Diana Rothaug

Lehre - Buße - Heiligung
Geistliche Musik Wolfgang Carl Briegels am Hof Herzog Ernsts des Frommen in Gotha

Ob Herzog Ernst der Fromme das Thema dieser Tagung wohl so formuliert hätte – „Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen"? Im *Glanz* seiner Residenz? Der Herzog, der ab 1640 in Gotha residierte, 1643 bis 1645 das dortige Schloss Friedenstein erbauen ließ und bis zu seinem Tod 1675 bzw. der Regierungsübergabe im Oktober 1674 die Hofkultur im umfassenden Sinne bestimmte, hatte durchaus auch Sinn für Repräsentation: Die Größe des Schlosses, die Länge der Gebäudeflügel mit ihren zahllosen Fensterachsen und die frühe Erstellung von Schlossveduten zu Geschenkzwecken belegen es.[1]

Schloss Friedenstein in Gotha, Ansicht von Süden (Foto: Autorin).



1 Marc Rohrmüller, *Ernst der Fromme und die höfische Pracht*, in: *Ernst der Fromme (1601–1675): Staatsmann und Reformer. Wissenschaftliche Beiträge und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Roswitha Jacobsen und Hans-Jörg Ruge, Bucha (bei Jena) 2002, S. 159–161. Siehe auch Veronika Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens. Die Reformen Herzog Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha und ihre Auswirkungen auf Frömmigkeit, Schule und Alltag im ländlichen Raum (1640–1675)*, Leipzig 2002, S. 52. Mit anderer Zielrichtung, aber ähnlicher Grundaussage: Roswitha Jacobsen, *Die Gothaer Hofkultur unter Herzog Friedrich I.*, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Detlef Ignasiak, Erlangen und Jena 1993, S. 167–181, hier S. 170.

Gleichzeitig aber war Mäßigung eines seiner wichtigsten Lebens- und Regierungsprinzipien. Zu den Tugenden, die zum Beispiel am Zeughaus programmatisch dargestellt waren, gehören Bedachtsamkeit, Vorsichtigkeit und Arbeitsamkeit; dazu kamen Sprüche wie „Läßige Hand macht arm / fleißige Hand machet reich", „Schweige / leide / meide" und „Je stiller / je stärcker". Veronika Albrecht-Birkner, auf deren Dissertation ich mich hier vor allem stütze, vermutet daher, dass „neustoizistische Einflüsse eine Rolle spielen: das Ideal der Leidenschaftslosigkeit, Sittenstrenge und Pflichterfüllung, der Selbstdisziplin, Lehre und Ordnung."[2] Auch eine „Annäherung an den Calvinismus" schließt sie, was Herzog Ernsts Person und seine Regierungsweise anbetrifft, nicht aus.[3] In der Tat war zum Beispiel das Leben am Hof streng reglementiert, bis hin zum Tagesablauf der Kinder und zu genauen Verordnungen für alle Ebenen der Dienerschaft.[4] Das Leben seiner Untertanen erfasste und gestaltete Herzog Ernst durch eingehende Visitationen in Kirchen und Schulen, neue Schulbücher, Bildungsprogramme auch für Erwachsene sowie zahlreiche weitere Verordnungen und Publikationen zur religiösen Bildung. Anlass und Ziel der Reformen werden in der Ausschreibung zur Generalvisitation 1641 unter anderem so formuliert: Die Sünden der Menschen haben Gottes Abkehr von dem Land provoziert, indem sie z. B. „ein euserliches Gebet mit dem Munde / ohne hertzliche wahre Buße / Glauben und Lebens Besserung herlallen." Dementsprechend seien jetzt „gruendliche wahre Busse" und eine „Reformation [...] deß Lebens" notwendig.[5]

So markieren die drei Begriffe, die ich in die Mitte meines Beitrages gestellt habe, wesentliche Elemente im Konzept Herzog Ernsts: Lehre – die Verbesserung des Schulwesens und der Ausbau der Katechismuslehre gehörten zu den obersten Zielen der Reformen. Buße – unabdingbar angesichts des sündigen Grundzustands des Menschen und der als Strafe Gottes verstandenen Ereignisse wie Krieg und Naturkatastrophen; der erste (und stets zu übende) Schritt zur „Reformation des Lebens". Heiligung – ein Prozess, der die „Besserung des Lebens" zum Ziel hat.

Welchen Platz nahm nun die Musik in dem skizzierten Rahmen ein? Hoffeste gab es durchaus, zu den üblichen Anlässen wie fürstlichen Geburtstagen und Hochzeiten, Friedensschlüssen, auch kirchlichen Festzeiten – immer jedoch sorgfältig gemäß den finanziellen Möglichkeiten geplant. Und auch die Aufführungen von Bühnenwerken, die so genannten „Freudenspiele", stehen im Dienst der Sache: Sie „bildeten nur eine andere Form der Lehre".[6] Dem Lebenslauf in der Leichenpredigt auf Herzog Ernst zufolge

2 Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens* (wie Anm. 1), S. 53. Siehe auch Detlef Ignasiak, *Zum Verhältnis von Staat, Religion und Kultur an den ernestinischen Höfen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 323–344, hier S. 331 f.

3 Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens* (wie Anm. 1), S. 59. Siehe auch: Ignasiak, *Verhältnis von Staat, Religion und Kultur* (wie Anm. 2), S. 334 f.

4 Jutta Siegert, *Alltag der herzoglichen Familie: Heirat, Kinder, Erziehung, Tafel, Kleidung*, in: *Ernst der Fromme* (wie Anm. 1), S. 437–439, hier S. 437 f.

5 Zit. nach Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens* (wie Anm. 1), S. 77.

6 Ebd., S. 64 und 66, dort besonders Anm. 66. Siehe auch Ignasiak, *Verhältnis von Staat, Religion und Kultur* (wie Anm. 2), S. 339, und Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 45. Einen Überblick über die Werke gibt Otto Devrient, *Freudenspiele am Hofe Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha und Altenburg*, in: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde*, Neue Folge Bd. 3 (1883), S. 5–234.

wurde sogar zur Tafel „meistens [eine] aus Sterb-Liedern bestehende Christliche Music" gespielt.[7] Die Musik in der Kirche war – dies war kein Spezifikum des Landes Sachsen-Gotha, sondern lutherisches Allgemeingut – vor allem Trägerin des Wortes Gottes.

Wolfgang Carl Briegel, der nach fünfjähriger Organistentätigkeit in Schweinfurt 1651 in Gotha seine erste große Stelle antrat und in den 20 Jahren bis zu seinem Weggang nach Darmstadt (1671) vom Hofkantor über den Musikdirektor zum Hofkapellmeister aufstieg,[8] bediente beide Bereiche, geistliche und weltliche Musik. Da von der weltlichen Musik nur wenig erhalten ist, konzentriere ich mich hier auf geistliche Werke, die zudem eine Vielfalt an Bezugstexten zum Vergleich bieten: den zugrunde liegenden Bibeltext, Predigten oder Bibelglossen zu diesem Text, Parallelvertonungen anderer Komponisten usw. Darüber hinaus erschienen diese Werke noch im Druck und entfalteten so große Wirkung über Gotha hinaus. Sie zielten analog zu den Absichten Herzog Ernsts auf breite Bevölkerungsschichten. Als 1660 mit dem ersten Teil der *Evangelischen Gespräche* eines der Hauptwerke Briegels erschien, waren zuvor neben kleineren Gelegenheitswerken bereits eine Sammlung mit Psalmvertonungen (1654) und der *Geistliche musicalische Rosengarten* (1658), eine Sammlung mit Konzerten vorwiegend über Introitus-Psalmen,[9] sowie ein erstes „Zehn" *Geistlicher Arien* (1660) entstanden. Der zweite Teil der *Evangelischen Gespräche* folgte 1662, der dritte dann verlagsbedingt erst 1681:

> „OB wohl gegenwärtiger dritter und letzter Theil meines Evangelischen Gesprächs [...] schon vorlängst zum Druck fertig gewesen / [...] hat sich doch / nach absterben berührten Herrn Götzens / niemand zu solchem Verlag finden wollen / biß endlich hiesiger Fürstl. Hoff-Buchtrucker / als mein guter Freund / sich bittlich dahin vermögen lassen / der Liebhaber Verlangen zu stillen / und diesen Theil auff seinen Kosten zu drucken."[10]

Der dritte, erst in Darmstadt gedruckte Teil war also wohl im Zusammenhang mit den ersten beiden Teilen in Gotha entstanden.

Grundsätzlich dem Typus des begleiteten geistlichen Konzerts zugehörig, zeichnen sich die Dialogkompositionen der *Evangelischen Gespräche* dadurch aus, dass die im Evangeliums-Text vorkommenden Personen bestimmten (meist solistischen) Gesangsstimmen zugeordnet sind. Insgesamt bilden die 69 Kompositionen der drei Teile einen Zyklus für das gesamte Kirchenjahr. Die einzelnen Stücke basieren jeweils auf dem Sonntagsevangelium, der Perikope, und bieten so alle bereits genannten Vorteile, was Bezugs- und Vergleichstexte anbetrifft. Methodisch kommt es mir darauf an, das Zusammenwirken von Text und Musik zu erfassen und in der Gesamtaussage zu interpretieren. Mir geht es nicht darum, nach musikimmanenten „Reform-des-Lebens-Strukturen" zu suchen, obwohl zum Beispiel eine gewisse Einfachheit und Klarheit den Zielen der Reform durchaus am ehesten entsprach. Stilistisch gehört Briegel wie Andreas Hammerschmidt und Johann Rudolph Ahle zu denjenigen Komponisten, die ihre Schreibart

7 *Christ-Fürstlicher Lebens-Lauff* [...] *Ernstens* [...] *1675*, D-GOtsa: Geh. Archiv E.VI.5. Nr. 21, zitiert nach Jacobsen, *Gothaer Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 171.

8 Noack, *Briegel* (wie Anm. 6), S. 28.

9 Ebd., S. 31 f.

10 Vorrede *An den Musicalischen Leser* zum dritten Teil (Stimmbuch der Prima Vox).

(Briegel erst im Lauf der Zeit zunehmend) auf die Möglichkeiten der durchschnittlichen Stadtkantoreien ausrichteten und sich dadurch auf dem immer schwieriger werdenden Markt gedruckter Musikalien zu halten wussten.

Wenn wir nun konkrete Beispiele aus den *Evangelischen Gesprächen* in den Blick nehmen, steht der Text als Ausgangspunkt am Anfang. Die Verse aus dem Sonntagsevangelium werden in den Dialogkompositionen Briegels durch andere thematisch passende Bibelverse sowie Strophen aus traditionellen Kirchenliedern und zeitgenössischer geistlicher Lyrik ergänzt. (Wer der Textkompilator war, ist leider eine nach wie vor offene Frage.) Dass die Textverständlichkeit eine große Rolle spielte, belegt die wiederholte Mahnung Briegels, „dasz man sich eines langsamen Concerten-Tacts wird befleissigen müssen".[11] Zur *Apostolischen Chor-Music*, „in welchen [ebenfalls] allerley Texte und Kirchen-Gesänge zu sonderbahrer Andacht mit eingemischet" sind, schreibt er: „wann solche mit einem langsamen Tact gemacht / sie dero Zuhörer contentiren werden."[12] Es handelt sich fast um einen Topos; auch in Hammerschmidts Tempo-, Besetzungs- und Aufstellungsanweisungen zum vierten Teil seiner *Musicalischen Andachten* (1646) ist alles darauf ausgerichtet, dass „vor allen Dingen der Text klar und deutlich außgesprochen und vernommen werde", „umb das Wort besser zu vernehmen", „damit sonderlich der Text, umb den es vornehmlich zu thun, deutlich könne vernommen werden."[13] Nicht zuletzt der liturgische Ort – in Nachfolge der Evangelienmotetten vermutlich zwischen Evangeliumslesung und Predigt,[14] wohl kaum aber als Ersatz der Lesung – unterstreicht die Funktion als Textvermittlung. Die Dialogform war zu dieser Zeit besonders beliebt und erleichterte die Rezeption des Textes durch die quasi dramatische Aufteilung auf verschiedene Partien.[15]

Inwiefern also spiegeln diese Werke Briegels das spezifische „Frömmigkeits-Klima" in Gotha, wie sind die Elemente Lehre, Buße und Heiligung ausgeprägt? Jedes Stück dient im Grunde der Lehre, ist ein Exemplum; viele werden außerdem – im Gegensatz zu Hammerschmidts Dialogen etwa – bereits durch einen resümierenden Choraltext abgeschlossen. Einige Kompositionen haben jedoch ausgesprochen katechetischen Charakter: „Höre, Israel" (III,19) zum 18. Sonntag nach Trinitatis versammelt zum Beispiel in der Art einer Konkordanz acht Bibelstellen (und eine Kirchenlied-Strophe)[16] zum Stichwort „Lieben", die die zwei zentralen Verse aus der Perikope auslegen (das Doppelgebot der Liebe). In dem Stück „Das ist meine Freude" (II,6) ist es sogar nur ein Vers aus der Perikope, der wie ein Motto dreimal zitiert wird, umrahmt von verschiedenen „Antworten" aus Bibel und Kirchenlied:[17] „Warlich, ich sage euch, so jemand mein Wort

11 Vorrede *An den Music-Liebenden* zu: *Evangelischer Blumengarten*, Gotha 1666, Bass-Stimmbuch [RISM B 4475].

12 Vorrede *An den Music-Liebenden* zu: *Concentus Apostolico-Musicus. Apostolische Chor-Music*, Gießen 1697 [RISM B 4488].

13 Vorrede *An den Music liebhabenden Leser* zur dritten Auflage von 1669 [RISM H 1933].

14 Wolfgang Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik*, Diss. Frankfurt 1993, Tutzing 1995, S. 238. Vgl. auch Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981, S. 217 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).

15 Auch verschiedene andere Elemente entstammen dem Drama, so zum Beispiel allegorische Figuren („Das verstockte Jerusalem", *Evangelische Gespräche* III,11, und der „Epicurer Chor", *Evangelische Gespräche* III,2) sowie Möglichkeiten der räumlichen Gestaltung („Chorus Coelestis" in dem Dialog *Vom verlohrnen Sohn* im *Anhang etlicher Busz-Gespräch* zu den *Busz-Psalmen* 1692), die wiederum auch Wurzeln in der Tradition der Mehrchörigkeit haben.

16 „O Herre Gott, dein göttlich Wort", Str. 3, Text von Anarg Herr zu Wildenfels, 1526.

17 „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott", Str. 5–8, Text von Paul Eber, 1560.

wird halten, der wird den Tod nicht sehen Ewiglich." (Joh 8,51). Der ausgewählte Perikopenvers und die Thematisierung von Identität Jesu, Wort Gottes und Auferstehung durch das Kirchenlied sind auf den Sonntag Judica, den vorletzten Sonntag vor Ostern, zugeschnitten. Ausnahmsweise wird Jesus hier mit einem Tenor besetzt – sonst verkörpert ganz traditionell die Bass-Stimme die Vox Christi.

Am stärksten ausgeprägt sind lehrhafte Strukturen in dem Dialog *Der Herr schauet vom Himmel* über das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner. Gleichzeitig ist in diesem Stück aber auch gut zu sehen, wie dies „inszeniert" werden kann. Ebenso spielt der Aspekt der Buße eine Rolle. Da sich hier darüberhinaus generelle Charakteristika und Techniken der Komposition Briegels zeigen lassen, möchte ich diesen Dialog in den Mittelpunkt meines Beitrags stellen.

Tabelle: Text des Dialogs *Der Herr schauet vom Himmel* von Wolfgang Carl Briegel (*Evangelische Gespräche*, Teil III, Nr. 12).

Besetzung	Text aus der Perikope Lk 18,9–14	zusätzliche Texte	Quelle
B, Vl.		Der Herr schauet vom Himmel auf der Menschen Kinder, dasz er sehe, ob jemand klug sey und nach Gott frage.	Ps 14,2
C I+II		Sie sind alle abgewichen und allesampt untüchtig, da ist keiner – keiner? – der gutes thut, auch nicht einer – nicht einer?	Ps 14,3
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leute.		Lk 18,11a
C I+II, A, B, Vl.		Es ist hie kein Unterschied, sie sind allzumahl Sünder und mangeln des Ruhms, den sie vor Gott haben sollen.	Röm 3,23
C I+II, A, B, Vl.		Auf dem grossen Rund der Erden wird der nicht gefunden werden, Der nicht von der Sünder Zahl Kan Auszschliessen ohne Lügen, Ohn sich selbsten zu betriegen, kan sich keiner heilig nennen, Alle (billich, schamroth) müssen wir bekennen, Wir sind Sünder allzumahl.	?
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leute, Räuber ...		Lk 18,11
B, Vl.		Weh euch, Schriftgelehrten und Pharisäer, ihr Heuchler, die ihr die Becher und Schüsseln auswendig reinlich haltet, inwendig aber ists voll Raubs und Fraszes.	Mt 23,25
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe, Räuber, Ungerechte ...		Lk 18,11
B, Vl.		Was ist der Mensch, dasz er solte gerecht seyn, der vom Weibe gebohren ist.	Hi 15,14
C I, II, A, B		Siehe, unter seinen Heiligen ist keiner ohne Tadel, und die Himmel sind nicht rein für ihm. Wie vielmehr ein Mensch, der ein Greuel und schnöde ist, der Unrecht säufft wie Wasser.	Hi 15,15–16

Besetzung	Text aus der Perikope Lk 18,9–14	zusätzliche Texte	Quelle
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe, Räuber, Ungerechte, Ehebrecher ...		Lk 18,11
B, Vl.		Wer ein Weib ansiehet, sie zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Hertzen.	Mt 5,28
C I+II, A, B, Vl.		Nicht nur die groben Sünden, Die Menschen Augen sehn, Musz man an dir nicht finden, Wiltu für Gott bestehn, Des Höchsten scharffes Recht Befiehlt auch dem Gedancken, Zu bleiben in den Schrancken und nicht daraus zu wancken, Du seist drumb, wer du seist, Du thust auch, was du thust, Wisz, dasz du sagen must: Ich bin ein gantz unnützer Knecht.	?
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe oder auch wie dieser Zöllner.		Lk 18,11
A	Gott sey mir Sünder gnädig.		Lk 18,13
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe oder auch wie dieser Zöllner.		Lk 18,11
C I+II		Rücke dem seine Sünde nicht auf, das sich bessert.	Sir 8,6a
C I+II		Es wird Freude seyn für den Engeln Gottes über einen Sünder, der Busze thut.	Lk 15,10
T B	Ich faste zwieer in der Wochen ...	 Soll dasz ein Fasten seyn, das ich erwehlen soll? Vergeblich dienet man mir mit Menschen Gebott.	Lk 18,12a Jes 58,5 Mt 15,9?
T	... und gebe den Zehenden von allem, das ich habe.		Lk 18,12b
B, Vl.		Weh euch, Phariseer, ihr Heuchler, die ihr verzehndet die Müntz, Till und Kümmel, und lasset dahinden, was schwer ist im Gesetz, nemlich das Gerichte, die Barmhertzigkeit und den Glauben, disz solt man thun und jenes nicht lassen, ihr verblendete Leyther, die ihr Mücken säuget und Kamehl verschlucket.	Mt 23,23+24
T A	Ich dancke dir Gott, daß ich nicht bin wie dieser Zöllner. Gott sey mir Sünder gnädig.		Lk 18,11 Lk 18,13
C I		Gott widerstehet den Hoffärtigen, aber den Demüthigen gibt er Gnade.	1. Petr 5,5
C II		Ein gebrochen und zerschlagen Hertz wird Gott nicht werffen hinterwerts, und wird es nicht verachten.	Ps 51,19b

Besetzung	Text aus der Perikope Lk 18,9–14	zusätzliche Texte	Quelle
B, Vl.		Ich will das zerstossene Rohr nicht zerbrechen, und das glimmende Docht nicht ausleschen,	Jes 42,3
		ich bin kommen zu suchen, was verlohren war.	Lk 19,10
A		Ach Herr, mich armen Sünder, Straff nicht in deinem Zorn, Dein ernsten Grimm doch linder, Sonst ists umb mich verlohrn, Ach Herr, wollst mir vergeben Mein Sünd und gnädig seyn, Dasz ich mag ewig leben, Entfliehn der Höllen Pein.	„Ach Herr, mich armen Sünder", Str. 1 (Melodie: „Herzlich tut mich verlangen")
B		So wahr ich lebe, ich will nicht den Todt des Sünders, sondern dasz er sich bekehre, und lebe, spricht der Herr.	Hes 33,11
B, Vl.	Ich sage euch, diser ging hinab gerechtfertiget in sein Hausz vor		Lk 18,14
C I+II, A, B, Vl.	jenem. Denn wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden.		

Zwei Merkmale sind anhand dieser Übersicht deutlich zu erkennen: die „Personnage" und die Textbezüge. Der Tenor stellt offensichtlich den Pharisäer dar, der sukzessive sein ehrbares, selbstgerechtes Leben vor Gott (und vielleicht den anderen im Tempel anwesenden Menschen?) ausbreitet. Der Figur des schuldbewussten Zöllners ist der Alt-Solist zugeordnet. Ebenfalls meist solistisch tritt der Bass auf. Bei einem Blick auf den von ihm vorgetragenen Text – zumeist Jesus-Worte aus dem Matthäus-Evangelium oder auch Aussagen Gottes aus dem Alten Testament – wird schnell deutlich, dass hier der Tradition gemäß die Vox Domini spricht. (Zu Cantus I und II später.) Die Textbezüge sind so konstruiert, dass auf bestimmte Stichworte hin die Perikope detailliert durch die zusätzlichen Verse glossiert und kommentiert wird, ganz im Sinn des Prinzips der sich selbst auslegenden Schrift. Die Bezüge sind also:

ich nicht [...] wie andere Leute – kein Unterschied, allzumahl, alle, allzumahl
[Tenor=Pharisäer], Räuber – Pharisäer, Raubs
Ungerechte – gerecht, Unrecht
Ehebrecher – Ehe gebrochen, Gedancken
dieser Zöllner – [Alt=Zöllner]
dieser Zöllner – Sünder, der Busze thut
faste – Fasten
Zehenden – verzehndet
[Pharisäer/Zöllner] – Hoffärtigen/Demüthigen

Die Dichte der Glossen übertrifft sogar die glossierte Bibelausgabe, die auf Initiative Herzogs Ernst des Frommen von mehreren Gothaer Theologen erstellt wurde und 1641 erschien.[18] Die Aussage der Kommentare im vorliegenden Fall ist klar: Jeder Versuch,

18 Es gibt verschiedene Benennungen der Ausgabe; siehe dazu Rolf-Dieter Jahn, *Die Weimarer Ernestinische Kurfürstenbibel und Dilherr-Bibel des Endter-Verlags in Nürnberg 1641–1788. Versuch einer vollständigen Chronologie und Bibliographie*, masch. 1986, und Ernst Koch, *Das ernestinische Bibelwerk*, in: *Ernst der Fromme* (wie Anm. 1), S. 53–58.

sich selbst für gerecht zu erklären, muss angesichts der hohen Maßstäbe scheitern; Bescheidenheit und Demut sind gefordert, der Bußfertige ist bei Gott willkommen, ihm wird Gnade zugesagt.

Im Gegensatz zu Hammerschmidt, der erst die einzelnen Redebeiträge vortragen und dann die Dialogpartner simultan „kommunizieren" lässt, verarbeitet Briegel den Text bis auf wenige Ausnahmen additiv. Daher werde ich auch an der Komposition entlang einige wichtige Stellen zeigen.

Beispiel 1: siehe Seite 49.

Nach einer viertaktigen instrumentalen Einleitung durch den Basso continuo und die beiden obligaten Violinen,[19] die das motivische Material des ersten Vokaleinsatzes vorwegnehmen, spielt sich etwas ab, was man „Prolog im Himmel" nennen könnte: „Der Herr schauet vom Himmel" und fragt selbst (Bass, T. 5–10), „ob jemand klug sey". Er wird sekundiert von zwei Cantus, die das Psalm-Zitat fortsetzen und konstatieren: „Sie sind alle abgewichen, [...] da ist keiner, der gutes thut, auch nicht einer." Ein solches Paar zweier Cantus, meist in Terzparallelen geführt wie hier zu Beginn, steht sowohl bei Briegel als auch bei Hammerschmidt immer für eine überzeitliche Figur – man könnte an dieser Stelle auch an Engel denken, häufig ist jedoch der Gläubige „an sich" gemeint. Diese Stimmkopplung wird eingesetzt, um den Dialog zu entpersonalisieren bzw. von der realen Ebene auf die allegorische zu bringen. Die Vertonung gibt dem Text hier einen besonderen Klang:[20] Der Beitrag der Cantus endet nicht mit einem Punkt wie in der biblischen Vorlage, sondern mit einem Fragezeichen, auch auf musikalischer Ebene. Zwar handelt es sich um eine authentische Kadenz, doch der Cantus II bleibt auf der Paenultima zurück, und der Cantus I endet ohne Klausel auf der Terz (zudem auf der schärferen großen Terz, nicht wie zuvor mit der kleinen). Die Frage verhallt in der folgenden Generalpause im Raum, der Vorhang öffnet sich und – der erste Protagonist tritt auf den Plan: der Pharisäer (T. 17–19), zu seiner Aussage womöglich provoziert durch die Nachfrage aus dem Himmel. Auf jeden Fall ist ihm die gespannte Aufmerksamkeit der Zuhörer sicher. Eine so dramatisch-theatralisch gedachte Eröffnung ist bei Briegel eher selten und daher ein besonderes Beispiel. Die Beobachtung gilt jedoch für den ganzen Dialog, zum Beispiel auch für die Charakterisierung der Personen. So zeichnet sich der Pharisäer teilweise durch eine „kecke" Dreiklangsmotivik aus (T. 17 f.), deklamiert stets aber rhythmisch sehr gerade, überwiegend in „eifrigen" Achteln und Sechzehnteln. Der Tonfall des Zöllners ist dem völlig entgegengesetzt, wie wir später noch sehen werden. Zunächst erfolgt der erste Kommentar, eröffnet vom Bass, dem sich das Tutti – sinnigerweise ohne Tenor – mit Röm 3,23 im homophonen Satz anschließt; die Violinen dienen nur der Verstärkung. Mehr noch als bei dem Bibelzitat wird in der anschließenden Passage deutlich, dass es sich um einen Kommentar von außen handelt, aus dem Blickwinkel der Gemeinde: Die Strophe ist ein Produkt des 17. Jahrhunderts, aufgrund des poetischen Niveaus vermutlich von einem Gelegenheitsdichter. Briegel vertont sie in

19 Die Violinen werden im Folgenden lediglich an den Tutti-Stellen zur Verstärkung eingesetzt und sind im übrigen dem Bass vorbehalten, zeichnen also die Vox Christi klanglich besonders aus. Dies geschieht in der Art der „capella fidicinia".

20 Inwieweit dies schon von dem Textkompilator beabsichtigt und angelegt war, ist leider nicht mehr herauszufinden.

dem ariosen Stil, den er für solche Texte meist einsetzt: parallel gebaute, gleichmäßige, um nicht zu sagen gleichförmige Phrasen mit Achteln als Grundpuls und Punktierung am Versende; die Zweistimmigkeit verläuft weitgehend in Terzparallelen. Er durchbricht dieses Schema allerdings in der vorletzten Zeile, um die „Beichte" jeweils individuell zu formulieren. Cantus I, dann Cantus II und zuletzt der Alt tragen nacheinander vor: „alle müssen wir bekennen", „billich müssen wir bekennen", „schamroth müssen wir bekennen", bevor das Tutti abschließt mit „wir sind Sünder, Sünder allzumahl".

Beispiel 2: siehe Seite 50.

Die nächsten Abschnitte verlaufen nach dem bekannten Muster. Anzumerken ist nur, dass Briegel die drastischen Begriffe und Bilder der Hiob-Verse zu rhetorischen Figuren bzw. zur Tonmalerei nutzt: ein Vorhalt auf das Wort „Gräuel", der zu einem Tritonus zwischen Alt und Bass in T. 55 führt, ein Melisma mit Punktierung auf „säuft" in T. 56 und quasi herabsprudelnde Sechzehntel-Kaskaden auf „Wasser" in T. 57.[21] Im bekannten Muster bewegt sich die zweite Liedstrophe T. 66 ff.; auch hier verwendet Briegel die oben beschriebenen ariosen Mittel, und auch hier war wohl ein Gelegenheitsdichter am Werk, wie die bemühte Strophenkonstruktion und der unbeholfene Reim Z. 9–11 zeigen. Wiederum am Schluss (Z. 12) greift Briegel ein, um die Betonung noch stärker auf die Buße jedes Einzelnen zu legen (siehe Beispiel 3). Das Wort „Ich" wird solistisch durch die Stimmen gereicht (T. 77), jeder meldet sich. Dann verändert er durch die Textverteilung im Takt die Wortbetonung: Aus dem der Dichtung eigenen jambischen „Ich *bin* ein *ganz* un*nütz*er Knecht" wird „*Ich* bin ein ganz *un*nützer *Knecht*" – wiederum eine Hervorhebung des „Ich", außerdem die noch zerknirschter wirkende Betonung *un*nütz.

Beispiel 3: siehe Seite 51.

Nach diesem zweiten Kommentar von außen, der sich nicht nur an den Pharisäer, sondern ganz deutlich auch an die zuhörende Gemeinde richtet, wird die Spannung durch eine zunehmende Verdichtung gesteigert. Im ersten Schritt kommt es zu einer direkten Begegnung zwischen Pharisäer und Zöllner (siehe Beispiel 4). Erstmals erreicht der Pharisäer in seiner Aufzählung die Textstelle „daß ich nicht bin [...] wie dieser Zöllner." Es wirkt, als würde er mit dem Finger auf „diesen Zöllner" zeigen[22] und ihm damit gleichzeitig im Dialog den Einsatz geben (der Alt steigt T. 83 oktaviert auf dem Ton des Tenors ein). Das Schuldbekenntnis des Zöllners und seine Bitte um Gnade ist quasi als Lamento gestaltet: eine absteigende Linie – wenn auch im Raum einer Quint und nicht einer Quart –, insgesamt dreimal in einer absteigenden Sequenz, der synkopische Einsatz mit der gedehnten Anrufung Gott sowie eine sehr expressive Harmonisierung (die intensivste der ganzen Komposition) mit zahlreichen Vorhalten.

Beispiele 4 und 5: siehe Seite 52.

21 Weitere unmittelbare Wortdarstellungen finden sich z. B. in T. 138 (Sechzehntel-Schleifer auf „zerschlagen") und T. 139 (langes Melisma auf „werffen").

22 In T. 92 geschieht dies noch „eifernder", aggressiver, mit einer aufsteigenden Linie zur Terz des Zielakkords, dem scharfen cis².

Der nächste Schritt der Verdichtung besteht in einem regelrechten Wortwechsel zwischen Pharisäer und Vox Domini T. 101 ff. („Ich faste zwier [...]"). Während Briegel sonst die einzelnen Redebeiträge separat nacheinander abhandelt, lässt er die beiden Stimmen hier Teilsätze wiederholen und gegeneinander setzen.[23] Schließlich kommt es zum Simultandialog bzw. -gebet zwischen Zöllner und Pharisäer, den der Pharisäer wie üblich in keckem Tonfall beginnt[24] und der Zöllner wieder mit seinem „Bußton", dieses Mal jedoch in aufsteigender Sequenz, bestreitet (siehe Beispiel 5). Der Höhepunkt der Verdichtung auf dieser Ebene ist erreicht, eine Art „Showdown" zwischen den beiden Protagonisten hat stattgefunden. Was kann nun noch kommen? Der Cantus I greift, ebenfalls beginnend mit dem Wort „Gott", die Diktion des Zöllners auf (T. 133–135) und nimmt als Kommentar zum bisherigen Geschehen die „Moral von der Geschicht'" schon einmal vorweg: „Gott widerstehet den Hoffärtigen, aber den Demüthigen gibt er Gnade" (harmonisch direkt nebeneinander gesetzt: C-Dur und A-Dur, also ein emotionaler Tonartwechsel zu „Demüthigen"). Die folgenden Verse erscheinen allerdings wie eine in die Zukunft gerichtete, tröstende Einladung, und tatsächlich erklingt aus dem Mund des Altes – also der Stimme des Zöllners! – ein weiteres Sündenbekenntnis, dieses Mal jedoch mit Worten der Gemeinde, dem Kirchenlied „Ach Herr, mich armen Sünder".[25]

Beispiel 6: siehe Seite 53.

Der Text geht auf ein Lied von Cyriakus Schneegaß zurück, eine Bereimung von Ps 6, des ersten Bußpsalms. Zugeordnet ist eine Melodie, die auch im Dresdner Gesangbuch von 1625 und in einem Satz von Demantius schon mit diesem Text erscheint (der Demantius-Satz wiederum ist im Gothaer Cantionale sacrum enthalten).[26] Sie wurde von Hans Leo Haßler zu dem weltlichen Lied „Mein Gemüt ist mir verwirret" komponiert, erschien als Kontrafaktur dann zunächst überwiegend mit dem Text „Herzlich tut mich verlangen" und wurde später mit Paul Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden" bekannt.[27] Briegel lässt sie in ihrer Grundstruktur unangetastet, reichert sie aber mit rezitativischen (Anrufung und expressive Pausen zu Beginn, T. 148 f.), madrigalischen (rhetorische Figuren in T. 154 bei „Grimm", T. 165 ff. bei „ewig" und T. 168 f. bei „entfliehn") und kleinen ariosen (punktierte anticipatio, z. B. T. 151 f. und 160 f.) Elementen an. Alternierend mit den ersten Choralzeilen formuliert die Vox Domini den Zuspruch (siehe Beispiel 7). Im weiteren Verlauf entsteht wieder ein Simultandialog, mit dem Briegel nochmals eine Verdichtung herbeiführt. Dabei begegnen sich die beiden Stimmen inhaltlich an einigen Stellen ganz direkt: „Sünd" und „Sünders" in T. 162, die Bitte „daß ich mag ewig *leben*" und die Verheißung „daß er [...] *lebe*" in T. 167. Die Zusage Gottes

23 Die letzten Worte des Zöllners an dieser Stelle gipfeln in einer großspurigen Kadenz auf „das ich habe", was einen erregten, synkopisch einsetzenden „Wehe"-Ruf des Basses nach sich zieht.

24 Ab T. 127 ergänzt durch despektierliche Bindungen bei „Zöllner", die sonst in seinen Schlusswendungen nicht vorkommen.

25 Das Beispiel 6 zeigt die Alt-Stimme und darüber den Choral, den ich rhythmisch „eingeebnet" habe, um die Töne der Bearbeitung Briegels zuordnen zu können.

26 *Cant. Sacrum: Das ist: Christliche Kirchen- und Schul-Gesänge* [...] *für die Fürstl. Land- und andere Schulen des Fürstenthumbs Gotha, Nach Ordnung des H. Catechismi eingetheilet* [= zweiter Teil der dreibändigen Sammlung], Gotha: Johann Michael Schalln, ²1655, S. 455–459.

27 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 3, Gütersloh 1893, Reprint Hildesheim 1963, Nr. 5385a.

behält das letzte Wort – in T. 170–173 ist nur noch der Bass zu hören, das Resümee aus dem Gleichnis schließt sich nahtlos an, bald erweitert zum Tutti (weiterhin ohne Tenor) mit den zu erwartenden Anabasis- und Katabasis-Figuren bei „erhöhen/erniedrigen".

Beispiel 7: siehe Seite 54 f.

Nimmt man abschließend die ganze Komposition in den Blick, lassen sich folgende Punkte festhalten: Die Anlage von Text und Vertonung ist mit den detaillierten Kommentaren stark katechetisch ausgerichtet, die individuelle Form der Buße wird mehrmals betont. Im Verlauf des Dialogs gibt Briegel dem dramatischen Moment mehr Raum, es kommt zu einer direkten Konfrontation der beiden Antagonisten „Pharisäer" und „Zöllner", und er verdichtet den Textvortrag mehrmals von dem additiven über einen eng verzahnten bis hin zum Simultandialog. Gleichzeitig überlagern sich verschiedene Zeitebenen: Der von mir so genannte „Prolog im Himmel" steht separat am Anfang. Auch die Kommentare des Tutti mit Liedstrophen erscheinen zunächst von außen, von einer überzeitlichen Ebene aus gesprochen. Mit dem Kirchenlied werden die Zuhörer jedoch hineingezogen in den Dialog, der Zöllner dient als Identifikationsfigur. Dementsprechend kann auch die Zusage „dieser ging hinab gerechtfertiget" als an die Gemeinde gerichtet verstanden werden. Das Resümee am Schluss bildet das Pendant zum Prolog am Anfang.

Nach dieser ausführlichen Analyse des Dialogs *Der Herr schauet zum Himmel* soll nun abschließend skizziert werden, inwiefern andere Stücke aus den *Evangelischen Gesprächen* von Wolfgang Carl Briegel unter das Konzept Lehre–Buße–Heiligung zu fassen sind. Selbstverständlich geben Sonntagsevangelium und Auslegungstradition den Rahmen vor, selbstverständlich kommen auch Trost und Zuspruch sowie Elemente der Brautmystik vor. Auch ist die Akzentuierung der Buße nichts singulär Gothaisches. Bußtage gab es weithin; Unwetter und Kriege wurden in Predigten als Gottes Aufruf zur Buße interpretiert. Es ist aber doch bemerkenswert, dass viele der *Evangelischen Gespräche* mit der Buße einesSünders einsetzen, diese also gleichsam zur Voraussetzung machen (II,12 und II,13 zum 3. Ostertag, II,15 zum Sonntag Misericordias Domini und III,4 zum 3. Sonntag nach Trinitatis). Auch die Ernestinische Bibel legt Wert auf die Bußfertigkeit. Im Summarium zu Lk 15 (Gleichnis vom Verlorenen Schaf, Groschen und Sohn, zum eben genannten 3. Sonntag nach Trinitatis) heißt es: „BEgreiffet in sich drey Gleichnisse / darinnen Christus seine Barmhertzigkeit gegen die armen bußfertigen Sünder zu erkennen gibt." Und die Erläuterung zu V. 1: „ES naheten sich aber zu jhm (dem HErrn Christo) allerley Zöllner und Sünder ([...] welche aber nunmehr Buß thun und sich bessern wolten)". Wie unterschiedlich die Vertonung des Sonntagsevangeliums gestaltet werden kann, zeigt anhand der Dialoge zum Sonntag Misericordias Domini ein kleiner Vergleich mit der entsprechenden Komposition Hammerschmidts in dessen *Musicalischen Gesprächen über die Evangelia*:[28] Während in Briegels Dialog verschiedene Sündenbekenntnisse am Anfang stehen,[29] beginnt Hammerschmidt mit der Zusage

28 Siehe hierzu Diana Rothaug, *„Mit Freuden zum Himmlischen Schaffstall". Hirtenmetaphorik in der lutherischen Orthodoxie und in Bachs Kantaten BWV 85 und 104*, in: *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*, hrsg. von Michael Fischer und Diana Rothaug, Tübingen 2002, S. 141–179, hier S. 145–150.

29 „Ephraim ist sehr betrübet, / dasz er Boszheit hat verübet, / dasz die böse Missethat / seinen Gott erzürnet hat." – „Gott ich bin auff bösen Wegen". – „Wir gehn alle in die Irre wie die Schafe." (Jes 53,6) – „Ich bin ein verirrtes und verlohren Schaf." (Ps 119,176).

Jesu (Bass), als guter Hirte sein Leben für die Schafe zu lassen, und mit der beziehungsstiftenden Aussage „Ich erkenne die Meinen und bin bekannt den Meinen." Die beiden Cantus, stellvertretend für die Gläubigen, antworten mit Versen aus Psalm 23, ergänzt durch eine Anrede: „Jesu, du, du bist mein Hirte!"[30] Hammerschmidts Stück ist eher Andachtsmusik, Briegels Komposition will Anleitung zum rechten Glauben sein.

Die Heiligung, die Besserung des Lebens sollte schließlich folgerichtig aus der Buße hervorgehen. Zu diesem Stichwort wären besonders die Kompositionen zu Pfingsten und zu Trinitatis zu untersuchen – dort werfen die Thematisierung des Heiligen Geistes bzw. der Lobpreis des dreieinigen Gottes mit dem dreifachen „Heilig" sofort die Frage nach der eigenen Heiligkeit auf.

Inzwischen werden die Maßnahmen Herzog Ernsts in der Forschung nicht mehr uneingeschränkt positiv gesehen: Der Erfolg in der Breite der Bevölkerung galt nicht uneingeschränkt, Veit Ludwig von Seckendorff kündigte, Ernsts Sohn Friedrich I. schien nahezu depressiv und brauchte lange, um sich von seinem übermächtigen Vater zu lösen.[31] Der Hofprediger Christoph Brunchorst veröffentlichte 1663 ein seelsorgerliches Buch für alle Situationen des Glaubenszweifels, *Christliche Vorstellung der hohen geistlichen Anfechtungen*: ein weiteres Mittel, alles in geordnete Bahnen zu lenken (sogar den Zweifel), oder ein Kompensationsversuch für diejenigen, die den hohen Anforderungen nicht gewachsen waren? Briegel auf jeden Fall nutzte nach 20 Jahren Dienst im strengen Gotha die Gelegenheit, um im Gefolge der Tochter Ernsts, Elisabeth Dorothea, nach Darmstadt zu gehen und dort endlich auch auf dem Gebiet der Oper intensiver tätig zu werden.[32] Sein Gothaisches Erbe vergaß er dabei allerdings nicht: Er ließ unter anderem den dritten Teil der *Evangelischen Gespräche* drucken, schrieb Bußdialoge und versuchte, mit seinen Veröffentlichungen breite Bevölkerungsschichten zu erreichen, was er in den Vorreden programmatisch „unterfütterte".[33] So entwickelte das Programm Ernsts durchaus Ausstrahlung über sein Territorium hinaus.

Und der Glanz? Wäre Ernst der Fromme noch dreißig Jahre älter geworden – vielleicht hätte er ein Lied zu seinem Motto erkoren, das 1704 in Halle[34] veröffentlicht wurde: „Es glänzet der Christen *in*wendiges Leben."

30 Dies ist möglich durch die im Luthertum des 17. Jahrhunderts übliche christozentrische Auslegung der Psalmen. Um ein Gespräch herzustellen, wurde der Psalmvers von der dritten in die zweite Person singular verändert.

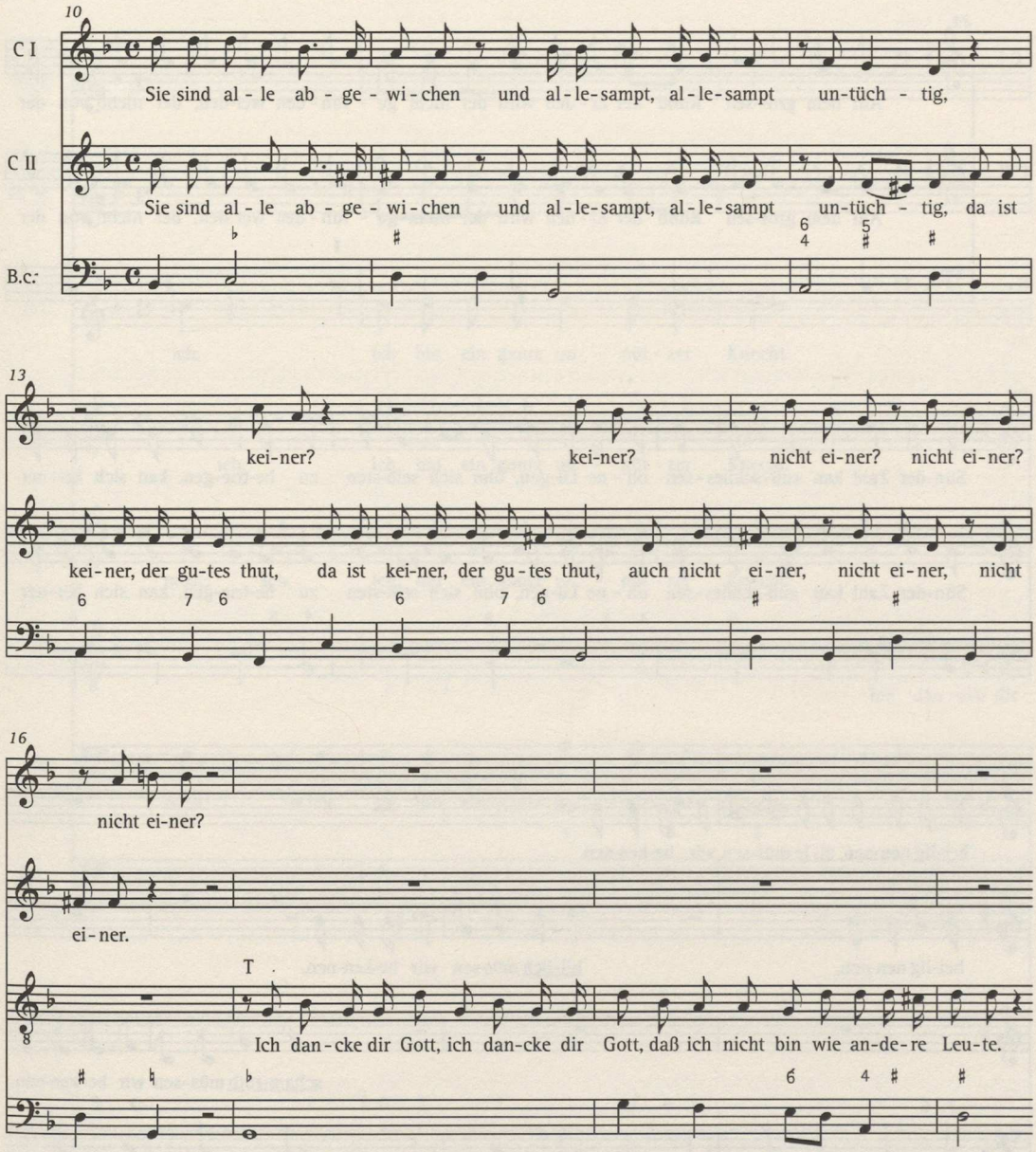
31 Zu Friedrich I.: Jacobsen, *Gothaer Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 172 und 175; aufgenommen von Albrecht-Birkner, *Reform des Lebens* (wie Anm. 1), S. 61 f. – Neben den zweifellos wichtigen Leistungen Ernsts des Frommen auf dem Gebiet des Schulwesens, der Alphabetisierung und der musikalischen Bildung müssen auch diese negativen Aspekte seines Systems gesehen werden.

32 Jacobsen, *Gothaer Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 178: „bezeichnenderweise kann Briegel [...] nicht in Gotha gehalten werden. Er folgt dem Ruf an den Darmstädter Hof, wo seine Lieblingsschülerin, Prinzessin Elisabeth Dorothea inzwischen als Landgräfin residiert. Hier findet er das entsprechende Umfeld zur Entfaltung seines Talents vor."

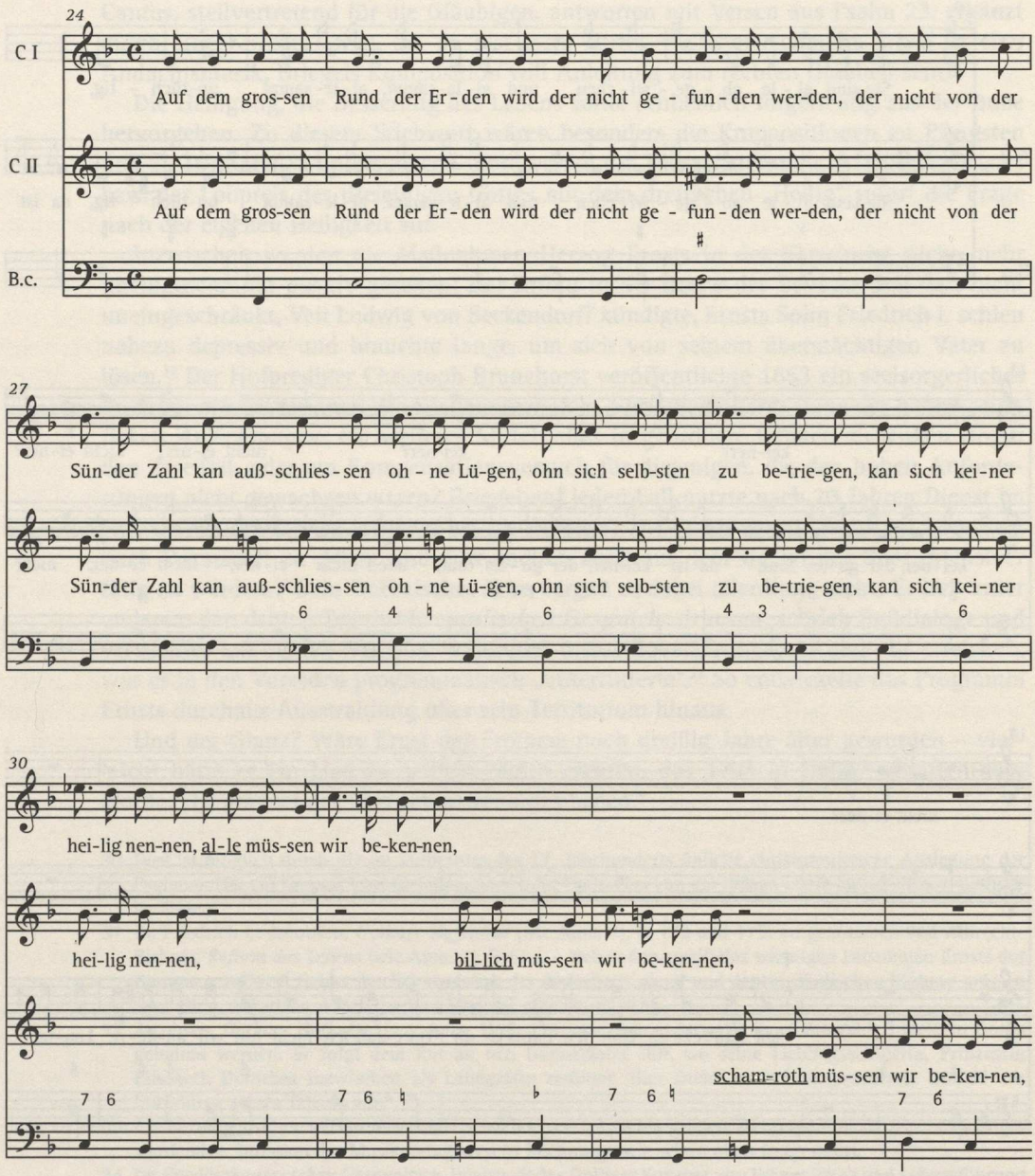
33 Gleichzeitig trug er mit diesem Streben nach einer möglichst großen Zielgruppe der immer schwieriger werdenden Situation des Musikverlagswesens Rechnung (wie schon oben festgestellt).

34 Im *Freylinghausenschen Gesangbuch*. Inwieweit das Gothaer Konzept von Frömmigkeit und Lebensführung über August Hermann Francke, der sich eine Zeit lang in Gotha aufhielt, auch in den Halleschen Pietismus einfloss, konnte hier nicht weiter verfolgt werden.

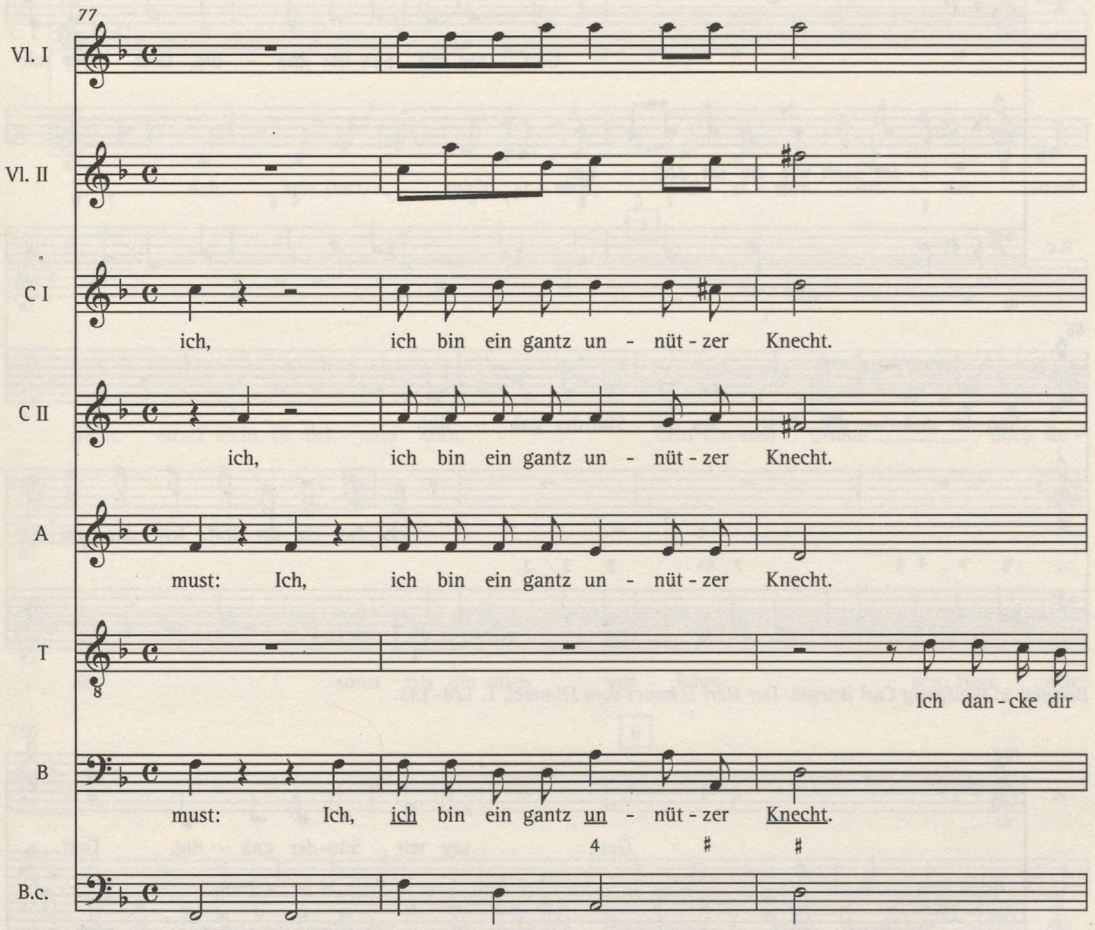
Beispiel 1: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 10–19.



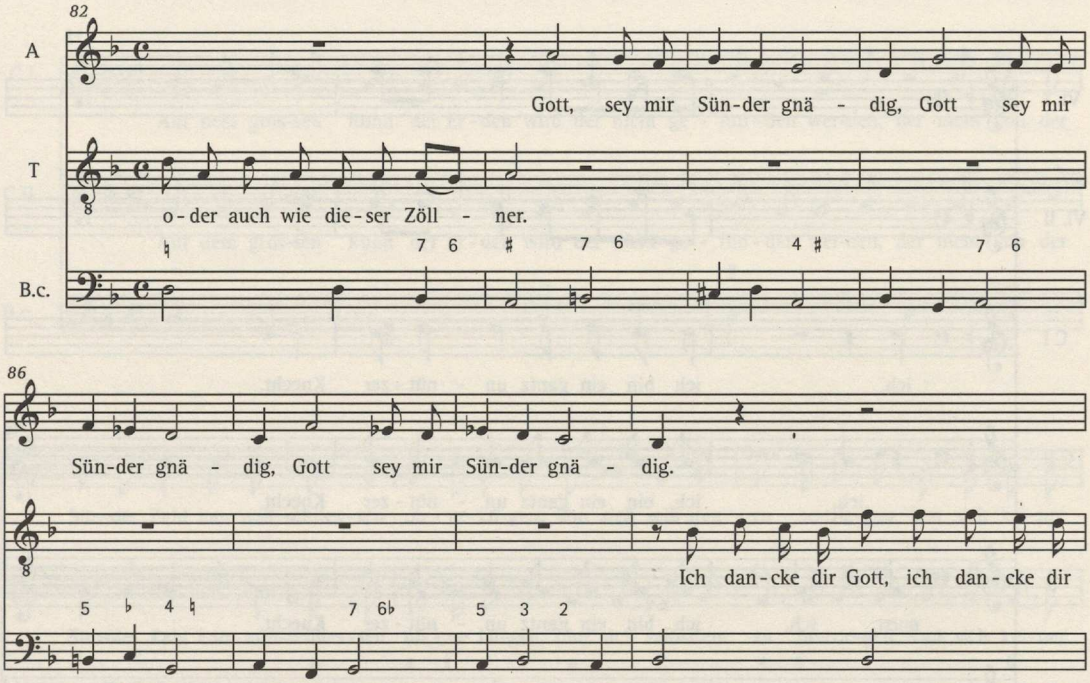
Beispiel 2: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 24–33.



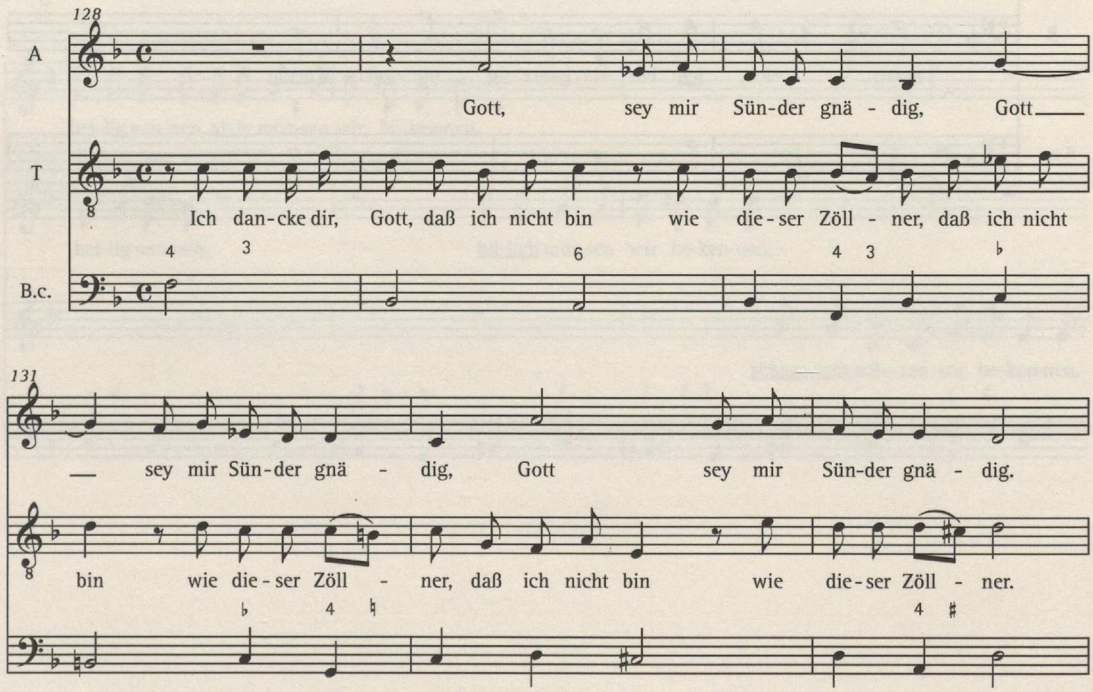
Beispiel 3: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 77–79.



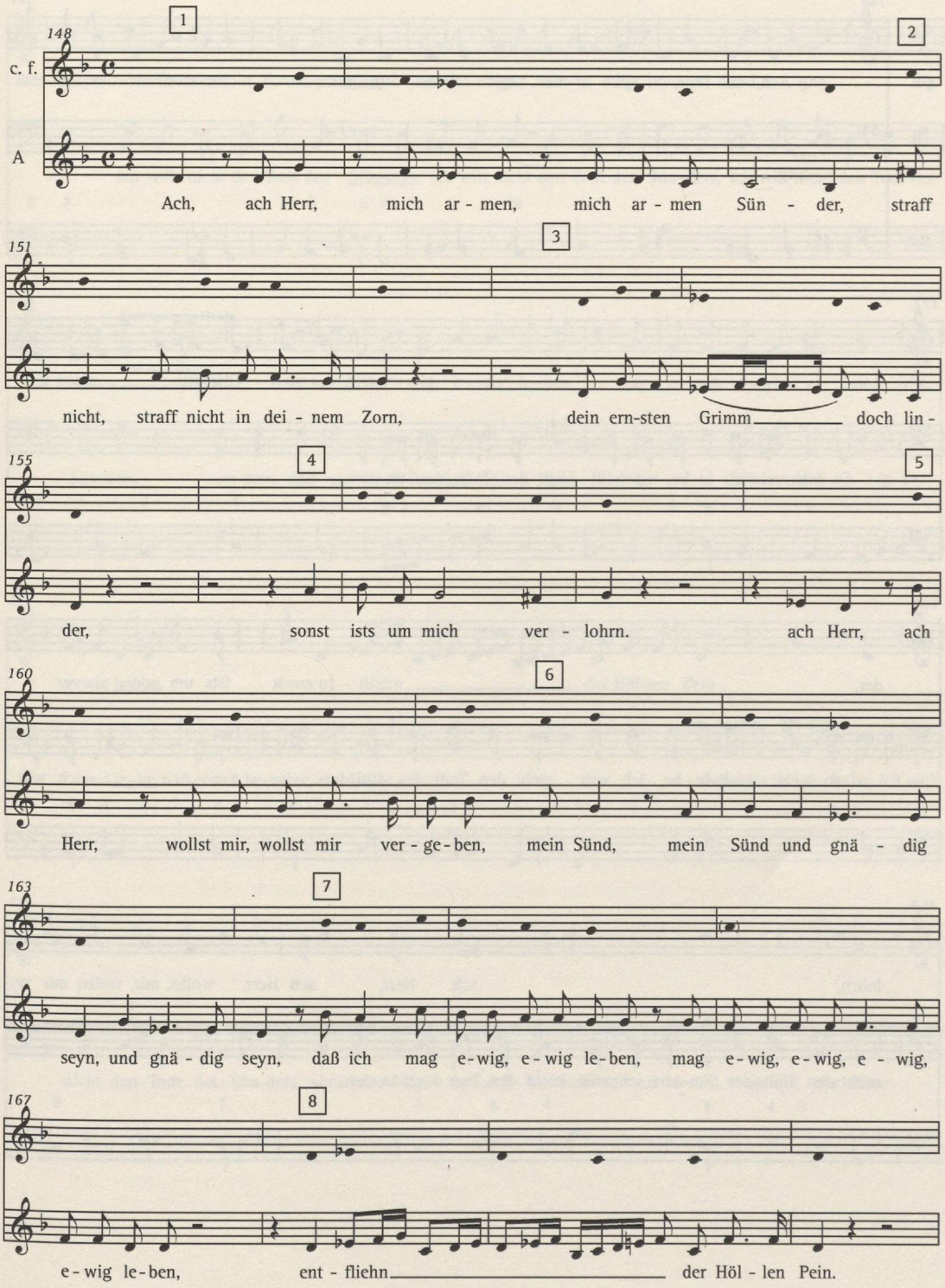
Beispiel 4: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 82–89.



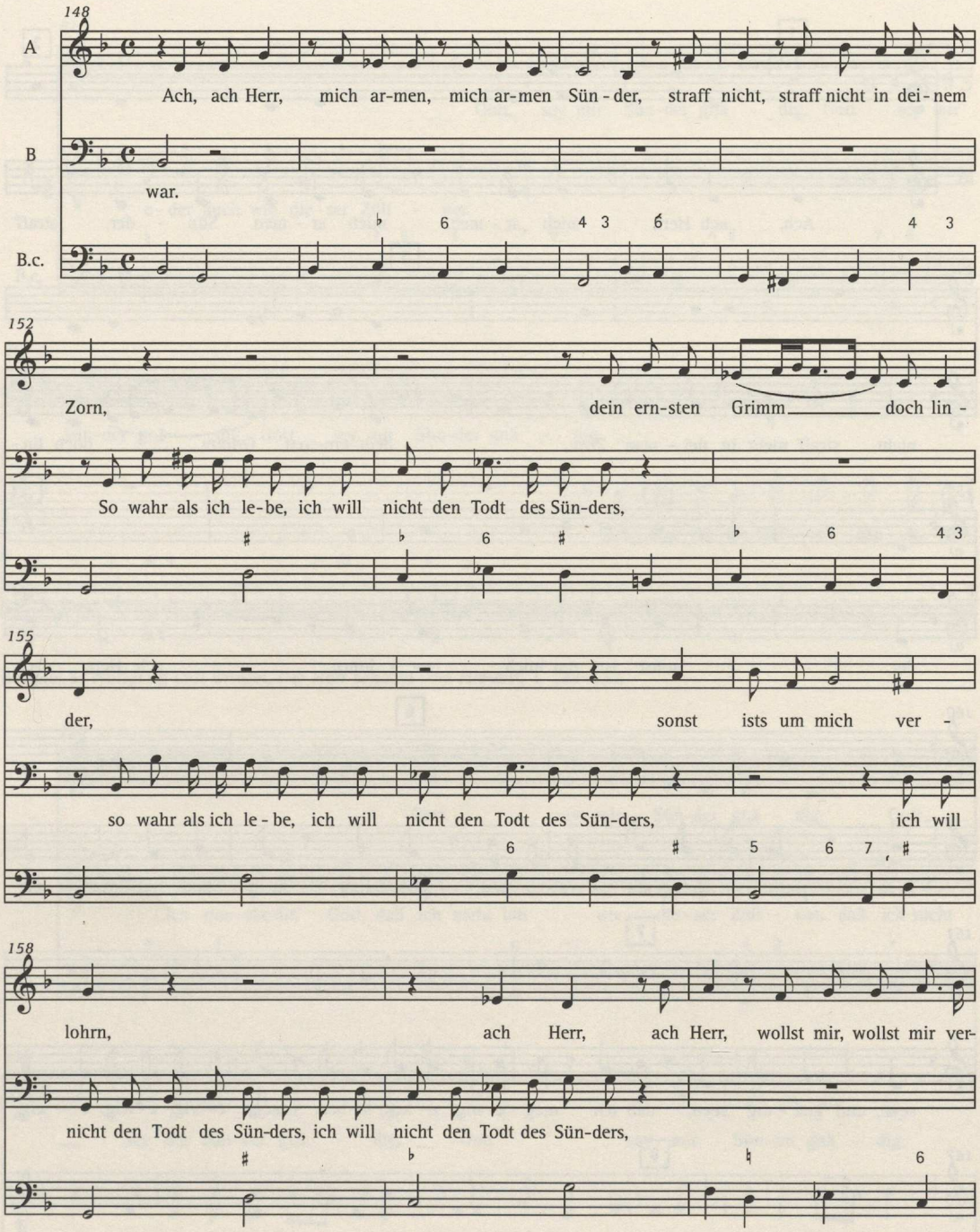
Beispiel 5: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 128–133.

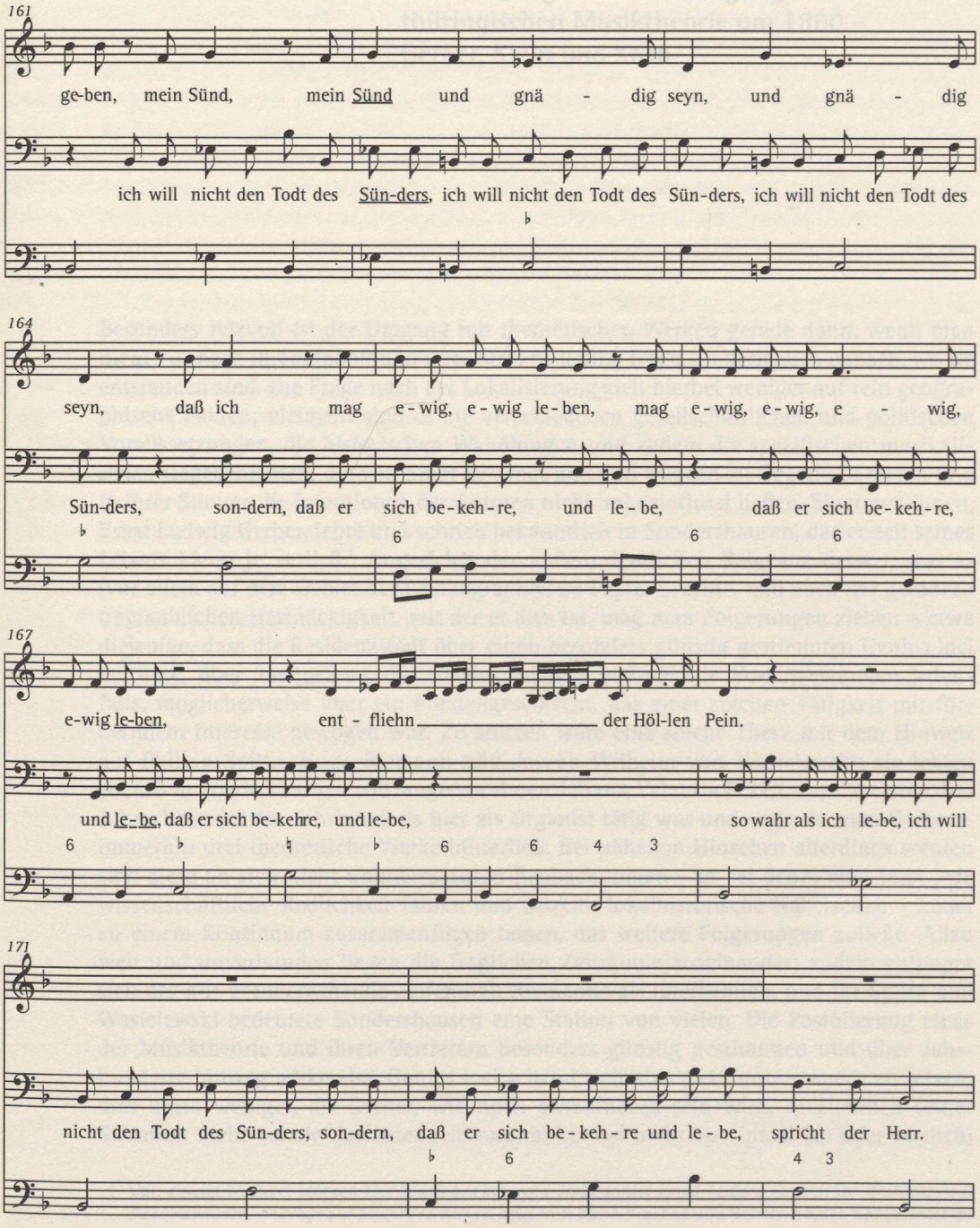


Beispiel 6: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 148–170 (Auszug).



Beispiel 7: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 148–174.




161
ge-ben, mein Sünd, mein Sünd und gnä - dig seyn, und gnä - dig
ich will nicht den Todt des Sün-ders, ich will nicht den Todt des Sün-ders, ich will nicht den Todt des
164
seyn, daß ich mag e-wig, e-wig le-ben, mag e-wig, e-wig, e - wig,
Sün-ders, son-dern, daß er sich be-keh-re, und le-be, daß er sich be-keh-re,
6 6 6
167
e-wig le-ben, ent - fliehn der Höl-len Pein.
und le-be, daß er sich be-kehre, und le-be, so wahr als ich le-be, ich will
6 6 6 4 3
171
nicht den Todt des Sün-ders, son-dern, daß er sich be-keh-re und le-be, spricht der Herr.
6 4 3

