hofkapelle in Ludwigslust Westenholz mit der Komposition seines gewaltigen Opus von kirchenmusikalischen Werken, das unter dem Namen "Compositionen verschiedener Texte" (vgl. Kade, 2. Band, S.306) überliefert ist und 24 solcher "Choräle" enthält, so daß das Bedürfnis nach derartigen Werken für die folgenden Jahre erst einmal abgedeckt war.

⁹² Das 1764 auf Bestreben Herzog Friedrichs von Hofprediger Martini herausgegebene Mecklenburgische Kirchengesangbuch unterscheidet sich von dem bis dahin gebrauchten durch einen großen Anteil von Liedern des Halleschen Pietismus. Vgl. dazu Schmaltz, a.a.O., S. 183/184.

⁹³ Dazu zählen z. B. Schubacks "Vierstimmig gesetzte Kirchenchoräle, biblische Sprüche, auch geistliche und moralische Lieder zur Singe-Uebung", die der Komponist Herzog Friedrich widmete und die verschiedenen bei Kade (vgl. 2. Band, S. 307) aufgeführten von Westenholz in den Jahren 1778 bis 1784 geschaffenen Choräle. Die genannten Werke sind allerdings mit großer Sicherheit für den Gottesdienst komponiert worden.

⁹⁴ Dazu zählen z. B. die drei Choräle Hertels für Singstimme und Orchester und die in zwei Sammlungen überlieferten Choräle Adolph Carl Kunzens aus den Abendmusiken.

⁹⁵ Dazu zählen die Choralbearbeitungen aus Westenholz' "Compositionen verschiedener Texte" und die von Hertel überlieferten "Choräle".

⁹⁶ Vgl. dazu die Definition des "figurierten Chorals" bei Breig, Artikel "Choralbearbeitung" im Riemann-Musiklexikon, Sachteil, S. 166: "Nach der Art der frühbarocken Aria" erklingt "nach einer mehr oder weniger ausgedehnten, mitunter sinfonisch verselbständigten instrumentalen Einleitung ein einfacher, vom Orchester figurierend begleiteter und durch Zwischenspiele gegliederter Liedsatz".

⁹⁷ Vgl. dazu z. B. die Choralkantate "Wachet auf, ruft uns die Stimme", BuxWV 100 (Buxtehude Werke, Band 6, 1935) und die Kantate "Ein feste Burg ist unser Gott" von Franz Tunder (Organum, Erste Reihe, Heft 15). Beide Werke sind Beispiele für die mitunter sehr freie Behandlung der Liedweise in der norddeutschen Choralbearbeitung. Dennoch kann man hier im Sinne Hertels von "Grundlegung der Haupt-Melodie" in jedem Abschnitt bzw. jeder Strophe (vgl. Anmerkung 98) sprechen.

⁹⁸ Hertel, zitiert nach Schenk, 1964, S. 324.

⁹⁹ Schenk, a.a.O., S. 324.

- ¹⁰⁰ Vgl. Kade, 1. Band, S. 467. Die "Partitur zu die (?) Choräle von Kuntzen" enthält fünfzehn Choräle in sechs Teilen.
- ¹⁰¹ Vgl. Krummacher, 1978, S. 155. Mehrstrophige solistische Choraleinlagen in oratorischen Passionen waren in Norddeutschland im 17. Jahrhundert bekannt. Der hohe Anteil solistischer Choralbearbeitungen in Kunzens Werken ist auf die Choralmonodie als den wichtigsten Typ der Choraleinlage in der älteren norddeutschen Passion zurückzuführen.
- ¹⁰² Krummacher (vgl. a.a.O., S. 167) beschreibt die Choralaria als Kirchenliedbearbeitung, "die strikt homorhythmischen Satz aufweist, auf den Kontrast solistischer und chorischer, substantiell aber gleicher Strophen angelegt ist und Instrumente nur in einem Ritornell selbständig wirken läßt". Die chorischen Choralbearbeitungen der Kunzenschen Passion stehen genau wie die chorischen Eingangssätze der Choralkantaten Hertels dem "figurierten Choral" nahe.
- ¹⁰³ Vgl. Krummacher, a.a.O., S. 400. Krummacher definiert die Choralmonodie (vgl. a.a.O., S. 33) als solistische Form der Choralbearbeitung, die sich auszeichnet durch "Wahrung der Weise", aber auch durch "expressive Umbildung der Vorlage mitsamt ihrer instrumentalen Kommentierung".
- ¹⁰⁴ Dieser Begriff wird im Zusammenhang mit den solistischen Choralbearbeitungen der großen geistlichen Kantaten Hertels erläutert (vgl. Kap. 4.3.).
- ¹⁰⁵ Im Werkverzeichnis der Autobiographie lautet der Titel dieser Kantate "Jesus meine Freude". In den Schweriner Partituren (Abschriften der damaligen Hofkopisten) heißt es jedoch "Jesu meine Freude".
- ¹⁰⁶ Die Cantus-firmus-Choralbearbeitung wird nur angedeutet, da auch der Baß (die melodietragende Stimme) in die emphatischen Ausrufe auf das Wort "trotz" miteinbezogen wird.
- ¹⁰⁷ Die Wichtigkeit der Psalmen für Herzog Friedrich verdeutlicht sich an Hand seines Textes zu dem von Kunzen vertonten Passionszyklus. Die für eine Kantatendichtung überdurchschnittlich langen Bibelverse sind zum größten Teil den Psalmen entnommen. Ein starke Affinität zu den Psalmen ließe sich eventuell aus Friedrichs Verbindung zum Württemberger Hof erklären, wo er die lateinischsprachigen Psalmen italienischer Komponisten (vermutlich auch Jommellis) kennengelernt haben wird. Im kirchenmusikalischen Werk Jommellis, eines der beiden "Lieblingskomponisten" Herzog Friedrichs, spielen die Psalmen eine herausragende Bedeutung (vgl. dazu Hochstein, 1984, S. 222ff).
- ¹⁰⁸ Hertel, a.a.O., S. 70.
- ¹⁰⁹ Tode, zitiert nach Koppe, 1783, S. 195.
- ¹¹⁰ Tode, a.a.O., S. 191.
- ¹¹¹ Diese Kantate vertonte Westenholz.
- ¹¹² Hertel, a.a.O., S. 57.
- ¹¹³ Auch der Textdichter hinterließ keinen siebenteiligen Passionszyklus. Die Kantate "Jesus auf dem Todeswege", von der Tode in seiner Autobiographie spricht (vgl. Koppe, a.a.O., S. 197) ist in einem Textdruck nicht nachweisbar. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Dichtung um den geplanten fünften Teil des Zyklus, mit dem Hertel sogar noch beschäftigt gewesen sein muß. Vgl. dazu Todes Aussage: "Drey derselben (seiner geistlichen Kantaten - F. S.), Zeit und Ewigkeit, die Selbstverläugnung und Jesus auf dem Todeswege sind gegenwärtig in den Händen der Componisten u. also bis jetzt noch ungedruckt." Die Annahme Diekows, daß es sich bei den beiden zuerst genannten Kantaten um Teil 5 und 6 des Passionszyklus handele (vgl. Diekow, a.a.O., S.

76), beruht auf einem Irrtum, da diese Kantaten inhaltlich der Passionsgeschichte völlig fern stehen.

- 1 Hertel, (1957), S. 57.
- 2 Hertel, a.a.O., S. 58.
- 3 Hertel, a.a.O., S. 11.
- 4 Hertel, a.a.O., S. 11.
- 5 Hertel, a.a.O., S. 14.
- 6 Hertel, a.a.O., S. 12.
- 7 Vgl. Ottenberg, 1984, S. 7.
- 8 Hertel, a.a.O., S. 26.
- 9 Vor allem an Hand der Charakterisierung seines Lehrers Karl Hoeckh (vgl. Hertel, a.a.O., S. 15-23) wird in der Autobiographie Hertels die für die Aufklärung typische Verbindung von Künstlertum und Tugendhaftigkeit deutlich.
- 10 Hertel, a.a.O., S. 28.
- 11 Hertel, a.a.O., S. 28.
- 12 Hertel, a.a.O., S. 24.
- 13 Hertel, a.a.O., S. 24.
- 14 Vgl. dazu einen Ausspruch Hertels in einem Brief an das Haus Breitkopf vom 28. 3. 1756: "Des H(ernn) Scheibe critischer Musicus hat sich bey vielen Leuten hauptsächlich verhaßt gemacht, weil es die bittersten Satyren wieder geschickte Männer, und besonders wieder den grosen Bach seel(igen) Andenkens...in sich enthalten"(Schenk, 1964, S. 317).
- 15 Daß diese Einstellung typisch ist für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt der von Kirnberger verfaßte Artikel "Musik" in Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste": "Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schwersten Regeln richtig wäre, so ist das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth" (Sulzer, Dritter Theil, 1793, S. 425).
- 16 Bach (1957), Erster Teil S. 115.
- 17 So Hertel, a.a.O., S. 33. Vgl. dazu auch Krause, (1973), S. 51ff: "Bey allen schönen Wissenschaften kömmt es auf die Nachahmung der Natur an, und jegliche unter ihnen bewerkstelliget solche Nachahmung nach ihrer Art." Krause führt im Folgenden weiter aus, daß "Nachahmung der Natur" weniger das bildhafte "Mahlen" von Naturereignissen, sondern das Darstellen menschlicher Leidenschaften bedeute. "Ahmt der Tonkünstler den Gesang einer Nachtigall nach, so thut er das, was ein Landschaftsmahler oder ein Poet in einer mahlerischen Beschreibung thun. Gleich wie dieß aber nicht die vortreflichsten Beschäftigungen dieser Künste sind, also ist eine solche Musik auch nur ein Prisma, das die schönsten Farben auf das Papier wirft, die aber alle kein Gemählde ausmachen" (Krause, a.a.O., S. 53).
Unter allen zur musikalischen Darstellung geeigneten Affekten liegt jedoch der Schwerpunkt auf den "schönen" und "angenehmen". Im vierten Hauptstück seines Werkes "Von der musikalischen Poesie" beschreibt Krause, "daß sich alles, was aus dem Gefallen über unsere und andere Vollkommenheiten herrührt, in der Musik abschildern lasset, indem sie schöne und angenehme Sachen, dergestalt nach der Natur und so wirksam vorstellet, daß uns dieses anschauende Vergnügen rühret". (Krause, a.a.O., S. 94).
- 18 Vgl. Ottenberg, a.a.O., S. 15/16.
- 19 Hertel, a.a.O., S. 32/33.
- 20 Vgl. Eggebrecht, Artikel "Figuren, musikalisch-rhetorische", in: Riemann-Musiklexikon, Sachteil, S. 287.
- 21 Vgl. Diekow, 1980, Werkverzeichnis S. 66-68.
- 22 Hertel, a.a.O., S. 34.

²³ Hertel, a.a.O., S. 32. Eventuell spielt hier auch die Berliner Auffassung vom Vorrang der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik eine Rolle (vgl. Ottenberg, a.a.O., S. 17).

²⁴ Vgl. dazu Langen, 1959, S. 95.

Die Verfasserin ist sich der Problematik des Begriffes Empfindsamkeit für die Musikgeschichtsschreibung bewußt. Entsprechend den Ausführungen von Hertz (Artikel "Empfindsamkeit", in: The New Grove, Volume 6, p. 157/158) und Eggebrecht (1955, S. 323ff) sei Empfindsamkeit in der vorliegenden Arbeit aus ihrer geschichtlichen Mittlerstellung zwischen der nachbarocken Nachahmungslehre und dem "Ausdrucks-Prinzip des Sturm und Drang" (Eggebrecht) heraus verstanden, indem sie das Regelhafte der Nachahmungslehre ablehnt, in ihrer Bevorzugung der weichen, sanften Empfindungen aber die Forderung nach Subjektivität und Unbestimmbarkeit der Gefühle längst nicht in der Radikalität des "Sturm und Drang" stellt. Grundlegend für dieses Verständnis ist dabei die Beschreibung der Empfindsamkeit als geistesgeschichtliche Strömung durch Gerhard Sauder (1981, S. 153 und 154): "Empfindsame 'Tugend'... ist Teil der für die Aufklärung fundamentalen Auffassung von Moral im Sinne einer vernünftigen Praxis der 'mittleren Stände'. Empfindsamkeit ist nicht mit Irrationalismus gleichzusetzen; wenn auch eine Aufklärung der Empfindungen angestrebt wird, so läßt sich die Tendenz doch nicht auf 'Reflexion des Fühlens' einschränken. ... Leidenschaften wurden als Störungen des affektiven Gleichgewichts verstanden. ... Nur die sanften Empfindungen wie Mitleid, die vermischten Empfindungen, zärtliche und moralische Empfindungen wie Wohlwollen und Sympathie lassen sich in das System der affektiven Proportionalität integrieren. Enthusiasmus und Schwärmerei trüben die Erkenntniskraft."

²⁵ Hertel, zitiert nach Hiller, 1766/67, S. 321.

²⁶ Zur inhaltlichen Veränderung des "Empfindungs"-Begriffes vgl. König, 1972, S. 68/69: "Während für viele Theoretiker bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die aristotelische Definition der "Empfindung" galt, welche besagt, daß sie eine Reaktion der Seele auf sinnliche Eindrücke, also eine passive Bewegung sei, so setzte man "Empfindung" jetzt mit "Gefühl" gleich und sah in ihr einen aktiven Vorgang, der zur Äußerung der Seele führt."

²⁷ Da Johann Wilhelm Hertel diesen Aufsatz Löwens im Rahmen seiner "Sammlung Musikalischer Schriften..." hat drucken lassen, kann man ziemlich sicher davon ausgehen, daß er auch die darin von Löwen geäußerte Meinung vertrat.

²⁸ Löwen, 1758, S. 145.

²⁹ Löwen, a.a.O., S. 154.

³⁰ Vgl. dazu Dahlhaus, 1985, S. 9 und Eggebrecht, 1955, S. 328/329.

³¹ Zitiert nach Eggebrecht, a.a.O., S. 333.

³² Schubart, (1839), S. 239.

³³ Vgl. Reichardt, (1976), S. 85 und Burney, (1959), S. 212/213.

³⁴ Vgl. Ottenberg, a.a.O., S. 18ff und Ottenberg, 1982, S. 170/171.

³⁵ Das ist nach Eggebrecht (vgl. a.a.O., S. 330ff) der entscheidende Punkt, an dem sich die einschneidende Entwicklung des musikalischen Denkens innerhalb des 18. Jahrhunderts manifestiert.

³⁶ Vgl. Sulzer, a.a.O., S. 224: "Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolgt."

³⁷ Eggebrecht, a.a.O., S. 323.

³⁸ Schubart, (1977), S. 66.

³⁹ Vgl. Brockhaus, 1986, S. 491/492 und Rummenhüller, 1983, S.48.

⁴⁰ Hertel, (1957), S. 51.

⁴¹ Darin zeigt sich allerdings auch der historische Abstand, aus dem heraus diese alten Kompositionspraktiken jetzt betrachtet werden. Diese Zusätze die Kompositionstechnik betreffend macht Hertel erst im Werkverzeichnis der 1783 geschriebenen Autobiographie. Die Partituren beider Frühwerke enthalten nur die jeweilige Gattungsbezeichnung ("Motette" bzw. "Messe").

⁴² Hertel, zitiert nach Schenk, 1964, S. 317.

⁴³ Hertel, a.a.O., S. 317.

¹ Ein interessantes Dokument in dieser Hinsicht ist der "Herrn Johann Friedrich Löwe in Schwerin" gewidmete "Entwurf einer Passionscantate" Fr. W. Marpurgs (Marpurg, 1760, S. 151-153), der sicher als Antwort auf Löwens in seinen "Anmerkungen über die geistliche Cantatenposie" geäußerten Forderung nach besseren Kantatentexten (vgl. Löwen, 1758, S. 147) zu verstehen ist.

Marpurgs Brief läßt wesentliche Züge des "Tod Jesu" erkennen: einerseits die schildernden, betrachtenden Rezitative, andererseits ganz konkret eine letzte Arie in "ehrerbietig muntern Tönen" und ein Schluß-"Chor der Gläubigen, ..., dem Erlöser feyerlich Dank ab(zu)statten" (Marpurg, a.a.O., S. 152/153).

Dieser Brief Marpurgs, der von der hohen Anerkennung des Ramlerschen Textes in den Berliner Kreisen zeugt, hat sicher im Sinne eines zusätzlich und theoretisch fundierten Mittlers zwischen beiden Kantatentexten gewirkt.

² Vgl. z. B. Brockes Passionsdichtung "Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" (Hamburg 1712).

³ Vgl. dazu Krauses Definition der Gattung Kantate (bzw. Cantate) als Dichtung, "die weder dramatisch noch episch abgefast" ist (Krause, (1973), S. 477).

Zum Problem Kantate/Oratorium vgl. auch Kap.4. 2.

⁴ I. König hat für die Rezitative des "Tod Jesu" festgestellt, daß sie gemessen an den Forderungen der Theoretiker sehr lang sind (vgl. König, 1972, S. 126 und Krause, a.a.O., S. 477). Das hängt mit der neuen Bedeutung dieser Textteile im Rahmen einer Passionsdichtung zusammen. Gegenüber den Arien sind sie nicht mehr allein auf das Berichtende beschränkt, sondern partizipieren ebenfalls an der gefühlsvollen "lyrischen Schilderung". Die Rezitative Löwens sind durchschnittlich genauso lang wie die Ramlers.

⁵ Vgl. König, a.a.O., S.150-152.

⁶ Das betrifft die beiden Choräle "Der am Kreuz ist meine Liebe" und "O Vater der Barmherzigkeit", die sich in den für die damalige Zeit relevanten Mecklenburgischen Kirchengesangbüchern von 1748 und 1764 nachweisen ließen. Zwei der für den "Sterbenden Heiland" neu gedichteten Choräle fanden als zweite und vierte Strophe des Liedes "Lamm Gottes, das geduldig..." Eingang in Löwens Sammlung "Geistliche Lieder nebst einigen veränderten Kirchengesängen" (vgl. Löwen, 1770, S. 57).

⁷ In den Werken der Berliner Theoretiker werden die Begriffe "Affekt" (bzw. "Affect") und "Empfindung" synonym gebraucht (vgl. dazu Krause, a.a.O., S. 68ff und Marpurg, a.a.O., S. 151).

⁸ König, a.a.O., S. 106.

⁹ Krause, a.a.O., S. 81.

¹⁰ Vgl. dazu König, a.a.O., S. 83-85.

¹¹ Vgl. König, a.a.O., S. 86.

¹² Vgl. Langen, 1957, Sp. 1081/1082.

¹³ Edler, 1982, S. 76.

¹⁴ Vgl. Niebergall (1955, S. 314) zum Jesusbild der Aufklärung: "Jesus wird der Religionsstifter, der Lehrer der Tugend und der Weisheit." Symptomatisch für das aufklärerische Denken Ramlers ist seine Umbildung des Bibelverses "Denn dazu seid ihr berufen, da auch Christus gelitten hat für euch und euch ein Vorbild gelassen, daß ihr sollt nachfolgen seinen Fußtapfen"(1. Petr. 2/21). Ausgerechnet die Tatsache des Leidens Christi übernimmt Ramler nicht in seine Passionskantate.

¹⁵ Vgl. Axmacher, 1984, S. 204/205 und Wiesenhütter, 1930, S. 53-89.

¹⁶ König, a.a.O., S. 48.

¹⁷ In diesem Satz klingt der "für das lutherische Passionsverständnis" grundlegende "Gedanke des Strafleidens Christi" (Axmacher, a.a.O., S. 204), der alttestamentliche Vers "Die Strafe liegt auf ihm, auf das wir Frieden hätten" (Jes. 53,5) an.

¹⁸ Krause, a.a.O., S. 81, vgl. dazu auch Dammann, 1967, S. 255/256.

¹⁹ Vgl. dazu Sperber, 1929, S. 670ff.

²⁰ König, a.a.O., S. 28.

²¹ König, a.a.O., S. 28 und S. 47.

²² "Lyrische Schilderung" ist das wichtigste Kennzeichen der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehenden Passionskantaten und -oratorien. Die Rezitative des "Tod Jesu" gelten nach Meinung der Theoretiker als Musterbeispiele einer lyrischen Schilderung. Der Begriff leitet sich ab von der Oratoriendefinition J. A. P. Schulz' in Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste" (vgl. Sulzer, Dritter Theil, 1793, S. 611): "Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden."

²³ Vgl. Krause, a.a.O., S. 478/479.

²⁴ Marpurg, a.a.O., S. 152/153.

Der Beschluß einer Passionskantate bzw. eines -oratoriums mit einem freigedichteten (Dankes)-Chor war üblich im 18. Jahrhundert. Wahrscheinlich hat sich diese Tradition aus dem Beschluß der choralen (liturgischen) Passion mit einem Danklied heraus entwickelt (vgl. Axmacher, a.a.O., S. 105).

²⁵ Vgl. Sulzer, a.a.O., S. 612.

²⁶ Krause, a.a.O., S. 140.

²⁷ Als ehemaliger Schüler Johann Laurentius von Mosheims (1695-1755), eines Theologen der Aufklärung, vertrat Löwen in seinen "Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie" ein Denken, das dem englischen Deismus nahesteht: "Es ist die Religion, die nichts anders ist, als unsre geheiligte Natur, und die unser ganzes Herz mit Empfindungen anfüllt, die nur darum einen so starken Eindruck auf uns machen, weil sie unsre zeitliche und ewige Glückseligkeit zur Absicht haben" (Löwen, 1758, S. 138).

Natürlich bleibt die Frage offen, ob Löwen seine Passionskantate ganz bewußt in Rücksicht auf den Rezipientenkreis konservativ gehalten hat.

Ein Vergleich mit weiteren Passionskantaten, z. B. denen Heinrich Julius Todes aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts oder dem von Homilius vertonten Buschmann-Text (vgl. Quellenverzeichnis) zeigt jedoch, daß die traditionelle Darstellung der Passion entsprechend der lutherischen Lehre sich bis ins späte 18. Jahrhundert durch die Libretti zieht und Ramlers Kantate theologiegeschichtlich zunächst wirklich eine vereinzelte Erscheinung war. Auch der Berliner Theoretiker Marpurg geht in seinem an Löwen gerichteten Brief von einer wesentlich konservativeren Darstellung der Passion aus.

²⁸ Natürlich sind viele Übereinstimmungen zwischen beiden Texten auf die zeitgenössische Kantatenästhetik zurückführbar (wie oben demonstriert); diese benutzte jedoch häufig den "Tod Jesu" als Demonstrationsbeispiel und versuchte, den starken Eindruck, den die Kantate auf die Zeitgenossen machte, theoretisch zu fassen.

²⁹ Das betrifft vor allem die Rezitative, namentlich das erste "Gethsemane"-Accompagnato, das alle der hier genannten Autoren als Muster einer "empfindsamen" Komposition beschreiben: Vgl. Heartz, Artikel "Empfindsamkeit", in: The New Grove, Volume 6, p. 157/158,

Sulzer, Vierter Theil, 1794, S. 4ff, Cramer, 1783, S. 1352ff, Marpurg, 1763, S. 264.

³⁰ Zur Frage der Orchesterbesetzung vgl. Diekow, 1980, Werkverzeichnis S. 138-140 und Smither, 1987, S. 406.

³¹ Mattheson, 1713, S. 249.

³² Schubart, (1977), S. 284.

³³ Hertel, 1758, S. 243.

³⁴ Hertel, a.a.O., S. 238.

³⁵ Daß es sich hier um die zeitgenössischen Singweisen und nicht um Umbildungen des Komponisten handelt, wird deutlich an Hand eines Mecklenburger Melodiengesangbuches aus dem frühen 19. Jahrhundert (vgl. Wöhler, 1838), das die Melodien der vierstimmigen Choräle Hertels in kaum veränderter Form enthält. Da dieses Melodiengesangbuch immerhin erst ein halbes Jahrhundert nach der Komposition der Hertelschen Kantaten entstand (aus dem späten 18. Jahrhundert ist ein solches Gesangbuch nicht überliefert), wäre natürlich auch zu bedenken, ob sich die Singweisen in Mecklenburg nicht etwa unter dem Eindruck der Hertelschen Kirchenliedbearbeitungen veränderten. Vgl. dazu auch die Aussagen zu den Chorälen der großen, geistlichen Kantaten (Kap. 4. 3.).

Graun scheint demgegenüber seine Choräle bewußt schlicht gehalten zu haben, um einem feierlichen Charakter um so nachhaltiger Ausdruck verleihen zu können.

³⁶ Marpurg (1758, S. 111) erklärt diesen Satz Grauns als Musterbeispiel für die "periodische Abwechslung eines Chorals mit...einem Solo".

³⁷ Die instrumentale Form Präludium und Fuge wird in der Barockzeit häufig auf die Vokalmusik übertragen. Alfred Dürr beschreibt dies am Beispiel einer frühen Kantate J. S. Bachs und begründet diese "Formenübernahme" mit der Nähe des Kantatenkomponisten zur Organistenpraxis (vgl. Dürr, 1971, S. 626). Gegenüber dem instrumentalen Vorbild, das durch Nebeneinander von ungebundenem (improvisierendem) und gebundenem Stil charakterisiert ist, zeichnet sich die vokale Form "Präludium und Fuge" durch den Kontrast von homophoner und polyphoner Setzart aus. Eine derartige Vertonung eines zweiteiligen Bibelverses wird bis ins späte 18. Jahrhundert hinein tradiert.

³⁸ Vgl. Kapitel 5, Anmerkung 2

³⁹ Vgl. Schubart, a.a.O., S. 90.

⁴⁰ Koch, 1802, Sp. 897.

⁴¹ Vgl. dazu Bach, (1957), zweiter Teil, S. 91: C. Ph. E. Bach gibt einige Möglichkeiten des Umganges mit diesem Akkord an. Er rät, die Sexte "später eintreten" zu lassen (in seinem Beispiel c ist sie genau wie bei Graun durch die Septime vorgehalten) und "in der Folge in die Höhe" zu führen.

⁴² Krause, a.a.O., S. 81.

⁴³ Krause, a.a.O., S. 96.

⁴⁴ Krause, a.a.O., S. 95.

⁴⁵ Cramer, 1783, S. 1355.

⁴⁶ Krause, a.a.O., S. 92.

⁴⁷ Cramer, a.a.O., S. 1352.

⁴⁸ Enharmonik wird nach Marpurg für eine überraschende Änderung des Affektes eingesetzt, "wenn ein unangenehmer Affect, z. E. Zorn, Verzweiflung, Rachbegierde...u. s. w. plötzlich steigt oder fällt" (vgl. 1763, S. 256/257). Die enharmonische Umdeutung ist ein Kennzeichen des "theatralischen und Kammerrecitativ(s)". "Das geistliche oder das Kirchenrecitativ hat (jedoch) die Freiheit, sich ... gelegentlich der modulatorischen Freiheiten des Kammerrecitativs zu bedienen...".

⁴⁹ Agricola, (1966), S. 150.

⁵⁰ Scheibe, (1970), Erster Theil, S. 163.

- ⁵¹ Agricola, a.a.O., S. 150.
- ⁵² Vgl. Literaturverzeichnis.
- ⁵³ Vgl. Ebeling, "Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek", in: Telemann, (1985); S. 295.
- ⁵⁴ Czornyj, 1988, S. 201.
- ⁵⁵ Der Schlußchor des Graunschen "Tod Jesu" scheint auch auf Johann Christoph Friedrich Bach stark gewirkt zu haben: Zwischen dem letzten Chor seiner 1773 komponierten Weihnachtsmusik "Die Kindheit Jesu" und Grauns Chorsatz "Hier liegen wir..." gibt es enge musikalische Bezüge.
- ⁵⁶ Sulzer, a.a.O., S. 6.
- ⁵⁷ Sulzer, a.a.O., S. 8.
- ⁵⁸ Vgl. Sulzer, a.a.O., S. 11: Die im Text beschriebene Interpretationsweise kann man - entsprechend Sulzers Lexikon - von einem "gefühlvollen Sänger" erwarten.
- ⁵⁹ Sulzer, a.a.O., S. 11.
- ⁶⁰ Sulzer, a.a.O., S. 19.
- ⁶¹ Vgl. Wörner, 1964, S. 231 und Michels, 1985, S. 397. Vgl. außerdem Kapitel 5, Anmerkung 9
- ⁶² Bach, (1957), erster Teil, S. 62.
- ⁶³ Bach, a.a.O., S. 68.
- ⁶⁴ Agricola, a.a.O., S. 150.
- ⁶⁵ Bach, a.a.O., S. 65.
- ⁶⁶ Bach, a.a.O., S. 67.
- ⁶⁷ Bach, a.a.O., S. 68.
- ⁶⁸ Vgl. Sulzer, a.a.O., S. 11.
- ⁶⁹ Vgl. Anmerkung 61.
- ⁷⁰ Sulzer, Dritter Theil, 1793, S. 612.
Diese Kritik an den Arien des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr verehrten "Tod Jesu" ist auf eine Änderung des Kirchenmusikverständnisses zurückzuführen. Krause hat in seinem Werk "Von der musikalischen Poesie" keine speziellen Forderungen für die Arien von Kirchenkantaten erhoben, sondern diese in engem Zusammenhang zur Oper und zur weltlichen Kantate begriffen. "Niemand zweifelt, daß bey der Andacht Affecten sind. Sie ist ja eine Rührung des Herzens zu Gott. Dankbarkeit, Liebe, Freude, Verlangen, Hofnung und Vertrauen beschäftigen wechselsweise das Gemüth eines Andächtigen." Vgl. Krause, a.a.O., S. 61.
"Die gottesfürchtigen Empfindungen, die andächtigen Entzückungen, die hohen Betrachtungen, der heilige Eifer, die Unterwürfigkeit in den Willen Gottes sind mit den feurigsten und angenehmsten Affecten verknüpft." Vgl. Krause, a.a.O., S. 89.
Kirnberger verweist in seinem "Kirchenmusik"-Artikel in Sulzers "Allgemeiner Theorie ..." statt dessen auf den feierlichen und schlichten Charakter der Kirchenmusik gegenüber weltlichen Gattungen. "Andacht" steht hier nicht mehr im Zusammenhang mit "feurigsten Affecten" (vgl. Sulzer, a.a.O., S. 22).
- ⁷¹ Vgl. dazu eine Aussage Smithers (1987, S. 406) zum "Tod Jesu": Certain characteristics associated with musical Empfindsamkeit are heard occasionally in the work, especially in the accompanied recitatives. Nevertheless, to classify the oratorio in general as an example of musical empfindsamer Stil would exaggerate the role of its empfindsam element, for drawing-room intimacy and empfindsam subtlety are absent from the oratorio as a whole.
- ⁷² Hertel, zitiert nach Hiller, 1766/67, S. 321.
- ⁷³ Vergleichbare kurze Vorspiele benutzt C. Ph. E. Bach für beide Teile der "Auferstehung und Himmelfahrt Christi" (1774). Dabei verfährt er ähnlich wie Hertel. Auch Bachs Vorspiele tragen gestenhaften Charakter. Smithers beschreibt die Einleitung zum ersten Teil des Bachschen Werkes wie folgt: "Surely intended to convey the melancholy associated

- ¹ Vgl. Koppe, 1783, S. 189. Tode schreibt in seiner Autobiographie über seine Hamburger Studienjahre, daß er "an dem menschenfreundlichen Reimarus einen großmüthigen Gönner" fand.
- ² zitiert nach Koppe, a.a.O., S. 195.
- ³ Vgl. Kap. 1.7. Herzog Friedrich hatte in seiner Jugendzeit einen Passionszyklus gedichtet und sich in diesem Zusammenhang von A. C. Kunzen dichterisch beraten lassen (vgl. die bei Meyer, 1913, S. 53 abgedruckte "Anweisung für die Textdichtung an den Erbprinz Friedrich").
- ⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.1.
- ⁵ Vgl. Feder, Artikel "Kantate" in MGG 7, Sp. 600.
- ⁶ Vgl. Marpurg, 1758, S. 104.
- ⁷ Vgl. dazu Kapitel 4.4.
- ⁸ Vgl. Albrecht 1987, S. 90.
- ⁹ Vgl. Löwen, 1770, S. 21-23.
- ¹⁰ Vgl. Albrecht, a.a.O., S. 43 und 90.
- ¹¹ Löwen, a.a.O., S. 24.
- ¹² Dieser Gedanke verbindet Pietismus und Aufklärung miteinander. Vgl. dazu Schmidt, Artikel "Aufklärung, theologisch", in: TRE IV, S. 597: "Der Pietismus war insofern beteiligt, als seine Betonung der Früchte des Glaubens dem Moralismus der Aufklärung direkt vorarbeitete."
- ¹³ Vgl. Langen, 1957, Sp. 1081/1082.
- ¹⁴ Vgl. Langen, 1954, S. 99, 103, 335 und 451.
- ¹⁵ Vgl. Feder, 1965, S. 226.
- ¹⁶ Vgl. Niebergall, 1955, S. 294ff.
- ¹⁷ Vgl. Niebergall, a.a.O., S. 309.
- ¹⁸ Vgl. Niebergall, a.a.O., S. 309 und 298.
- ¹⁹ Vgl. Niebergall, a.a.O., S. 302, Hirsch, 1951, S. 157ff und Moeller, 1983, S. 301.
- ²⁰ Vgl. Schering, 1911, S. 360ff.
- ²¹ Vgl. Krause, a.a.O., S. 477.
- ²² Vgl. Krause, a.a.O., S. 122 und 127 und Mattheson,
- ²³ Vgl. Engländer, 1922, S. 124, Rentzow, 1938, S. 20, Schnoor, 1939, S. 335, Schenk, 1957, S. 103 und Erdmann, MGG 12, Sp. 407.
- Schenk (vgl. a.a.O., S. 103, Anmerkung 178) ist offensichtlich ein Irrtum unterlaufen, indem er die Choralkantaten Hertels als "Ansatz zu einem deutschen Nationalatorium" bezeichnete.
- ²⁴ Engländer, a.a.O., S. 124
- ²⁵ Engländer (vgl. a.a.O., S. 124) und Rentzow (vgl. a.a.O., S. 20) berufen sich bei der Verwendung dieses Begriffes auf Scherings "Geschichte des Oratoriums" (1911, S. 367) und auf seine Rezensionen der Kantaten J. Chr. Fr. Bachs (vgl. Schering, 1919, S. 437-439).
- ²⁶ Schering, a.a.O., S. 367.
- ²⁷ Schering, a.a.O., S. 367.
- ²⁸ Schering, a.a.O., S. 360.
- ²⁹ Schering, 1919, S. 438.
- ³⁰ Vgl. Schering, 1911, S. 371: "Die musikalische Produktion der siebziger und achtziger Jahre" stellt, "im Ganzen betrachtet, das Bild eines merkwürdig unruhigen, stilistisch schwankenden Schaffens dar und hinterläßt den Eindruck, als ob die verschiedenen Elemente, die gleichzeitig in der italienischen, französischen und deutschen Oper, im Singspiel und im Liede ein gesondertes Dasein führten, im Oratorium zu gleichen Teilen hätten vertreten sein sollen."

- ³¹ Vgl. "Hamburgischer Correspondent" Nr. 43. Am Freytage, den 15. März 1765 und Nr. 200. Am Sonnabend, den 14. Dezember 1765, zitiert nach Menke, 1942, Anhang S. 61 und 63.
- ³² Vgl. Sittard, 1890, S. 60-81.
- ³³ Vgl. Scheibe, (1970), Erster Theil, S. 188, Mattheson, (1953), S. 220/221 und Krause, a.a.O., S. 470.
- ³⁴ Auch die Musikgeschichte Mecklenburg-Schwerins ist dafür beispielhaft: A. C. Kunzen, der mit dem dramatischen Oratorium durch die Lübecker Abendmusiken (vgl. Smither, 1977, S. 121) und vermutlich auch durch die Begegnung mit Händels Werken während einer Englandreise (vgl. Karstädt, Artikel "Kunzen", in: MGG 7, Sp. 1906) vertraut war, bezeichnete seine für den Schweriner Hof komponierten Werke - sowohl den Passionszyklus nach Texten des Erbprinzen als auch die gottesdienstlichen Kantaten - als Oratorien. In beiden Fällen handelt es sich um undramatische Werke.
- ³⁵ Vgl. dazu Kap. 3.1., Anmerkung 22 und Smither, 1987, S. 336.
- ³⁶ Anonym, 1783, S. 179.
- ³⁷ Vgl. anonym, a.a.O., S. 174.
- ³⁸ Vgl. Gerber, 1790, Sp. 630.
- ³⁹ Anonym, a.a.O., S. 185 und 179.
- ⁴⁰ Scheibe und Krause forderten allegorische Figuren für ein Oratorium, das "eine gewisse christliche Tugend" vorstellt (vgl. Scheibe, a.a.O., Erster Theil, S. 191 und Krause, a.a.O., S. 472). Im frühen 19. Jahrhundert gelten allegorische Figuren erneut als dramaturgische Möglichkeit des Oratoriums (vgl. dazu anonym, 1805/6, Sp. 461, ferner auch Koch/Dommer, 1865, S. 635).
- ⁴¹ Anonym, 1783, a.a.O., S. 180.
- ⁴² Vgl. Lomnitzer, 1961, S. 96ff und besonders S. 104: "Erst die um 1810 einsetzenden, vom Enthusiasmus für die deutsche Sache erfüllten Anfänge der Musikfestbewegung sollten einen neuen Aufschwung in der Oratorienpflege einleiten (Händel- und Haydn-Aufführungen) und sich nach den Befreiungskriegen sogar zum wichtigsten Träger der inzwischen gleichfalls neu aufgeblühten Oratorienproduktion entwickeln. Friedrich Schneiders 'Höllenfahrt des Messias' steht mit J. Eyblers 'Letzten Dingen' am Beginn dieser Entwicklung."
- ⁴³ Lomnitzer, a.a.O., S. 96 und Reimer, S. 7.
- ⁴⁴ Vgl. Kapitel, 3.2., Anmerkung 37.
- ⁴⁵ Der Text dieses Chorals konnte in den für die damalige Zeit relevanten Mecklenburger Kirchengesangbüchern nicht nachgewiesen werden. Die Melodie ist zumindest in Wöhlers Melodiengesangbuch nicht verzeichnet.
- ⁴⁶ Vgl. dazu die beiden in unserem heutigen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch (Nr 91 und 92) verzeichneten Himmelfahrtslieder "Auf diesen Tag bedenken wir" (Johannes Zwick um 1553) und "Gen Himmel aufgefahren ist" (nach dem lateinischen Coelos ascendit hodie).
- ⁴⁷ Blankenburg, 1957, S. 107.
- ⁴⁸ Choralweisen im 3/4-Takt sind in relativ hoher Anzahl im Freylinghausenschen Gesangbuch (Halle 1704) vertreten. Durch die pietistische Religionspolitik Herzog Friedrichs fanden viele dieser Lieder Eingang in das 1764 herausgegebene Mecklenburgische Kirchengesangbuch.
- ⁴⁹ Rentzow, 1938, S. 51.
- ⁵⁰ Blankenburg, a.a.O., S. 113.
- ⁵¹ Einen Parallellfall kann man möglicherweise in der Entwicklung des Hertelschen Liedstils sehen. Im Vorwort seiner Sammlung "Musik zu Vier und zwanzig neuen Oden und Liedern..." begründet Hertel den Verzicht auf eine notengetreue Wiederholung des ersten Liedabschnittes mit

dem Bedürfnis, "der Musik mehr Ausführlichkeit und Abwechslung" zu geben.

⁵² Busch, 1957, S. 295.

⁵³ Vgl. Langen, 1957, Sp. 1081.

⁵⁴ Vgl. dazu Kapitel 5.

⁵⁵ Vgl. Wöhler, 1838.

⁵⁶ Die rhythmische und melodische Einebnung älterer Gemeindelieder ging mit der Entstehung der arienhaften Kirchenliedkompositionen im späten 17. Jahrhundert Hand in Hand. Deshalb kann man mit einiger Sicherheit davon ausgehen, daß zum Zeitpunkt der Komposition der Kantaten Hertels die Kirchenlieder in dieser "eingeebneten" Form - wie später im Wöhlerschen Melodienbuch verzeichnet - gesungen wurden.

⁵⁷ Busch, 1957, S. 325.

⁵⁸ Möglicherweise läßt sich auch darin eine Parallele zum Liedstil Hertels aufstellen: Unter seinen weltlichen Kompositionen gibt es eine ganze Anzahl von Liedern mit Chorrefrain, die nach Rentzow (vgl. a.a.O., S.49) auch schon bei Kunzen und Görner zu finden sind.

⁵⁹ Diese Choralstrophe ist in Todes "Christlichen Liedern" (vgl. Tode, 1771, S. 59) nachweisbar.

⁶⁰ Busch, a.a.O., S. 383.

⁶¹ Krause, a.a.O., S. 95.

⁶² Vgl. dazu die Bemerkungen zur Tonart Es-Dur im Rahmen der Tonartencharakteristik des 18. Jahrhunderts, die in Kap.3.2. gemacht wurden.

⁶³ Aus dem Aufführungsmaterial der Kantate wird deutlich, daß Hertel diese virtuose Arie den Sängerinnen Barbara Luicetta Fricemilca Westenholz (geb. Affabili) und Maria Felicitas Benda zugerechnet hatte. Beide gehören zu den namhaftesten Musikern der Ludwigsluster Hofkapelle (vgl. Kapitel 1.4.)

⁶⁴ Vgl. Hertel, 1758, S. 237.

⁶⁵ Krause, a.a.O., S. 92.

⁶⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.1.

⁶⁷ Zum Begriff "Trommelbaß" vergleiche Fischer, 1915, S.

63. Der Trommelbaß ist ein typisches Stilmerkmal des vorklassischen Sinfoniestils, er tritt in Hertels Sinfonien genauso häufig (in den Kopfsätzen) auf wie in seinen affektstarken Arien.

⁶⁸ Diekow, 1980, S. 121.

⁶⁹ Sulzer, Vierter Theil, 1794, S. 9.

⁷⁰ Hertel, 1758, S. 243.

⁷¹ Vgl. dazu Langen, 1954, S. 238 und 335: Die im Text genannten Worte "entglimmen" und "durchdringen" gehören zu dem maßgeblich durch den Pietismus etablierten Wortschatz, der später allgemein zur Umschreibung von Seelenzuständen benutzt wird.

⁷² Vgl. Feder, MGG 7, Sp. 600.

⁷³ Vgl. Marburg, 1758, S. 117.

⁷⁴ Ebenso ist es auch in den beiden in Schwerin vorhandenen autographen Partituren "Das Vertrauen auf Gott" und "Die Gabe des heiligen Geistes".

⁷⁵ Vgl. dazu Brown, 1769, S. 373: Brown stellt die Canzonette dem "gewöhnlichen Lied" an die Seite.

⁷⁶ Brown, a.a.O., S. 372/373.

⁷⁷ Vgl. dazu Brown, a.a.O., S. 356.

⁷⁸ Mattheson, (1953), S. 213.

⁷⁹ Krause, a.a.O., S. 324.

⁸⁰ Marburg, 1758, S. 80.

⁸¹ Krause, a.a.O., S. 330.

⁸² Daß Hertel mit Todes Texten bzw. seinen Textvorschlägen relativ frei umgehen konnte, d. h. daß die Texte nicht ohne Veränderungen vertont werden mußten, wird deutlich an Hand einer Gegenüberstellung der Hertelschen Kantate "Jesus in

Gethsemane" und der Vertonung des gleichen Textes durch E. W. Wolf. Die zuletzt genannte Komposition ist um einen Chorsatz, eine Cavate, eine Arie erweitert, in die Canzonette ist bei Wolf ein Choral eingeschoben und einige Rezitative sind um zusätzliche Verse bereichert.

⁸³ Vgl. dazu Kapitel 3.2., Anmerkung 37.

⁸⁴ Vgl. dazu die Eingangschöre der Kantaten "Das Vertrauen auf Gott" und "Der Ruf zur Buße".

⁸⁵ Vgl. dazu den Schlußchor der Kantate "Jesus in Gethsemane".

⁸⁶ Vgl. dazu Chor Nr. 6 der Kantate "Jesus in Gethsemane", Chor Nr. 7 aus "Jesus in Banden" und Chor. Nr. 5 aus "Das Vertrauen auf Gott".

⁸⁷ Marpurg, a.a.O., S. 104.

⁸⁸ Vgl. dazu den Eingangschor von "Jesus in Banden" und die Schlußchöre von "Der Ruf zur Buße" und "Jesus im Purpur".

⁸⁹ Vgl. dazu Schlußchor der Kantaten "Jesus vor Gericht" und "Das Vertrauen auf Gott".

⁹⁰ Vgl. dazu den in Kap.4.2. beschriebenen Eingangschoral der Himmelfahrtskantate. Parallelbeispiele dazu gibt es auf dem Gebiet des geistlichen Sololiedes: C. Ph. E. Bach überschrieb neun seiner Lieder aus der Sammlung "Herrn Doctor Cramers übersetzten Psalmen..." mit dem Wort "choralmäßig". Hertel bezeichnete zwei seiner für die Sammlung B. Münters komponierten geistlichen Lieder als "Choralmelodien".

⁹¹ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 4.2. unter c).

⁹² Zu diesem Begriff vgl. Hertel, 1758, S. 237.

⁹³ Zur geforderten Affekteinheit in der Arie vgl.

Mattheson, 1722, S. 104: "...denn eine Arie soll eigentlich nichts anders seyn / als ein wohlgefaßter / und mit einem gewissen Affekt versehener / nachdenklicher Haupt-Spruch / und Axioma, das durchgehends auff diejenige Materie, davon es handelt / seinen Nutzen oder seine application haben könnte."

Die musikalisch nachdrückliche Darstellung des Wortes "Tod" mittels überraschender harmonischer Eintrübungen und Unisono-Figuren in einer Arie, die dem Affekt der Freude gewidmet ist, steht der Einheit des Affektes in der Dacapo-Arie entgegen. Vgl. dazu eine Aussage Johann Gottfried Walthers: "Wenn aber eine Gemüths-Regung zu exprimiren ist, soll der Componist mehr auf dieselbe, als auf einzelne Worte sehen, nicht zwar, daß er dieselben insonderheit gar nicht achten dörrffte, sondern, daß er nur die Worte, welche der Gemüths-Regung zu wider sind, nicht absonderlich exprimiren solle" (*Musicae Poeticae Pars Specialis*, Cap. 6, § 3, S. 283, zitiert nach Dammann, 1967, S. 166).

- ¹ Vgl. dazu Dammann, a.a.O., S. 129/130: "Mit dem musikalischen Barock wird diese dekorative Technik in Deutschland zu einem Kerngebiet der Kompositionslehre. Systematisch gehört das handwerklich-kunstvolle Einplanen der Figuren zur *Elaboratio*."
- ² Buelow (Artikel "Rhetorik and music", in: "The New Grove" 15, S. 798) definiert die Pathopoiia im Anschluß an Burmeister (*Musica poetica*, Rostock 1606) als "Movement through semiton steps ... to express affections as sadness, fear, terror ...". Die Pathopoiia wird im allgemeinen dem *Passus duriusculus* gleichgestellt (vgl. Artikel "Pathopoiia" in: Riemann-Musiklexikon, Sachteil, S.715).
- ³ Auch aus der Instrumentalmusik Hertels gibt es Parallelen: Der erste Satz des Fagottkonzertes in a-moll beginnt unmittelbar mit einer chromatisch im Quartraum absteigenden Baßlinie, die (genau wie im Eingangsschor der Passionskantate) harmonischerseits eine Modulation über den übermäßigen Sextakkord miteinschließt.
- ⁴ Busch, 1957, S. 329.
- ⁵ Busch, a.a.O., S. 326.
- ⁶ Hertel geht hier sogar über die sehr freien Harmonievorschläge C. Ph. E. Bachs im Schlußkapitel "Von der freyen Fantasie" seines musitheoretischen Hauptwerkes hinaus. Vgl. dazu Bach, (1953), Zweiter Teil, S. 335: Bach beschreibt die Modulationsmöglichkeiten des doppelt verminderten Septakkordes, führt dabei jedoch weder die enharmonische Verwechslung noch die trugschlüssige Aufeinanderfolge mehrerer dieser Akkorde an. Vgl. dazu außerdem das in Kapitel 3.2. über den übermäßigen Quintsextakkord Gesagte.
- ⁷ Vgl. Eggebrecht, Artikel "Figuren, musikalisch-rhetorische", in: Riemann-Musiklexikon, Sachteil, S. 287.
- ⁸ Dammann, 1967, S., 499.
- ⁹ Michels (vgl. 1985, S. 397) beschreibt z. B. als Mittel des "empfindsamen Stils" "expressive Melodik, Seufzerfiguren, Dur-moll-Rückungen und entlegene Tonarten". Ähnliche Merkmale trägt Wörner (vgl. 1965, S. 231) zusammen: "kontrastreicher Ausdruck, Fülle expressiver dynamischer Gegensätze, häufig gewisse formelhafte Wendungen, zum Beispiel Seufzermotive". Auch Dahlhaus (vgl. 1985, S. 143) stellt den der Empfindsamkeit zugehörenden musikalischen Stil als formelhaft dar: "Die empfindsame Rhetorik stellt gegenüber der barocken, wie sie noch Johann Sebastian Bach prägt, eine Verarmung dar. Sie schrumpft zu geringen Resten: der Stereotypie der Exclamatio, der Dubitatio oder der Interrogatio."
- ¹⁰ Dammann, a.a.O., S. 499.
- ¹¹ Vgl. dazu Larsen, 1962, S. 305/306.
- ¹² Hertel, a.a.O., S. 47.
- ¹³ Vgl. dazu eine Äußerung Willi Kahls (Artikel "Hertel", in: MGG 6, Sp. 287) zu den Cembalo-Konzerten Hertels: "Sie gehören zu den ganz wenigen norddeutschen Leistungen auf diesem Gebiet, die man C. Ph. E. Bach zur Seite stellen darf, wenn sie ihn nicht sogar gelegentlich an Unmittelbarkeit der Empfindung noch übertreffen."
- ¹⁴ zitiert nach Schenk, 1957, S. 98.

- ¹ Hertel, a.a.O., S. 51.
- ² Zitiert nach Schenk, 1964, S. 317.
- ³ In diesem Zusammenhang sei auf einen Brief Hertels an das Haus Breitkopf aus dem Jahre 1756 (vgl. Schenk, 1961, S. 317) verwiesen: Befragt über die Rentabilität "eines Jahrganges über die Evangelien" gibt Hertel Auskunft zur Stilistik solcher Werke (Synthese von "gebundenem Kirchen-Styl" mit dem "heutigen Geschmack") und erwähnt, daß man "der alten Telemannischen Sachen, die zu ihrer Zeit sehr gut gewesen, ziemlich scheint überdrüssig zu seyn". Vermutlich zielt diese Äußerung auf die gedruckten Kantatenjahrgänge Telemanns, besonders den im theatralischen Stil gehaltenen "Harmonischen Gottesdienst".
- ⁴ In dieser Weise könnte eine Passage aus einem Brief Hertels verstanden werden: Hertel bietet sich bei Breitkopf für eine Probekomposition zu einem "Jahrgang über die Evangelien" an und rät dem Verleger, "dieses Stück ... in Leipzig von ihren besten Musicis sehen und probiren laßen, oder es nach Dresden an jemanden ... schicken" (vgl. Schenk, 1964, S. 317). Vermutlich wird Hertel hier an Homilius und Doles gedacht haben.
- ⁵ Vgl. dazu Robinson, Artikel "Doles", in *The New Grove*, Volume 5, London 1989, p. 527 und John, Artikel "Homilius", in: *The New Grove*, Volume 8, London 1989, p. 675.
- ⁶ Krummacher, 1985, S. 121.
- ⁷ Vgl. dazu Hertel, (1757), S. 53: Mitte der sechziger Jahre war Hertel "entschloßen, seiner Stelle zu entsagen und aufs Land zu ziehen, hatte zu dem Ende bereits seine musikalische Bibliothek, biß auf einige Lieblings-Werke dem Prinzen Ludewig, alle seine Musikalien aber von vielen Schiffs-Pfunden, biß auf einige Meisterstücke der besten Sing-Componisten und der *Bachischen* Clavier-Sachen dem Kupferstechen *Haffner* in Nürnberg käuflich überlaßen, ...". Seit der Mitte der sechziger Jahre verfolgte Hertel die allgemeine musikgeschichtliche Entwicklung nicht mehr mit der gleichen Aufmerksamkeit wie früher. Der von Schenk auszugsweise veröffentlichte Briefwechsel Hertels mit dem Haus Breitkopf läßt keine Rückschlüsse darauf ziehen, daß Hertel auch noch nach besagter Zeit Kompositionen anderer Meister zum Selbststudium anforderte.
- ⁸ Hertel, a.a.O., S. 47.
- ⁹ Vor allem für Reichardt spielte Pergolesi als "Verbesserer einer Setzart ... für (die) Kirche" eine wichtige Rolle (vgl. *Studien für Tonkünstler*, 1793, S. 122). Reichardt charakterisiert Pergolesis "Singekompositionen" als Werke, "in welchen ... Klarheit, Einfachheit, Wahrheit und Anmuth" herrscht (a.a.O., S. 122).
- Zur Bedeutung Pergolesis, insbesondere seines *Stabat mater*, für die ersten Verfechter einer "wahren Kirchenmusik" vgl. auch Rummenhüller, 1989, S. 28/29.
- ¹⁰ Vgl. dazu Schubart, (1777), S. 283 und Sulzer, *Dritter Theil*, 1793, S. 22.
- ¹¹ Vgl. dazu Sulzer, a.a.O., S. 22.
- ¹² Vgl. Feder, a.a.O., S. 237. Das Wort "fortschrittlich" muß hier allerdings stark relativiert werden - die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik im späten 18. Jahrhundert mündete schließlich in einer Restauration!
- ¹³ Herder, (1815), S. 93. Auch aus dem 19. Jahrhundert ist eine derartige Aufführungspraxis bei Kirchenmusik überliefert. Feder (vgl., a.a.O., S. 256) schreibt in diesem Zusammenhang über den Berliner Domchor: "Der Chor sang unsichtbar und entsprach damit der romantischsten Form des *A capella*-Gedankens."
- ¹⁴ Vgl. dazu Feder, Artikel "Kantate" in *MGG* 7, Sp. 604.

Schon Krause hält die Psalmen als besonders geeignet für ein Kirchenkonzert (vgl. a.a.O., S. 483). Für die besondere Bedeutung der Psalmen innerhalb des geistlichen Vokalwerkes Doles' vgl. Schering, 1941, S. 375.

¹⁵ Vgl. dazu Feder, a.a.O., Sp.604.

¹⁶ Vgl. Reichardt, 1782, S. 206/207.

¹⁷ Natürlich ist eine derartige Vertonung auch durch die Beschaffenheit des Textes selbst mitbedingt. Ein Vergleich der Kantate "Jesus in Gethsemane" in der Vertonung Hertels und in der E. W. Wolfs zeigt jedoch, daß der Komponist gegenüber den Texten Freiraum besaß (vgl. Kap. 4, Anmerkung 82).

¹⁸ Vgl. dazu Sulzer, Vierter Theil, 1794, S. 19 und Brown, 1769, S. 356. Gegen die übertriebene "Mahlerey" in Kantaten äußert sich auch schon Krause (vgl. a.a.O., S. 77).

¹⁹ Die bevorzugte Verwendung des Chores bei der Vertonung der Psalmen ist jedoch schon traditionell. In Krauses Werk "Von der musikalischen Poesie" (vgl. a.a.O., S. 483) heißt es zu den "Davidischen Psalmen": "Sie bestehen meist aus lauter Chören; nur manchmal ragt eine oder die andere Stimme hervor."

²⁰ Dieses Werk läßt Reichardt in seinem Musikalischen Kunstmagazin (1782) als musterhaftes Beispiel einer kirchenmusikalischen Komposition abdrucken.

²¹ Mecklenburgisches Journal, 1806, S. 291, zitiert nach Schenk, 1957, S. 98.

²² Dem musikalischen Geschmack Herzog Friedrichs scheint allerdings diese konservative spätbarocke Kantatenform auch entsprochen zu haben. Das Naumannsche Werk "Zeit und Ewigkeit", dessen unglaublich hohe Aufführungszahl (vgl. Kapitel 1.4., Anmerkung 84) auf große Beliebtheit beim Herzog und seinem Hofstaat schließen läßt, zeichnet sich durch langausgedehnte Chorsätze mit Schlußfugen, sehr virtuose Dacapo-Arien und tonmalerische Accompagnati aus.

Karl Wilhelm Ramler: "Der Tod Jesu"

(nach: Der Tod Jesu, eine Cantate von Herrn Professor
Ramler. Nach des verstorbenen Herrn Kapellmeisters Graun
Composition, o. O. , o. J. , Textdruck-Exemplar der
Staatsbibliothek Berlin, Signatur Tg 886/31)

Choral

Du, dessen Augen flossen,
Sobald sie Zion sahn
Zur Frevelthat entschlossen
Sich seinem Falle nah.
Wo ist das Thal, die Höhle,
Die Jesu, dich verbirgt?
Verfolger seiner Seele,
Habt ihr ihn schon erwürgt?

Chor

Sein Odem ist schwach, seine Tage sind abgekürzt; seine
Seele ist voller Jammer, sein Leben ist nahe bei der Hölle.

Recit.

Gethsemane! Gethsemane!
Wen hören deine Mauern
So bange, so verlassen trauern?
Wer ist der peinlich langsam Sterbende?
Ist das mein Jesus? Bester aller Menschenkinder!
Du zagst, du zitterst, gleich dem Sünder,
dem man sein Todesurteil fällt?
Ach seht, er sinkt, belastet mit den Missethaten
Von einer ganzen Welt.
Sein Herz, in Arbeit, fliegt aus seiner Höhle,
Sein Schweiß rollt purpurroth
Die Schläf' herab. Er ruft: "Betrübt ist meine Seele
Bis in den Tod!"

Arie

Du Held, auf den die Köcher
Des Todes ausgeleert,
Du hörst den, der schwächer
Am Grabe Trost begehrt,
Du willst und kannst sein Schutzgott seyn.

Wenn ich am Rande dieses Lebens
Abgründe sehe, wo vergebens
Mein Geist zurücke strebt, Wenn ich den Richter kommen höre
Mit Waag' und Donner, und die Sphäre
Von seinem Fußtritt bebt -
Wer wird alsdann mein Schutzgott sein?

Choral

Wen hab ich sonst, als dich allein,
Der mir in meiner letzten Pein
Mit Trost und Rath weiß beizuspringen?
Wer nimmt sich meiner Seele an,
Wenn nun mein Leben nichts mehr kann,
Und ich muß mit dem Tode ringen,
Wenn allen Sinnen Kraft gebricht,
Thust du es, Gott, mein Heiland nicht?

Recit.

Ach mein Immanuel! da liegt er, tiefgebückt
Im Staube, ringt dem Tod entgegen, blickt
Gen Himmel, jammert laut: "Laß, Vater, diese Stunde -
Laß sie vorüber gehn!

Nimm weg, nimm weg den bitteren Kelch von meinem Munde!
Du nimmst ihn nicht? - wohlan! dein Wille soll geschehen"!

Erheitert steht er auf von der erstaunten Erde,
Gestärkt durch eines Engels Hand;

Und seht! die Jünger hat ein Schlummer übermannt;

Hier liegen sie gestützt mit trauriger Geberde.

Betrachtend steht der Menschenfreund und spricht

Mit über sie gehängtem, holden Angesicht:

"Der Geist ist willig, nur der Leib ist schwach."

Und bückt sich, Petrus Hand sanft anzurühren, nieder:

"Auch du bist nicht mehr wach?

O! wacht und betet, meine Brüder!"

Arie

Ein Gebet um neue Stärke
Zur Vollendung edler Werke
Theilt die Wolken, dringt zum Herrn,
Und der Herr erhört es gern.

Klimm' ich zu der Tugend Tempel
Matt den steilen Pfad hinauf:

O! so sporn' ich meinen Lauf,

Nach der Wanderer Exempel,

Durch die Hofnung jener schönen

Ueber mir erhabnen Scenen,

Und erleichtre meinen Gang

Mit Gebet und mit Gesang.

Recit.

Nun klingen Waffen, Lanzen blinken bei dem Schein
Der Fackeln, Mörder dringen ein,

Ich sehe Mörder! Ach, es ist um ihn geschehen!

Er aber, unerschrocken, nahet sich

Den Feinden selbst; großmüthig spricht er: "Sucht ihr mich?
So lasset meine Freunde gehen."

Die schüchternen Gefährten fliehn auf dieses Wort,
Ihn aber bindet man, ihn führt man fort.

Sein Petrus folgt, der einzige von allen -

Er folgt, zur Hülfe schwach, von fern;

Mitleidig folgt er seinem Herrn

Zum Kaiphas. Was hör' ich hier für Worte schallen?

Ach! ist das Petrus, der jetzt spricht:

"Ich kenne diesen Menschen nicht?"

Wie tief bist du von deinem Edelmuth gefallen! -

Doch siehe! Jesus wendet sich

Und blickt ihn an. Er fühlt den Blick,

Und geht zurück

Und weinet bitterlich.

Arie

Ihr weichgeschaffnen Seelen,

Ihr könnt nicht lange fehlen,

Bald höret euer Ohr

Das strafende Gewissen,

Bald weint aus euch der Schmerz! -

Ihr thränenlosen Sünder, bebet

Einst mitten unter Rosen, hebet
Die Reu den Schlangenkamm empor,
Und fällt mit unheilbaren Bissen
Dem Frevler an das Herz.

Chor

Unsere Seele ist gebeuget zu der Erden.
O wehe, daß wir so gesündigt haben!

Choral

Ich will von meiner Missethat
Zum Herren mich bekehren,
Du wollest selbst mir Hülf' und Rath
Hierzu, o Gott, bescheren,
Und deines guten Geistes Kraft,
Der neue Herzen in uns schafft,
Aus Gnaden mir gewähren.

Recit.

Jerusalem, voll Mordlust, ruft mit wildem Ton:
"Sein Blut komm' über uns und unsre Söhn' und Töchter!"
Du siegst: Jerusalem! und Jesus blutet schon;
In Purpur ist er schon des Volkes Hohngelächter,
Damit er ohne Trost in seiner Marter sey,
Damit die Schmach sein Herz ihm breche.
Voll Liebe steht er da, von Gram und Unmuth frey,
Und trägt sein Dornendiadem, - Und eine freche,
Verworfenne Mörderhand faßt einen Stab,
Und schlägt sein Haupt: ein Strom quillt Stirn und Wang
herab. -
Des Mitleids Stimme vom Richtstuhl des Tyrannen spricht,
Seht, welch ein Mensch! - Und Juda hört sie nicht;
Und legt dem Blutenden mit unerhörtem Grimme,
Den Balken auf, woran er langsam sterben soll;
Er trägt ihn willig, und sinkt ohnmachtsvoll. -
Nun kann kein edles Herz die Wehmut mehr verschließen,
Die lang' verhalt'nen Thränen fließen;
Er aber sieht sich tröstend um und spricht:
"Ihr Töchter Zions, weinet nicht!"

Arie

So steht ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen.
So steht der Held aus Kanaan.

Der Tod mag mit den Blitzen eilen,
Er mag aus hohen Fluten heulen,
Er mag der Erde Rand zersplittern;
Der Weise sieht ihn heiter an.

Chor

Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf das wir sollen
nachfolgen seinen Fußstapfen.

Choral

Ich werde dir zu Ehren alles wagen,
Kein Kreuz nicht achten, keine Schmach noch Plagen;
Nichts von Verfolgung, nichts von Todesschmerzen
Nehmen zu Herzen.

Recit.

Da steht der traurige, verhängnißvolle Pfahl!
Unschuldiger! Gerechter! hauche doch einmal
Die mattgequälte Seele von dir! - Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile! Jesus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war:
Auf jeden wiederholten Schlag durchschneidet
Die Spitze Nerv und Ader und Gebein. - er leidet
Es mit Geduld, bleibt heiter und hängt da, Zur Schmach
erhöht, voll Blut, in Todesschmerzen,
Auf Golgatha. -
Ihr Männer Israels, o! ruft in eure Herzen
Erbarmung! lasst die Rach' im Tode ruh'n:
Umsonst. Die Väter höhnen ihn:
Ihr Hohn ist bitter, grausam fröhlich ihre Mienen;
Und Jesus ruft: Mein Vater! ach! vergieb es ihnen;
Sie thun unwissend, was sie thun.

Duett

Feinde, die ihr mich betrübt,
Seht, wie sehr mein Herz euch liebt;
Euch verzeihn ist meine Rache.

Die ihr mich im Unglück schmählt,
Hört mein ernstliches Gebet:
Daß euch Gott beglückter mache.

Solche Tugend lernt ein Christ.

Gott, Jehova, Heiligster,
Du verzeihst dem Uebertreter
Alle Schuld.

Gott, Jehova, Gütigster,
Du erzeigst dem Missethäter
Tausend Huld.

Seelig, wer dir ähnlich ist!

Recit.

Wer ist der Heilige, zum Muster uns verliehn
Und unter diesen Missethätern aufgehendet? -
An seiner Tugend kennt ihr ihn. -
Schmach, Folter, Todesangst, vergißt er, und bedenket,
Maria, dein verlaßnes Alter, und ertheilt
Dem Freunde seines Busens diesen letzten Willen:
O Jüngling, das ist deine Mutter! Dieser eilt,
Ein Schüler Jesu, sein Vermächtniß zu erfüllen:
Und Jesus sieht es an:
Und wird noch mehr entzückt, und fühlet keine Wunden,
Weil er jetzt einen Strahl von Trost den trüben Stunden
Noch eines reuerfüllten Sünders schenken kann;
Er kehrt sein Antlitz hin zu dem an seiner Seite
Gekreuzigten Verbrecher, ihm zu prophezein:
"Ich sage dir, du wirst noch heute
Mit mir im Paradies sein!"

Arie

Singt dem göttlichen Propheten,
Der den Trost vom Himmel bringet!

Daß der Geist sich aufwärts schwinget;
Erdensöhne singt ihm Dank!

Die du von dem Staube fliehest,
Und die rollenden Gestirne
Unter deinen Füßen siehest,
Nun, genieße deiner Tugend!
Steig' auf der Geschöpfe Leiter
Bis zum Seraph! steige weiter,
Seele! Gott sei dein Gesang!

Chor

Freuet euch alle, ihr Frommen, denn des Herren Wort ist
wahrhaftig; und was er zusagt, das hält er gewiß.

Choral

Wie herrlich ist die neue Welt,
Die Gott dem Frommen vorbehält,
Kein Mensch kann sie erwerben!
O Jesu, Herr der Herrlichkeit,
Du hast die Stätt' auch mir bereit't,
Hilf sie mir auch ererben.
Einen kleinen
Blick in jene
Freudenscene
Gieb mir Schwachen,
Mir den Abschied leicht zu machen.

Recit.

Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz
Des Helden Seele wütend an: sein Herz
Hebt die gespannte Brust. In jeder Ader wühlet
Ein Dolch - Sein ganzer Körper fliegt
Am Kreuz empor - Er fühlet
Des Todes siebenfache Greuel, - Auf ihm liegt
Die Hölle ganz. - Er kann ihn nicht mehr fassen,
Den Schmerz, der ihn allmächtig drückt,
Er ruft: Mein Gott! mein Gott! Wie hast du mich verlassen!
Und seht, die finstre Stunde rückt
Vorbei. Nun seufzet er: Mich dürstet! Ihn erfrischet
Sein Volk mit Wein, den es mit Galle mischet. -
Nun steigt sein Leiden höher nicht;
Nun triumphirt er laut und spricht:
Es ist vollbracht! Empfang' o Vater, meine Seele!
Und neigt sein Haupt auf seine Brust - und stirbt.
Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder,
Und klagen laut: Er ist nicht mehr!
Erzittre Golgatha! Er starb auf deinen Höhen!
O Sonne fleuch, und leuchte diesem Tage nicht!
Zerreisse Land, worauf die Mörder stehen!
Ihr Gräber, thut euch auf!
Ihr Väter steigt ans Licht!
Das Erdreich, das euch deckt,
Ist ganz mit blut befleckt.
Er ist nicht mehr! so sage
Ein Tag dem andern Tage:
Der Ewigkeiten Nachhall klage:
Er ist nicht mehr!

Choral + Solo

Ihr Augen weint!
Der Menschenfreund

Verläßt sein theures Leben;
Künftig wird sein Mund uns nicht
Lehren Gottes geben.

Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda!

Ihr Augen weint!
Der Menschenfreund
Sinkt unter tausend Plagen
Konnte seine sanfte Brust
So viel Schmerz ertragen?

Weinet nicht! es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda!

Ihr Augen weint!
Der Menschenfreund
Der Edle, der Gerechte,
Wird verachtet, wird verschmäht,
Stirbt den Tod der Knechte.

Weinet nicht! es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda

Chor

Hier liegen wir gerrührte Sünder,
O Jesu, tief gebückt;
Mit Thränen diesen Staub zu netzen,
Der deine Lebensbäche trank;
Nimm unser Opfer an.
Freund Gottes und der Menschenkinder,
Der seinen ewigen Gesetzen
Des Todes Siegel aufgedrückt,
Anbetung sei dein Dank
Den opfre Jedermann!
Hier liegen wir gerrührte Sünder,
O Jesu, tief gebückt,
Mit Thränen diesen Staub zu netzen,
Der deine Lebensbäche trank;
Nimm unser Opfer an!

Johann Friedrich Löwen: "Der sterbende Heiland"

(nach: Johann Friedrich Löwens Schriften, Zweeter Theil,
Hamburg 1765, S. 135-144)

Choral

Ich will an deinem Kreutze,
Du Keltertreter! stehn,
Und hier die schnöden Reize
Der Welt-Lust übersehn;
O Andacht nimm mich ein!
Wie wird bey Jesu Leiden
Die Welt mit ihren Freuden
In meinen Augen klein.

Chor

Er tritt die Kelter allein; und ist niemand unter den
Völkern mit ihm. Er hat sie gekeltert in seinem Zorn und
zertreten in seinem Grimm.

Recitativ

Immanuel! für eine Welt von Sünder
Gehst du die rauhe Todes-Bahn;
Und bürgst für uns verworfne Kinder,
Für die kein Mensch, kein Engel bürgen kann.
Mein Glaube folget, obgleich schwach,
Auf Golgatha dir nach;
Und siehet dort im Dunkel des Gerichts
Den stärksten Strahl des Lichts.
Du wirst ein Fluch, daß wir den Segen erben;
Du stirbst, daß wir in Ewigkeit
Nicht zittern und nicht sterben.

Arie

Herr! aus dem Abgrund deiner Leiden
Ströhm mir ein ewig Meer der Freuden,
Ein unerschöpflich Meer der Kraft.

Der Frevler, den umsonst Gesetz und Fluch erschütteret,
Blickt auf dein Kreuz, erstaunt und zittert,
Sieht Wunder, gläubt, wird tugendhaft.

Recit.

Ach! ach! mein Jesus fühlt das Jammervolle Weh
Von Myriaden Sünden
In deinen schauervollen Gründen
Gethsemane!

Es wälzen wie Gewitter Gottes
Sich tödtende Gerichte her!
Der Zorn der Rache lieget schwer,
Und wie Gebirge lieget er auf ihm.
Er kämpft, er betet, ach! ich seh ihn knien,
Und ohnmachtsvoll in Staube sinken.
Er zittert, ruft beklemmt, und schwach:
Mein Vater! Ach!

Laß diesen Kelch vorüber gehen!
Doch nicht mein Wille, Herr! der deine soll geschehen.
Sein Leib, auf dem die Last der Sünde ruht,
Fühlt ganz die Hölle, schwitzet Blut.

In dieser fürchterlichen Stunde
Stärkt ihn ein Engel, und erklärt
Den großen Rath vom ewgen Bunde.
Ermuntert steht er auf, und lehrt
Die Wachsamkeit den müden Schafen,
Die, sorglos bey der nahen Noth,
Die ihrem treuen Hirten droht,
Am Oelberg schlafen.
O welche threue, schöne Pflicht
Lehrt sie der Menschenfreund: Er spricht:
Wollt ihr, daß euch nicht die Versuchung tödtet,
So betet!
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;
Drum betet oft, und seyd beständig wach.

Arie

Andacht! Seele der Gebete,
Wenn ich vor die Gottheit trete,
Dann entflamme du mich ganz!

Gottheit! - ach! wenn für mich Blöden
Thränen statt der Worte reden,
Dann erhöre du mich ganz!

Chor

Rufe mich an in der Zeit der Noth;
so will ich dich erretten, und du sollst mich preisen.

Recit.

Staub! der sich wider Gott empört,
Und der, wenn über ihm der Allmacht Donner rollte,
Stolz frug: Wer ist der Herr, daß Stimm' ich hören sollte!
Sieh hier die Frucht, daß du die Stimme nicht gehört.

Blick hin auf dieses jammervolle Bild.

Tief in die Nacht des Zorns verhüllt,

Liegt hier verlassen, windet sich

Am Oelberg der
, vor dem du dich

O Mensch, im Staube winden solltest.

Der, dessen Schall von Pol zu Pole kehrt,

Wenn er auf seinem Cherub niederfährt,

Vor dem in strafenden Gewittern

Die Erde dampft, der Berge Säulen zittern;

Der kämpfet hier; und alle Wetter

Des Zornes stürmen auf ihn zu.

Es ward ein Fluch - wird dein Eretter!

Und wer empört sich wider ihn? - Ach, du!

Arie

Du Stolz, den Gottes Hauch zerschmettert,
Empörst dich; zittre! Jesus bebt!
Wie wird der Frevler erschrecken,
Wenn vor der Rache die vom Flammen-Throne blitzt,
Kein Fels ihn schützt;
Und Berge den nicht decken,
In dessen Brust die ganze Hölle tobt.

Choral

Dich, Sünde! deren Strafen
Den Heiland schrecklich trafen,
Will ich wie Schlangen fliehn;

Es soll, dich ganz zu meiden,
Nach Lust und wilden Freuden
Kein Trieb in meinem Busen glühh.

Recit.

Nun sieht Gethsemane den Heiland nicht mehr knien;
Doch Judas und die Schaar
Von welcher er zum schändlichsten der Dinge
Für schnöde dreyßig Silberlinge
Mit List bestochen war,
Umringen ihn.
Mit einem Kuß, der keine Treue kennt,
Bey dem die Höll' ihm auf den Lippen Brennt,
Verräth er ihn.
Gebunden schleppt man ihn als Missethäter fort,
Die scheuen Jünger fliehn den fürchterlichen Ort,
Und sind zum Widerstand' und Schutz zu schwach.
Nur Petrus folgt ihm nach.
Doch bald erschüttert eine leichte Frage
Den Petrus, der an diesem Tage
Mit in den Tod zu gehen schwur.
Ach! wie Gefahr und Angst laut aus dem Feigen spricht!
Er ruft: ich kenne diesen Menschen nicht.

Arie. Duett

Stärke mich, dich zu bekennen
Vor der Welt, die dich nicht kennt!
Lehre mich, dich Freund zu nennen,
Wenn die Welt dich Richter nennt,

Weltversöhner! mein Vertrauen!
Nichts soll mich von dir scheiden,
Nicht Menschenfurcht, nicht Leiden,
Nichts was die Welt sonst Freuden,
Und Glück und Hoheit nennt.

Choral

Der am Kreuz ist meine Liebe.
Welt, dein Reiz sey noch so groß;
Nachreu folgt auf deine Liebe;
Nichts macht mich von Jesu loß;
Nicht Gewalt, nicht Gold, nicht Ruhm,
Engel nicht, kein Fürstenthum.
Ich bin, könnt ich mehr erwerben?
Dein im Leben, dein im Sterben.

Recit.

O jammervoller Schmerz!
Wie foltert nicht der Henker, dein Gewissen
O Petrus! dein verrätherisches Herz!
Zerfleischt von der Sünde Schlangen-Bissen
Erblickt es neue Furien. - Es fühlt
Des Meyneids ganzen Greul!
Ach, schrecklich wühlst du
In deinen Adern Höllenangst;
Da dich des Todes stärkste Schrecken fassen.
Seht, die ihr euch hier hart zu bleiben zwingt,
Ach, seht, was es für Jammer bringt;
Gott, seinen Gott verlassen.
Doch, ach! den Tiefgefallnen kann
Leicht des Erbarms Herz gewinnen;
Mitleidig blickt ihn Jesus an;

Er schämt sich, wird erweicht, und heiße Thränen rinnen.

Arie

Kostbare Thränen wahrer Reue,
O fließt, Gott kennt und zählet euch.

Wie weinte Petrus stark und sehnlich!
Bist du vielleicht am Fall ihm ähnlich,
So sey ihm auch an Reue gleich.

Choral

O Vater der Barmherzigkeit,
Sieh meine Thränen fließen!
Auf dieses Herz, das Abba schreit,
Laß dein Blut, Jesu! fließen.
Du Geist der Gnade, stärke mich!
Schreckt des Gesetzes Fluch; so sprich
Ein himmlisch Wort des Trostes.

Recit.

Ach mein Immanuel!
Wie rühret mich dies Wort aus deinem Munde:
Ihr sollt einst von des Himmelsthron
Der Gottheit und des Menschen Sohn
Voll Herrlichkeit im Wetter kommen sehen!
Das ganze wilde Blutgericht
Hört es voll Spott, o Frevel! spricht:
Er lästert Gott mit dem unheilgen Munde!
Den Tod hat er verdient, mehr Zeugnis braucht es nicht!
Doch mich, wie rühret mich dies Wort aus meines Jesus
Munde.
Wann kömmt, ach wann! die zugewisse Stunde,
Da ich dich auf des Vaters Thron
Auch mich zu richten sitzen sehe.
Ach mein Immanuel!
Sieh mich gebückt im Staub! ich flehe
Um Gnade, nicht um Recht zu dir.
Ein Richter, Freund, und Helfer sey du mir.

Chor

Der Herr ist unser Richter, der Herr ist unser Meister, der
Herr ist unser König! der hilft uns!

Recit.

Was seh ich? ach! wer leget da
Das Kreuz ihm auf? - Ohnmächtig sinket
Er unter dieser Last. Und hier ist Golgatha,
Und Jesus blutet hier am Kreuz! - O sinke
Von deiner Höhe, stolzes Herz!
Erzittre bey der Angst, beym schauervollen Schmerz,
Bey Höllen-Qualen, die ihn fassen,
Die so allmächtig seine Seele fassen
Daß er mit lauter Stimme schreit:
Mein Gott! mein Gott! wie hast du mich verlassen!
Sein Gott erhört ihn. Allzuweit
Ist Gottes Hülfe nie. Die Stunde
Des Jammers rollt mit Macht vorbey.
Nun tönt aus seinem halb erblaßten Munde
Mit starker Kraft dies Siegs-Geschrey:
Es ist vollbracht!
Drauf neiget er sein Haupt in siebenfältge Nacht,

Und stirbt. -

Choral

Wenn sterbend meinen Sinnen
Die letzte Kraft gebricht,
Wenn heiße Thränen rinnen,
Und Herz und Auge bricht,
Dann lindre voll Erbarmen,
O Jesu, meine Qual;
Und führe mich, mich Armen
Durchs öde Todes-Thal.

Recit.

Erblaßtes Heil! nun betet dich mein Glaube
Als den vollendeten Gerechten an;
Und kein Gesetz, das mich verdammen kann,
Giebt mich dem Fluch zum Raube
Du endigest der Sünde schweren Krieg;
Tod, wo ist nun dein Stachel? Wo, Hölle, ist dein Sieg?

Arie

Schallt, ihr freudigen Gesänge!
Heil! der Keltertreter siegt;
Unter seinen Füßen liegt
Hölle, deine ganze Macht!
Es donnert Siegs-Geschrey von Golgatha hernieder;
Held, alles ist vollbracht!
Geschleudert ist die überwundne Hyder
In ewig öde Nacht!

Recit.

Der Held aus Juda siegt und stirbt.
Er stirbt! - O Golgatha!
Und deine morderfüllte Höhen
Verschlingt kein Abgrund? - Ach! unschuldig Blut
Bezeichnet deiner Mörder Spur;
Und ihr Gedächtniß, ihren Fluch
Hör ich den Sturm zur tieffsten Hölle wehen.
Wie ängstlich kämpft ihr, Elemente der Natur!
Die Sonne hüllt sich ein in schwarze Nacht,
Um diesem Laster nicht ihr Licht zu leihn.
Das Meer heult Rache; Berge stürzen ein.
Die Erde bebt;
und berstend kracht
Der Gräber Schlund. Der Väter Staub,
Jahrhunderte des Todes Raub,
Der sammelt, formt sich, und erwacht;
Kömmt, und sieht Juda Greul - Sieht seinen Richter schlafen
Doch Juda! nein, er schläfet nicht.
Es donnert laut sein schreckliches Gericht
In dein wilde, mordsuchtvolle Brust.
Voll von Gewissensangst, Verbrechen nur bewußt,
Erkennt ihn die zum tödten ausgesandte Schaar;
Sie schlägt an ihre Brust, und bebt, und ruft: Fürwahr!
Er ist ein frommer Mensch - ein Gott gewesen.

Terzet

Auch wir, Immanuel! den unsre Sünden
Ans Kreuz geheftet, ach! auch wir
Sehn Thränenvoll hinauf zu dir,

Und schlagen voll Empfinden
An unsre Brust. Gekreuzigter!
Nur Thorheit den Griechen, den Juden ein Spott!
Sey ewig unser Versöhner mit Gott.

Es opfern Andacht, Reu und Glaube,
Dir, der vom Bach am Wege trank,
Und der, dem Tode nicht zum Raube,
Tief in des Todes Schatten sank,
Erlöser! Thränen und Dank!

Dank, Ruhm und Preis der Schauervollen Stunde,
Die dich dem Tode übergab!

Du krönst durch sie des Christen letzte Stunde,
Und heiligest dein Grab.

Kommt, lasset uns anbeten, knien
Und niederfallen; denn durch ihn

Sind wir gerecht! Lobsinget seinem Namen!
Und alles Volk sprech Amen! Amen!

Aufführungsanweisungen zu der Kantate "Die Gabe des heiligen Geistes (autograph, Signatur: SWL 2713)"

P.M.

1. Trompeten und Pauken stimmen nur in Dis ein, dagegen
2. Die Waldhörner mit Dis und G. Hörnern abwechseln.
3. Die beyden Fagotte blasen aus einer Stimme, es gehe im unisono aber jeder derselben in seinem eigenen Gange.
4. Die Violinen legen sogleich bey dem Anfang des Stückes die Sourdine bey sich, damit das Aufsetzen derselben keine unschickliche Zwischen-Pause verursache.
5. Das erste Dictum: "Gott hat uns nicht gegeben" etc. wird, so lange das Grave dauert, langsam, nachdrücklich, aber was man sostenuto nennt, vorgetragen, das damit abwechselnde allabreve aber, was den Gegensatz des Grave enthält: "sondern der Krafft" etc. wird in dem gewöhnlichen muntern Tempo gemacht.
6. Das Recit: "Wohl uns" nebst der Arie "Hauch des Allmächtigen" könnte unmasgeblich die Demoiselle Constantini singen. Das Tempo ist im gewöhnlichen allegro non troppo und hängt mit von dem Sänger ab, wie er die darinnen vorkommenden Passagen am besten glaubt, herausbringen zu können.
7. Das folgende Recit. "Doch wie" nebst der darauf folgenden Arie "Wohin?" wird für Mrs. Rusten seinen ausdrucksvollen Vortrag paßen. Das Tempo desselben ist im ersten Theil sehr lebhaft, und müssen die punktirten Noten scharf u. egal abgestosen werden, im andern Theil der Arie aber ist das Tempo kaum andante, u. ist die Stelle gegen das Ende deßselben bey den Worten: Entsetzen wohl zu exprimiren; denn die Instrumente müssen zugleich mit Fortissimo eintreten, u. kurz darauf bey dem pianissimo auf das leiseste schließen.
8. Das Dictum: "Wehe" ist im gewöhnlichen allabreve-Tempo so jedoch nicht zu übertreiben u. der Deutlichkeit Eintrag thun darf.
9. Das darauf folgende Recit: "Erkennet ihr" nebst der Arie: "Weisheit" könnte der Demoiselle Nussbaum ihrer Stimme paßen; woferne nicht anstößig fiele, daß sie als denn in der Strophe anstatt: Mich, den Verwerfung, mich die Verwerfung, sänge.
Übrigens gehet das accompagnement zu dem Recitativ: Verwirf, verwirf mich nicht ganz langsam, so wie die darauf folgende Arie Weisheit, etwas langsamer als das gewöhnliche andante gemacht wird.
10. Das Dictum: "Welche der Geist Gottes treibt" wird im Tempo etwas lebhafter als das erste Dictum "Gott hat uns nicht gegeben" mithin ein wenig geschwinder wie Largo.
11. Der Choral "Wie walzt in mir", wird als adagio gemacht, damit die Triolen in den Violinen gut herauskommen, die Bratschen müssen stark u. deutlich, egal ihre 8tel abführen. Übrigens gehen alle Sing-Stimmen Tutti.

12. Das Recit: "Ertragt dann gern" nebst der folgenden Arie: Wann mit Angst mögte der Mde. Reinert paßen.

13. Der letzte Schluß-Choral wird nicht zu geschwinde gemacht, damit die concertirenden Stimmen nicht leiden. Zum 2ten u. 3ten Verse spielen von den 2ten Violinen nur eine, sowie im 3ten Vers nur der 1te Fagott bläßt. Zum letzten Vers tritt dann das ganze Orchester ein.

Leiden Jesu an Golgotha, 2. Von der Seligensagung Jesu, 3. Von Jesu Leiden vor Jacobs, 4. Betrachtungen über Christus Verführerey, 5. Von Jesu Leiden vor Pilatus und Beschuldigung von seiner Geißelung, 6. Von der Kreuzigung Jesu, im Himmelsdruck von Kastenrechten aus den Jahren 1750-1756 (Signatur: 20a Pa-123)

Passionskateche nach der Tabelle des Herrn Superintendenten von Paderborn, 1771 (Signatur: 20a Pa-123)

Passionskateche nach der Tabelle des Herrn Superintendenten von Paderborn, 1771 (Signatur: 20a Pa-123)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Tode, Heilmann Julius: Die Himmelfahrt Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzlar, in Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: 20a Pa-90/3/10)

Abkürzungsverzeichnis

AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
Bds	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
Jbb	Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
Mf	Die Musikforschung
MuK	Musik und Kirche
ROu	Rostock, Universitätsbibliothek
SWL	Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek
TRE	Theologische Realenzyklopädie
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Quellenverzeichnis

a) Textdrucke

Friedrich, Erbprinz von Mecklenburg-Schwerin:

Passionsdichtung bestehend aus sechs Teilen (1.Von dem Leiden Jesu am Oelberge, 2.Von der Gefangennahme Jesu, 3.Von Jesu Leiden vor Caipha, 4.Betrachtungen über Judae Verrätherey, 5.Vom Leiden Jesu vor Pilato und besonders von seiner Geisselung, 6.Von der Creutzigung Jesu), in: Sammeldruck von Kantatentexten aus den Jahren 1750-1780 (Signatur: ROu Fm-1252)

Passionskantate nach der Poesie des Herrn Buschmann componiert von Gottfried August Homilius, Cantor und Musik-Director an der Kreuz-Kirche zu Dresden, Schwerin 1777 (Signatur: ROu Dd-90/3/14)

Ramler, Karl Wilhelm: Der Tod Jesu, eine Cantate von Herrn Professor Ramler, Nach des verstorbenen Herrn Kapellmeisters Graun Composition, o. O. , o. J. (Signatur: Bds Tg 886/31)

Tode, Heinrich Julius: Das Vertrauen auf Gott, Eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenburgischer Hofrath, Schwerin 1778 (Signatur: ROu Dd-90/3/24)

Tode, Heinrich Julius: Jesus in Gethsemane, Eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenburg. Hofrath, Schwerin 1780 (Signatur: ROu Dd-90/3/7)

Tode, Heinrich Julius: Der Ruf zur Buße, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1781 (Signatur: ROu Dd-90/3/8)

Tode, Heinrich Julius: Die Gabe des Heiligen Geistes, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1782 (Signatur: ROu Dd-90/3/9)

Tode, Heinrich Julius: Jesus in Banden, Eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1782 (Signatur: ROu Dd-90/3/10)

Tode, Heinrich Julius: Jesus vor Gericht, eine Cantate von Heirich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1782 (Signatur: ROu Dd-90/3/11)

Tode, Heinrich Julius: Jesus im Purpur, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenburg. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: ROu Dd-90/3/12)

Tode, Heinrich Julius: Die Himmelfahrt Christi, Eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1783 (Signatur: ROu Dd-90/3/6a)

Tode, Heinrich Julius: Zeit und Ewigkeit, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Präpositus und Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Joh. Amad. Naumann, Churfürstl. Sächsischem Capellmeister Dresden, Schwerin 1784 (Signatur: ROu Dd-90/3/16a)

Tode, Heinrich Julius: Die Geburt Jesu Christi, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Präpositus und Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Johann Wilhelm Hertel, Herzogl. Mecklenb. Hofrath, Schwerin 1789 (Signatur: ROu Dd-90/3/4b)

Tode, Heinrich Julius: Jesus in Gethsemane, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Präpositus und Prediger zu Pritzier, In Musik gesetzt von Ernst Wilhelm Wolff, Herzogl. Sächs. Weimarschem Kapellmeister, Schwerin 1789 (Signatur: ROu Dd-90/3/26)

Tode, Heinrich Julius: Die Religion, eine Cantate von Heinrich Julius Tode, Präpositus und Prediger zu Pritzier. In Musik gesetzt von Friedrich Ludewig Benda, Herzoglich Mecklenb. Cammer-Compositeur, Schwerin 1790 (Signatur: ROu Dd-90/3/3)

Verschiedene Text welche auf höchsten und gnädigsten Befehl in Musick gesetzt worden von Carl August Friedrich Westenholtz, Herzogl. Capellmeister, Bützow 1771, in: Sammeldruck von Kantatentexten aus den Jahren 1750 - 1780 (Signatur: ROu Fm-1252)

b) handschriftliche Kompositionen Johann Wilhelm Hertels

(Die folgenden Kompositionen Hertels sind entsprechend ihrer Reihenfolge im Werkverzeichnis der Autobiographie des Komponisten geordnet. Die Titelangaben entstammen dem Werkverzeichnis im Anhang der Dissertation Reinhard Diekows.)

Motette "Ich halte dich Jesu und will dich nicht lassen" für vier gemischte Stimmen und Orgel (autographe Partitur, Signatur: SWl Mus. 2785)

Missa alla Papale für vier gemischte Stimmen und Orgel (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SWl Mus. 2710)

Kantate "Die Gabe des heiligen Geistes" (Pfingstmusik) für vier Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, zwei weitere Partituren und Stimmensatz, Signatur: SWl Mus. 2713)

Kantate "Die Geburt Jesu Christi" (Weihnachtsmusik) für vier Solostimmen, zwei Chöre und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: Mus. SWl 2714)

Kantate "Die Himmelfahrt Christi" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SWl Mus. 2717)

Kantate "Das Vertrauen auf Gott" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, zwei weitere Partituren und Stimmensatz, Signatur: SWl Mus. 2716)

Kantate "Der Ruf zur Buße" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SWl Mus. 2715)

Kantate "Jesus in Gethsemane" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2711, 2711a)

Kantate "Jesus in Banden" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2712, 2711a)

Kantate "Jesus vor Gericht" für vier Solostimmen, zwei Chöre und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2718)

Kantate "Jesus in Purpur" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz; Signatur: SW1 Mus. 2719)

Der 84. Psalm "Wie lieblich sind deine Wohnungen" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, eine weitere Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2707)

Der 13. Psalm "Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, zwei weitere Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2709)

Der 100. Psalm "Jauchzet dem Herrn alle Welt" für vier Solostimmen, zwei Chöre und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 2708)

Choralkantate "Ist Gott für mich so trete" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2796)

Choralkantate "Straf mich nicht in deinem Zorn" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (drei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2792)

Choralkantate "Herzlich lieb hab ich dich o Herr!" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2794)

Choralkantate "Jesus meine Zuversicht" für vier Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2791)

Choralkantate "Jesus meine Freude" für drei Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2795)

Choralkantate "Ich freue mich in dir" für drei Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, zwei weitere Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2790)

Choralkantate "Der unsre Menschheit an sich nahm" für drei Solostimmen, Chor und Orchester (drei Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2793)

Choralkantate "Sey mir tausendmal willkommen" für zwei Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, zwei weitere Partituren und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2789, 2786)

Choralkantate "Christus der ist mein Leben" für drei Solostimmen, Chor und Orchester (Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2797)

Choralkantate "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ"
(autographe Partitur, zwei weitere Partituren und
Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2787,2786)

Choralkantate "In allen meinen Tathen" für vier
Solostimmen, Chor und Orchester (autographe Partitur, eine
weitere Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2788)

Choral "Breit aus der..." für eine Singstimme, zwei Flöten,
Streicher und Basso continuo (Stimmensatz, Signatur: SW1
Mus. 2798/3)

Choral "Jesu rufe mich" für Sopran, zwei Flöten, Streicher
und Basso continuo (Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2798/2)

Choral "O Jerusalem" für Sopran, zwei Flöten, Streicher und
Basso continuo (Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 2798/1)

c) handschriftliche Werke anderer Komponisten

(Die Titelangaben der folgenden Werke aus der
Mecklenburgischen Landesbibliothek sind dem Katalog Otto
Kades entnommen.)

Geisthirt, Johann Konrad: Motette "Der Herr Seegne euch",
in: Motettensammlung der Berliner Amalienbibliothek
(Partitur, Signatur: Bds Mus. Am B 326)

Jommelli, Niccolò: L'Isacco. Oratorio a cinque Voci. Poesia
del Sign. Abbate Pietro Metastasio. Musica del Sign.
Niccolò Jommelli (Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1
Mus. 2969)

Jommelli, Niccolò: Oratoio della Passione di Gesù Christo,
Signore nostro (Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1
Mus. 2968)

Naumann, Johann Gottlieb: Gottes Wege. Eine Cantate von
Herrn Kapellmeister Naumann (Partitur und Stimmensatz,
Signatur: SW1 Mus. 3973)

Naumann, Johann Gottlieb: Zeit und Ewigkeit, eine Cantate,
Auf hohes und gnädiges Verlangen Sr. Durchlaucht des
regierenden Herzogs von Mecklenburg-Schwerin etc. in Musick
gebracht von Naumann, 1785 (Partitur und Stimmensatz,
Signatur: SW1 Mus. 3974)

Kunzen, Adolph Carl: Choräle aus denen Kunzischen Abend
Musicken (Partitur und Stimmensatz, Signatur: Mus. 3244)

Kunzen, Adolph Carl: Partitur zu die (?) Choräle von
Kuntzen (Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 3241)

Kunzen, Adolph Carl: Zwölf Chorals aus den Abend-Musiken
von Kuntzen (Partitur und Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus.
3242)

Reichardt, Johann Friedrich: Der Sieg des Messias, Cantate
von Heinrich Julius Tode, componirt 1784 (Partitur und
Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 4407)

Westenholz, Carl August Friedrich: Compositionen
verschiedener Texte (Partitur in zwölf Teilen und
Stimmensatz, Signatur: SW1 Mus. 5669)

d) gedruckte Kompositionen

Bach, Carl Philipp Emanuel: Herrn Doctor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien zum Singen bey dem Claviere von Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1774

Bach, Carl Philipp Emanuel: Heilig mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung, von Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1779

Bach, Carl Philipp Emanuel: Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste, in Partitur und mit beygefügetem Klavierauszuge, componirt von Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1784

Graun, Carl Wilhelm: Der Tod Jesu, Kantate in Musik gesetzt von C. H. Graun, Partitur, Neue Ausgabe, Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig o. J.

Hertel, Johann Wilhelm: Musik zu Vier und zwanzig neuen Oden und Liedern aus der Feder des Herrn Johann Friedrich Löwen, Rostock 1760

Münter, Balthasar: D. Balthasar Münters, Pastors an der deutschen Petrikirche zu Kopenhagen, Erste Sammlung Geistlicher Lieder, Mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten, Leipzig 1773

Schuback, Jacob: Vierstimmig gesetzte Kirchenchoräle, biblische Sprüche, auch geistliche und moralische Lieder zur Singe-Uebung für die Rumbaumsche Armenschule, I. und II. Stück, Hamburg 1779/1780

Schulz, Johann Abraham Peter: Religiöse Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern mit Melodien zum Singen bey dem Claviere, Hamburg 1786

e) Archivalien des Staatsarchivs Schwerin

Hausarchiv, Acta Varia Domestica Nr. 209

Kabinett I, Hofcapelle, Akte Nr. 6941

f) weitere Quellen

Beyer, Georg Gottlieb: Trauer-Rede und Gedächtniß-Predigt auf den Hochseeligen Herzog Friedrich zu Mecklenburg-Schwerin und Güstrow, Rostock 1785

Freylinghausen, Johann Anastasius: Johann Anastasii Freylinghausen weil. Past. zu St. Ulrich und des Gymn. Schol. Geistreiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder in sich haltend: Jetzo von neuem so eingerichtet, Daß alle Gesänge, so in den vorhin unter diesem Namen alhier herauskommenen Gesang-Büchern befindlich, unter ihre Rubriquen zusammengebracht, auch die Noten aller alten und neuen Melodeyen beygefüget worden, und mit einem Vorbericht herausgegeben von Gotthilf August Francken, S. Theol. Doct. und Prof. P. Ord. Insp. im Saalreise und Pred. z. L. Fr. Halle 1741

Hertel, Johann Wilhelm: Sammlung musikalischer Schriften, größtentheils aus den Werken der Italiäner und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen von Johann Wilhelm Hertel, 2 Stücke, Leipzig 1757/1758

Krabbe, Otto: Herzog Friedrich, Rede am Geburtstage seiner
Königlichen Hoheit des Allerdurchlauchtigsten Großherzogs
und Herrn Friedrich Franz am 28. Februar 1865 im
Fürsten=Saale zu Rostock gehalten, Schwerin 1865

Mecklenburgisches Kirchen-Gesang-Buch, Nebst beygefuegten
Gebeten, Wie auch Evangelien und Episteln, auf alle Sonn-
und Fest-Tage des Jahres, Mit Hertzogl. Mecklenb.
gnaedigsten Privilegio, Schwerin, zu finden bey dem
Buchbinder Matthias Joachim Ebert, 1748

Mecklenburgisches Kirchen-Gesang-Buch, Schwerin, zu finden
bey Matthias Joachim Ebert, Herzogl. Hofbuch-binder, 1764

Melodienbuch zum Mecklenburgischen Kirchen-Gesangbuch,
Schwerin 1867

Tode, Heinrich Julius: Christliche Lieder, Hamburg/Lüneburg
1771

Wöhler, J. W. : Melodien zu den Gesangsbüchern im
Großherzogtum Mecklenburg, Parchim/Ludwigslust 1838

Literaturverzeichnis

Aepinus, Friedrich: Die Geschichte von Mecklenburg für Jedermann, Dritter Teil, Neubrandenburg 1793

Agricola, Johann Friedrich: Anleitung zur Singkunst (1757), zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi neu herausgegeben, mit einem Vorwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi, Celle 1966

Albrecht, Christoph: Einführung in die Hymnologie, 3. Auflage, Berlin 1987

Allihn, Ingeborg: Die Stellung der Berliner Hofkapelle in der deutschen Musikentwicklung von 1740 bis 1775, in: Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung, Konferenzbericht der 6. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz 23. bis 25. Juni 1978, herausgegeben im Auftrage des Rates des Bezirkes Magdeburg, Abt. Kultur - Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz durch Dr. Eitelfriedrich Thom unter Mitarbeit von Renate Bormann

Anonym: Über die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien, nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben, ohne Verfasserangabe, in: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783, Leipzig o. J., S. 166-206

Anonym: Einige Bemerkungen über die Kirchenkantate und das Oratorium, in: AmZ, Jg. 1805/1806, Sp. 461-468

Axmacher, Elke: Aus Liebe will mein Heiland sterben. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Stuttgart 1984 (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2)

Bach, Adolf: Geschichte der deutschen Sprache, 8. stark erweiterte Auflage, Heidelberg 1965

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Erster und zweiter Teil, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762, herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1953

Becker, Max: Partner - Medium - Transzendenz. Musikauffassungen im sozialen Kommunikationsfeld zwischen Empfindsamkeit und Romantik in Deutschland, Phil. Diss. Humboldt-Universität Berlin 1983

Blankenburg, Walter: Geschichte der Melodien des evangelischen Kirchengesangbuches, in: Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, herausgegeben von Christhard Mahrenholz und Oskar Söhngen unter Mitarbeit von Otto Schlißke, Band II, 2. Teil, Göttingen/Berlin 1957

Blankenburg, Walter: Einführung in Bachs h-moll-Messe, Kassel/Basel usw. 1974

Blankenburg, Walter: Zur Geschichte des Kirchenkonzertes, in: MuK 44, 1974, S. 165-175

Birke, Joachim: Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Speculum Musicae Artis.

Festschrift Heinrich Husmann, herausgegeben durch H. Becker und R. Gerlach, München 1970, S. 47-62

Bitter, Carl Hermann: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, Berlin 1872

Boll, Ernst: Geschichte Mecklenburgs mit besonderer Berücksichtigung der Culturgeschichte, 2. Teil Neubrandenburg 1856

Bosonnet, Felix R.: Die Bedeutung des Begriffes Empfindsamkeit für die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Bonn 1970, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Kassel/Basel usw. 1971, S. 352-355

Brockhaus, Heinz Alfred: Europäische Musikgeschichte, Band 2: Europäische Musikkulturen vom Barock bis zur Klassik, Berlin 1986

Brockmüller, Heinrich: Zur Erinnerung an Heinrich Julius Tode, in: Mecklenburgische Zeitung Nr. 325 und 327 vom 15. und 17. 7. 1882

Brown, Dr.: Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprung, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachstum, Trennung und Verderbniß. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und zween Anhängen begleitet, von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1769

Buelow, George J.: Artikel "Rhetoric and music", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Volume 15, London 1989, p. 793-803

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich, Italien, Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg, Holland, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1772 und 1773, herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel usw. 1959 (Documenta musicologica, 1. Reihe, Band 19)

Busch, Gudrun: C. Ph. E. Bach und seine Lieder, 2 Bände, Regensburg 1957 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 12)

Cadenbach, Reiner : Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung der Auferstehung und Himmelfahrt Jesu von Karl Wilhelm Ramler - Beobachtungen zur musikalischen Auslegung einer geistlichen Dichtung, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel, Festschrift G. Massenkeil zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Reiner Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986

Constant, Pierre: Histoire du concert spirituel (1725-1790), Paris 1974 (Publications de la Société française de Musicologie 3/3)

Cramer, Carl Friedrich (Herausgeber): Magazin der Musik 1. und 2. Jg., Hamburg 1783 und 1786

Czornyj, Peter John: Georg Philipp Telemann (1681-1767): His relationship to Carl Heinrich Graun and the Berlin Circle, Diss. University of Hull 1988

- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985
- Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967
- Diekow, Reinhard: Studien über das Musikschaffen Johann Christian und Johann Wilhelm Hertels, Phil. Diss. Rostock 1980
- Dobert, Johannes-Paul: Bauten und Baumeister in Ludwigslust, Magdeburg o. J.
- Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Band 2, Kassel/Basel usw. 1971
- Edler, Arnfried: Der bürgerliche Konzertbetrieb im 18. Jahrhundert, in: 800 Jahre Musik in Lübeck, Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982 herausgegeben von Antjekathrin Graßmann und Werner Neugebauer, Teil II, Lübeck 1982, S. 71-82
- Edler, Arnfried: Telemann und Johann Wilhelm Hertel - eine Musikerfreundschaft, in: Telemann und seine Freunde, Kontakte - Einflüsse - Auswirkungen, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anläßlich der 8. Telemann-Festtage der DDR Magdeburg 15. und 16. März 1984, herausgegeben vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis "Georg Philipp Telemann" Magdeburg im Kulturbund der DDR, 2. Teil, Leipzig 1986, S. 87-94
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29. Jg., Heft 3, Stuttgart 1955, S. 323-349
- Engländer, Richard: J. G. Naumann als Opernkomponist, Leipzig 1922
- Erdmann, Hans: Schwerin als Stadt der Musik, Lübeck 1967
- Erdmann, Hans: Artikel "Schwerin" in: MGG 12, Sp. 405-414
- Fellerer, Karl Gustav: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts, Augsburg 1929
- Feder, Georg: Artikel "Die protestantische Kirchenkantate", in: Artikel "Kantate" in MGG 7, Sp. 582-608
- Feder, Georg: Verfall und Restauration, in: Friedrich Blume, Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, zweite neubearbeitete Auflage, herausgegeben unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Kassel/Basel usw. 1965, S. 215-270
- Fétis, Francois-Joseph: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Deuxieme édition, tome quatrième, Paris 1878
- Fischer, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen

Instrumentalstil, in: Studien zur Musikwissenschaft 3.Jg., Leipzig/Wien 1915, S. 24-84

Forchert, Arno: Musik und Rhetorik im Barock, in: Schütz-Jahrbuch, im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Breig in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Stefan Kunze und Wolfram Steude, 7./8. Jg. 1985/86, Kassel/Basel usw., S. 5 -21

Geck, Martin: Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus, Kassel/Basel usw. 1965 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band 15)

Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790/1792

Gericke, Wolfgang: Theologie und Kirche im Zeitalter der Aufklärung; Berlin 1989 (Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Gert Haendler, Kurt Meier und Joachim Rogge, Band III/2)

Heartz, Daniel: Artikel "Empfindsamkeit", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Volume 6, London 1989, p. 157-159

Heeß, Wilhelm: Geschichtliche Bibliographie von Mecklenburg, 3 Teile, Rostock 1944

Heitz, Gerhard: Herzog, Stände und Bauern in Mecklenburg-Schwerin in den Jahren 1756-1785, maschinenschriftlich, Rostock o. J.

Hennenberg, Fritz: Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel, 2 Bände, Phil. Diss. Leipzig 1965

Herder, Johann Gottfried: Briefe das Studium der Theologie betreffend, in: Johann Gottfried Herders sämtliche Werke zur Religion und Theologie, herausgegeben durch J. G. Müller, 9. Teil, Tübingen 1808

Herder, Johann Gottfried: Cäcilia, in: Johann Gottfried Herders Nachlese zur schönen Literatur und Kunst, herausgegeben durch J. G. Müller, Tübingen 1815

Hertel, Johann Wilhelm: Autobiographie, herausgegeben und kommentiert von Erich Schenk, Graz/Köln 1957 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Band 3)

Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend 1.Jg. , Leipzig 1766/67, und 3. Jg. , Leipzig 1768/1769

Hirsch, Emanuel: Geschichte der neueren evangelischen Theologie im Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegungen des europäischen Denkens, zweiter Band, Gütersloh 1951

Hochstein, Wolfgang: Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen, 2 Bände, Hildesheim/Zürich/New York 1984 (Studien zur Musikwissenschaft Band 1)

Hölscher, Uvo: Die Politik des Herzogs Friedrich von Mecklenburg-Schwerin (1756-1785) in Kirchen- und Schulsachen, in: Jbb 51. Jg., Schwerin 1886, S. 190-282

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Alte und neue Kirchenmusik, in: E. T. A. Hoffmann, Schriften zur Musik, Singspiele, Berlin 1988, S. 219-247
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 bis 1763, in: Mf 10. Jg. , 1957, S. 466-479
- Ingen, Ferdinand von: Johann Gottfried Herders kirchenmusikalische Anschauungen, in: MuK 5, 33.Jg. 1963, S. 193-201
- Jesse, Wilhelm: Geschichte der Stadt Schwerin, Von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart, 2 Bände, Schwerin 1913/14 und 1920
- John, Hans: Artikel "Homilius", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Volume 8, London 1989, p. 674-676
- Kade, Otto: Die Musikaliensammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten, 2 Bände, Wismar 1893
- Kahl, Willi: Artikel "Hertel", in: MGG 6, Sp. 284-288
- Karstädt, Georg: Artikel "Kunzen" in: MGG 7, Sp. 1902-1905
- Karstädt, Georg: Die Musikerfamilie Kunzen im Lübecker Musikleben des 18. Jahrhunderts, in: 800 Jahre Musik in Lübeck, Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982 herausgegeben von Antjekathrin Graßmann und Werner Neugebauer, Lübeck 1982, S. 80-90
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 2 Bände, Frankfurt/Main 1802
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexicon, zweite durchaus umgearbeitete Auflage von Arrey von Dommer, Heidelberg 1865
- König, Ingeborg: Studien zum Libretto des "Tod Jesu", München 1972
- Koppe, Johann Christian: Jetztlebendes gelehrtes Mecklenburg, 2. Stück, Rostock/Leipzig 1783
- Krause, Christian Gottfried: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753, unveränderter fotomechanischer Nachdruck herausgegeben vom Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1973
- Krüger, Renate: Ludwigslust, eine kulturhistorische Skizze, Schwerin 1970
- Krummacher, Friedhelm: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach, Kassel/Basel usw. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXII)
- Krummacher, Friedhelm: Kulmination und Verfall der protestantischen Kirchenmusik, in: Dahlhaus, Carl: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985, S. 108-121
- Landmann, Ortrun: Dresden, Johann Georg Pisendel und der "deutsche Geschmack", in: Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das

Musikleben ihrer Zeit, Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz 27. bis 29. Juni 1980, herausgegeben im Auftrage des Bezirkes Magdeburg - Abt. Kultur - Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz durch Dr. Eitelfriedrich Thom

Langen, August: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, Tübingen 1954

Langen, August: Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 2. überarbeitete Auflage, herausgegeben von W. Stammer, Band I, Leipzig 1957, Sp. 931-1395

Langen, August: Der Wortschatz des 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Wortgeschichte, herausgegeben von Fr. Maurer und Fr. Stroh, 2. neubearbeitete Auflage, Band II, Berlin 1959, S. 23-222

Larsen, Jens Peter: Zur Bedeutung der "Mannheimer Schule", in: Festschrift Karl Gustav Fellerer, herausgegeben von Heinrich Hüschen, Regensburg 1962, S. 303-309

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, in: Gotthold Ephraim Lessings Gesammelte Werke, herausgegeben von Paul Rilla, Sechster Band, Berlin 1954,

Löbner, Karl-Heinz: Georg Benda. Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte, Phil. Diss. Halle 1967

Löwen, Johann Friedrich: Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie, in: Hertel, Johann Wilhelm, Sammlung musikalischer Schriften...(s.o.), 2. Stück, Leipzig 1758

Löwen, Johann Friedrich: Johann Friedrich Löwens Schriften, 4 Teile, Hamburg 1765/1766

Löwen, Johann Friedrich: Geistliche Lieder nebst einigen veränderten Kirchengebeten, Greifswald 1770

Lomnitzer, Helmut: Das musikalische Werk Friedrich Schneiders, insbesondere seine Oratorien, Phil. Diss. Marburg 1961

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Anleitung zur Singcomposition, Berlin 1758

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Kritische Briefe über die Tonkunst mit kleinen Clavierstücken und Singoden, begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin, 2 Bände, Berlin 1760 und 1763

Mattheson, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre, 1. Teil, Hamburg 1713

Mattheson, Johann: Critica Musica, Erster und Zweyter Band, Hamburg 1722 und 1725, unchanged reprint of the original edition, Amsterdam 1964

Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck von Margarete Reimann, Kassel/Basel usw. 1953 (Documenta Musicologica Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles herausgegeben von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft)

- Mecklenburgisches Journal, Erster Band, Schwerin und Wismar 1805
- Meißner, August Gottlieb: Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns, in: A. G. Meißners sämtliche Werke, 30. Band, Wien 1814
- Menke, Werner: Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns, Überlieferung und Zeitfolge, Kassel/Basel usw. 1942
- Meyer, Clemens: Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle. Geschichtliche Darstellung der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Schwerin 1913
- Michels, Ulrich: dtv-Atlas zur Musik, Tafeln und Texte, Band 2, Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart, München/Kassel/Basel 1985
- Moeller, Bernd: Geschichte des Christentums in Grundzügen, 3. verbesserte Auflage, Göttingen 1983
- Moser, Hans Joachim: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin 1954
- Müller-Blattau, Joseph: Herder und Hamann in ihren Beziehungen zur Musik, Königsberg 1931
- Niebergall, Alfred: Geschichte der deutschen Predigt, in: Leiturgia, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, herausgegeben von F. W. Müller und W. Blankenburg, Band 2, Kassel 1955, S. 181-354
- Nugent, Thomas: Thomas Nugents Reisen durch Deutschland und vorzüglich durch Mecklenburg, aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Kupfern der 12 Ansichten von Ludwigslust versehen, Zweiter Theil, Berlin und Stettin 1782
- Olechnowitz, Karl-Friedrich: Rostock von der Stadtrechtsbestätigung im Jahre 1218 bis zur bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848/49, Rostock 1968
- Ottenberg, Hans-Günter: Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1982
- Ottenberg, Hans-Günter (Herausgeber): Der Critische Musicus an der Spree, Berliner Musikschritfttum von 1748 bis 1799, eine Dokumentation, herausgegeben von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984
- Potkoff, Ossip Demetrius: Johann Friedrich Löwen (1727-1771) mit näherer Berücksichtigung seiner dramaturgischen Tätigkeit, Heidelberg 1904
- Raabe, Wilhelm: Mecklenburgische Vaterlandskunde, zweite durchaus verbesserte und vervollständigte, wohlfeile Ausgabe von Hempel's Geographisch=statistisch=historischem Handbuch des mecklenburgischen Landes, Erster und zweiter Theil, Wismar/Ludwigslust 1857 und 1863
- Reichardt, Johann Friedrich: Musikalisches Kunstmagazin, Erster Band, 1. bis 4. Stück, Berlin 1782

Reichardt, Johann Friedrich: Briefe, die Musik betreffend, Berichte, Rezensionen, Essays, herausgegeben von Grita Herre und Walter Siegmund-Schultze, Leipzig 1976

Reimer, Erich: Artikel "Oratorium", in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Band II, Wiesbaden o. J. , S. 1-9

Rentzow, Hans: Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts, Hannover 1938 (Niederdeutsche Musik Heft 3)

Riemann-Musiklexikon, 12. völlig neubearbeitete Auflage, Sachteil, begonnen von Willibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/London/New York 1967

Robinson, Bradford: Artikel "Doles", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Volume 5, London 1989, p. 526/527

Rummenhüller, Peter: Die musikalische Vorklassik, Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik, Kassel/Basel usw. 1983

Rummenhüller, Peter: Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen, München/Kassel/Basel usw. 1989

Sauder, Gerhard: "Bürgerliche" Empfindsamkeit?, in: Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung, herausgegeben von Rudolf Vierhaus, Heidelberg 1981 (Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung Band VII)

Scheibe, Johann Adolph: Johann Adolph Scheibes Critischer Musicus, Reprografischer Nachdruck der neuen, vermehrten und verbesserten Auflage Leipzig 1745, Hildesheim/New York 1970

Schenk, Erich: Die Musik in Mecklenburg, in: Mecklenburg ein deutsches Land im Wandel der Zeit, im Auftrage des Mecklenburgischen Staatsministeriums herausgegeben von Dr. Ernst Schulz, 2. Auflage, Rostock 1939, S. 133-140

Schenk, Erich: Einleitung und Anmerkungen zur Autobiographie Johann Wilhelm Hertels, in: Hertel, Johann Wilhelm, Autobiographie, Graz/Köln 1957

Schenk, Erich: Johann Wilhelm Hertel und das Haus Breitkopf, in: Festschrift Hans Engel, herausgegeben von Horst Heussner, Kassel/Basel u. s. w. 1964, S. 314-325

Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911

Schering, Arnold: Rezensionen zweier Kantaten Johann Christoph Friedrich Bachs, in: ZfMw 1. Jg, 1919, S.437-439

Schering, Arnold: J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert, Der Musikgeschichte Leipzigs dritter Band, Von 1723 bis 1800, Leipzig 1941

Schmaltz, Karl: Kirchengeschichte Mecklenburgs, Dritter Band, Berlin 1952

Schmidt, Martin: Artikel "Aufklärung, theologisch" in TRE Band IV, Berlin/New York 1979, S. 594-608

- Schmitt, Wolfgang: Die pietistische Kritik der Künste, Kassel/Basel usw. 1958
- Schnoor, Hans: Führer durch den Konzertsaal begonnen von Hermann Kretzschmar, II.Band: Oratorien und weltliche Chorwerke, fünfte Auflage, bearbeitet und ergänzt von H. Schnoor, Leipzig 1939
- Schrade, Leo: Herder's Conception of Church Music, in: Leo Schrade, De Scientia Musicae Studia atque Orationes, zum Gedächtnis des Verfassers herausgegeben im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, von Ernst Lichtenhahn, Stuttgart 1967
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: C. F. D. Schubart's des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale, Erster Band, Stuttgart 1839/40
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, herausgegeben von Jürgen Mainka, Leipzig 1977
- Schultz, W. v. : Die preußischen Werbungen unter Friedrich Wilhelm und Friedrich dem Großen bis zu Beginn des 7-jährigen Krieges mit besonderer Berücksichtigung Mecklenburg-Schwerins, dargestellt nach den Akten des Großherzoglichen Haupt-Archivs zu Schwerin, Schwerin 1887
- Schultz, W. v. : Mecklenburg und der 7-jährige Krieg, in: Jbb 53. Jg., Schwerin 1888, S. 205-316
- Sittard, Joseph: Geschichte der Musik und des Concertwesens in Hamburg, Altona und Leipzig 1890
- Sittard, Joseph: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberger Hof, Zweiter Band: 1733-1793, Stuttgart 1891
- Schwerinsche Zeitung vom 17. 4. 1783
- Siegmund-Schultze, Walther: Über die ersten Messias-Aufführungen in Deutschland, in: Händeljahrbuch 6. Jg., Leipzig 1960, S. 51-109
- Smither, Howard E.: A History of the Oratorio, Volume 2: The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England, Chapel Hill and London 1977, Volume 3: The Oratorio in the Classical Era, Chapel Hill and London 1987
- Strohm, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1979
- Sperber, Hans: Die Sprache der Barockzeit, in: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 43. Jg., 1929, S. 670-684
- Studien für Tonkünstler und Musikfreunde, Eine historisch-kritische Zeitschrift mit neun und dreissig Musikstücken von verschiedenen Meistern fürs Jahr 1792, herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Berlin 1793
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, neue vermehrte zweyte Auflage, 4 Theile, Leipzig 1792-1794

- (Telemann, Georg Philipp): Singen ist das Fundament in allen Dingen, Eine Dokumentensammlung, herausgegeben von Werner Rackwitz, 2. Auflage, Leipzig 1985
- Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert, Würzburg 1941
- Vitense, Otto: Geschichte Mecklenburgs, Gotha 1920
- Vogler, Georg Joseph: Betrachtungen über die Mannheimer Tonschule, 1. Band, 1778, fotomechanischer Nachdruck nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Hildesheim/New York 1974
- Wiesenhütter, Alfred: Die Passion Christi in der Predigt des deutschen Protestantismus von Luther bis Zinzendorf, Berlin 1930
- Wigger, Friedrich: Aus dem Leben Herzog Friedrichs des Frommen bis zu seinem Regierungsantritt, nach Acten und Briefen im Großherzoglichen Archiv erzählt, in Jbb 45. Jg., Schwerin 1880, S. 53-176
- Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, vierte Auflage, stark erweiterte und ergänzte Neufassung, Göttingen 1965
- Wolf, Ernst Wilhelm: Auch eine Reise, aber nur eine kleine musikalische in den Monaten Junius, Julius und August 1782, Weimar 1784
- Wotquenne, Alfred: Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, 4 Bände, Brüssel 1898-1912
- Wundemann, Johann Christoph Friedrich: Mecklenburg in Hinsicht auf Kultur, Kunst und Geschmack, 2. Theil, Schwerin und Wismar 1803
- Yorke-Long, Alan: Music at Court. Four eighteen century studies, London 1954

Anne Nr. 9 als große Familie aufgeführt
(Die Werke Schellens)

Verzeichnis der benutzten Musikalien

Bach, Carl Philipp Emanuel: Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Oratorium für drei Solisten, gemischten Chor und Orchester. Partitur, herausgegeben von Gabor Darvas, Budapest 1974

Bach, Johann Christoph Friedrich: Die Kindheit Jesu. Ein biblisches Gemälde, herausgegeben von Georg Schünemann, in: Denkmäler Deutscher Tonkunst Erste Folge, herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des Geh. Regierungsrates Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Band LVI, Leipzig 1917

Buxtehude, Dietrich: Buxtehude Werke, herausgegeben von Gottlieb Harms und Hilmar Trede, Sechster Band der Gesamtausgabe, besorgt von Hilmar Trede, Hamburg 1935

Hertel, Johann Wilhelm: Konzert a-moll für Fagott, Streicher und Basso continuo, Erstdruck, herausgegeben von W. H. Sallager, Wilhelmshaven 1964

Tunder, Franz: Ein feste Burg ist unser Gott, Kantate für Chor, Streicher und Orgel, in: Organum. Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke, kritisch durchgesehen und zum praktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von Max Seiffert, Erste Reihe: Geistliche Gesangsmusik, Heft 15, Leipzig o. J.

Notenbeispiele zu Kapitel 3

Arie Nr. 9 aus Gränis Kantate "Der Tod Jesu"
(„Ihr weichege Schaff'nen Seelen“)
- (Arieneileitung)

The image shows a handwritten musical score for the Arioso introduction of the 9th Aria from the 'Gränis Cantata' 'Der Tod Jesu'. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, with the first staff labeled 'V1+2' and the second 'Vc'. The tempo is marked 'Largo con Sordino'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The accompaniment is for strings, with the first staff labeled 'Va' and the second 'Vc'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '5' is present in the first staff of the accompaniment. The notation is somewhat sketchy, characteristic of a handwritten draft.

Arie Nr. 15 aus Herkels Komödie "Des sterbende
 Herland" ("kostbare Tränen sah'et Reue")
 (Arienentwurf)

Handwritten musical score for two voices and piano accompaniment. The score is written on a grand staff with two vocal staves (V1 and V2) and a piano accompaniment staff (Bc).

Vocal Parts:

- V1 (Soprano):** Labeled "V1" and "V2+V1". The melody begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first measure contains the lyrics "Alas! con sospir!" written above the staff.
- V2 (Alto):** Labeled "V2". The melody begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C).

Piano Accompaniment (Bc):

- The piano part is written on a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).
- The accompaniment includes various chordal textures, including triads and dyads, often with slurs and ties. Some chords are marked with numbers (e.g., 6, 4, 3, 2, 1) indicating fingerings or voicings.
- There are several instances of dynamic markings and articulation marks (accents, slurs) throughout the piece.

Lyrics:

Alas! con sospir!

Notenbeispiele zu Kapitel 4

b) Choral Nr. 1 aus der Kantate "Die Himmel fahren Christi" ("Christus lebt, regieret")

Handwritten musical score for a choral piece in G major, 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The lyrics are: "Keh-ler-jah!", "Froh-lich sey", "Christus lebt, re-gie-ret", "Sinn-himmel ging er glori-ös bin", "Sie-ge, tri-um-phi-ret!", "Er-ging der la-ter-lins", "Herr-lich-er-jah! Herr-lich-er-jah!".

d) Choral Nr. 10 aus der Kamelate "Des Ruf zur
 Güte" ("Des Herr ist gnädig, fromm und
 gut")

g) Ave Nr. 3 aus der Kamelate "Ave Maria"
 (Wendekreis des Himmels)

Des Herr ist gnädig, fromm und gut den Sünder auf zu - ruf - - ten, das elend

ist und Güte tut, ohn' Verwehrens und Dir - - ten. Er lehrt den Armen fromm

kein Scheitert. Nun den ganz wie Herr unser den rechten Weg zu sam - - deln.

(41)

Musical staff with notes and rests, including a circled '17' in the first measure.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Sich wie Adler im Sturz

Musical staff with notes and rests.

Woh! wie Adler im Sturz

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Wie ein Adler im Sturz

Musical staff with notes and rests.

Wie ein Adler im Sturz

Musical staff with notes and rests.

20

23

hall von füngers

hall den füngers

hall die füngers

hals der den füngers

hals der den füngers

Handwritten musical score for three staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "quite substance will and sig in - witer, pithaid". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff* and *sf*.

29

Handwritten musical score for three staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "Ginnit? pithaid". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*.

Handwritten musical score for three staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "Ginnit? pithaid". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*.

32

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

Handwritten musical notation on a single staff, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several measures of music.

dal segno

h) Arie Nr. 16 aus des Kantate "Die Geburt Jesu Christi"
(Hieses, wo meine Seele glühet!)

The image shows a handwritten musical score for an aria. The score is written on five staves. The top staff is for Violino I & II, marked 'Violino I & II' and 'con sordini'. The second staff is for Viola, marked 'Viola' and 'con sordini'. The third staff is for Basso Continuo, marked 'Basso Continuo' and 'spagio'. The bottom two staves are for the vocal line, with lyrics written below the notes. The music is in a major key and 4/4 time. The tempo is marked 'spagio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The lyrics are: 'Hieses, wo meine Seele glühet, pinde den Saß der Heiligkeit'. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

16

Ich will mich nicht
 scheuen, dich zu
 loben, denn du bist
 unser Herr und
 Gott, der du
 uns erlöst hast
 aus aller Not.
 Denn du bist
 unser Gott, der
 du uns erlöst
 hast aus aller
 Not.

20

Ich will mich nicht
 scheuen, dich zu
 loben, denn du bist
 unser Herr und
 Gott, der du
 uns erlöst hast
 aus aller Not.
 Denn du bist
 unser Gott, der
 du uns erlöst
 hast aus aller
 Not.

i) Arie Nr. 23 aus der Kantate „Die Geburt Jesu Christi“ (Freuet euch euch)
(Ausschnitte aus dem A-Teil der Arie)

Allegro con spirito

Cori

Oboi

Violini 1 2

Viola
Basso

⑤

Violini 1 2

Viola
Basso

Handwritten text at the top of the page, likely a title or description of the piece, written in a cursive script. The text is partially obscured and difficult to read.

Musical score system 1, starting at measure 10. The system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

Musical score system 2, starting at measure 14. The system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

练习曲

18

Violini 1a-2

Sopran

Viola
Basso

23

Frei - - - - - et seiner erde mit Be - - - - -

26

ben
vun
ihren
her
ist
Talt
ist

29

Talt
und
le-
ben
und
sein
Pard
che
E
wig -

33

Handwritten musical score for system 33. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a vocal line in the middle. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. The vocal line has lyrics: "Part, die Eisig - keit / Frei". There are some handwritten annotations like "+" and "*" above notes.

37

Handwritten musical score for system 37. It consists of three staves: a grand staff for piano accompaniment and a vocal line. The key signature is one sharp (F#). The piano part continues with rhythmic patterns. The vocal line has some notes with "+" and "*" annotations.

41

Handwritten musical score for system 41. It consists of three staves: a grand staff for piano accompaniment and a vocal line. The key signature is one sharp (F#). The piano part features rhythmic patterns. The vocal line has notes with "+" and "*" annotations.

b) Rezitativ Nr. 10 aus der Kantate "Die Freude
des heiligen Geistes"
("Erpeniet, ihr Verblendete")

Soprano. ¹

①

Erblindet ihr Verblendeten, die haben

Gott, den man nicht greifen kann, auf sich herablassen darf! Amen

Molto Adagio

con Sordini

con Sordini

Erblindet ihr nicht, die ihr nicht wollt danken haben: Amen

Molto Adagio.

Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen, Amen

Handwritten notes at the top of the page, partially obscured and illegible.

10

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff contains the German lyrics: *Sollen wir in dein Wohl annehmen, annehmen wir nicht von deinem Augen*. The fifth staff shows the bass line with figured bass notation: 4, 6, 7, 6, 4, 5, 4, 6, 4.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff contains the German lyrics: *fiel! Mein süßes Auge! Das ist nicht schön, mein Geist, meine*. The fifth staff shows the bass line with figured bass notation: 6, 5, 7b, 7b, 6b, 6b, 4b, 2, 6b, 4.

8,

(17)

Handwritten musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Gott! auf' mich ihu nicht von mir, xpf! mich ihu nicht von mir

Piano accompaniment notation for the second system, including figured bass notation below the staff.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

münd' ist du sollst mich xpf, lüchne, bayneuf, bay mich g'ltin

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Mund, hab auch das güntel mich nützlich, mich d'onten ist mich

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Wort; mich d'onten ist mich zu günten

l) Accompagnamento Nr. 12 aus der Kantate "Jesus vor Gericht"
 ("Wie schnell und ungestüm")

Accompagnamento

Allegro

Sopr: Solo

Mir ist alle Welt ungestüm
 Ich stand da, wie ein
 Stein im Meer

Wie schnell
 und ungestüm

Wie schnell
 und ungestüm

Wie schnell
 und ungestüm

7

do höchstgehig

do zornigst toll umhiff in aft

mit, dem

dem umhiff, dem

dem umhiff, dem

moderato

f

p

p

p

p

p

p

p

p

p

all: -

troub

sumst mit in

singend walking

tr fort off tr

Allegro

fragend rufen in jedem Stueck die

dominant: unis. w. p.

Allegro

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several staves of music with various note values and rests.

Stimmung vollt der Gattung zum Schiff zu - mit:

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and multiple staves of music. Includes the instruction "piano" and "Sing.".

der Gattung zum Schiff zu - mit:

Handwritten musical notation for the third system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several staves of music with various note values and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and several staves of music with various note values and rests.

Lebenslauf

Am 19. 3. 1963 kam ich, Franziska Seils, geb. Eller, in Leipzig zu Welt. Im Jahre 1969 wurde ich eingeschult und gleichzeitig in die Bezirksmusikschule Rostock (Fach Klavier) aufgenommen. Ab 1977 besuchte ich die Erweiterte Oberschule. Im gleichen Jahr begann ich eine Ausbildung im Fach Oboe.

Von 1981 bis 1986 studierte ich an der Martin-Luther-Universität Halle Musikwissenschaften bei Prof. Dr. Günter Fleischhauer und Prof. Dr. Bernd Baselt. Ich schloß dieses Studium ab mit einer Diplomarbeit über die protestantische Trauermusik im 18. Jahrhundert.

Im Jahre 1986 wurde ich zu einem Forschungsstudium an Universität Rostock zugelassen und begann bei Prof. Dr. Karl Heller die Arbeit an einer Dissertation über das geistliche Vokalwerk Johann Wilhelm Hertels. Im September 1989 trat ich meine erste Stelle an - als Dozentin für Musikgeschichte, Formenlehre und Gehörbildung an der Kirchenmusikschule der Evangelischen Kirchenprovinz Sachsen in Halle.

Hiermit erkläre ich, daß ich die vorliegende Arbeit
selbständig und nur unter Benutzung der angegebenen Quellen
angefertigt habe.

Franziska Seils
Halle, 12.12.191

2. Als Komponist geistlicher Vokalwerke vertritt Seils
einerseits in der kirchlich-katholischen Tradition
mitteldeutscher Heimat, andererseits in der Stilwelt, die
seine Berliner Lehrjahre bei Carl Heinrich Graun über

Thesen zur Dissertation "Das geistliche Vokalwerk Johann Wilhelm Hertels (1727-1789) - ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts"

1. Johann Wilhelm Hertel gilt der Nachwelt, soweit diese sein Gedächtnis überhaupt bewahrt, primär als ein Instrumentalkomponist. Seine geistlichen Vokalwerke sind nahezu völlig unbekannt, obwohl sie weder aus quantitativer noch aus qualitativer Sicht als ein Nebengebiet seines Schaffens bezeichnet werden können. Nach einigen Einzelwerken unterschiedlicher Bestimmung - unter ihnen die Passionskantate "Der sterbende Heiland" - hat Hertel in der Zeit zwischen 1768 und 1783 dreiundzwanzig umfangreiche geistliche Kompositionen für die Kirchenmusikpflege unter Herzog Friedrich dem Frommen von Mecklenburg-Schwerin (1717/1756-1785) geschrieben: elf Choralkantaten, drei Psalmvertonungen und neun Kantaten oratorienhaften Umfangs über gemischt-madrigalische Texte. Es sind dies die Gattungen, die den Grundstock des Repertoires der von Herzog Friedrich in Ludwigslust eingeführten geistlichen Konzerte bilden.

2. Als Komponist geistlicher Vokalwerke wurzelt Hertel einerseits in der kirchenmusikalischen Tradition seiner mitteldeutschen Heimat, andererseits in der Stilwelt, die seine Berliner Lehrjahre bei Carl Heinrich Graun ihm

vermittelt hatte. Beide Faktoren decken allerdings die musikalischen Eigenheiten seiner Werke, besonders ihre harmonische Kühnheit und ihre oft überraschende Expressivität nicht ab. Eine wichtige Anreger-Rolle für die Herausbildung seines eigenen Stils, die sich nach Hertels Aussage in den späten 1750er Jahren vollzog, kommt Carl Philipp Emanuel Bach und Niccolò Jommelli zu, die beide in ihrer Zeit als maßgebliche Neuerer galten.

3.1. Die 1764 entstandene Passionskantate "Der sterbende Heiland" nach einem Libretto Johann Friedrich Löwens (1727-1771) zählt zu den wertvollsten und originellsten Kompositionen Hertels. Sie ist ein Beispiel für die starke Ausstrahlung, die "Der Tod Jesu" von Karl Wilhelm Ramler und Carl Heinrich Graun auf die Komponisten geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert gewann. Direkte Beziehungen sind sowohl zwischen den Texten Ramlers und Löwens (Gesamtanlage, Wortschatz) als auch zwischen den Kompositionen Grauns und Hertels nachweisbar und lassen darauf schließen, daß "Der sterbende Heiland" unter Vorbildwirkung des "Tod Jesu" entstand.

3.2. Ebenso bezeichnend wie die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken ist ihre Verschiedenheit sowohl hinsichtlich des Textes als auch der Musik. Während Ramler den Gekreuzigten im Sinne der Aufklärungs-Theologie vornehmlich als Vorbild tugendhaften Handelns darstellt, interpretiert Löwen die Passionsgeschichte im Rahmen der traditionellen lutherischen Versöhnungslehre. Diese Sicht- und

Darstellungsweise entspricht der im Vergleich zum Berliner Rezipientenkreis des "Tod Jesu" konservativeren geistesgeschichtlichen Konstellation am Mecklenburg-Schweriner Hof. Musikalisch erweist sich "Der Sterbende Heiland" als ein Werk ambivalenter Stilhaltung: Sein starker Hang zur bildhaften Tonmalerei läßt es konservativer, seine harmonische Expressivität jedoch moderner erscheinen als die Graunsche Kantate.

4. Als ein von der aufklärerischen Haltung der Berliner Schule geprägter Musiker war Hertel auch als Musikschriftsteller tätig. Das wertvollste Zeugnis in dieser Hinsicht ist seine 1783 verfaßte Autobiographie, in der er nicht nur Wissenswertes über Musiker und Musikzentren mitteilt, sondern auch Zeugnis über seine Musikanschauung ablegt. Dabei stellt er - ohne es als Widerspruch zu empfinden - zwei verschiedene Kompositionsmodelle nebeneinander: die "schöne Nachahmung der Natur" im Sinne Charles Batteux' und das Komponieren aus den eigenen "Empfindungen" und "Leidenschaften" heraus. Die entscheidende Entwicklung innerhalb des theoretisch-ästhetischen Denkens der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die allmähliche Ablösung der nachbarocken Nachahmungslehre durch das "Ausdrucks-Prinzip des Sturm und Drang" (Hans Heinrich Eggebrecht) spiegelt sich ebenso an verbalen Äußerungen wie im Kompositionsstil Hertels wider.

5. Obwohl Hertel in der Passionskantate "Der sterbende Heiland" den "empfindsamen Stil" des Graunschen Werkes

nachzuschaffen sucht und und bezogen auf diese Kantate seine Kompositionsprinzipien unter "Ausdruck" von "Empfindungen" subsumiert, sind weder sein kompositorischer Stil noch seine Musikanschauung mit dem Begriff der musikalischen Empfindsamkeit im Sinne der Berliner Schule hinreichend erklärt, da sich der Komponist weder in seinen verbalen noch in seinen musikalischen Äußerungen auf die sanften, angenehmen "Empfindungen" einzuschränken gewillt ist. Die unkonventionellsten, originellsten musikalischen Momente der Hertelschen Werke stehen statt dessen vorrangig mit negativen bzw. "unangenehmen Affecten" im Zusammenhang.

6. Mitte der 1760er Jahre durchlitt Hertel eine von Krankheit begleitete Krise, die sein kompositorisches Schaffen nicht unberührt ließ. Die Ursachen dieser Krise liegen außer im Erlebnis des für Mecklenburg-Schwerin folgenschweren Siebenjährigen Krieges und einer durch Herzog Friedrich verfügten grundlegenden Umgestaltung des höfischen Musiklebens auch in der Stagnation der Berliner Musikkultur durch das eigensinnige Festhalten des Preußenkönigs am "Hasse-Graun-Stil", was für Hertel dem Verlust eines musikalischen Orientierungspunktes gleichkam.

7. Der Befehl Herzog Friedrichs an seinen Hofkomponisten, "seinen bisherigen, durch die Muster eines Hasse und Grauns gebildeten" Kompositionsstil zu "ändern" (Hertel) und sich dabei nach den Werken Jommellis und Pergolesis zu richten, ist nur teilweise aus dem musikalischen Geschmack des Mecklenburger Herrschers zu erklären, sondern entspringt

der Ludwigsluster Kirche deutet sich ein Musikverständnis an, das bereits auf die kirchenmusikalische Restauration verweist.

10. In der Tatsache, daß der pietistisch gesonnene Herzog Friedrich von Mecklenburg-Schwerin einen der Aufklärung nahestehenden Theologen, den Reimarus-Schüler Heinrich Julius Tode (1733-1797), fast ein Jahrzehnt lang als Kantatentextdichter beschäftigte, zeigt sich die enge Geistesverwandtschaft zwischen Pietismus und Aufklärung. Zwei Faktoren, die sowohl die Religionspolitik Friedrichs als auch die Kantatentexte Todes kennzeichnen, die Orientierung auf den Menschen in seiner ganz persönlichen Frömmigkeit und die Verteidigung des christlichen Glaubens (bzw. was die Aufklärung anbetrifft, der "Religion") gegen Atheismus und Säkularisierung bilden ein verbindendes Glied zwischen den beiden wichtigsten geistesgeschichtlichen Strömungen des 18. Jahrhunderts.

11. In ihrer Verbindung von traditionellen Formen und expressiver musikalischer Sprache erweisen sich Hertels Kompositionen als typische Werke einer Übergangszeit. Der unkonventionelle und damit zukunftsweisende Stil Hertels in seinen "Chorälen", Psalmen und Kantaten offenbart ein Grundmerkmal evangelischer Kirchenmusik, dem diese bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein treu bleibt: ihr "Auftrag zur Aktualität" (Friedhelm Krummacher).

auch seinem politisch motivierten Preußenhaß und seiner persönlichen Abneigung gegenüber Friedrich dem Großen.

8. Den geistigen Hintergrund des Großteils der geistlichen Werke Hertels bilden die von Herzog Friedrich dem Frommen in den späten 1760er Jahren in Ludwigslust eingeführten geistlichen Konzerte. Sie verstehen sich als eine Art lebendiger Frömmigkeitsausübung, die dem Mecklenburger Herrscher als Pietisten in seinem Kampf gegen die "dürre wittenbergisch-rostocksche Theologie" und die beginnende Säkularisierung am Herzen lag. Hinter dem öffentlichen Charakter der Konzerte verbirgt sich Friedrichs Bemühen, ganz im Sinne des Pietismus Bildung und Frömmigkeit unter seinem Volke zu verbreiten und zu festigen.

9. Die geistlichen Konzerte in Ludwigslust gehören zu den zahlreichen deutschen Konzerteinrichtungen, die sich durch Vorbildwirkung der Pariser Concerts spirituels etablierten. Eine Sonderstellung kommt ihnen auf Grund ihres betont geistlichen Charakters und insofern zu, als sie auf Initiative eines Aristokraten entstanden und durchgeführt wurden. Johann Abraham Peter Schulz bezeichnete Ludwigslust im Jahre 1786 als den "berühmtesten Wohnsitz religiöser Musik". Zu den zahlreichen Komponisten, die im Auftrage Herzog Friedrichs schrieben bzw. ihm Kompositionen widmeten, gehören bekannte Persönlichkeiten wie Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Gottlieb Naumann, Johann Friedrich Reichardt und Gottfried August Homilius. Mit der Praxis des (vermeintlichen) "unsichtbaren Musizierens" in

12. Hertels 1764 komponierte Passionskantate "Der sterbende Heiland" und die in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen geistlichen Kantaten auf Texte Todes stehen stilistisch auf einer Stufe. Die Aussage Hertels in seiner Autobiographie, derzufolge er seit den späten fünfziger Jahren seinen kompositorischen Stil nicht mehr verändert habe, bestätigt sich aus der Sicht seiner geistlichen Vokalwerke: Der Mecklenburger Meister hat sein isoliertes Dasein in Schwerin in seiner zweiten Lebenshälfte kaum durchbrochen. Die neuen Impulse, die die evangelische Kirchenmusik in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter Einfluß der Werke Pergolesis und Händels sowie wichtiger musiktheoretischer Schriften Reichardts und Herders erfuhr, finden in Hertels späten Werken keinen Niederschlag. Die ersten Ansätze einer kirchenmusikalischen Restauration, wie sie in der Forderung nach "pathetischer Simplizität" und "Feyerlichkeit" zum Ausdruck kommen, hat der Schweriner Musiker nicht mitvollzogen.

auch seinem politisch motivierten Preußenhaß und seiner persönlichen Abneigung gegenüber Friedrich dem Großen.

8. Den geistigen Hintergrund des Großteils der geistlichen Werke Hertels bilden die von Herzog Friedrich in den späten 1760er Jahren in Ludwigslust veranstalteten geistlichen Konzerte. Sie verstehen sich als Art lebendiger Frömmigkeitsausübung, die den Rostocker Herrscher als Pietisten in seinem Kämpfe gegen die "dürre wittenbergisch-rostocksche Theologie" und die beginnende Säkularisierung am Herzen lag. Im öffentlichen Charakter der Konzerte verbielt sich die Pietisterei mit Friedrichs Bemühen, ganz im Sinne des Pietismus die Frömmigkeit unter seinem Volke zu verbreiten und zu festigen.

9. Die geistlichen Werke in Ludwigslust gehören zu den zahlreichen deutschen Kirchenmusik-Einrichtungen, die sich durch Vorbildwirkung in ganz Europa verbreiteten. Eine Sonderstellung nimmt ihnen auf Grund ihres betont geistlichen Charakters und insofern zu, als sie auf Initiative von Pietisten entstanden und durchgeführt wurden. Abraham Peter Schulz bezeichnete Ludwigslust im 18. Jahrhundert als den "berühmtesten Wohnsitz religiöser Musik". Von den zahlreichen Komponisten, die im Auftrage Herzog Friedrichs schrieben bzw. ihm Kompositionen widmeten, gehören bekannte Persönlichkeiten wie Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Gottlieb Naumann, Johann Friedrich Reichardt und Gottfried August Homilius. Mit der Praxis des (vermeintlichen) "unsichtbaren Musizierens" in