

Matthias Kirsch

Zwischen Gesangbuch und Oper

Gottorfer Fürstinnen und die Musik

Vorweg eine kurze Bemerkung zum methodischen Hintergrund dieses Beitrags: Mir ist bewusst, dass der angekündigte Gegenstand auch auf anspruchsvollere Weise, etwa mit mehr Kulturtheorie und Diskursanalyse behandelt werden kann. Mein Eindruck vom aktuellen Forschungsstand zur Gottorfer Hofmusik ist allerdings der, dass es noch einiger positivistischer Kontextforschung bedarf, um für diesen Bereich zu einem verlässlichen Gesamtbild zu kommen. Denkt man in größerem Zusammenhang und sieht dabei etwa auf die Lage biographischer Forschung zu Personen der Gottorfer Herrscherfamilie, so scheinen ganze Quellenbestände bislang weitgehend ungenutzt. Für den vorliegenden Beitrag etwa war die Auswertung der zeitgenössischen Tagespresse um 1700 eine Erkenntnisquelle, deren Nutzung trotz einiger länger zurückliegender Versuche in der Musikforschung bislang kaum Bedeutung hat.¹ Tatsächlich aber ergeben sich aus hunderten von Fundstellen in den *RelationsCourieren* oder *Ordinar-Zeitungen* zahlreiche Bezüge zum Gottorfer Staat. Eine umfassende Auswertung allein dieser Belege dürfte zwar einige Zeit in Anspruch nehmen, könnte aber helfen, die ›Bewegungsprofile‹ einzelner Gottorfer besser zu beschreiben.² Eine ähnliche Zurückhaltung herrscht bislang in der Forschung auch bei Quellenbeständen, die eher ephemere als ›Schutt‹ der Dokumentation ein unpaginiertes Dasein in Archiven fristen: Das gilt beispielsweise für die oft als ›Beilagen‹ bezeichneten umfänglichen Sammlungen von Rechnungsbelegen, Quittungen, Listen jeglicher Art und anderes mehr, die sich sekundär zu Hauptquellen (etwa Rechnungsbüchern) verhalten

1 Zeitungen als musikgeschichtliche Quellen zu nutzen, ist keineswegs fest im Methodenrepertoire frühneuzeitlicher Musikforschung verankert. Wenige Ausnahmen finden sich in älteren Arbeiten zum 18. Jahrhundert, so zum Beispiel bei Heinz Becker: Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle, in: Heinrich Husmann (Hg.): Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg 1), Hamburg 1956, S. 22–45.

2 Das von mir bislang ermittelte Korpus an regionalgeschichtlich relevanten Fundstellen umfasst inzwischen fast 600 Belegstellen (in Form von URL, die auf das Bremer Zeitungsrepertorium verweisen) und dürfte noch ziemlich unvollständig sein. Vgl. dazu <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17> (letzter Aufruf: 12.02.2024). Ich hatte mit dem Sichten solcher Stellen begonnen, um eine Art ›Bewegungsprofil‹ Herzog Friedrichs IV. zu erstellen und auf diese Weise die populäre musikgeschichtliche Darstellung zu entkräften, nach der die Gottorfer Hofmusik auch unter diesem Herrscher noch einmal eine Hochphase erlebte.

und wohl vor allem deswegen weniger Beachtung finden.³ Traditionelle Archivforschung bleibt also auch weiterhin eine Notwendigkeit, wenn Themen wie etwa personell oder zeitlich fixierte Musikverhältnisse bearbeitet werden sollen.

Natürlich spielt der Titel dieses Beitrags zunächst auf das 1676 datierte *Husumer Hofgesangbuch* Marie Elisabeths (1610–1684) an:⁴ Die Bedeutung dieser Sammlung ist eingehend von Ada Kadelbach dargestellt worden und seit langem anhand einer eindrucksvollen Faksimile-Ausgabe nachvollziehbar.⁵ Die erst sechseinhalbjährige Prinzessin Sophie Amalie (1670–1710) wurde hier mit einem neugedichteten Akrostichlied bedacht, und damit war auch die aktuell jüngste Generation der Familie im Gesangbuch selbst repräsentiert.⁶ Und dies war natürlich nicht die letzte Verbindung Sophie Amalies mit musikalischen Sachverhalten: Vor allem durch ihre Verheiratung an den braunschweig-lüneburgischen Erbprinzen August Wilhelm (1662–1731) kam es mehrfach zu Widmungen, dann allerdings im Zusammenhang mit gewichtigen Opernproduktionen des Braunschweiger Theaters, eines Unternehmens mit erheblicher Bedeutung für die Gottorfer Familie. Hier ist eine vom Aufwand her eher unspektakuläre bibliographische Recherche aufschlussreich: Belege für Libretto-Drucke und deren Widmungsträger*innen geben oft genug erste Hinweise für weitere Forschungen. Greift man Sophie Amalie als Teil des personellen Gottorfer Panoramas heraus, so lassen sich bereits an ihr allein ein paar wesentliche Beobachtungen zum Thema machen. Ihre Person verbindet gewissermaßen die handwerklich-konservative Sphäre des Gesangbuchlieds mit der *up to date*-Gattung der barocken Oper, die in Braunschweig und Hamburg von Musikern wie Georg Caspar Schürmann (1672/73–1751) oder Reinhard Keiser (1674–1739) produziert wurde. Vor allem aber Stücke des damals berühmten und heute wieder etwas besser bekannten Agostino Steffani (1654–1728) bevölkern die opernmäßig tönende Umgebung der Gottorfer. Eine knappe und vielleicht auch lückenhafte Aufstellung bibliographisch ermittelter Widmungen an Gottorfer Fürstinnen, die den Bereich von Oper und höfischer Festkultur umfassen, mag dies verdeutlichen:⁷

3 Vgl. dazu Matthias Kirsch: »fein holl. Wapenpapier Zur Capelle«. Papierversorgung und Handschriftenproduktion am Gottorfer Hof, in: Schütz-Jahrbuch 37 (2015), S. 63–76.

4 Neben Marie Elisabeth, der Ehefrau Herzog Friedrichs III. (1597–1659), behandelt der vorliegende Beitrag vor allem Personen der unmittelbar folgenden beiden Generationen: Dies sind Friederike Amalie (1649–1704), die Ehefrau Herzog Christian Albrechts (1641–1694), deren Tochter Sophie Amalie (1670–1710) und die schwedische Prinzessin Hedwig Sophia (1681–1708), die 1698 mit Herzog Friedrich IV. (1671–1702) verheiratet wurde.

5 Vgl. dazu Ada Kadelbach (Hg.): *Außerlesene Geistliche Lieder [...]*, Husum 1986 (ND Schleswig 1676).

6 Vgl. ebd., Lied Nr. 294, S. 489.

7 Sämtliche bibliographische Belege lassen sich problemlos über die gängigen Ressourcen von WorldCat oder VD 17 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) ermitteln. Ich verzichte deshalb hier auf detaillierte Nachweise.

Komposition	Aufführungsjahr und -Ort	Widmungsträger*in	Gattung
1. <i>Das Freuden-Fest der Musen auf dem Saltzthalischen Parnassus</i> (Reinhard Keiser)	Braunschweig 1695	Sophie Amalie	Singballett
2. <i>Clelia</i> (Reinhard Keiser)	Braunschweig 1696	Sophie Amalie und August Wilhelm	Oper
3. <i>Das beglückte und erfreute Salzthal</i> (Reinhard Keiser?)	Braunschweig 1697	Friederike Amalie	Festkantate
4. <i>Der hochmüthige Alexander</i> (Agostino Steffani)	Braunschweig 1699	Friederike Amalie	Oper
5. <i>Der aus Hyperboreen überbrachte Güldene Apfel</i> (Reinhard Keiser)	Hamburg 1699	Hedwig Sophia und Friedrich IV.	Oper
6. <i>Leonilde oder die siegende Beständigkeit</i> (Georg Caspar Schürmann)	Braunschweig 1704	Sophie Amalie	Oper

Tab. 1: Übersicht zu bibliographischen Hinweisen auf musikalische Widmungen an Gottorfer Fürstinnen. © Matthias Kirsch, veröffentlicht unter der Lizenz [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Es fällt sofort auf, dass die höfische Braunschweiger Bühne eine größere Bedeutung für die Gottorfer hatte als das viel bekanntere bürgerliche Hamburger Unternehmen am Gänsemarkt, dessen Gründungsgeschichte so gern mit Herzog Christian Albrecht in Verbindung gebracht wird. Dessen Widmungsbilanz fällt, verglichen mit der von Ehefrau (Friederike Amalie) und Tochter (Sophie Amalie) eher dürftig aus: Außer einer knappen Huldigungsmusik anlässlich seiner Heimkehr aus dem zweiten Hamburger Exil scheint ihm tatsächlich kein einziges ausgewachsenes Stück gewidmet worden zu sein.⁸ Derartige Vergleiche mögen etwas schief sein, können aber die bisher gängigen Lesarten der Opernbeziehungen Christian Albrechts auf sinnvolle Weise ergänzen.

⁸ Die kurze Huldigungskomposition mit dem Titel *Die betrübte und erfreuete Cimbria*, eine Komposition von Johann Philipp Förtsch (1652–1732) auf einen Text von Christian Heinrich Postel (1658–1705), wurde nach Abschluss der Verhandlungen über den Frieden von Altona im Jahr 1689 auf der Hamburger Bühne gegeben.

Musikbeziehungen von Standespersonen – mögliche Systematisierungen

Musikbeziehungen nicht nur bei Fürstinnen, sondern für Standespersonen insgesamt lassen sich formal etwas stärker systematisieren: Möglich ist eine Unterscheidung von (1.) aktiven, (2.) dedikativen und (3.) passiven Musikbeziehungen. Von einer aktiven oder emphatischen Musikbeziehung lässt sich dann sprechen, wenn Belege für musikalische Betätigung oder auch nur das Veranlassen musikalisch relevanter Sachverhalte greifbar werden: Genau das trifft auf Marie Elisabeth mit ihrem Hofgesangbuch zu, wobei sich deren Musikbeziehung ganz sicher nicht in dieser einen Unternehmung erschöpfte. Das zeitweise an ihrem Hof in Husum lebende Kind Sophie Amalie war dort musikalisch noch mit einem anderen weiblichen *role model* konfrontiert, dessen aktive Musikbeziehung ohne größeren Forschungsaufwand nachvollzogen werden kann: Hier lebte nämlich auch Sophie Amalies Tante Anna Dorothea (1640–1713), deren aktives instrumentales Musizieren einige Spuren in den Husumer Hofrechnungen hinterlassen hat.⁹ Begründete Spekulation ist es deshalb, wenn wir uns für Sophie Amalies Kinderjahre eine insgesamt musikstarke Umgebung denken. Leider bleiben die aktiven Musikbeziehungen von Mitgliedern der Gottorfer Herrscherfamilie im Übrigen aber eine recht umfängliche Leerstelle, deren teilweise vollzogene Füllung wohl nur mit bisher noch unbekanntem Dokumenten möglich sein dürfte. Bis dahin sind wir auf Vermutungen eher allgemeiner Art angewiesen. Dass ein Mitglied der Herrscherfamilie über eine profilierte aktive Musikbeziehung verfügte, lässt sich immer dann sinnvoll vermuten, wenn es Belege für dedikative Musikbeziehungen gibt. Solche Musikbeziehungen haben oft in etwa diesen Ausgangspunkt: Wollte ein Musiker irgendwelche Kompositionen einer Standesperson widmen, so war er gut beraten, sich zuvor um die Annahme seiner Widmung zu bemühen – und er konnte dann womöglich auch auf eine (finanzielle) ›Gegenverehrung‹ hoffen. Von Standespersonen aber, die auf diese Weise ›Kulturförderung‹ betrieben, lässt sich grundsätzlich annehmen, dass sie an Musik besonders interessiert waren und vielleicht auch selbst musizierten. Dann aber wäre eine dedikative Musikbeziehung zugleich auch eine Art ›Schatten‹ von aktiven Musikbeziehungen.

Wenn aber aktive und dedikative Musikbeziehungen meist das größte Interesse auf sich ziehen, sollte das nicht darüber hinwegtäuschen, dass letztlich eine dritte Form von Musikbeziehungen und deren erhaltene Dokumente (in Form von zahllosen Kompositionen nämlich) unser Bild zeitgenössischer Musikbeziehungen maßgeblich bestimmt: Die passive Musikbeziehung ist wohl eindeutig diejenige mit dem höchsten dokumentarischen Gewicht, denn sie umfasst die zahllosen Gelegenheits- oder Kasualmusiken der höfischen Gesellschaft. Ganz überwiegend sind das Trauermusiken und in geringerer Zahl auch Kompositionen zu anderen Lebensanlässen, beispielsweise für Hochzeiten oder Geburtstage. Nachweise solcher Kompositionen sind für die Gottorfer ähnlich zahlreich wie bei anderen Dynastien auch.

⁹ Dies geht aus den schon von Bernhard Engelke gesichteten Rechnungsbelegen für den Husumer Hof hervor. Vgl. dazu Bernhard Engelke: Musik und Musiker am Gottorfer Hofe, Bd. 2: 1630–1702, ungedrucktes Typoskript (Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur D I Dlschl 101/2), teilpaginiert, S. 55 u. ö.

Zum systematischen Gesamtbild gehört die Erkenntnis, dass durch das erhebliche dokumentarische Gewicht der passiven Musikbeziehungen ein Bereich unser Bild dominiert, in dem die mit allem Recht diskutierten ›Handlungsspielräume‹ wohl am geringsten waren:¹⁰ Was genau nämlich komponiert und musiziert wurde, gab der zeremonielle Rahmen vor und oblag auch in der konkreten Umsetzung einem Personenkreis, dem die adressierte Person in der Regel nicht angehörte. Kasualkompositionen sollten daher als Artefakte angesehen werden, die vor allem etwas über ›die Umstände‹ aussagen und weniger über die ›gemeinten‹ Personen. Diesen Überlegungen sei kurz am Beispiel der Gotorfer Fürstentochter Sophie Amalie nachgegangen.

Sophie Amalie – die Fürstin als ›Objekt‹ von Kasualmusiken

Bleiben wir weiter bei Sophie Amalie, dann ist festzustellen, dass ihre Verheiratung nach Wolfenbüttel offenbar sogar zwei Gelegenheitsmusiken hervorgebracht hat: Die erste dieser beiden Kompositionen gibt sich sofort zu erkennen als Singballett anlässlich der ›Heimholung‹ der Braut an den Stammsitz der Ankunftsdynastie. Leider ist die Musik Reinhard Keisers verloren, sodass wir nur das Libretto betrachten können: Dieses Singballett mit dem Titel *Das Freuden-Fest der Musen* (siehe Tab. 1) feierte den doppelten Anlass des Herrschergeburtstags (Herzog Anton Ulrich [1633–1714]) und die ›Heimholung‹ der Braut des Erbprinzen August Wilhelm, eben Sophie Amalies. Der Libretto-Text bringt eine ziemlich klare Fixierung auf den Nachwuchs-Wunsch der Herrscherfamilie, dem wahrscheinlich die allgemein bekannte Homosexualität August Wilhelms entgegenstand. Es ist deshalb auch in dramaturgischer Hinsicht höchst bemerkenswert, dass Sophie Amalie in diesem Singballett nun ausgerechnet die Rolle der Minerva übernahm, eine Figur mit sozusagen mythologisch eingebauter Kinderlosigkeit. Der Vorgang ist wohl nicht ohne weiteres aufzuklären: Ob damit vielleicht ein bewusst offensiver Umgang mit den Neigungen des braunschweig-lüneburgischen Thronfolgers zum Ausdruck kommt, ist nicht sofort zu entscheiden und bedarf eigentlich der näheren Betrachtung. Jedenfalls wird Sophie Amalie im Text direkt angesprochen:

*in diesem Stück solst du / Minerven ungleich sein.
Wenn du dem Jupiter wirst einen Enkel bringen /
So woll'n die Musen ihm selbst Wiegen = Lieder singen.*

Eine extra ausgewiesene Anmerkung im Libretto identifiziert das im ersten Vers genannte ›Stück‹ als die *ewige Jungfernschaft* der mythologischen Minerva.

Eine weitere Komposition ist schwieriger zuzuordnen: Sie ist enthalten in einem Band mit Musikhandschriften Georg Österreichs (1664–1735), des letzten fürstlich-gottorfischen

¹⁰ In welchem Ausmaß ein – modern gesprochen – ›kulturelles Engagement‹ auch die Handlungsspielräume der Gotorfer Fürstinnen (mit-)füllte, hat Melanie Greinert in ihrer grundlegenden Studie gezeigt. Vgl. dazu Melanie Greinert: Zwischen Unterordnung und Selbstbehauptung. Handlungsspielräume Gotorfer Fürstinnen (1564–1721) (Kieler Schriften zur Regionalgeschichte 1), Kiel/Hamburg 2018.

Kapellmeisters. Dieser Band gehört zur sogenannten *Sammlung Bokemeyer* in der Berliner Staatsbibliothek.¹¹ Aber weder das vorgelagerte Textblatt dieser Strophenarie mit dem Textincipit *Entweiche Sorgen = Nacht* noch die eigentliche Musikhandschrift selbst enthalten irgendwelche direkten Hinweise auf den Kompositionsanlass oder Kompositionszeitraum,¹² den man deshalb allein aus dem Text der hohen Singstimme erschließen muss: Dort ist von einem *Sohn der Verheißung* die Rede, den eine holsteinische Prinzessin gebären soll. Der Text setzt natürlich diese Geburt als dynastisch hochrelevant für Braunschweig an und macht damit unmissverständlich klar, in welchem Kontext die ganze Komposition steht: Auch dies ist eine ›Heimholungskomposition‹, offenbar für den gleichen Anlass wie das *Freuden-Fest der Muses* angefertigt und mit mindestens ebenso eindringlicher Hervorhebung des Wunsches nach männlichem Nachwuchs. Wahrscheinlich wurde diese Aria auch just am folgenden Tag aufgeführt, dann wohl im Festgottesdienst im Braunschweiger Dom am 19. Oktober 1695. Dafür spricht jedenfalls die Erwähnung des *Sara-Tags*, der für die Erzmutter Sara auf den 9. Oktober fällt und der mit der zeitüblichen 10-Tage-Differenz der beiden gängigen Kalender für diese Gelegenheit tolerant angesetzt werden kann. Eine plausible zeitliche Einordnung gelingt also am besten, wenn mehrere Indizien herangezogen werden, nämlich der dynastische Kontext der Dichtung, die ungefähre Wasserzeichendatierung der Musikhandschrift und die ziemlich genaue Datierungshilfe der vom Arientext gesetzten alttestamentlichen Beziehung eben auf den *Sara-Tag*. Auf dieser Grundlage halte ich die Identifizierung dieser Georg-Österreich-Komposition als Sophie Amalies ›Heimholungsmusik‹ für recht zuverlässig.

Dass für die musikalische Ausgestaltung der Braunschweiger ›Heimholung‹ Sophie Amalies ein Gottorfer Musiker, eben Georg Österreich, tätig wurde (und kein am Wolfenbütteler Hof angestellter Musiker), ist eventuell genauso von Bedeutung, wenn Sophie Amalies aktive Musikbeziehung eingeschätzt werden soll: Georg Österreich könnte aus alter Verbundenheit tätig geworden sein, stand er doch seit 1689 in Gottorfer Diensten und war vielleicht auch an der musikalischen Bildung des fürstlichen Haushalts beteiligt. Für eine gewisse Verbundenheit Österreichs mit Sophie Amalie spricht auch, dass diese Fürstin die Patenschaft für Österreichs 1696 geborene gleichnamige Tochter übernahm.¹³ Sophie Amalie Österreich wurde später Sängerin am Wolfenbütteler Theater und blieb dort bis zu ihrer Verheiratung 1729 aktiv.¹⁴

11 Es handelt sich um die Musikhandschrift Ms.mus.autogr.Österreich, G 3., in der wesentliche Teile der Gelegenheitsmusiken Georg Österreichs (auch aus dessen Coburger und Braunschweiger Zeit) enthalten sind. Der gesamte Band kann auf der Website der Berliner Staatsbibliothek online gelesen werden.

12 Vgl. dazu die Datierung des Wasserzeichens auf 1695/97 bei Konrad Küster: Georg Österreichs Musiksammlung. Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung, in: Ders. (Hg.): Zwischen Schütz und Bach. Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel), Stuttgart 2015, S. 117–276, hier S. 236.

13 Adam Soltys referierte den einschlägigen Taufeintrag im Kirchenbuch der St. Katharinenkirche in Braunschweig. Vgl. Adam Soltys: Georg Oesterreich (1664–1735). Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate, in: Archiv für Musikwissenschaft 4.2 (1922), S. 169–224, hier S. 181.

14 Vgl. Carsten Lange: Art. ›Georg Österreich‹, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personentl., Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 1454.

Aus der Nähe betrachtet – Georg Österreichs Aria *Entweiche Sorgen=Nacht*

Im Gegensatz zu vielen anderen Kompositionen, von denen in diesem Beitrag die Rede ist, hat sich die Aria *Entweiche Sorgen = Nacht* vollständig erhalten, und ein Blick auf die handwerkliche Seite dieses Satzes bestätigt allgemeine Erwartungen an zeitgenössische Kasualmusiken zum großen Teil. Zunächst zur textlichen Seite: Die Strophenform dieser Dichtung gehört, legt man die Systematik Horst J. Franks an, nicht unter die ersten 50 verbreiteten Formen der Sechszweiler, was gerade dieses Rahmenmerkmal als zumindest ausgefallen markiert.¹⁵ Sechszweiler wurden im 16. und 17. Jahrhundert bevorzugt für Kirchenlieddichtung verwendet, was diese Aria gattungsmäßig noch näher an eine mögliche gottesdienstliche Verwendung heranrückt. Die Wahl des ungewöhnlichen Metrums mit einem abschließenden daktylischen Verspaar aber ist entweder besonders individuell oder eine Folge gattungsmäßiger Unentschiedenheit:

[1. Strophe]

*Entweiche Sorgen = Nacht,
der Tag bricht an zu deinen freuden;
Der_Himmel selbstn lacht
und denckt mit wonne dich zu kleiden.
Es wachet dein glücke und_eilt_dir entgegen,
Ermunt're_dich,_Holstein, es treuffelt dir Segen.*

Deklamation, Wortwahl und vor allem die nicht ganz wenigen Elisionen hinterlassen einen etwas ungeübten Eindruck, und in diese Richtung weist auch die Idee der Bezugnahme auf den *Sara-Tag*: Passgenau ist diese alttestamentliche Anspielung nicht, denn das Aufrufen des Mythos von der Erzmutter Sara bringt noch weitere Assoziationen hervor als nur den Bezug auf die Geburt des ›verheißenen Sohns‹ Isaak. Dazu gehört das Motiv des Sara-Lachens, denn im 1. Buch Mose ist das Lachen eine Reaktion Saras auf die göttliche Prophezeiung, sie würde noch im Alter von 90 Jahren einen Sohn gebären. Zu den potenziell unbeabsichtigten Assoziationen mag denn auch ein Nachdenken über die Kinderlosigkeit des Erbprinzen und deren Ursachen gehört haben, womit noch einmal dessen Homosexualität ins Blickfeld gerückt wäre. Metaphorisch-assoziativ gesehen bleibt der Text von *Entweiche Sorgen = Nacht* also schwierig.

Musikalisch arbeitet der Satz dieser Aria dagegen in fließendem Tempo recht gängige Topoi einer beseelt-freudigen Festmusik ab, in der auch eine Art motivische Bezugnahme auf das Sara-Lachen sich melismatisch äußert (Abb. 1):

Allerdings wird just diese Art triolischer Achtelfiguration im weiteren Verlauf der Komposition vorher und nachher auch für andere melismatische und behandelte Textteile verwendet. Eine klare Semantisierung der Triolen tritt also nicht ein. Auch sonst verfährt der

¹⁵ Vgl. dazu Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen (UTB 1732), Tübingen/Basel²1993, S. 407 f.

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Violine I and Violine II, both in treble clef. The third staff is for the Canto (singer) in bass clef, with lyrics written below the notes. The bottom staff is for the Basso continuo in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ich hab am Sara- Tag ein La- chen ein La- chen ein La-'. The word 'Lachen' is repeated three times, each with a triplet of eighth notes. The instrumental parts also feature these triplets, creating a melismatic effect.

Abb. 1: Ausschnitt aus der Aria *Entweiche Sorgen-Nacht* von Georg Österreich, triolisches Melisma auf ›Lachen‹ (hier T. 5–13). © Matthias Kirsch, veröffentlicht unter der Lizenz [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Satz restriktiv mit den musikalischen Möglichkeiten: Die fast ausschließliche Verwendung der Kadenzstufen I. und V. beschränken das Klangspektrum deutlich.¹⁶ Die Instrumentation dagegen wechselt gelegentlich zu Oboen und Fagott,¹⁷ dem typischen Trio vor allem französischer Overtürenmusik, bringt aber grundsätzlich den Streichersatz mit oft parallelgeführten Violinen. Während Trauermusiken auch um 1700 noch oft von eher tiefgeschlüsselten Streichern (Viole da Gamba) und nicht selten fünfstimmigem Satz Gebrauch machen, waren die leichteren Genres der Kasualmusiken offener für den geringstimmig-modernen Satz mit Geigen/Oboen-Mischklang oder auch einen Farbwechsel von Streichern und Bläsern.

Die klangliche Geste mit ihren primär weltlichen Assoziationen mag hier also das bestimmende Moment sein. Im Zentrum steht natürlich als wichtigster musikalischer Träger des Satzes die hohe Singstimme, deren Ausführung in den 1690er Jahren noch nicht zwangsläufig eine Frauenstimme voraussetzte. Gerade für eine Aufführung im Gottesdienst wäre hier eher mit einer Knabenstimme zu rechnen, wobei der Wolfenbütteler Hof auch über Kastraten verfügte, deren Spezialisierung aber eindeutig dem *belcanto* der neueren Oper entsprach.

Ganz unabhängig von qualitativen Erwägungen darf Sophie Amalie insgesamt als eine besonders reich mit dedikativen und passiven Musikbeziehungen ausgestattete Angehörige der Gottorfer Dynastie gelten. Das war nicht unbedingt zu erwarten und ist doch vor allem wegen der historisch-gattungsmäßigen Spannweite bemerkenswert: Vom Gesangbuchlied über Kasualkompositionen aus den Bereichen Arie und Singballett reichen Sophie Amalies Musikbeziehungen bis hin zur ausgewachsenen Oper mit römisch-antiken und nordisch-mythologischen Sujets. Eine vergleichbar breite Belegdichte dürfte sich für ein anderes Familien-

¹⁶ So kadenziert dieser Satz in seinen textierten Teilen ausschließlich entweder nach B-Dur (Haupttonart) oder nach F-Dur (höchstrangige Nebentonart, ›Dominante‹). Nur die *Intrada* als rein instrumentale Einleitung weicht kurz in das zu B-Dur ›parallele‹ g-Moll aus.

¹⁷ Die Handschrift bringt dafür offenbar nachträgliche Schriftzusätze, die eindeutig nicht zur frühesten Schicht der Niederschrift gehören.

mitglied kaum finden lassen. Wichtigster Anlehnungskontext für Sophie Amalies Musikbeziehungen ist nun allerdings nicht der Gottorfer, sondern der Wolfenbütteler Hof. Die Gründe dafür sind nachvollziehbar, rühren aber an einer verbreiteten Sicht, die den sonst kulturstarken Hof an der Schlei so gern auch in einen klaren Zusammenhang mit der prestigeträchtigen musikalischen Großgattung Oper zu bringen versucht.

Gottorf und die Oper

Aber wurde denn nicht auch in Gottorf selbst Oper gespielt? Eine Antwort auf diese Frage hängt davon ab, welche Art musikalisch-szenische Darbietung man in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Oper gelten lassen möchte. Dass zum Beispiel die Zeitgenossen wohl auch *Singballette* als Opern bezeichnet haben, ist gut dokumentiert. Derartige Stücke wurden in Gottorf um die Jahrhundertmitte mehrfach produziert, während die archivalischen Dokumente vor Ort auch in solchen Fällen gern von *Opern* sprechen.¹⁸ Der Produktionsaufwand für ein Singballett konnte deutlich kleiner als derjenige für eine ›richtige‹ Oper sein: Temporäre Bühnen wurden dazu im einschlägigen Festsaal errichtet und erscheinen deshalb in Gottorfer Hof-Rechnungen. Setzen wir aber unser neuzeitlich dominantes Bild von Oper voraus und erwarten szenische Darbietung mit aufwändiger Bühnentechnik, mit sängerischen Höchstleistungen im zyklischen Rahmen von Rezitativ und Arie, dazu ein schlagkräftiges Orchester und Darbietungstanz, dann ist in Gottorf wohl keine Oper gespielt worden. Gerade das Fehlen geeigneter Räumlichkeiten – erst im 18. Jahrhundert wurde das dortige Ballhaus zum Theater umgebaut – verhinderte offenbar standesgemäße Opernproduktionen. Den Prestigewert einer eigenen Spielstätte für das Musiktheater hatte man sicherlich erkannt, aber es kam – wohl wegen knapper Mittel in den Exilzeiten Christian Albrechts – nicht zur Umsetzung entsprechender Pläne.

Ein weiteres verwirrendes Faktum ist die Überlieferung mehrerer Opernpartituren in der genannten *Sammlung Bokemeyer*,¹⁹ die wesentliche Teile der ursprünglichen Gottorfer Musikalien enthält. Georg Österreich, auf dessen Sammlertätigkeit der Grundbestand der *Sammlung Bokemeyer* zurückgeht, war aber während seiner Gottorfer Kapellmeisterzeit auch selbst als Opersänger aktiv, und so lassen sich die Opernpartituren der heutigen *Sammlung Bokemeyer* zwanglos als privater Bestand ohne direkte Beziehung zur Gottorfer Hofmusik erklären. Im Februar 1692 etwa wirkte Österreich just in Braunschweig an zwei Opernproduktionen mit,²⁰

18 Schon Wolfgang von Gersdorff wies diesen Gebrauch des Terminus ›Oper‹ nach und bezog sich dabei vor allem auf die Gottorfer Zeit des Kapellmeisters Augustin Pflieger (1635–1686). Vgl. dazu Wolfgang von Gersdorff: *Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp* (Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 27/28), Kiel 1912, S. 28, 110.

19 Vgl. dazu Harald Kümmerling: *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel u. a. 1970, S. 135.

20 Vgl. dazu Friedrich Chrysander: *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle*, in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* 1 (1863), S. 147–286.

und dieses Braunschweiger Engagement passt neben anderen Beobachtungen gut zu den traditionell engen Beziehungen zwischen Gottorf und dem Wolfenbütteler Hof, von dem aus das Braunschweiger Theater betrieben wurde. Da dieses Haus auch für ein zahlendes bürgerliches Publikum geöffnet war, darf es als erfolgreiches Modell einer adlig-bürgerlichen Mischfinanzierung im Opernbereich gelten. Vielleicht hatte Christian Albrecht ähnliches im Sinn, als er im Sommer 1694 dem Hamburger Opernensemble unter dem tatkräftigen Johann Sigismund Kusser (1660–1727) ein Spielprivileg für die Stadt Kiel in den Zeiten des Umschlags (jeweils vom 6. Januar bis zum 2. Februar) erteilte.²¹ Dieses Privileg war auf die folgenden vier Jahre begrenzt. Da Christian Albrecht aber am dritten Weihnachtstag 1694 verstarb und sein ihm als Herzog nachfolgender Sohn sofort die üblichen Trauerbestimmungen verordnete, wurde während des Umschlags 1695 in Kiel noch keine Oper gespielt. Die Kieler Gastspiele der Hamburger Truppe in den beiden folgenden Jahren sind dann aber ein regelmäßig herangezogenes Faktum norddeutscher Operngeschichte, und schon Johann Mattheson vermerkte sie besonders in seinem *Musicalischen Patrioten* bzw. in der *Ehren = Pforte*.²² Leider fehlt bislang auch eine umfassende Darstellung dieser frühen Kieler Operngastspiele.²³

Die Gegenwart Friederike Amalies bei den Kieler Aufführungen der Hamburger Truppe lässt sich inzwischen etwas besser absichern, und dabei helfen uns nun die zeitgenössischen Tages- bzw. Wochenzeitungen: Bisher war der genaue Zeitpunkt von Friederike Amalies Einzug auf dem Kieler Schloss, das just zwischen 1695 und 1697 renoviert und umgebaut wurde, eher unklar. Eine Meldung des *Stralsundischen RelationsCourier* (30. März 1696) bringt dazu folgende Information:

Ih. Hoh. reisten am 20 von Gottorf nach den Kiel auff dero Leibgeding / und haben I. Hochfl. Drl. benebst den Prinzen dero-selben das Geleit gegeben / wie dann I. Hochfl. Drl. ihrer dero Frau Mutter Ihre Hoheiten zum Valet den 19. auff Gottorff sehr herrlich tractiret.

Viel genauer als erwartet ist Friederike Amalies Umzug von Gottorf auf ihren Witwensitz nach Kiel nun auch mit Hilfe der zeitgenössischen Tagespresse datierbar. Mehrere Zeitungsmeldungen aus den folgenden Wochen und Monaten berichten der Öffentlichkeit, dass die

21 Vgl. dazu Gersdorff: Geschichte des Theaters (wie Anm. 18), S. 115.

22 Vgl. Johann Mattheson: Der Musicalische Patriot [...], Leipzig 1775 (ND Hamburg 1728), S. 198. In diesen Zusammenhang gehört auch die autobiographische Darstellung von Matthesons beiden Kieler Gastspielen in seiner *Ehren=Pforte*. Vgl. Johann Mattheson: Grundlage einer Ehren=Pforte [...], Hamburg 1740, S. 190.

23 Die Gastspiele der Hamburger Truppe in Kiel wurden im Norden offenbar mit einem gewissen Interesse beobachtet, jedenfalls setzt die Berichterstattung dazu bereits im Dezember 1694 mit Zeitungsmeldungen über technische Vorbereitungen und Gedanken zu Auswirkungen auf den Lehrbetrieb der Universität ein. Für die Gastspiele 1697 schließlich wird auch von einer (Abschluss-[?])Aufführung im Ballhaus mit panegyrischen Elementen berichtet. Leider bringen die Zeitungen an keiner Stelle Hinweise auf die Identität der aufgeführten Stücke, sodass man hier auf Vermutungen angewiesen ist. Wahrscheinlich wurden in Kiel auch Opern gespielt, die Mattheson im *Patrioten* (siehe Anm. 22) unter die Hamburger Produktionen der Jahre 1695 und 1696 zählte.

verwitwete Herzogin dort nun ihren dauerhaften Wohnsitz bezogen hatte. Für Opernbesuche Friederike Amalies während des Umschlags 1696 aber kam ihr Einzug auf dem Kieler Schloss erst im März des Jahres zu spät. Dass sie dennoch solche Besuche von Gottorf aus geplant haben könnte, legt folgende Meldung der *Relation aus dem Parnasso* (10. Januar 1696) nahe:

*Vor meinem Arrivement zu Gottorf
hatten sich Ihro Hochfürstl. Durchl. nebst dero Fr. Mutter /
nach Tönningen erhoben / und wolte man daher fast emini-
ren, daß solche vor diesesmahl nicht den Kiehler Umschlag
mit Ihrer allerseits hohen Presence erfreuen würden. In-
dessen wuchs zu Kiel der Dähnischen und Hollsteinischen Noblesse je
mehr und mehr an / und divertirte sich, nebst denen Edlen Mu-
sen-Söhnen täglich mit der angenehmen Operen-Lust.*

Herzog Friedrich IV. war also im Januar 1696 auf die Festung Tönning gezogen und seine Mutter Friederike Amalie hatte ihn dorthin begleitet. Opernbesuche der beiden in Kiel sind deshalb unwahrscheinlich. Just während des Umschlags im darauffolgenden Jahr 1697 war dann aber Friederike Amalies Schwiegersohn Erbprinz August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg zu Besuch auf dem Kieler Schloss, wohin auch Herzog Friedrich IV. bereits am 18. Januar gekommen war, wie im *Stralsundischer RelationsCourier* (29. Januar 1697) zu lesen ist:

*Zu Kiel befindet sich der Erb-Printz von Wolfenbüttel / und
logiret selbiger auf dem Schloß. Den 18. sind Ihr.
Hoch-fürstl. Durchl. der Herzog von Holstein alldort
angelandet / den Opern beyzuwohnen.*

Die *Relationen aus dem Parnasso* (15. Januar 1697) aber bezeichnen den Kreis der offenbar wegen der Oper nach Kiel gereisten Gäste Friederike Amalies noch genauer:

*Zu Kiehl
war der Durchl. Erb-Printz zu Wolfenbüttel in Gesell-
schaft seiner Durchl. Gemahlin schon vor etlichen Tagen
angelandet / logirte auf hiesigem Schlosse bey Ihrer Hohei-
ten / und hatte nicht selten anhero die raren Opera allhier
frequentiret. Und weil auch Seine Hoch-fürstl. Durchl. /
der regierende Hertzog / von Gottorf / nebst dero Hr. Bruder /
der Bischof von Eityn und Seine Durchl. der Hertzog von
Plön / stündlichen eingewartet wurden / auch die Noblesse in
grosser Anzahl arriviret / so war diese Stadt davon gantz an-
gefüllet.*

Die *Relationen aus dem Parnasso* machten in jenem Jahr den Kieler Umschlag noch insgesamt drei Male (nämlich am 19., 22. und 29. Januar) zum Thema und berichteten über eigene separate Festlichkeiten von Sophie Amalie und Prinz Christian auf dem Kieler Schloss. Wahrscheinlich konnten die Instrumentalisten der Hamburger Truppe dort auch noch ihre Gage aufbessern und Tanzmusik spielen.

Hier zeigt sich: Die Gottorfer Familie besuchte wohl eher nicht die erste Kieler Saison der Hamburger Truppe 1696, wohl aber gut dokumentiert und im größeren Kreis die Vorstellungen der Umschlags-Saison 1697. Ob Friederike Amalie selbst die Gastspiele der *Hamburgenses* wesentlich befördert hat, ist bis auf weiteres unklar. Hier braucht es wohl doch noch mehr klassische Archivarbeit, aber weder die Ratsprotokolle noch die erhaltenen Ballhaus-Dokumente im Kieler Stadtarchiv erwähnen irgendeine Beteiligung der Herzoginwitwe.²⁴ Die Hamburger Truppe könnte also tatsächlich ohne Fürsprache Friederike Amalies mit dem Rat der Stadt verhandelt und das bereits anderthalb Jahre alte Spielprivileg Christian Albrechts ganz aus eigenem Antrieb genutzt haben.

Noch eine ›Heimholungsmusik‹

Auch die Untersuchung vom Standpunkt der Fürstinnen aus zeigt, welche Rolle die Frage nach der Präsenz einer Person an dem einen oder dem anderen Ort spielt. Das lässt sich an mehreren Beispielen gut nachvollziehen, von denen ich hier insgesamt noch drei weitere kurz vorstellen möchte. Jedes Mal geht es dabei auch um ›Ortsdaten‹ im Sinne der genannten An- oder Abwesenheit von Personen an einem bestimmten Ort.

Sehr häufig fanden Fürstenhochzeiten am Stammsitz der Herkunftsdynastie der Braut statt. Für die Verheiratung Herzog Friedrichs IV., des Nachfolgers von Christian Albrecht, bedeutete das eine Reise nach Stockholm, denn seine Braut war Hedwig Sophia, die Tochter des schwedischen Königs, der kurz zuvor verstorben war. Wieder sind es Zeitungsmeldungen, die eine Art Bewegungsprofil der beteiligten Personen zulassen: Da ist zunächst Friederike Amalie, die mit ihrer jüngeren Tochter am 22. November 1697 in Stralsund an Bord eines Schiffes ging und nach Schweden reiste.²⁵ Friederike Amalie blieb mehrere Monate in Stockholm, und ziemlich sicher war sie auch in die Verhandlungen über die abzuschließenden *Ehepakten* einbezogen, bevor Anfang Juni 1698 die eigentliche Hochzeit gefeiert werden konnte. Laut *Stralsundischem RelationsCourier* fand sie dann, sicherlich wegen des hohen Trauerfalls zuvor, in vergleichsweise bescheidenem Rahmen statt. Als die Hochzeitsgesellschaft mit der Braut Hedwig Sophia auf fünf Schiffen Richtung Kiel reiste, war es allerdings

²⁴ Dies ergab eine erste Durchsicht beider Bestände im Kieler Stadtarchiv. Während die Ratsprotokolle (Prot. publ.) ohnehin jeweils nur sehr knapp Zusammenfassungen der verhandelten Gegenstände enthalten, bringt die umfangreiche Ballhaus-Dokumentation (Konvolut 532) vor allem die bereits durch Wolfgang von Gersdorff (siehe Anm. 18) aufgearbeitete Korrespondenz von Hof, Rat der Stadt und Schauspiel- bzw. Operntruppen.

²⁵ Vgl. dazu *Stralsundischer RelationsCourier* (22.11.1697).

schon Anfang September, denn man hatte die Zeit am Königshof (und die Reise zur Einschiffung in Karlskrona) für allerlei *Divertissements* genutzt. Der Empfang in Kiel ist dann selbstverständlich ebenfalls Thema im *Stralsundischen RelationsCourier* und wird (nicht nur dort) recht eingehend beschrieben.²⁶ In der *Sammlung Bokemeyer* befindet sich die Komposition *Verknüpftes Götter = Paar*,²⁷ die man auf den ersten Blick für eine Hochzeitsmusik zu diesem Anlass halten kann. Als Komponist vermerkte Georg Österreich auf der überlieferten Handschrift *composui mense sept. 1698* und als Ortsangabe *Schleswig*. Hier liegt also eine weitere ›Heimholungsmusik‹ vor, denn Friedrich und Hedwig Sophia waren ja bereits im Juni in Schweden verheiratet worden. Die Aufführung dieses Stücks dürfte aber auch nicht in Schleswig stattgefunden haben, da der Hof nach seiner Ankunft noch einige Monate in Kiel blieb und dort auf dem frisch renovierten Kieler Schloss residierte,²⁸ dessen Bau man dafür eigens um einen neuen Küchentrakt erweitert hatte. Die ›Heimholungsmusik‹ für Hedwig Sophia wurde also weit eher in Kiel musiziert – und zwar entweder in einem eigenen Festgottesdienst oder eben bei Feierlichkeiten auf dem Kieler Schloss. Vor allem Zeitungsmeldungen und die aus ihnen abzulesende Folge der Ereignisse nebst den Aufenthalten und Reisetätigkeiten der beteiligten Personen ermöglichen also eine vielschichtige Betrachtung dieses Falls, denn Orts- und Datumsangabe auf der überlieferten Musikhandschrift allein führen hier in die falsche Richtung: Österreich mag seine Komposition in Schleswig verfasst haben, aufgeführt wurde sie aber doch wohl eher in Kiel.

Eine Braunschweig-Reise Friederike Amalies im Spätsommer 1699

Ein zweites Beispiel für Bedeutung und Behandlung von Ortsdaten ist etwas verwirrender. Hier geht es um die Friederike Amalie gewidmete Produktion der Steffani-Oper *Der Hochmüthige Alexander* im Jahr 1699 (siehe Tab. 1).²⁹ Ein genaues Aufführungsdatum ist nur anhand des Textbuchs nicht zu ermitteln. Prinzipiell kommen für Braunschweiger Opernaufführungen die dortige Winter- oder Sommermesse in Betracht und damit Termine jeweils nach dem 2. Februar oder dem 10. August. Vielleicht hilft hier eine Meldung weiter, die der *Stralsundische RelationsCourier* (12. August 1699) brachte:

²⁶ Vgl. dazu ebd. (23.09.1698). Auch andere Zeitungen berichteten durchaus etwas umfangreicher über Ankunft und Einzug des herzoglichen Paares in Kiel, so etwa der *Nordische Mercurius* und der *Reichs Post-Reuter*.

²⁷ Auch diese Komposition befindet sich in der oben genannten Berliner Musikhandschrift (siehe Anm. 11).

²⁸ Das vollständig umgebaute Schloss Gottorf dagegen wurde erst am 14. April 1699 mit einem feierlichen Einzug des Hofes wieder zur Residenz. Vgl. dazu die Schilderungen der entsprechenden Feierlichkeiten: Continuirte Fortsetzung Adami Olearii Hollsteinischen Chronica von Anno 1662 biß 1702 [...], Frankfurt 1703, S. 121.

²⁹ Wie die meisten Steffani-Opern war auch dieses Stück ursprünglich für den Hannoveraner Hof bestimmt und wurde dort natürlich zuerst auf Italienisch gegeben. Italienische Opern aber übernahm man in Hamburg und Braunschweig meist in deutschsprachigen Bearbeitungen. Besonders hervorzuheben hat sich mit solchen Einrichtungen der Braunschweigische Kammersekretär und Hofdichter Gottlieb Fiedler († 1704), von dem auch die hier genannte deutsche Fassung von Steffanis *La superbia d'Alessandro* stammt.

*(Hamburg vom 8. August) Laut Holsteinische Briefen haben
Ihro Hoheit die verwittibte Herzogin von Holstein ei-
ne Reise nach Braunschweig thun wollen / wegen der be-
sorgenden Weitläufftigkeiten aber hat sie ihre Resoluti-
on geändert.*

Hatte Friederike Amalie also eine ursprünglich geplante Braunschweig-Reise Anfang August 1699 abgesagt? Kampfhandlungen in Holstein – eine unmittelbare Folge der Rüstungspolitik ihres Sohns – waren offenbar zu befürchten. Sollte der *Hochmüthige Alexander* ohne Friederike Amalies Anwesenheit in Braunschweig während der Sommermessen-Spielzeit des Jahres 1699 über die Bühne gegangen sein, so wäre dieses Stück womöglich ohne das auf die Anwesenheit der Herzoginwitwe und ihrer *Durchleuchtgen Kinder* abgestellte *Vorspiel* aufgeführt worden, und ein irreführendes Libretto würde bis heute einen anderen Sachverhalt nahelegen. Allerdings meldete die *Relation aus dem Parnasso* (15. August 1699) nur drei Tage nach dem *Stralsundischen RelationsCourier* in der gleichen Sache einen anderen Zustand:

*[Von] Kiehl
hatten Ihro Königl. Hoheit nebenst Seiner Seiner Hoch-
Fürstl Durchlauchtigkeit Durchlauchtigkeit des Prin-
tzen / und der Prinzessin die bishero intentionirte Reise nach
der Braunschweigischen Messe / den 10. hujus, mit anbrechen-
den Tage angetreten / von dannen sie aber innerhalb 3. Wo-
chen wieder zurück kommen dörfen.*

Wir erfahren also, dass Friederike Amalie (in Begleitung ihrer Kinder Prinz Christian und Prinzessin Marie Elisabeth) tatsächlich gereist ist und die Aufführung des *Hochmüthigen Alexander* dürfte deshalb auch mit dem eigens vorgesezten Anlass-Prolog stattgefunden haben. Diese Beispiele zeigen, mit welchen Schwierigkeiten zu rechnen ist, wenn man im Zusammenhang mit Ereignisgeschichte nach belastbaren Orts- und Bewegungsdaten sucht. Vor allem aber zeigt sich auch, dass grundsätzlich nicht mit vollständiger Faktensicherheit gerechnet werden darf, vor allem dann nicht, wenn Hinweise nur aus einer einzigen Quelle vorliegen. Für den Bereich der frühen Zeitungen gilt ja ohnehin, dass es sich wie bei modernen Zeitungen auch letztlich um journalistische Quellen handelt. Eine gewisse Skepsis ist also angebracht. Allerdings überwiegen aus meiner Sicht bei der hier vorfindlichen Lage eindeutig die Vorteile, die diese journalistischen Quellen bieten, vor allem dann, wenn andere Quellen ›schweigen‹. Die Spurenlage ist oft genug absolut dürftig. Doch leider führt auch die Berücksichtigung mehrerer Quellenarten nicht von selbst zu endgültigen Klärungen. Im letztgenannten Fall könnte wohl nur eine zweite unabhängige Datierung der Aufführung des *Hochmüthigen Alexander* Klarheit bringen. Bisher findet sich die Spielzeit-Angabe in

der Sommermesse für den Hochmüthigen Alexander nämlich ohne einen Beleg nur in der Sekundärliteratur bei Friedrich Chrysander.³⁰

Eine Festoper zu Ehren Herzog Friedrichs IV. und Hedwig Sophias

Datierungsfragen von Kompositionen und deren Aufführungen gehören zum Tagesgeschäft musikgeschichtlicher Forschung, und in gewisser Weise begleiten derartige Fragen die norddeutsche Operngeschichte schon von Beginn an: Johann Mattheson jedenfalls widmete der Aufführungschronologie des Hamburger Gänsemarkts in seinem *Musicalischen Patrioten* viel Raum und lieferte so eine große Menge an Daten,³¹ die an einigen Punkten auch eine landesgeschichtliche Relevanz haben. So dürfte die von Reinhard Keiser verfasste Festoper *Der aus Hyperboreen überbrachte Güldene Apfel* – komponiert auf den Anlass der Hochzeit von Friedrich IV. und Hedwig Sophia bzw. für deren ›Heimholung‹ – tatsächlich im Sommer 1699 in Hamburg aufgeführt worden sein, wie entsprechende Zeitungsmeldungen – hier der *Altonaische Mercurius* (20. Juni 1699) – berichten:

*Ih. Hochfürstl. Durchl.
Der Hertzog von Holstein / nebst dero Gemahlinn / wie auch Ih.
Hoheit der Frau Mutter werden stündlich in bemeldter
Stadt Hamburg erwartet / und sich mit der Opera divertiren; [...]*

Noch etwas genauer berichtete der *Stralsundische Relations-Courier* (26. Juni 1699) über die Gottorfer in Hamburg:

*Hamburg / vom 23. Jun.
Ihro Hochfl. Durchl. Der Hertzog von Holstein = Gottorf be =
finden sich auff Dero Aemter nahe dieser Stadt / Sie waren
zwar am Mittwoch / mit Ihro Königl. Hoheit Dero Durchl.
Gemahlin /allhie in die Ihnen zu hohen Ehren verfertigte Opera /
reiseten aber nach deren Vollführung sogleich wieder von hinnen.*

Die Skepsis also, mit der etwa Werner Braun in seiner detailreichen Studie zur Hamburger Oper den Datierungen Matthesons insgesamt begegnete, ist daher zumindest im Fall des *Güldenen Apfel* wohl unbegründet:³² Die Zeitungen liefern uns auch hier eine sehr genaue

³⁰ Siehe Anm. 20.

³¹ Vgl. Mattheson: *Patriot* (wie Anm. 22), S. 177–200.

³² Vgl. ebd., S. 184, und mit Bezug auf Matthesons Datierung die Bemerkung bei Werner Braun: *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft NF 1) Saarbrücken 1987, S. 155.

Datierung der fürstlichen Fest-Oper, die doch erst eine ganze Weile nach Ankunft des Paares in Holstein stattfand.

Anna Catharina Pogwisch – auch eine ›Fürstin der Lande‹?

Zum Schluss dieses Beitrags noch etwas zu einer passiven Musikbeziehung, die es zumindest quellenmäßig ›in sich hat‹: Anna Catharina Pogwisch (1634–1694) war zwar nicht im engeren Sinne eine ›Fürstin der Lande‹, wohl aber eine Fürstin ›aus dem Land‹, denn sie stammte aus Holstein und verbrachte Teile ihres Lebens in Hamburg.³³ Zur Fürstin wurde sie nur deswegen, weil sie als bereits verwitwete Frau eines Gottorfer Hofbeamten 1665 die Ehe mit einem zumindest nominellen Fürsten einging: Georg Christian von Hessen-Homburg (1626–1677) hatte Anna Pogwisch 1665 in Hamburg geheiratet. Vermutet wird, dass diese Verbindung letztlich vor allem einen geschäftlichen Charakter hatte, der an dieser Stelle aber nicht weiter diskutiert werden kann. Entscheidend ist hier, dass Anna Pogwischs Tod in ihrem 61. Lebensjahr zumindest im Norden doch einen gewissen Nachrichtenwert hatte. Im *Nordischen Mercurius* (24. August 1694) war deshalb zu lesen:

Zu Kiel

*Wurde den 17. dieses des Durchl. Fürsten und Herrn / Hn. Geor =
ge Christians / Landgrafen zu Hessen / Fürsten zu Hirschfeld ec.
Hochsehl. Gedächtniß nachgelassene Hochfl. Frau Wittibe Anna
Catharina gebohrne von Pogwischen / nachdem dieselbe den 18.
May dieses 1694sten Jahres im 61ten Jahr Ihres Alters hoch =
selig in dem Herrn verschieden / in Dero Erbbegräbniß bey hoch-
ansehnlichem Trauer = Gefolge unter einer fürtrefflichen Trau =
er = Musiq / welche durch den Hochfl. Holstein = Gottorfischen
Capelmeister Hn. Oestereich componiret / beygesetzt.*

Der *Altonaische Mercurius* (24. August 1694) ergänzte dazu noch, dass die Trauermusik von

*Herrn Georg Oesterreichen / componiret, und von denselben mit grossen ap-
plausu vieler 100 Zuhörer auffgeführt worden*

³³ Anna Pogwisch war in erster Ehe verheiratet gewesen mit dem Diplomaten Friedrich von Ahlefeldt (1618–1664), der hohe Ämter im Gottorfer Staat übernahm, Friedensverhandlungen mit Dänemark führte und auch das Herzogtum auf dem Reichstag 1653 in Regensburg vertrat.

sei.³⁴ Natürlich ist es die hier offenkundige (passive) Musikbeziehung Anna Pogwischs, die von der gegebenen Mitteilung im *Nordischen Mercurius* nur knapp, doch schlaglichtartig erhellt wird. Im Rahmen dieses Beitrags verdient sie ein gewisses Interesse. Ein *Fürstl. Gottorfischer Capellmeister* also – der bereits im Zusammenhang mit Sophie Amalie genannte Georg Österreich – lieferte die *Trauer-Musique* für den Aussegnungsgottesdienst der Verstorbenen in der Kieler Nikolaikirche am 17. August 1694. Als ein höfischer Bedienter komponierte (und leitete) er also offenbar auch Musiken für ›Kunden‹ außerhalb des Hofes und konnte dabei zu seinem Vorteil von der allgemeinen ›Öffentlichkeit‹ beobachtet werden. An dieser Stelle wäre die Geschichte eigentlich zu Ende, wenn nicht der inzwischen relativ gute Aufarbeitungsstand zumindest von Teilen der notorischen *Sammlung Bokemeyer* dafür sorgen würde,³⁵ dass der dringende Eindruck entsteht, ebendiese Trauermusik für Anna Pogwisch könnte tatsächlich überliefert sein. Der Band *Mus.ms.autogr.Österreich, G 3* der Berliner Staatsbibliothek enthält nämlich auch eine Komposition Georg Österreichs mit dem Textincipit *Seelge Fürstin, ruhe wohl*, deren Papier von Konrad Küster wegen seines Wasserzeichens auf 1693/94 datiert wird und die nicht nur deswegen durchaus auf die Umstände der Pogwisch-Trauerfeier passt.³⁶ Der Text dieser Komposition ist derart allgemein gehalten, dass absolut keine offensichtlich personalisierten Elemente ausgemacht werden können, die irgendeine Zuordnung zu bekannteren Personen zuließe.³⁷

[1. Strophe]

Seel'ge Fürstin [ersetzt durch *seelger Hertzog, Bischoff*], *ruhe wohl*,
schlaffe sanft in deiner Kammer
fleuch vom Wechsel, Creutz und Jammer
nach dem sichren Himmel Pol.
Ob es uns gleich heftig kräncket
daß man in die Grufft dich senket
schliest doch deine süße Ruh
unsrer Klag die Lippen zu.

[weitere sieben Strophen gleichen Baus]

Gerade die Streichung des Wortes *Fürstin* und das Ersetzen durch die silbengleichen Wörter *Hertzog* und *Bischoff* als spätere Zusätze in der Handschrift zeigen, dass dieses Stück sich wohl

34 Der Hinweis des Korrespondenten-Berichts auf die positive Aufnahme (*applausu*) durch ein quasi-Publikum (*vieler 100 Zuhörer*) sollte gerade wegen seiner merkwürdigen Querständigkeit zum liturgischen Anlass – es handelte sich immerhin um einen Trauergottesdienst – unbedingt vermerkt werden.

35 Siehe Anm. 11.

36 Vgl. dazu Küster: Österreichs Musiksammlung (wie Anm. 12), S. 228.

37 Ich danke Herrn Cosimo Stawiarski (Bregenz) bestens für den Hinweis, dass *Seelge Fürstin, ruhe wohl* sich bisher tatsächlich keinem bestimmten Anlass zuordnen ließ und damit eine Sonderstellung unter den Trauermusiken Georg Österreichs einnahm.

bestens für weitere Gelegenheiten eignete und wohl auch entsprechend verwendet wurde.³⁸ War *Seelge Fürstin, ruhe wohl* also ursprünglich die Trauermusik für Anna Pogwisch, von der immerhin zwei Zeitungen im Norden berichteten? Fest steht, dass sich damit im positiven Fall eine weitere Komposition des Gottorfer Hofkapellmeisters Österreich sinnvoll zuordnen ließe. Mehr noch: Dieser Fall könnte anschaulich zeigen, dass ›Nebentätigkeiten‹ eines höfischen Bedienten über seine Dienstpflichten hinaus – wahrscheinlich mindestens mit ausdrücklicher Duldung des Dienstherrn – einem breiteren Publikum bekannt gemacht werden konnten.³⁹ Österreich jedenfalls dürften die entsprechenden Zeitungsmeldungen nicht geschadet haben.

Schluss

Die nähere Erörterung von Musikbeziehungen im höfischen Kontext – und dafür eignen sich die Gottorfer Fürstinnen in besonderem Maße – setzen einen erweiterten Blick voraus, der über die ohnehin manchmal nur spärlich überlieferten musiknahen Archivalien von Höfen hinausgehen muss. Dies lässt sich in der vorgestellten Weise recht gut durchführen. Zwei Quellenbereiche sind es vor allem, die dabei einen unvermutet hohen Rang einnehmen: Zum einen machen bibliographische Angaben mit Verweisen auf Libretto-Drucke deutlich, in welchem Ausmaß Gottorfer Fürstinnen (und natürlich auch andere ausreichend ›wichtigen‹ Personen) mit musikalischen Produktionen in Verbindung gebracht wurden und wohl auch selbst gesehen werden wollten. Zum anderen erweist sich der Bereich der zwar mühevollen, aber ergiebigen Recherche in zeitgenössischen Tages- und Wochenzeitungen als lohnend, was die Absicherung von Bewegungsdaten betrifft. Abgerundet wird dieser Bereich von Zufallsfunden (wie im zuletzt vorgestellten Fall der Anna Pogwisch), die sich bei aufmerksamer Durchsicht des Materials einstellen können. Zusammengefasst bleibt die Darstellung von Musikbeziehungen historischer Personen also eine kleinteilige, eher mosaikartige Arbeit. Sie wird aber inzwischen erleichtert durch die gute und schnelle Verfügbarkeit von Informationen jeglicher Art im Rahmen von Web-Ressourcen, deren Nutzung auch die Bedingungen hofmusikalischer Forschung erheblich verbessert hat.

Abstract

Much data concerning courtly life at Gottorf-Castle around the year 1700 remains unknown. In particular, the cultural interests of female members of the ruling family, along with their musical ›profile‹, warrant further investigation. This brief sketch initiates a discussion by examining dedications of

³⁸ Die Angabe im Katalog der Berliner Staatsbibliothek, *Seelge Fürstin, ruhe wohl* könnte eine Komposition auf den Tod Christian Albrechts sein, ist bereits wegen der Streichungslage (*Hertzog* ist offensichtlich ein späterer Zusatz) wohl unrichtig.

³⁹ Wenn Anna Pogwisch durch ihre erste Ehe mit einem ranghohen Gottorfer Beamten dem dortigen Hof auch nach ihrer Verwitwung noch verbunden war, dann könnte Georg Österreichs kompositorischer Einsatz bei diesem Trauerfall eine in Gottorf durchaus erwünschte Handlung gewesen sein.

Cantatas, Singballette, and Opera-Arrangements, shedding light on certain female musical interests during this period. Here, the main figures are Marie Elisabeth, Friederike Amalie and Sophie Amalie of Schleswig-Holstein-Gottorf, representing three generations of the ruling family. Employing contemporary newspaper texts as a primary method, this study delves into courtly musical activities, exploring both typical brief announcements related to court music and movement data. Through this approach, new insights emerge, prompting further inquiries into this intriguing aspect of court life.

Autor

Dr. Matthias Kirsch

Lehrbeauftragter für Elementare Musiklehre und Tonsatz am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seine bevorzugten wissenschaftlichen Arbeitsfelder sind aktuell die Geschichte der Musiktheorie, digitale Musikanalyse und regionale Musikgeschichte in Schleswig-Holstein.

E-Mail: mkirsch@musik.uni-kiel.de

Open Access // Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Beitrags von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.