

GREIFSWALDER BEITRÄGE ZUR
MUSIKWISSENSCHAFT 15



**Das Kantorat des Ostseeraums
im 18. Jahrhundert**

Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines
kirchenmusikalischen Amtes

Joachim Kremer, Walter Werbeck (Hg.)

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Joachim Kremer, Walter Werbeck (Hg.)
Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert

Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 15
Herausgegeben von Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef,
Lutz Winkler, Walter Werbeck

Joachim Kremer, Walter Werbeck (Hg.)

Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert

Bewahrung, Ausweitung und Auflösung
eines kirchenmusikalischen Amtes

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung aus: Christoph Weigel, Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände,
Regensburg 1698.

ISBN 978-3-86596-060-3

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2007. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Joachim Kremer Von „Noten-Krämern“, „Solmisations-Rittern“ und „theatralischer“ Kirchenmusik: Zur Bewahrung, Ausweitung und Auflösung des Kantorats im 18. Jahrhundert	9
Axel Fischer Die „eigentlichen Cantorgeschäfte“ – Johann Nikolaus Forkels Beitrag zur kirchenmusikalischen Reformdiskussion	35
Gesa Brümmel Die Neugestaltung des Kantorats im norddeutsch-hanseatischen Bildungssystem des 18. Jahrhunderts	45
Jürgen Neubacher Zwischen Auftrag und künstlerischem Anspruch – Zu Telemanns musikpädagogischer Position als Kantor und Director chori musici in Hamburg	63
Harald Herresthal Das Kantorat in Norwegen seit der Reformation und die kirchlichen Gesangspflichten der Kathedralschüler bis zu ihrer Freistellung um 1809	75
Lars Berglund Kantor, Director Musices oder Organist? Der kirchenmusikalische Beruf in Schweden im 18. Jahrhundert	87
Jürgen Heidrich Johann Adam Hiller und das Leipziger Thomaskantorat im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert	95
Karl Heller Die „große oder sogenannte Stapelsche PassionsMusic“ von 1722 und die Tradition der Passionsaufführungen in Rostock	105

Andreas Waczkat „Bekanntlich ist die Besorgung des Chors und des ganzen musikalischen Fachs für den H: Cantor, als Schulmann betrachtet, eine sehr lästige und unpassende Beschäftigung“. Johann Friedrich Besser und das Güstrower Domkantorat im ausgehenden 18. Jahrhundert	127
Beate Bugenhagen „Andere Zeiten erfordern andere Einrichtungen“ – Kantor und Musikdirektor in Stralsund nach 1750	141
Lutz Winkler Kantoren und Stadtmusici in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Greifswald	155
Jerzy Marian Michalak „Es ist itzt eyn ander wellt, vnd gehet anders zu“. Evangelische Kantoren und Kantorate im Danzig des 18. Jahrhunderts	167
Michael Kube Strukturwandel und Reformen – Über das Ende des Kantorats an der Kieler Nikolaikirche	199
Kathrin Eberl Zur Spätzeit des Kantorats: Carl Loewe in Stettin	211
Personenregister	223
Ortsregister	233

Vorwort

Seit der Reformation waren in den lutherischen Städten Kantoren die zentralen Musiker. Zuständig für die Figuralmusik in der Kirche, mussten sie auch für die Unterweisung der dazu herangezogenen Schüler in den örtlichen Gelehrtenschulen Sorge tragen. Mehr als zwei Jahrhunderte lang bewährte sich ihre doppelte Integration in Schule und Kirche. Gleichwohl war die Effizienz dieser Organisationsform nicht für alle Zeiten garantiert; gegen Ende des 18. Jahrhunderts erwies sich das Kantorat weithin als reformbedürftig, wenn man es nicht überhaupt abschaffte. Die Gründe dafür sind äußerst vielfältig und eng mit jenem tiefgreifenden Wandel verbunden, der seit den 1920er Jahren mit dem Schlagwort der „Verbürgerlichung“ der Musikkultur beschrieben worden ist. Jedenfalls änderten sich die Arbeitsbedingungen für Kantoren grundlegend. Oft verließen sie selbst tradierte Bereiche ihres Amtes oder gaben sie freiwillig auf. Dabei spielten auch die Interessen der Schulen eine wichtige Rolle: Viele richteten ihr Lehrangebot verstärkt an den aktuellen Bedürfnissen aus – in der Regel auf Kosten der Musikausbildung.

Zahlreiche religiöse und liturgische Bräuche änderten sich. Hausrauungen beispielsweise nahmen zu, und auch bei Begräbnissen wurde eigens komponierte Musik entbehrlich. Öffentliche Konzerte, ein expansives Publikationswesen und die Hausmusik schufen neue Betätigungsbereiche für Musiker und zogen das Interesse vieler Stadtbewohner auf sich. Die meisten Kantoren reagierten darauf mit neuen Tätigkeiten (in Danzig beispielsweise erteilten sie Instrumentalunterricht), die mit dem traditionellen Amt nicht zu vereinbaren waren. Ob damit bereits der viel zitierte „Niedergang“ des Kantorats einherging oder ob es sich lediglich um eine Reaktion auf veränderte berufliche Rahmenbedingungen handelte, können nur Fallstudien erhellen.

Auch die Schulbehörden, Träger der Gelehrtenschulen, reagierten häufig mit intensiven Diskussionen um Verbesserungen bzw. Veränderungen des Unterrichts. Forderungen, die Schüler zugunsten ihrer Studien von musikalischen Verpflichtungen weitgehend zu befreien, waren gut gemeint, gingen aber zu Lasten der liturgisch-gottesdienstlichen Musikpflege. Die im 18. Jahrhundert ergriffenen Maßnahmen – gewissermaßen eine Parallelerscheinung zur zeitgleichen Diskussion um die „wahre“ Kirchenmusik – muten sehr modern an: Man legte musikalische Ämter (Organist und Kantor) zusammen, man stellte Teilzeitkantoren an oder man plante neue Nebeneinkünfte ein. So aktuell 1753 der Stralsunder Vorschlag für ein *Collegium musicum* war, das auch weltliche und theatralische Musikern aufführen sollte, so stark entfernte er sich von den früheren Aufgaben des Kantorats. Dass die städtische Musikpflege auf Dauer von einem Kantor gelenkt

werden konnte, war keineswegs gesichert. Und was in großen Städten wie Stralsund möglich schien, war in den kleineren Orten oft gar nicht denkbar.

Die Autorinnen und Autoren der in diesem Sammelband zusammengeführten Beiträge thematisieren Tendenzen des Kantorats im Ostseeraum im ausgehenden 18. Jahrhundert, und zwar im Kontext des musik- wie sozial- und kulturgeschichtlichen Wandels. Die strukturelle Heterogenität des regionalen Raumes, aus denen die gewählten Beispiele stammen, lässt eher große Differenzen erwarten. In den einzelnen Fallstudien werden denn auch ganz unterschiedliche Wandlungsprozesse des Kantorats mit ihren Hintergründen sichtbar; an zahlreichen Belegen lässt sich erkennen, wie Kantoren und Behörden auf die Veränderungen reagierten.

Bei den Texten handelt es sich um Vorträge bzw. Referate, die während der 10. Internationalen Konferenz „Musica Baltica“ im September 2004 in Greifswald gehalten wurden. Die Herausgeber danken den Autorinnen und Autoren für die Überlassung ihrer Texte, außerdem den Sponsoren, die die Publikation ermöglicht haben: dem Rektor der Universität Greifswald, der Greifswalder Philosophischen Fakultät und der Sparkasse Vorpommern.

Greifswald und Stuttgart, im Februar 2007

Die Herausgeber

Von „Noten-Krämern“, „Solmisations-Rittern“ und „theatralischer“ Kirchenmusik: Zur Bewahrung, Ausweitung und Auflösung des Kantorats im 18. Jahrhundert

JOACHIM KREMER

„Ich wohnte ehemals einem Collegio musico mit bey, wo sich bisweilen fremde Künstler angaben, und hören liessen, damit sie Beförderung erhielten. Unter andern erschien einstens ein ziemlich dünn-besponnener Schwartz-Rock, mit einer Semmel-Farbenen Perücke, darin kein krumm Haar zu sehen: Derselbe entdeckte einigen Anwesenden unter der Hand, er sey ein armer Cantor, man mögte ihm doch eine Beisteuer zu Wege bringen. Wie nun hierauf der Herr des Hauses verlangte, er sollte erst ein Schul-Recht ablegen, und eine ihm vorgelegte Stimme singen; entschuldigte er sich, daß er es nicht vermögte. Und sey doch ein Cantor? frug der Haus-Herr. Ja, sprach jener: Darum bin ich auch eben ein armer Cantor. Mit welchen Worten er voller Scham den Saal verließ, und bey einigen groß Gelächter, bey andern aber Mitleiden verursachte.“

Mit diesen Worten¹ beschließt Johann Mattheson die 39. Betrachtung seines *Musicalischen Patrioten*, in dem er auch feststellte, dass die Verbindung zum „gemeinen Wesen“, zur Schule und der „Kinder-Zucht“, zur „Beförderung“ und der „Bestellung der Music“ die „Cantor-Materie sehr reich“ mache. Trotz dieses „Reichtums“ kann das protestantische Kantorat als Teil einer Berufs- und Professionalismusforschung bis heute kaum als intensiv bearbeitetes Forschungsfeld der Musikwissenschaft gelten. Dieter Krickebergs innovative Arbeit von 1965 zum Kantorat im 17. Jahrhundert² wurde zunächst nicht weitergeführt, und die neue MGG verzichtet sogar auf einen Eintrag „Kantor“, weswegen man den New Grove und den umfangreichen Eintrag im *Deutschen Rechtswörterbuch* zu Rate ziehen muss³. Wenige Monographien widmen sich unserem Thema⁴, so dass immer noch oft die pauschale Einschätzung zu lesen ist, ein Kantor sei der zentrale

1 Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728; Faks.-Nachdr. Leipzig 1975, S. 320; die folgenden Zitate S. 313. Eine ähnliche Anekdote – allerdings ist dort der Protagonist ein „junger Gelehrter“, der als „armer Musiker“ dargestellt wird – überliefert Friedrich Wilhelm Marpurg, *Legende einiger Musikbeiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit [...]*, Köln 1786, Reprint Leipzig 1980, S. 123f.

2 Dieter Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 6).

3 Vgl. Joachim Kremer, Art. *Kantorat*, in: *NGroveD*, London 2/2001, Bd. 13, S. 357f., und die Einträge von *Kantor* bis *Kanther* in: Hans Blesken (u. a.), *Deutsches Rechtswörterbuch. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache 6: Hufenwirt bis Kanzelzehnt*, Weimar 1961–1972, S. 1318–1444.

4 Hierzu auch Wolf Hobohm u. a. (Hrsg.), *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert [...]*, Oschersleben 1997 (= Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen 3).

und für alles verantwortliche Musiker einer Stadt gewesen, gewissermaßen ein Generalmusikdirektor. Aber gerade diesen Sachverhalt bestätigen zahlreiche Beispiele nicht. Dort, wo es wirklich so war, scheint dieses Phänomen eher ein Zeichen des Abrückens von traditionellen Aufgaben und Pflichten des Amtes gewesen zu sein. Um also nicht bei dem verhältnismäßig unscharfen Pauschalurteil stehen zu bleiben, ist es notwendig, diese städtischen Ämter, ihre Amtsinhaber und ihr musikalisches Wirken näher zu untersuchen, zumal in den meisten Fällen Kantoratsgeschichte einen Zugang zur urbanen Musikgeschichte eröffnet.

Sollte es wirklich noch in der Tradition älterer Darstellungen⁵ Vorbehalte gegenüber dem Kantorat speziell im 18. Jahrhundert geben, die auf der Überzeugung basieren, hier handele es sich um den „decline of the Lutheran cantorates“⁶, um einen steten Niedergang früher so blühender Verhältnisse, und nur ein sich vermeintlich nicht dem Alltag beugender und – die leichte Zuspitzung sei hier gestattet – nur der vermeintlicherweise für das Überzeitliche wirkende Johann Sebastian Bach habe dem Amt noch einen letzten Glanz verliehen? Wenig zeitgemäß und wenig angemessen wäre solch eine Sicht, denn nur wenn man zur Kenntnis nimmt, dass Bach ein schlechter Kantor im Sinne seiner Amtspflichten war – den zentralen Bereich der Schulpflichten hat er abgegeben und so wenig zur Integration des Kantorats in die schulischen Abläufe beigetragen –, können wir seine spezifische Amtsführung verstehen, können sehen, dass er eine Spezialisierung zugunsten seiner Tätigkeit als ein am Kapellmeisteramt orientierter Komponist vorantrieb. Und erst wenn man zur Kenntnis nimmt, dass sich Georg Philipp Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach ebenso verhielten, wird erkennbar, dass künstlerischer Anspruch und amtliche Verpflichtungen im 18. Jahrhundert weit auseinanderklaffen, sich gegenseitig auch behindern konnten. Aber – und dies ist festzuhalten – bestimmte Städte und bestimmte Stadtregierungen gaben ihren Kantoren die Möglichkeit und auch die Freiheit zu solch einer Spezialisierung, so dass der Lübecker Kantor Caspar Ruetz 1753⁷ darauf hinweisen konnte, es gebe „einige Cantorate [...], davon man bloß durch die Music [...] sein reichliches Auskommen“ habe: etwa Braunschweig und Leipzig.

5 Vgl. Georg Feders Kapitel *Verfall und Restauration* in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 215–269.

6 John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, S. 166.

7 Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic und von den darzu erfordereten Unkosten [...]*, Lübeck 1752, S. 103. – Der Hinweis auf das Leipziger Kantorat als ein auf Musikausübung spezialisiertes Amt ist angesichts der Tatsache erstaunlich, dass man nach Bachs Tode ausdrücklich einen Kantor und keinen Kapellmeister anstellen wollte. Dies zeigt, dass das Leipziger Kantorat durch Ruetz von außen anders wahrgenommen wurde, als es die Leipziger Stadtregierung tat. Zu der Konstellation Kantoren- vs. Kapellmeisterpartei nach Bachs Tod in Leipzig vgl. Ulrich Siegele, *Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*, in: BJ 69 (1983) S. 7–50, hier S. 7ff.

Die Tatsache, dass die Idealstruktur des Amtes nicht immer und nicht selbstredend identisch ist mit den historischen Realitäten, stützt die grundsätzliche Kritik an der strukturgeschichtlichen Methode, dass nämlich hier eine allgemeingültige starre Struktur des geschichtlichen Handelns entworfen und alles Individuelle, Besondere und Zufällige vernachlässigt werde⁸. Der offene Strukturbegriff, wie ihn Jürgen Kocka umreißt, erlaubt demgegenüber eine Beschreibung des Wechselspiels von lokalen Möglichkeiten und individueller Amtsführung. Dass dies bisher eher selten erfolgte, liegt an der Eigenart des Forschungsgegenstandes: Die Menge der im 18. Jahrhundert wirkenden Kantoren ist gegenwärtig kaum bekannt⁹. Zudem gelten die in den regionalgeschichtlichen Abhandlungen erwähnten Kantoren – und dieser Sachverhalt war der Forschung nicht förderlich – kaum als Heroen und unverzichtbare Bausteine der Musikgeschichte, die meisten von ihnen fehlen in den musikgeschichtlichen Darstellungen. Um diesen Eindruck zu überprüfen, sei nur andeutungsweise die Reihe der Wismarer Kantoren in Erinnerung gerufen¹⁰, die kaum in den Nachschlagewerken der Musikwissenschaft wiederzufinden sind. Provokant könnte man deshalb feststellen, dass offenbar Berufs- und Sozialgeschichte, die untrennbar damit verbundene Regionalforschung und die Erforschung sogenannter „Kleinmeister“ von der Musikforschung noch immer nicht hoch genug geschätzt werden, um deren Wirken mittels jener Methodik zu untersuchen, die andere regional arbeitende Kulturwissenschaften, aber auch die Sozial- und die Bildungsgeschichte entwickelt haben, obwohl diese Zweige offiziell als gleichberechtigte Teilgebiete der Musikwissenschaft formuliert werden¹¹. Die Frage, was die Musikwissenschaft mit wel-

8 Vgl. Jürgen Kocka, *Sozialgeschichte. Begriff – Entwicklung – Probleme*, Göttingen 2/1986, S. 73ff.; ebd. auch zur Kritik des Konzepts der Strukturgeschichte.

9 Reinhard Vollhardt (*Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978) deckt nur das Königreich Sachsen ab. – Für Württemberg ist die Situation ähnlich unsicher. Selbst aus den schulgeschichtlichen Überblicken ist die Kantorengeschichte schwer zu destillieren; vgl. hierzu: *Geschichte des humanistischen Schulwesens in Württemberg*, hrsg. von der Württ. Kommission für Landesgesch., Bd. 2: *Geschichte des humanistischen Schulwesens in den zu Anfang des 19. Jahrhunderts württembergisch gewordenen Landesteilen von 1559–1895*, Halbbände 1: *Geschichte des humanistischen Schulwesens der Reichsstädte* und 2: *Geschichte des humanistischen Schulwesens in den landesherrlichen und geistlichen Gebieten*, Stuttgart 1920.

10 Kantoren an der Großen Stadtschule in Wismar waren von 1576 bis 1798: Tilemann Carstens 1576–1578, Christian Prätorius (Schultze) 1578–1582, Johann Martinius 1583–1588, Tilemann Eilers 1588–1593, Johann Reimarus 1593–1621, Andreas Schepsius 1621–1661, Christian Lakemann 1661–1676, Johann Heinrich Schuchardt 1677–1700, Johannes Peucer 1700–1704, Johann Heinrich Günther 1704–1735, Adolph Friedrich Petersen 1735–1757, Johann Adolph Ziehl 1757–1798. Vgl. Gustav Willgeroth, *Die Lehrer der Gr. Stadtschule zu Wismar von ihren ersten Anfängen 1541 bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: Mecklenburgische Jahrbücher 98 (1934), S. 157–206.

11 Vgl. hierzu Rainer Cadenbach, Art. *Musikwissenschaft* in: MGG2, Sachteil 6 (2001), Sp. 1789ff., und Walter Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, Abschnitt E: *Landes- und gesellschaftskundliche M[usik]/f[orschung]*, in: MGG 9 (1961), Sp. 1213–1215.

chen Fragestellungen und Methoden untersucht, zielt ins Selbstverständnis des Faches, zielt auf seine Wertsetzungen ab und hebt seine Entscheidungskriterien und Methoden auf den Prüfstand. Bezogen auf die Regionalmusikforschung hat Rainer Nägele diese Frage nach Wertsetzungen thematisiert, indem er kritisch den oft angelegten normativen Werkbegriff und die daraus resultierende Erforschung der „Meisterwerke“ und der „Heroen“ darstellte, und zwar am Beispiel der baden-württembergischen Musikgeschichtsforschung. Und auf die Notwendigkeit einer kontextbezogenen vergleichenden Regionalforschung ist unlängst in der *Musikforschung* ebenso verwiesen worden wie im Telemann-Konferenzbericht 2002 auf den meist falsch, weil wertend verstandenen Begriff „Kleinmeister“ und dessen Chance z. B. als Gegenstand vergleichend angelegter Sozialprofile¹².

Dass in der Vergangenheit manche berufsgeschichtliche Ausführung ins Anekdotische abgeglitten war¹³, dass manche regionalgeschichtliche Arbeit im heimatkundlichen Lokalpatriotismus hängen blieb und dass manche Studie über einen sogenannten „Kleinmeister“ dem Bemühen verhaftet war, ein etwas zu klein geratenes Heroentum beweisen zu wollen, bietet also keine Argumente gegen die Kantoratsforschung, zumal die Quellenlage äußerst günstig ist: Es existieren zahlreiche zeitgenössische Quellen (z. B. Kirchenordnungen), aus dem 16. Jahrhundert, auf deren Basis gewissermaßen als Ausdifferenzierung im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Schulordnungen abgefasst wurden. Gemeinsam mit den Lehrplänen und Schulprogrammen, denen die Schulfächer, die Lehrer – damit auch die Kantoren – abzulesen sind und die zuweilen Abhandlungen zur Geschichte der Lehranstalten enthalten, liefern sie eine ansehnliche Fülle von Quellenmaterial und sind Zeichen des Reichtums der „Cantor-Materie“.

Diese Dokumente können als idealgeschichtliche Quellen gelten, denn sie geben nur einen gedachten, wohl intendierten Zustand wieder, der in dieser Weise vielleicht niemals existiert hat. Beispielsweise erlaubt eine Schulordnung nur Rückschlüsse auf die bildungspolitischen Absichten der Schulträger und auf den Zustand der Schule, etwa bezüglich der Zusammensetzung des Lehrpersonals und dessen Qualifikation. Aber eine solche Schulordnung sagt wenig Konkretes über die Zustände vor ihrem Inkrafttreten aus, außer vielleicht, dass man mit ih-

12 Rainer Nägele, *Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik*, in: *Mf* 57 (2004), S. 121–133; Joachim Kremer, *Regionalforschung heute? Last und Chancen eines historiographischen ‚Konzepts‘*, in: *Mf* 57 (2004), S. 110–121; ders., *Leben und Werk‘ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur ‚Berufsbiographie‘, zu den ‚Komponisten von Amts wegen‘ und dem Begriff ‚Kleinmeister‘*, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, Hildesheim u. a. 2004 (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 11–39.

13 Zum Beispiel Adolf Prümers, *Über das Kantorenwesen*, Langensalza 1913 (= *Musikalisches Magazin* [...] 56), und stellenweise Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation*, Leipzig 1933.

nen so unzufrieden war, dass eine neue Schulordnung konzipiert wurde. Und sie sagt streng genommen auch nichts über den Zustand nach ihrem Erlass aus, außer vielleicht, dass man sich in diese konzeptionelle Richtung hat bewegen wollen. Bildungspolitische Absichtserklärungen und Selbstplatzierungen konnten – das lehren zahlreiche Beispiele aus der Schulgeschichte – weit entfernt sein von den realen Zuständen¹⁴.

Die bisher erwähnten Quellen sind also auf ihren Entstehungsanlass, ihren Entstehungskontext und auf ihre Motivation hin zu befragen. Dies aber wird auf eine für den Historiker erfreuliche Weise dadurch erschwert, dass sich der Forschungsgegenstand, das Kantorat, vor allem im 18. Jahrhundert chamäleonartig in viele Richtungen veränderte und gleichsam im Zusammenwirken unterschiedlichster lokaler und personenbedingter Möglichkeiten, Notwendigkeiten und Unzulänglichkeiten vielfältige Ausdifferenzierungen erfuhr¹⁵: Jetzt waren nämlich „die“ Kantoren als kollektive Gruppe – ihren „eigentlichen Cantorgeschaften“ zum Trotz – in nahezu allen musikgeschichtlich bedeutsamen Bereichen tätig, etwa als Instrumentallehrer, Komponisten, Verleger, Publizisten, Konzertveranstalter, Editoren, Organisten, Universitätsmusikdirektoren. Selbst Kantoren kleinerer Städte stießen in diese Bereiche vor, wie der 1795 publizierte Aufruf zur Subskription von Liedkompositionen des Stolper Kantors E. Gottlieb Belling zeigt¹⁶. Ein Muster solcher Verlagerungen war Georg Philipp Telemann, der zeitweise in Hamburg alle Aktivitäten an sich zog. Wie planmäßig er dies tat, wird aus seinem anlässlich des anvisierten Wechsels nach Leipzig verfassten Memorial von 1722 erkennbar¹⁷. Wie schwierig dies aber dem 84jährigen Telemann 1765 fiel, wird angesichts der Organisation der Funeralmusik auf den Tod von Kaiser Franz I. erkennbar. Nach der Eröffnung des Konzertsaales 1761, angesichts zahlreicher Konzertveranstaltungen und Musiklehrer in der Stadt war dies einer der letzten Versuche des Kantors, in seiner Hand alle Aktivitäten zu bündeln. „Gott behüte

14 Gesa Brümmel (Lüneburg) verdanke ich den Hinweis, dass das vom Hildesheimer Rektor Karl Heinrich Frömmichen 1773 im Lektionsplan publizierte Lehrangebot offenbar niemals in die Tat umgesetzt wurde; vgl. zu diesem Lektionsangebot Joachim Kremer, *Kantorat und Musikunterricht zwischen 1766 und 1815*, in: IRASM 22 (1991), S. 29–46, hier S. 38, und Georg Otto Fischer, *Geschichte des Gymnasiums Andreanum von 1546–1815*, Hildesheim 1862, S. 60–62.

15 Erkennbar wird dies auch an der Zusammensetzung der Aufführungsapparate, konkret also an der personellen Zusammensetzung des immer noch als „Kantorei“ bezeichneten Ensembles; vgl. hierzu Martin Geck, *Bach's art of church music and his Leipzig performance forces: contradictions in the system*, in: EM 31 (2003), S. 559–571.

16 Erschienen im *Greifswalder gemeinnützigen Wochenblatt*. Vgl. Werner Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick und Lebensbilder*, Teil 1: *Historischer Überblick*, Köln u. Wien 1988, S. 72.

17 Joachim Kremer, *Musikalisches Amt und kompositorische Produktion: Anmerkungen zu Telemanns Memorial vom 15. Oktober 1722*, in: Carsten Lange u. Wolf Hobohm (Hrsg.), *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau 1993*, Sinzig 2001 (= Edition IME 1/5), S. 117–128.

meine Nachfolger für dergleichen zur Verzweiflung leitenden Geschäften“, seufzte er angesichts der sich ergebenden Schwierigkeiten¹⁸.

Damit rutschten Kantoren und das Kantorat gewissermaßen auf die Kehrseite jener Medaille, die seit Preußners und Reblings Arbeiten als „Verbürgerlichung der Kunst“ bezeichnet wird¹⁹; ihr Wirken ist untrennbar mit diesem Phänomen verbunden, weil die „Verbürgerlichung“ in vielen Fällen zu Lasten traditioneller Einrichtungen und Institutionen ging. Gleichwohl kann man dieses Phänomen der „Verbürgerlichung“ in seiner Dimension nicht ermessen, wenn nicht beide Seiten der Medaille zueinander in Beziehung gesetzt werden und untersucht wird, wohin und in welche Bereiche sich Musikförderung, -interesse und -finanzierung verlagerten. Es scheint, als habe gerade die institutionelle Verankerung die Anfänge dieser „Verbürgerlichung“ begünstigt, eventuell sogar ermöglicht: Indem nämlich die Protagonisten des städtischen Musiklebens in ihrem Amt eine fundamentale Sicherheit fanden, konnten sie diese „Verbürgerlichung“ als Ausweitung ihrer amtlichen Tätigkeitsbereiche betreiben, ohne existenziell von diesen außeramtlichen Einkünften abhängig zu sein.

Vor dem Hintergrund dieser Verlagerungen, die gleichermaßen von Behörden und Kantoren initiiert werden konnten, war auch das Entstehen vieler zeitgenössischer Beschreibungen des Amtes begründet. Ihre apologetische Grundstruktur ist gewissermaßen ein Ins-Gedächtnis-Rufen der eigentlichen Aufgaben eines Schulmusikers, dessen Amt ehemals theologisch-humanistisch legitimiert und

18 Gisela Jaacks, „Gott behüte meine Nachfolger für dergleichen zur Verzweiflung leitenden Geschäften!“ *Carl Philipp Emanuel Bach als „Music-Director“ Hamburgs*, in: Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik und Literatur in Norddeutschland. Ausstellung zum 200. Todestag Bachs*, Heide 1988 (= Schriften der Schleswig-Holstein. Landesbibliothek 4), S. 40–57. Der Bericht findet sich in: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Große u. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 47f. Telemanns Bericht zeigt, dass er nun auch mit einem anderen Musikertyp zu verhandeln hatte: Statt Kantoreimitglieder einzuteilen, musste er mit freiberuflichen Musikern die Gagen aushandeln. Der von Telemann erwähnte Sänger aus Plön war einer der dortigen Hofmusiker, die sich nach der Auflösung der Hofhaltung und vor ihrer Übersiedelung nach Kopenhagen in Hamburg aufhielten: so etwa Hans Hinrich Zielche, der 1770 anlässlich der Reform der Hofkapelle durch Giuseppe Sarti als Flötist in die königliche Kapelle in Kopenhagen eintrat. – Die Rolle des Kantors änderte sich in diesem Umfeld vom Initiator von Musik- und Konzertveranstaltungen zum Mitgestalter und Konkurrenten; vgl. hierzu Robert von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (= Beiträge zur Geschichte Hamburgs 41), passim.

19 Vgl. zur „Verbürgerlichung“ Leo Balet u. E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Neudruck hrsg. v. Gert Mattenklott, Frankfurt/M. u. a. 1973; Eberhard Rebling, *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Saalfeld o. J. [1935]; Joachim Kremer, *Höfische und städtische Hochzeitsmusiken: Serenata und Hochzeitsarie in Norddeutschland um 1700*, in: Thomas Riis (Hrsg.), *Tisch und Bett. Die Hochzeit im Ostseeraum seit dem 13. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1998 (= Kieler Werkstücke Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte 19), S. 245–273.

dessen Musik nur funktional zu denken war, nämlich im Dienste der Glaubensvermittlung und nicht als „tänzerische Musik bei Schmausereien, Komödien und Tanzaufführungen“²⁰. Dass eine solche Musik bei der Amtseinführung Christoph Bernhards im Jahre 1663 verworfen wurde, war also eine Bekräftigung des traditionellen Kantorenbildes. Für eine solche Rückversicherung bot die Amtseinführung durch den Senior der hamburgischen Kirche einen geeigneten Anlass.

Die Notwendigkeit zur Beschreibung der „Cantor-Materie“ im 18. Jahrhundert

Johann Mattheson verband seine Feststellung vom Reichtum der „Cantor-Materie“ mit der Bemerkung, man müsse die Tätigkeiten von Organisten und Kantoren gegeneinander abgrenzen. Von den vielen archivalischen Quellen, die eher Regelungen und Probleme des Alltags dokumentieren und die uns die historische Realität vor Augen führen – etwa Georg Michael Telemanns *Nachrichten das Kantorat betreffend* –, unterscheidet sich eine stattliche Zahl gedruckter Beschreibungen und Definitionen durch ihre Grundsätzlichkeit. Einige solcher Quellen wurden unlängst zusammengestellt²¹. Sie alle verbindet das Anliegen, die eigentlichen Aufgaben des Amtes wieder ins Bewusstsein zu rücken und darauf aufbauend Verbesserungen der aktuellen Zustände eher einzufordern als auszuformulieren. Sie sind also in gewissem Sinne Verteidigungsschriften, wie es z. B. der

20 Christoph Bernhard war 1663 mit folgenden Worten in sein Kantorenamt eingeführt worden: „Leite deine Musik zum Lobe des Allmächtigen, der die Kehlen, die Sprache und unsere Lippen erschaffen hat. Die Wesensart der Stimme und des Tons ist so verborgen und ihr Ergebnis ist in dem Maße geheimnisvoll, dass es kaum angemessen erkannt und durchdrungen werden kann. [...] Du aber wirst meinem Urteil zufolge jene verborgenen und geheimnisvollen Mysterien der Stimme am besten enthüllen, wenn du deine Stimme zum Lobe des Schöpfers gebrauchen wirst. Zwar nehmen wir mit unseren Ohren den Klang und die Stimme des Singenden wahr, aber wir nehmen (sie) in das Innerste unseres Herzens auf; aus dem frommen Herzen möge wieder hervorquellen, was in den Herzen (anderer) Andacht stimulieren soll. Mögen andere die tänzerische Musik bei Schmausereien, Komödien und Tanzaufführungen pflegen, in der Kirche Gottes möge wahrlich alles ehrfürchtig und würdevoll zugehen.“ (Übers. d. Verf. nach dem lateinischen Original: „Dirige Musicam tuam ad laudem omnipotentis, qui fauces, linguam & labia nostra creavit. Natura vocis & soni tam abdita est, eiusque productio tam arcana, ut recte cognosci ac penetrari vix possit [...] Tu vero abdita & arcana illa vocis mysteria meo iudicio optime revelabis, si ad gloriam creatoris vocem tuam usurpabis. Auribus equidem nostris sonum & vocem cantantis percipimus, sed ad intima cordis recipimus; ex corde itaque proveniat devoto, quod devotionem in cordibus excitare debet. Saltatricem musicam adhibeant alii in conviviis, comoediis, & choreis, in ecclesia vero Dei omnia religiose & graviter fiant.“). Vgl. Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel u. a. 1995 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), S. 397f.

21 Vgl. Kremer (wie Anm. 3), S. 358; Sources, und Brit Reipsch, *Über die Aufgaben und Bedeutung eines Kantors im Spiegel einiger musiktheoretischer Schriften vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: Hobohm u. a. (wie Anm. 4), S. 21–27.

Titel von Heinrich Jacob Sivers Sammelbiographie *Der gelehrte Cantor* (Rostock 1729) verrät. Auch Mattheson trat zur Verteidigung des Cantorenstandes an, wenn er fragte, „woher es eigentlich komme, daß die Kirche mit solchen einfältigen, ungelehrten, eigensinnigen, altfränckischen Cantoribus und Organisten besetzt sey.“²² Und wie Mattheson, so nannten die meisten Autoren in der Regel zwei Kernbereiche des amtlichen Wirkens. Beispielhaft sei der Passus aus Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* in Erinnerung gerufen²³:

„Ein Cantor [...] ist ein musikgelehrter Kirchen= und Schulbedienter, der die Jugend, ordentlich=bestellter Weise, in guten Anfangs=Gründen, absonderlich aber in der Singekunst unterrichtet, der Composition wohl erfahren seyn, die Kirchenmusik bestens versorgen und derselben vorstehen muß“.

Auch wenn in konkreten Fällen häufig keine genauen Dienstanweisungen erhalten sind – ähnlich dem für Bachs Amtsantritt aufgesetzten Revers von 1723 –, so können dennoch diese Bereiche als die beiden grundlegenden Tätigkeitsbereiche des Kantorats angesehen werden²⁴. Auch Gottfried Albert Paulis aus nahezu 80 Einzelfragen bestehender Katalog, den er seiner Rostocker Dissertation *De choris prophetarum* von 1719 beifügte und der in der lutherischen Tradition der Visitationsordnungen und -mandate gesehen werden kann, stellt kaum eine objektive Beschreibung der Dienstobliegenheiten dar. Vielmehr war dieser Fragenkatalog – Mattheson vermerkt dies im *Patrioten* – eine Zusammenfassung der Literatur über das Kantorat, um aufgrund seines Umfangs und seiner Vielfältigkeit einer „Gewissenhaft zu haltenden Revision“ als Grundlage dienen zu können²⁵.

22 Mattheson (wie Anm. 1), S. 314.

23 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neudr. hrsg. v. Max Schneider, Nachdruck Kassel u. a. 1969, Vorbericht, S. XXXIII. Ähnlich hatte auch Johann Kuhnau (*Jura circa musicos ecclesiasticos*, Jur. Diss. Leipzig 1688, Cap. I, § 17) die „Cantoren“ im engeren Sinne als Musiker beschrieben, „qui regulariter ultra cantare Chorum ac Musicam dirigere, insuperque scholis simul praefici consueverunt“. Auch Lorenz [Christoph] Mizler unterstrich die Notwendigkeit zu einer „Abhandlung von dieser Materie“: *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek Oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, Bd. 1–4, Leipzig 1739–1754; Reprint Hilversum 1966, Bd. 4, S. 776. – Zur Notwendigkeit, die Tätigkeiten von Organist und Kantor abzugrenzen, vgl. Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), S. 98.

24 Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801, Faks.-Nachdr. Graz 1967 (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 8), S. 28. Krickeberg (wie Anm. 2, S. 37–61 u. 82–91) stützte sich ebenfalls auf diese beiden Bereiche. Zur fehlenden schriftlichen Fixierung der Dienstobliegenheiten z. B. in Stade vgl. Otto Spreckelsen, *Stader Kantoren*, in: *Stader Archiv N.F.* 18 (1928), S. 5.

25 Gottfried Albert Pauli, *Dissertatio theologica de choris prophetarum symphonicis, in ecclesia dei, Von der Prophetischen Cantorey [...] habita oratione inaugurali in hoc ipsum thema, peractae, simulque parandi sibi accessus gratia ad S. S. Ministerii Candidaturam [...] die Maji 1720 [...]*, Rostock 1720, S. 42. Mit Recht wies Pauli aber darauf hin, dass „das Scrutinium mit rechtlich vorsichti-

Auch zahlreiche ikonographische Belege stellen die Kirche und die Unterweisung von Singknaben als die beiden zentralen Wirkungsbereiche des Kantorats dar. Das Titelkupfer von Johann Crügers *Praxis pietatis melica* (Wittenberg/Frankfurt 1656) zeigt einen Kantoren mit Chorbuch und Singknaben, wobei die Blicke aller nicht auf das Pult gerichtet sind, sondern auf die figürlich dargestellte Dreieinigkeit²⁶. Christoph Weigel zeigt in den *Gemein-Nützliche[n] Haupt-Stände[n]* (Regensburg 1698) das traditionelle Bild eines Kantors, der mit seinen Sängern aus einem Chorbuch singt und mit ihnen in einem Chorraum einer barocken Kirche steht. Wie Werner Braun²⁷ ausführte, symbolisieren hier der Kantor und sein Wirken die öffentliche Ordnung und einen „ordentlichen“ Lebenswandel (Abbildungen 1 und 2 im Anhang).

Matthesons oft zitierter und zu selten hinterfragter Passus aus der *Ehrenpforte* von 1740 weist nachhaltig auf die Notwendigkeit zur Beschreibung der Amtsaufgaben hin²⁸:

„Man hat mir aber [...] für die gewisse Wahrheit gesagt, daß es wirkliche Capellmeister gäbe, die selbst nicht wüsten, was sie wären, oder wenigstens keine richtige Sacherklärung oder Definition von ihrer Bedienung geben könnten. Damit nun diesen und vielen andern hierunter geholffen werde, will ich einen Capellmeister, Cantor, Organisten und Musikanten, jeden besonders, so genau beschreiben, daß sie alle Welt kennen, und leicht von einander unterscheiden soll.“

Dies lässt erahnen, dass es für die Kantoratsgeschichte des 18. Jahrhunderts fatal wäre, die vorliegenden Beschreibungen als verbindlich zu betrachten und daraus gewissermaßen einen „starren und undurchlässigen“ Prototyp des Kantorats abzuleiten, ein Verfahren, das Martin Geck an Krickebergs Studie kritisiert hatte²⁹. Schon die aufgrund unterschiedlicher struktureller Vorgaben sich ausdifferenzierenden regionalen Besonderheiten³⁰ und die unterschiedliche zeitliche Dauer, erkennbar in Verspätungen und Retardanzen, sprechen gegen ein solches Verfahren. Aber auch inhaltlich ist Vorsicht angeraten: Einen Missstand haben zwar die meisten der genannten Schriften festgestellt, die im 18. Jahrhundert vor-

ger Sorgfalt [...] überleget und nach Gelegenheit jedes Orts eingerichtet werden“ müsse. – Vgl. auch Mattheson (wie Anm. 1), S. 314.

26 Vgl. die Abbildung in: Walter Blankenburg, Art. *Chor*, in: MGG 2 (1952), Sp. 1230–1265, hier Sp. 1251, und weitere ikonographische Belege in: Richard Schaal, Art. *Kantorei*, in: MGG 7 (1958), Sp. 635–647.

27 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* Laaber 1981 (= NHdb 4), S. 32f.

28 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 23), S. XXXII.

29 Vgl. Mf 21 (1968), S. 112f.

30 Zum Entwurf einer Typologie vgl. Krickeberg (wie Anm. 2), S. 178ff., und Joachim Kremer, *Das Kantorat als Gegenstand der Professionalismusforschung: Überlegungen zu einer Typologie*, in: Christian Kaden u. Volker Kalisch (Hrsg.), *Professionalismus in der Musik* [...], Essen 1999 (= Musik-Kultur 5), S. 172–178.

getragenen Lösungsvorschläge sind aber sehr verschieden: Während z. B. Ruetz, demzufolge der schlechte Zustand der Kirchenmusik gerade in der fortdauernden Bindung an die Schule und in den schulischen Verpflichtungen begründet war³¹, die Lösung des Amtes von der Schule propagierte, zielte Mattheson stark auf die finanzielle Förderung ab, während Forkel – nicht zuletzt aus seinen eigenen schulischen Erfahrungen in Lüneburg und Schwerin heraus – die schulische Bindung zu stärken suchte.

Ungeachtet einer noch ausstehenden vergleichenden Sichtung dieser Reformkonzepte³² zeigen sie die starke Konstanz der Institution: Die Schulen bestanden während des gesamten 18. Jahrhunderts, die Abschaffung von Kantoraten bzw. deren Zusammenlegungen mit dem Organistenposten erfolgten meist erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, schon 1753 in Demmin mit der Vereinigung von Organisten- und Kantorenamt. Anderen städtischen Angestellten gleich genossen die Kantoren vor allem im Vergleich zu den institutionell nicht gebundenen Musikern ein hohes Maß an finanzieller und sozialer Sicherheit, für viele Musiker eine Motivation, „noch zu guter Zeit ein Cantorat zu erhaschen“³³. Entlassungen gab es nämlich nur bei sogenannter „unordentlicher Lebensart“ wie Ehebruch, Trunksucht und sexuellen Übertritten³⁴.

Im Ganzen scheinen die meisten dieser Reformkonzepte im 18. Jahrhundert dann zur Wirkungslosigkeit verdammt gewesen zu sein, wenn ein für die ganze Stadt zuständiger städtischer „Musikbeamter“ angedacht war. Die Idee nämlich, der Kantor könne eine Oberaufsicht über die in einer Stadt wirkenden Musiker ausüben – Forkel hatte eine „gewissenhafte Aufsicht über die Organisten und

31 Solange man „die Cantores in die Schule“ stecke „und sie also unter der Schul Arbeit auf ewig vergraben“ seien, sei keine Verbesserung der Kirchenmusiken zu erreichen: Caspar Ruetz (wie Anm. 7), S. 150. Entsprechend äußerte sich Mattheson: *M. H. J. Sivers Gelehrter Cantor, Bey Gelegenheit einer zu Rostock gehaltenen Hobe=Schul=Uebung*, in: *Zwanzig, aus der Geschichten der Gelehrsamkeit ausgesuchten Exempeln, zur Probe, Vertheidigung und Nachfolge vorgestellet* [...], Hamburg 1730. S. 14, Anm. n).

32 Ausgewertet werden müssten die veröffentlichten Konzepte und Schriften – etwa von Johann Adam Hiller und Johann Nikolaus Forkel –, aber auch archivalisches Material, das auf die Diskussion von Reformen im 18. Jahrhundert hinweist; zu letzterem vgl. P[hilipp] Wegener, *Verhandlungen über eine Schulreform an der Greifswalder Stadtschule im 18. Jahrhundert*, in: *Pommersche Jahrbücher* 5 (1904), S. 1–52.

33 [Georg Christian Friedrich] Schlimbach, *Ideen und Vorschläge zur Verbesserung des Kirchenmusikwesens*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung* 1 (1805), Nr. 59ff., S. 272.

34 Vgl. den folgenden Beleg aus Greifswald (1771): „Nun tritt der Kantor Hasse vor. Ihm wird seine bisherige unordentliche Lebensart vorgehalten: Wie er dem Spiele ergeben sei, halbe Nächte in unanständigen Wirtshäusern sich aufgehalten und daher seine Lehrstunden in der Schule sehr unordentlich abgewartet, auch in der Kirche sich ganz ‚irreligieux‘ verhalten und das Singen nicht zur rechten Zeit abgewartet, auch die Jugend ganz ungebührlich mit Schlägen tractiret habe [...]. Es wird ihm ernstlich gedroht, wenn er sich nicht ganz ändere, so werde das Scholarchat dem Konsistorio davon Anzeige machen und den Antrag auf seine Dimission stellen.“ Zit. nach Schwarz (wie Anm. 16), S. 67f.

Stadtmusikanten“ durch den Kantor gefordert, die zwar an „mehrern Orten“ praktiziert werde, an vielen andern hingegen unbekannt oder wirkungslos sei³⁵ –, hatte der Prenzlauer Kantor Georg Christian Friedrich Schlimbach in seinen Ausführungen zum Kantorat 1805 weitergeführt, und auch der Leiter des Altonaer Chorvereins, Ludwig Samuel Diederich Mutzenbecher, griff ihn in seinen *Gedanken über Kirchengesang, Kirchenmusik und über die Mittel in Altona dazu zu gelangen* von 1825 auf³⁶. Aber dieser Gedanke geht von einer bestimmten Vorstellung von dem aus, was als „publicus“ zu betrachten ist, davon also, dass eine Oberaufsicht durch städtische und kirchliche Behörden zu verwirklichen sei. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden aber zahlreiche andere öffentliche Musizier- und Unterrichtsgebiete, die – schon Johann Beer und Mattheson klagten zu Beginn des 18. Jahrhunderts darüber³⁷ – keiner Kontrolle unterstanden. Vor allem war damit ein Betätigungs-, aber auch ein Orientierungsfeld entstanden, das nicht nur neben die Kirchenmusik, sondern auch in Konkurrenz zu ihr getreten war. An einem Beispiel sei dies kurz erläutert: Der Autor eines 1657 in Hamburg gedruckten Musikführers verwirft in seinem Widmungsgedicht die nicht unter der Kontrolle des Kantors Thomas Selle aufgeführte außerliturgische Musik: An ihr könnten die Hörer nur „wie Schweine/ sich ergezen Mit einer Sau-Musik.“³⁸

Aber wie änderten sich doch die Zeiten in den nächsten eineinhalb Jahrhunderten: Forkel hat – in Fortführung Carl Philipp Emanuel Bachs, der einem Schüler das Anhören guter Musiken nahelegte³⁹ – sehr genau die Rolle öffentlicher Konzerte als Gelegenheit zur Geschmacksbildung beschrieben. Aber Forkel ist dennoch einem traditionellen Kantorenbild verhaftet: Die „Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit“ und damit das Liebhaber- und das Konzertwesen haben, so klagt er, der „Kirchenmusik am meisten geschadet, [...] sie nach und nach so weit herunter gebracht [...], als sie nun ist.“⁴⁰ Mit einem infolge der unterschiedlichen örtlichen Möglichkeiten deutlichen Stadt-Land-Gefälle hat sich diese „Öffentlichkeit“ seit dem 17. mit den Kasualmusiken und vor allem im 18. Jahrhundert mit dem auf Liebhaber ausgerichteten Konzertwesen, Mu-

35 Forkel (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 72ff.

36 Michael Roske, *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*, Mainz u. a. 1985 (= Musikpädagogik, Forschung und Lehre 22), S. 301ff.

37 Ebd., S. 189f.

38 *Hamburger Musik. Eine So woll den Einheimischen/ als auch den hie ankommenden Außlendischen nütze- und dienliche Anweisung, Welche Zeit/ unnd an was Ort/ man alhier in dieser guten und weitberühmten Stadt Hamburg/ Die herrliche und wolbestalte Musik/ das gantze Jahr durch nach Hertzens=Wunsch vergnüglich anhören kan. Gedruckt im Jahr 1657.*

39 Durch die „fleißige Anhörung guter Musicken“ könne man sein Gehör üben und „singend denken“ lernen; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faks.-Reprint der Ausgaben Berlin 1753 u. 1762, hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel u. a. 1994, Teil I, *Das zweyte Hauptstück*, § 13, S. 56, und ebd., *Das dritte Hauptstück*, § 15, S. 121f.

40 Forkel (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 19ff.

sikunterricht und der Notenpublikation nachhaltig verändert, und zwar derart, dass neben der auch repräsentative Aufgaben übernehmenden Fest- und Kirchenmusik Musizierbereiche entstanden, die weit mehr Interesse, Hörer und Geld auf sich ziehen konnten. Hier scheinen die Kasualmusiken Einfallstor gewesen zu sein: Die Stettiner Hochzeitsarien sind solche Beispiele, Liebhaberkonzerte folgten selbst in kleineren Städten im letzten Drittel des Jahrhunderts, so 1783 in Anklam und 1785 in Köslin. Aber das erwähnte Stadt-Land-Gefälle diversifizierte den norddeutschen Raum in starkem Maße: Was in Hamburg üblich war, war in Demmin oder in Plön nicht einmal denkbar oder konnte dort höchstens indirekt über Zeitschriftenberichte zur Kenntnis genommen werden. Schlimbach wies in seinen Ausführungen nachdrücklich darauf hin, in Städten sei die Anstellung auswärtiger Musiker möglich, etwa bei den Lübecker Abendmusiken⁴¹.

Reaktionen auf den Strukturwandel des Musiklebens: Das Ansehen des Kantorats

Die hier nur grob zusammengefassten strukturellen Änderungen im 18. Jahrhundert waren keine Naturgewalten, denen die Kantoren ausgeliefert waren, vielmehr haben sie sich – getreu dem kommunikationswissenschaftlichen Axiom, dass man nicht nicht kommunizieren kann – in einer gewissen Weise verhalten: Sie haben initiiert und befördert, haben an diesen Entwicklungen teilgenommen, sind in Schreckstarre verfallen oder haben sich verweigert⁴². Telemann beispielsweise veranstaltete sofort nach seinem Amtsantritt in Hamburg Konzerte. Die Klage der Oberalten vom 17. Juli 1722, er habe „abermahl[s] vor Geld“ in einem „öffentlichen Wirts-Hause“ – gemeint war das Baumhaus – musiziert, und der Versuch, ein Verbot „dergleichen zur Wollust anreizende[r] Spiele“ zu erwirken⁴³, ist Ausdruck einer Kollision unterschiedlicher Kantorenbilder: Nach der 46jährigen Amtszeit des Vorgängers Gerstenbüttel, der sich jeglicher „operen schlange“ und „buhlenlieder“ verweigert und keine weltlichen Repräsentations-

41 Zu Schlimbach vgl. Curt Sachs, *Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte*, 3. *Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten in Prenzlau*, in: *ZfMw* 2 (1919/20), S. 267–285.

42 Paul Watzlawick u. a., *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern u. a. 5/1980, S. 50ff. – Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Verhalten als Lehrer vgl. Joachim Kremer, „*Lehrmeister der Dilettanten“ oder schlechter Kantor? Carl Philipp Emanuel Bach als Musikpädagoge und Lehrer*, in: Hans-Günther Ottenberg u. Ulrich Leisinger (Hrsg.), *C. P. E. Bach als Lehrer. Die Verbreitung der Musik C. P. E. Bachs in England und Skandinavien. Bericht über das Internationale Symposium vom 29. März bis 1. April 2001 in Slubice – Frankfurt (Oder) – Cottbus, Frankfurt/Oder 2005* (= Carl Philipp Emanuel Bach-Konzepte; Sonderband 4), S. 95–118.

43 D H-a, Senat, Cl. VII Lit. He No. 2 Vol. 8b Fasc. 3, Fol. 24; zit. nach Kremer (wie Anm. 20), S. 122. Vermutlich handelte es sich um jene Aufführung vom 18. Juli 1722, auf die Josef Sittard hinweist (*Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona u. Leipzig 1890, S. 64).

oder Konzertmusiken veranstaltet hatte⁴⁴, waren die Hamburger Oberalten solch eine Amtsführung nicht gewohnt. Und Telemanns Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach reagierte auf diese Veränderungen, indem er regelmäßig Konzerte veranstaltete und im kirchenmusikalischen Bereich Werke „zum Teil“ von anderen Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Bach, Gottfried August Homilius oder dem Hamburger Syndicus Jakob Schuback aufführte⁴⁵. Deswegen gaben die Oberalten nach einigen Dienstjahren „höflich aber dreuste“ ihrer Hoffnung Ausdruck, Bach möge „künftig mit Stücken und Texten selbst erscheinen“ und sein „Amt nicht in Commission führen“⁴⁶. Man hatte also in kirchenmusikalischer Hinsicht kaum bemerkt, dass ein neuer Kantor am Ort war, der auf der anderen Seite – ähnlich wie Telemann – als Unternehmer bis etwa 1780 regelmäßig Konzerte veranstaltete und ab 1779 mit der Begabung eines Unternehmers seine sechsteiligen *Sonaten für Kenner und Liebhaber* veröffentlichte und, wie er selbst bezeugte, ansehnlich dabei verdiente⁴⁷.

Individuelle Gewichtungen, Verlagerungen und Ausweitungen waren also an bestimmten Orten als eine Form der Spezialisierung möglich, was die ursprüngliche Verankerung des Kantorenamtes in Schule und Kirche lockerte und letztlich beseitigte: Der Hamburger Senior Johann Melchior Goeze drängte deshalb bei der Wahl eines neuen Kantors am 3. November 1767 darauf, dieser möge „angehalten werden [...] die Singstunde, der Schulordnung gemäs zu halten, als welche Telemann Zeit seines ganzen Amtes, auf eine unverantwortliche Art neglegiret“ habe⁴⁸. Solche Verlagerungen bargen nicht nur für die schulische Verankerung Gefahren: Heinrich W. Schwab hat am Beispiel des Stadtmusikantenstandes herausgearbeitet, dass neben den reisenden Virtuosen, neben den per Notendruck erhältlichen Werken überregionaler Bedeutung und neben den in Zeitungen und Zeitschriften zu findenden Berichten die ortsansässigen, zunftmäßig organisierten

44 Zur Ablehnung der Kasualmusiken durch Gerstenbüttel vgl. Joachim Kremer, *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs* Hamburg 1997 (= Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts 1), S. 85ff.

45 Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß*, Teil 1 in: BJ 35 (1938), S. 103–136, 36 (1939), S. 81–112, 37 (1940–48), S. 161–181, hier S. 86.

46 Vgl. den Brief Bachs an Georg Michael Telemann vom 31. Januar 1771 in: Stephen Lewis Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Ph. D. Princeton 1984, S. 213.

47 Zur Regelmäßigkeit der Konzerte Telemanns und Bachs siehe Rebling (wie Anm. 19), S. 87f., und insbesondere die Übersicht der von Bach veranstalteten Konzerte in: Christoph Gugger, *C. Ph. E. Bachs Konzerttätigkeit in Hamburg. ‚Zur Ehre Gottes – Zum Besten der Jugend – Zum Nutzen des Publici‘*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Der Hamburger Bach und die neue Musik des 18. Jahrhunderts. Eine Veranstaltungsreihe anlässlich des 200. Todesjahres von Carl Philipp Emanuel Bach 1714–1788*. Programmbuch, Hamburg 1988, S. 177–185.

48 Dieses Scholarchatsprotokoll vom 3. November 1767 ist wiedergegeben nach Kremer, (wie Anm. 20), S. 296. An wissenschaftlichem Unterricht hatte Telemann ohnehin kein Interesse; vgl. Siegele (wie Anm. 7, S. 13) zu Telemanns Bewerbung um das Leipziger Kantorat.

und wenig spezialisierten Stadtmusikanten kaum mehr konkurrenzfähig waren⁴⁹. Aus ähnlichem Grunde beklagte Schlimbach die Kompositionstätigkeit von Kantoren als eine „fatale Nothwendigkeit“, da den Kantoren dazu ebenso die Zeit wie das Geld zum Erwerb von Musikalien fehle⁵⁰. Nötig wäre deshalb vor dem Hintergrund der jeweiligen stadtmusikgeschichtlichen Lage, gewissermaßen mit Blick auf das musikgeschichtliche Profil einer Stadt und die dort zu findenden musikalischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten, eine Beschreibung des Verhaltens nicht nur der Träger der Schulen, also der Schulbehörden, sondern vor allem der städtischen Kantoren. Mit anderen Worten: Es wäre der Frage nachzugehen, wie und ob sie Entwicklungen förderten, zu verhindern trachteten und ob und wie sie Reformkonzepte initiiert, formuliert, mitgetragen oder verschlafen haben. Das komplexe Ineinanderwirken des jeweiligen musikalischen Profils einer Stadt, der Rezeption von Reformdiskussionen und der individuellen Reaktionen kann nämlich mit dem Pauschalargument des allgemeinen Verfalls kaum als tiefgreifender Strukturwandel beschrieben werden.

Aber die Diskussion spitzte sich im 18. Jahrhundert zunehmend unsachlich zu. Als eine *opinio communis* wurde eine Sentenz formuliert – oder besser gesagt: kolportiert –, die dem Kantorenstand in verunglimpfender Weise jede innovative Kraft absprach: In Heinrich Jacob Sivers Sammelbiographie *Der gelehrte Cantor* (1729) heißt es zum äußeren Erscheinungsbild der Kantoren⁵¹:

„Urtheile du nicht von einem Cantor in der Kirche nach seinem schlechten Kleide, nach seiner blassen Gesichts-Farbe, oder nach seinem geringen Unterhalt. Es stehet um deinen thörichten Eckel, um deinen unnützen Wind, was zu lachen, und ich sage dir kühnlich: Ein Cantor ist die Seele der Kirche, ja, die Seele des Tempels will ich ihn nennen. [...] Und was willst du mich lange auf jenes, an der Wand hängende Pfeiffen-Werck verweisen, solches verwundernd ansehen, und es dem Cantori vorziehen? Soll es klingen, so müssen ja Blasebälge da seyn; es muß ja der Wind hineingelassen werden; es gehören ja dazu ich weiß nicht was für Laden, Kisten und Kasten, was für Stöcke, Zellen, Tracturen und Register, was für Scheeren, Stöpsel, Zapffen und Spünde, was für Griff-Tafeln und Tangenten, was für krumme, ausgedehnte Finger; und wenn alles nun und um kömmt, so ist es ein leerer Schall, sonst weiter nichts; – – – – der Künstler verstehet sich oft selber nicht. Ein Cantor aber ist derjenige, dessen Stimme der Geist Gottes beselet, welchen die Capellmeister des vornehmsten Volcks, Davids und Assaph, für ihren Schüler und Nachfolger erkennen, welcher seinen Lob-Gesang so geschickt und wohlklingend heraus zu bringen weiß, daß er sich selbst, und wir ihn deutlich verstehen.“

49 Um 1800 hatte sich zudem die Tätigkeit der Stadtmusikanten vom kirchenmusikalischen Bereich zur Tanzmusik verlagert. Vgl. Heinrich W. Schwab, *Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums*, in: Uwe Haensel (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag*, Wolfenbüttel-Zürich 1978, S. 271 und 273. Zur qualitativen Beeinträchtigung der Kirchenmusikaufführungen vgl. Schlimbach (wie Anm. 33), S. 283f.

50 Ebd., S. 273.

51 Mattheson (wie Anm. 31), Vortrab.

Das folgende Zitat Friedrich Taubmanns, das auch den Ausführungen Johann Matthäus Meyfarts und Melchior Steinbrücks 1701 zu Grunde liegt⁵², steht ebenfalls in einem argumentativen Kontext:

„Wer heute zu Tage einen Cantorem nennet, der stellet eine solche öffentliche Person auf, die von wenigen gelobet, von den meisten aber getadelt wird. Denn der garstige Neid, welcher weder gegen sich selbst, noch andern Nutzen schafft, schüttet gern den ärgsten Gifft aus, und wetzet den stärckesten Zahn am liebsten wieder solche geplagte Leute, die in einem mühseeligen, verdrießlichen und wichtigen Amte sitzen, so wie unstreitig das Cantorat deren eines ist.

Ich will mich diesesmahl mit dem Gerber nicht aufhalten, welcher sonst für einen reinen Gottes-Gelehrten und grossen Eiferer der Evangelisch-Lutherischen Kirche gerechnet wird; und dennoch, ich weiß nicht aus welcher hefftigen Gemüths-Bewegung, fast alle Cantores, ohne einigen wahren Unterschied, in den anerkannten Sünden der Welt, nicht eines Hellers werth schätzt. Diejenigen nur will ich itzund abfertigen, welche gleichsam ihren Schertz mit den Lastern etlicher ungerathenen Cantorum treiben, und viel Geschwätzes davon machen; die Wahrheit aber unterdrücken, und, an ihrer Statt, lauter Wind verkauffen.

Zwar ist mir nicht unbekannt, daß es dergleichen Cantores wircklich gibt, die tapfer mit den Gläsern fechten, heroisch fürs Vaterland sauffen, sich und andre toll und voll machen, ja, die oft mehr durch ihr Schlingen, als durch ihr Singen oder Studiren, bey der Welt einen Nahmen bekommen, daher denn auch das Sprüchwort⁵³ entstanden seyn mag: Cantores amant humores. Daß aber dieserwegen von etlichen wenigen Personen auf alle mit einander ein Schluß gemacht werden müsse, solches streitet mit der gesunden Vernunft. Denn in jedem Amt und Stand findet man leichtsinnige, ruchlose, liederliche und faule Leute, die GOtt, ihre Obrigkeit, und andre zu betriegen suchen [...] .“

Laut Sivers könne man vielmehr zahlreiche Beispiele „tugendhafter und sittsamer Cantores“ anführen, und gerade mit seiner Beispielsammlung lieferte Sivers ein – wie Mattheson an anderer Stelle sagt – „Gegen Gifft der Tugend, der Wissenschaften und des untadelichen Lebens“⁵⁴. Die verbale Heftigkeit dieser Abrechnung ist nur aus der Tatsache erklärbar, dass das viel zitierte und von Mattheson als „pöbel-mäßiger Reim“ bezeichnete Sprichwort „Cantores amant humores“ offenbar in aller Munde war⁵⁵. Ein Beispiel für seine Kolportierung ist

52 Vgl. den Eintrag „cantor“ in: Johann Matthäus Meyfart u. Melchior Steinbrück, *Mellificium Oratorium: In quo Eloquentiae Flores e variis Oratorum viridariis defracti [...] Nunc correctum, auctum, & in meliorem ordinem digestum*, Frankfurt/M. 1701, S. 269f.

53 In einer Fußnote merkt Mattheson (wie Anm. 31, Vortrab) an: „Von diesem ungesaltzenen Sprüch=Word soll dereinst, ob GOtt will, in der Vorrede zur kleinen General=Baß=Schule, ein mehrers erinnert werden; Wenn es indessen ein Teutscher nicht verstehen sollte, kann ihm, vor aller Gefahr, zur Erklärung dienen: Daß des Cantors Baß Selten ohne Naß.“

54 Ebd., § XXI.

55 Vgl. Johann Mattheson, *Kleine General=Baß=Schule* [...], Hamburg 1735, Neudruck Laaber 1980 (= Dokumente früher Musik und Musikkultur im Faksimile 2), Register „Cantores“. Auf S. 15 wendet sich Mattheson gegen dieses Sprichwort, das er hier nur auf Sänger bezieht und wie folgt übersetzt: „die Sänger liben das Nasse“.