

Matthias Viertel

Die Geburt der Kirchenkantate aus dem Geist der Oper: Wie ein Justizrat aus Eutin Musikgeschichte schrieb

Am 4. des Heu-Monats (Juli) 1666 wurde August Friedrich als »Erwehlttem Bischoffen des Stifftes Lübeck / Erben zu Norwegen / Hertzogen zu Schleswig / Holstein / Stormarn und der Ditmarschen / Graffen zu Oldenburg und Delmenhorst / Als seine Hochfürstliche Durchleuchtigkeit« in sein Amt eingeführt.¹ Diese Feierlichkeiten sollten in einem besonders repräsentativen Rahmen stattfinden, unter anderem wurde deshalb das gesamte Ensemble der Gottorfer Hofkapelle aufgeboten, um im Eutiner Schloss »eine schöne Music«² zu zelebrieren, wie es in den Dokumenten heißt. Durch diesen besonderen Aufwand wurde nicht nur die Verbindung der Höfe in Eutin und Gottorf unterstrichen, darüber hinaus setzte das Fest auch kulturelle Maßstäbe.

1634 hatten die Lübecker Fürstbischöfe Eutin als festen Wohnsitz gewählt, und obwohl die spezielle geistliche Orientierung eine direkte Konkurrenz mit der weltlichen Residenz in Gottorf ausschloss, zeigten sich doch schon schnell Bestrebungen, den Hof in Eutin ebenfalls für Repräsentationszwecke auszubauen. In der Amtszeit des Fürstbischofs August Friedrich (1666–1705) entwickelte sich Eutin dementsprechend hinsichtlich der musikalischen Möglichkeiten zu einem Ort, der zumindest eine gute Grundlage für die weiteren Entwicklungen lieferte. Nur ein paar Daten seien dazu gewissermaßen als Eckpfeiler genannt.

1 M. Christian von Stöcken: Bischöfliche Ehren-Seule. Ratzeburg 1667.

2 Ebenda, S. XXVII. Vgl. hierzu auch: Matthias Viertel: Die Musik am Eutiner Hof. Von der Reformation zur Revolution. Eutiner Bibliotheks-Hefte, 4. Eutin 1991, S. 28–32.

Um das Jahr 1696 wurde der 31jährige Johann Nicolaus Hanff (1665–1712) nach Eutin berufen, wirkte dort zunächst als Hoforganist, avancierte aber in relativ kurzer Zeit zum fürstbischöflichen Kapellmeister und Musikdirektor.³ Dieser Aufstieg war nur durch eine Verlagerung der Schwerpunkte in der Musikgestaltung am Hof möglich. Denn für repräsentative Musik bedurfte es einer Kapelle, die – wenn auch in der Größe bescheiden – so doch ein Mindestmaß an Instrumentalisten aufzubieten hatte, die für eine standesgemäße Musik erforderlich waren. Insofern kann August Friedrich tatsächlich als geistiger Urheber einer Hofkapelle in Eutin gelten.⁴ Von Hanff sind neben sechs Orgelchorälen zumindest drei Solokantaten mit kleiner Instrumentalbesetzung überliefert.⁵ Dass das Interesse des Fürstbischofs an einer spektakulären Musik nicht nur auf die höfische Musik eingeengt war, sondern auch den Bereich der Kirchenmusik mit einbezog, zeigt der Neubau einer zweimanualigen Orgel mit Pedal für die Schlosskapelle im Jahr 1693, die bei dem Orgelbauer Arp Schnitger in Auftrag gegeben worden war.⁶ Dieser hatte 1687 an der St. Nikolaikirche in Hamburg eine viermanualige Orgel fertiggestellt, die damals als weltweit größte Orgel galt, 1693, also parallel zum Bau des Eutiner Instruments, wurde an St. Jacobi in Hamburg von Arp Schnitger ebenfalls eine viermanualige Orgel eingeweiht. Diese Instrumente zogen die Aufmerksamkeit gerade jener Organisten und Komponisten auf sich, die

- 3 Der genaue Zeitpunkt, an dem J. N. Hanff (1665–1712) nach Eutin kam, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Im Taufregister der Schlosskirche wird der »Monsr. Johan Niclauß Hampf Hoforganist« am 10.03.1696 als Pate aufgeführt, seine Bestallung muss also auf jeden Fall vor diesem Datum liegen. Vgl. hierzu: Theodora Holm, Neue Daten zur Lebensgeschichte Johann Nicolaus Hanffs. In: *Die Musikforschung* 7 (1952), Heft 4, S. 435–437.
- 4 Zum »Fürstbischöflichen Hofcapellmeister« eben dieser der Hofkapelle wurde im April 1779 Franz Anton von Weber, vormals Musikdirektor der »Stöffler'schen Theatergesellschaft« in Lübeck berufen. Allerdings wurde die Kapelle bereits 1782 aus wirtschaftlichen Gründen von Fürstbischof Friedrich August wieder aufgelöst. Als 1786 Carl Maria von Weber geboren wurde, war Franz Anton nicht mehr Hofkapellmeister, sondern »Stadt-, Land- und Amtsmusicus« in Eutin. Vgl. Matthias Viertel: Artikel Franz (von) Weber. In: *Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck (BLSHL)* 8 (1987), S. 368–372.
- 5 Konrad Küster datiert die Vokalwerke »Gott sei und gnädig« und »Alleluja, der Tod ist verschlungen« in die Eutiner Wirkungsspanne Hanffs und attestiert ihnen »die einzigen konkret musikalischen Einblicke in das Potential der Eutiner Hofmusik«. In: Johann Nicolaus Hanff: *Gott sei uns gnädig und segne uns (Musik zwischen Nord- und Ostsee)*, 33). Hamburg 2016, S. 8.
- 6 Nicht nur der Bau einer neuen Orgel, sondern die neue Gestaltung der ganzen Schlosskapelle war durch einen Brand 1689 erforderlich geworden.

von der Orgel mehr als nur die Begleitung des Gemeindegesangs in liturgischer Funktion erwarteten.

Wenn August Friedrich sich ausgerechnet ein Instrument von Arp Schnitger in seine Schlosskapelle bauen ließ, müssen auch Vorstellungen von einer entsprechenden Nutzung des Instrumentes eine Rolle gespielt haben, bei der die Klangmöglichkeiten der Orgel zum Ausdruck kommen. Dazu passte durchaus die Berufung Hanffs, der sich zwar schon in Thüringen als Organist ausgewiesen hatte, aber dann, offenbar von der Barockoper am Gänsemarkt angezogen, nach Hamburg übersiedelt war und dort als Musiklehrer arbeitete. Auf jeden Fall wird Johann Nicolaus Hanff 1688 in Hamburg als Lehrer von Johann Mattheson erwähnt. Ob seine Kontakte zur Hamburger Oper dazu geführt haben, dass August Friedrich ausgerechnet ihn für die Aufgabe wählte, das Musikleben am Hof in Eutin aufzufrischen, ist nicht eindeutig zu beantworten. Zumindest wirft dieser Aspekt Licht auf eine weitere Berufung, bei der die Oper eine Rolle spielte. Dabei geht es um Johann Philipp Förtsch (1652–1732), dessen Tätigkeit am Hof in Eutin zunächst gar nicht mit Musik in Verbindung gebracht wird. Denn obwohl seine berufliche Laufbahn bis zu diesem Zeitpunkt weitestgehend durch die Musik geprägt war, holte August Friedrich ihn als Arzt nach Eutin, wo er sich um das leibliche Wohl des Fürstbischofs zu kümmern hatte.

Mit der Berufung von Johann Philipp Förtsch als *Leibmedicus* im Jahr 1692 kam eine illustre gleichwohl auch schillernde Persönlichkeit an die Residenz nach Eutin.⁷ Schon die Berufung selbst muss als äußerst ungewöhnlich gesehen werden, zwar war Förtsch zuvor bereits als Arzt in Gotorf aufgetreten, wurde aber erst kurz vor seiner Berufung nach Eutin an der Universität in Kiel promoviert und hatte somit nur geringe medizinische Erfahrungen. Warum gerade er, der sich bisher doch in erster Linie als Kapellmeister bewährt hatte, dennoch als Leibmedicus berufen wurde, wird erst verständlich, wenn das ganze Ausmaß seiner vielfältigen Fähigkeiten in Augenschein genommen wird. Denn tatsächlich wird erst in der Summe der Aktivitäten erkennbar, inwieweit Förtsch eine ausgesprochene Bereicherung für die fürstbischöfliche Residenz darstellte. Die Ein-

7 Nur ein Jahr nach dem Tod von Förtsch kam Johann Heinrich Hesse als »Hofcantor und Music-Director« nach Eutin und gestaltete dort bis 1778 das Musikleben.

schätzung seiner Persönlichkeit scheint jedenfalls in erster Linie von der Perspektive des Betrachters abzuhängen: In der Geschichte Eutins hat er als Hof- und Justizrat eine nicht unbedeutende Rolle gespielt, den Hamburgern gilt er als einer der Pioniere der Barockoper am Gänsemarkt, in Husum war er als Arzt tätig, und in Gottorf hat er als Kapellmeister von sich Reden gemacht.

Es sind vier unterschiedliche Perspektiven und vier unterschiedliche Arbeitsbereiche, die ohne Ausnahme von Bedeutung sind, und wohl erst in der Summe seine Persönlichkeit charakterisieren. Diese changierende Bedeutung wird besonders deutlich in einem Schreiben, das an Christian August von Schleswig-Holstein-Gottorf gerichtet war, der als jüngster Sohn des Herzogs Christian Albrecht im Jahre 1705 das Amt des Lübecker Fürstbischofs mit Sitz in Eutin übernommen hatte. Förtsch selbst, der an dem *Procedere* dieser durchaus umstrittenen Amtsübergabe maßgeblich beteiligt gewesen war, weilte zu diesem Zeitpunkt bereits seit 13 Jahren in Eutin und sollte auch noch weitere 27 Jahre dort bleiben. In dem erwähnten Schreiben, das der Lübecker Dekan von Witzendorf an Christian August richtete, ging es u. a. um die Frage, wie eine zukünftige Besoldung von Förtsch aussehen könnte, da dessen Tätigkeit sich kaum mit einer der üblichen Stellenbeschreibungen erfassen ließe:

Auch, gnädigster Bischof und Herr, nehme ich die Unterthänigste Freyheit, Ew. Hoch-fürstl. Durchl. in geziemenden respecte vorzustellen, wasmassen der H. Justiz-Rath Förtsch, als ein alter und getreuer Diener des Durchlauchtigsten Hauses unterschiedene *Douceurs* genossen, welche bey itziger Verenderung Ihme auch noch weiter hoffentlich gnädigst werden gegönnet werden.⁸

Diese Annehmlichkeiten sollten Förtsch den Dienst versüßen, den er seit 1692 am Hof in Eutin verrichtete. Zugleich sind sie Ausdruck seiner schillernden Aufgabenbeschreibung und damit Ausdruck der Verlegenheit, die Persönlichkeit von Förtsch überhaupt präzise zu erfassen. Denn den *unterschiedenen Douceurs* entsprachen die erwähnten unterschiedlichen Professionen, bei denen kaum zu sagen ist, welche letztlich im Vordergrund stand. Zum Justizrat war Förtsch erst ernannt worden, nachdem er für eine kurze Zeit die Regierungsgeschäfte in Eutin übernommen hatte,

8 Zitiert nach Carla Weidemann: *Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch* (Schriften des Landesinstitutes für Musikforschung Kiel). Kassel/Basel 1955, S. 36.

um die Amtsübergabe der Gottorfer Fürstbischöfe zu garantieren. Davor galt er als Hofrat, allerdings als einer mit sehr großem politischen Einfluss, den er sich als Freund und Vertrauter des Fürstbischofs allmählich aufgebaut hatte. Möglich war diese Position allerdings erst durch seine Bestallung als Leibarzt geworden, als Musiker, gar als Opernsänger, wäre ihm dieser gesellschaftliche Aufstieg verbaut geblieben. Es bleibt also zu vermuten, dass die eigentümliche Karriere des Opernsängers, der zum Kapellmeister berufen wurde, dann als Arzt promovierte und schließlich zum Hof- und Justizrat aufstieg, ohne jemals nachweislich Jura studiert zu haben, von Förtsch als Versuch gestartet worden war, sich aus der gesellschaftlichen Inferiorität zu befreien, die in seiner Zeit auf dem Berufsstand des Musikanten lastete. Das von Witzendorf formulierte Gesuch um eine besondere Besoldung, in der auch die anderen Tätigkeiten Berücksichtigung finden konnten, hatte Förtsch selbst veranlasst und parallel dazu den befreundeten Baron Goertz gebeten:

bey gelegenheit es dahin zu dirigieren, dass theils auf meine bisherige treue Dienste, theils auf die mir täglich unter den Händen wachsende Arbeit gnädigst möge gesehen und ich á proportion der Mühe besodet werde. Ich bin allein hier, und es wird mir sauer genug, muß darneben meine praxim medicam, wodurch mir jährlich ein großes zugewachsen, angeben ...⁹

Förtsch selbst weist hier auf die Medizin hin, die einen gewissen Umfang in seinem Arbeitsalltag einnimmt, die Musik, die noch zu den *Douceurs* gehört haben mag, wird dagegen mit keiner Silbe erwähnt. Sie spielte in Fragen der Besoldung, vor allem aber der sozialen Hierarchie, keine Rolle. Solche Hinweise wie auch die autobiographische Skizze mögen es nahelegen, der Tätigkeit als Mediziner eine herausragende Rolle im Leben von Förtsch zuzuschreiben.¹⁰ Diese Tendenz kann allerdings täuschen; denn die meisten biographischen Ausführungen basieren auf der als *Programma* der Kieler Dissertation von 1681 angehängten Vita, mit der Förtsch zum Lizentiaten der Medizin promovierte. Dass in dieser Aufstellung vornehmlich jene Aspekte Erwähnung finden, die der wissenschaftlichen

9 Brief an Baron Goertz vom 24. September 1705, Staatsarchiv Oldenburg A 9 (Fürst. Lüb.) Abt. I Tit. II E1, 75,2, Nr. 34. Zitiert nach C. Weidemann: *Leben* (wie Anm. 8), S. 36.

10 So auch noch Harald Kümmerling in der *Neuen Deutschen Biographie* (NDB) 5 (1961) S. 282 f.: »F. war sehr vielseitig, fühlte sich aber stets nur zum Arzt berufen. ... Als Komponist hat F. bedeutende Werke geschaffen, obwohl er sich mit der Musik nur aus Liebhaberei beschäftigte. Seine Kantaten und Motetten stehen ebenbürtig neben denen von D. Buxtehude und N. Bruhns.«

Qualifikation dienen, nimmt nicht wunder. Andere wichtige Hinweise jedoch, die sich etwa speziell darauf beziehen, wo, wann und bei wem Förtsch Musik- und Kompositionsunterricht erhalten hatte, fehlen dagegen zu Recht vollständig, da sie in einer medizinischen Dissertation deplatziert wären. Und doch war es letztlich die Musik, die Johann Philipp Förtsch zu einer bleibenden Bedeutung verhelfen sollte.

Als Theologe auf der Opernbühne

Wer war dieser Johann Philipp Förtsch? Wo und bei wem hat er das musikalische Handwerk gelernt? Was hat ihn dazu qualifiziert, den Posten des Kapellmeisters an der renommierten Gottorfer Hofkapelle angeboten zu bekommen? Warum hat er den Ruf auf eine Stelle als Kantor in Lübeck abgelehnt? Was hat ihn nach Eutin gezogen, und in welcher Weise hat er dort das Leben am Hof über immerhin 40 Jahre geprägt? Es gibt einige Fragen, die zu erforschen noch immer ausstehen.

Johann Philipp Förtsch entstammt einer Familie, die väterlicherseits Ende des 16. Jahrhunderts aus konfessionellen Gründen Oberfranken verlassen musste und sich in Wertheim angesiedelt hatte.¹¹ Dort war, besonders unter dem Einfluss von Graf Michael III. von Wertheim, der in Wittenberg und Leipzig studiert hatte und sowohl mit Luther als auch mit Melanchthon persönlich befreundet war, schon früh eine konsolidierte evangelische Landeskirche entstanden, die weit über die Grafschaft hinaus als gut lutherisch bekannt wurde.¹² Auch die Mutter von Förtsch, Margarete Elbert, – sie war streng evangelisch erzogen worden – entstammte einer traditionsreichen Pastorenfamilie. Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass sie ihre Kinder nach dem frühen Tod des Mannes (1659) durch eine besonders fromme Erziehung in der Weise prägte, dass von den vier Söhnen sich drei der Theologie widmeten.¹³ Johann Philipp war also der einzige der Brüder, der einen anderen

11 Zur Familiengeschichte vgl. Weidemann: Leben (wie Anm. 8).

12 Joseph von Aschbach: Geschichte der Grafen von Wertheim. Von den ältesten Zeiten bis zu ihrem Erlöschen im Mannesstamm im Jahre 1556. Frankfurt a. M. 1843, S. 312 ff.

13 Johannes starb früh, Philipp Jakob wurde Superintendent in Wertheim, Michael Professor der Theologie in Tübingen und Jena.

Weg wählte, und sich zunächst zum Studium der Medizin in Jena immatrikulierte. Bereits nach drei Semestern verließ er allerdings Jena und ging für zwei Jahre nach Erfurt, ohne dass für diese Zeit eine Immatrikulation oder gar Abschlüsse nachweisbar wären.

Diese Ausgangssituation – einerseits das deutliche evangelische Profil der Familie, andererseits eine noch suchende Haltung in der Berufsausrichtung – ist zu berücksichtigen, wenn man seine weitere Entwicklung adäquat einstufen will. Auf jeden Fall kam Förtsch 1675 – also im Alter von 23 Jahren – nach Hamburg.¹⁴ Eigenen Angaben zufolge war er vor den Kriessunruhen geflüchtet, um im sicheren Hamburg Zuflucht zu suchen.¹⁵

Förtsch kam mit einem abgebrochenen Studium der Medizin und ohne weitere abgeschlossene Berufsausbildung als *Studiosus*¹⁶ nach Hamburg und hielt sich dort als Sänger im Ratschor über Wasser, 1678 trat er der neu gegründeten Oper am Gänsemarkt bei. Dort wirkte er nicht nur als Sänger, sondern machte auch als Übersetzer und Librettist auf sich aufmerksam.¹⁷ Während die Textbücher dieser Opern als Drucke erhalten geblieben sind, gibt es keine Hinweise darauf, inwieweit Förtsch in dieser Zeit auch schon als Komponist hervortrat. Nach Angaben von Johann Mattheson lieferte Förtsch zu mindestens 12 Opern die Musik. Diese Werke, angefangen mit den Opern *Alexander* und *Das Unmögliche Ding*, stammen allerdings alle aus der Zeit nach 1684, also nach seiner Bestallung als Kapellmeister in Gottorf.¹⁸ Allerdings ist von diesen Opern kein Notenma-

14 Ein Jura-Studium, wie es bei Weidemann: *Leben* (wie Anm. 8), S. 10, angeführt wird, lässt sich nicht nachweisen. Siehe dazu auch K. Küster (Vorwort zur Ausgabe der *Evangelien-Dialoge*, S. XI).

15 Carla Weidemann zitiert in diesem Zusammenhang die Vita aus der Dissertationsschrift von J. P. Förtsch, in der dieser erklärt, nach Hamburg geflohen zu sein, um »die weit verbreitete Feuersbrunst wie von einer Warte zu beobachten.« In: *Leben* (wie Anm. 8), S. 11. K. Küster weist dagegen auf die Widersprüche dieser Aussage hin, da die Flucht auf das Jahr 1675 datiert werden muss, sich allerdings schon für das Jahr 1674 Belege für eine Besoldung Förtschs als Sänger im Hamburger Ratschor finden lassen. (Vorwort, S. X).

16 Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon*. Leipzig 1732, S. 251.

17 Zu den Opern, deren Libretti Förtsch verfasst hat, werden gerechnet: *Aeneas* (1680), *Doris* (1680), *Hannibal* (1681), *Semele* (1681), *Das unmögliche Ding* (1684), *Alexander* (1688), *Andriomeda* (1679), *Alceste* (1680).

18 Johann Mattheson: *Der Musikalische Patriot*. Hamburg 1728, S. 179 ff. In seiner Auflistung der Hamburger Opern vermerkt Mattheson für das Jahr 1684 die Oper *Croesus*: »Diese Oper brachte so wol einen neuen Componisten, als Poeten, zu Wege. Der erste war der

terial erhalten geblieben, so dass man auf Spekulationen angewiesen ist, lediglich die Betrachtung der Libretti ermöglicht gewisse Rückschlüsse auf die Struktur der Werke.

Interessant ist allerdings, dass Carla Weidemann einigen von Förtschs Werken eine »moralisierende Tendenz« attestiert und diese Haltung als Reaktion auf die Operngegner in Hamburg interpretiert, die sich auf pietistischer Seite formiert hatten.¹⁹ Nicht eindeutig ist jedoch einzuschätzen, ob es sich dabei ausschließlich um eine Reaktion auf pietistische Anfeindungen handelt, oder ob Förtsch bzw. seine Librettisten damit nicht auch in ihrer lutherischen Haltung Profil zeigen wollten. Hinzu kommt die Schwierigkeit, die anonym gedruckten Textbücher eindeutig einem Verfasser zuzuordnen, wobei die Vorberichte noch aufschlussreicher sind als die Libretti selbst, die als Übersetzungen bzw. Bearbeitungen weitgehend an die literarischen Vorlagen gebunden sind. Die einleitenden Vorberichte geben Aufschluss über die Motive der Stoffwahl, und weisen darüber hinaus im Grundmuster eine theologische Argumentation mit apologetischer Absicht auf, indem sie diskutabile Begriffe vor Missverständnissen schützen. Beispielhaft mag dabei auf die Oper *Das unmögliche Ding*²⁰ verwiesen werden, der im Vorbericht eine Art prophylaktische Rückversicherung vorangesetzt wird, um Anschuldigungen der Kirche vorzubeugen, die offenbar zu erwarten waren. Das Libretto stammt in diesem Fall von Lukas von Bostel, neben Christian Heinrich Postel der wichtigste Autor für die von Förtsch komponierten Opern. Allerdings so rein *poetisch*, wie in dem Vorbericht betont, verstand Förtsch den biblischen Stoff, der nur zu bereitwillig für die Bühne aufgegriffen wurde, auch wiederum nicht. Von Kindheit an lutherisch geprägt, empfand er

Herr Capellmeister Förtsch, oder Fortius, nachmahliger Doctor Medicinae, auch hochfürstl. Bischöflich-Lübeckischer Hoffrath und Leib-Medicus; der andere war der Herr Lucas von Bostel, nachhere Syndicus, und endlich Bürgermeister in Hamburg. Alle vornehme Leute, beaux esprits.« Ebenso gibt Mattheson Förtsch als Komponisten der folgenden Opern aus: *Das unmögliche Ding* (1684) und *Alexander in Sidon* (1688), *Eugenia* (1688), *Polyeuct* (1688), *Xerxes*, *Cain und Abel*, *Cimbria* (1689), *Thalestris*, *Ancille Romanum*, *Bajazeth und Tamerlan*, *Doin Quixotte* (1690).

19 Weidemann: *Leben* (wie Anm. 8), S. 13.

20 »Ob nun in dieser eitlen Matery viel Thorheiten eingemischet / so wird doch nichts wieder GOTT und die Ehrbarkeit darinnen enthalten seyn. Die Wörter / Verhängniß / Schickung / Gottheiten / und dergleichen verstehe Poetisch / habe aber ein christlich Gemüth / lebe wohl!«

auch in diesen Zusammenhängen theologisch und konnte seine Werke für die Bühne durchaus als zeitgenössische Stellungnahme zu den Themen betrachten, die sich in den Stoffen aus Kirchengeschichte und Bibel zu erkennen geben.

In diesem Sinne wird auch in dem »kurtzen Vorbericht zu Polyeuclt«, einer Oper, deren Libretto auf Pierre Corneilles 1642 als *Polyeuclt, martyr* veröffentlichtem Drama basiert, der Verfall des Christentums in der Gegenwart beklagt und die Haltung der alten Märtyrer als vorbildlich gerühmt.²¹ Das Libretto hatte immerhin Heinrich Elemenhorst, Pfarrer an der Katharinenkirche, verfasst. Schon der literarischen Vorlage wurde der Charakter eines »christlichen Aushängeschildes« attestiert, das allerdings Aushängeschild bleibe, weil die zutiefst religiöse Märtyrerlegende in das Gewand von weltlicher Leidenschaft gekleidet würde, eine Inkongruenz, die dann jedoch misslich sei, wenn sich der Komödiant als Prediger präsentiere.²²

In dem Vorbericht zur Oper *Die heilige Eugenia*, zu der Christian Heinrich Postel das Libretto nach einer italienischen Vorlage geschrieben hat, wird in ähnlicher Weise die politische Deutung der alten Legende wie auch deren Aktualität hervorgehoben.²³ Zugleich dient als Rechtfertigung für das dramatische Gegenüber von sinnlicher Liebe und christlicher Askese das Modell der predigenden Rede:

- 21 Der im Christenthum biß in den Tod beständige Märtyrer Polyeuclt. Hamburg 1689. Vorbericht: »Wie ungemein beständig die erste Christenheit bey dem einmal erkantem seligmachendem Glauben blieben. Wie sie dagegen alles weltliche / ja gar Leib und Leben für nichts geachtet / und sich glücklich geschätzt umb Christlichen Glaubens und Lehre willen auch die aller grausamste Marter auszustehen; dessen stellen Geist und weltliche Historien unzählige Exempel, und zwar mit solchen Umständen für; dass wir das heutige Christenthum und den dabey vorfallenen Bestand / leyder! mit höchstem Recht ein Schatzen-Werk des vorigen nennen können und mögen.«
- 22 Wilhelm Arnold: Polyeuclt als Palimpsest. Beitrag zum tieferen Verständnis Pierre Corneilles. Leipzig: Teubner 1879, hier S. 34: »Arnold vergleicht das christliche Drama Corneilles mit der Arbeit eines Philologen, der mit dem rechten Chemiker verbündet einen christlichen Ritualcodex zum heidnischen Palimpsest umwandelt, indem er in blauer Schrift den überstrichenen ursprünglichen Text neu ans Licht treten lässt.«
- 23 Die heilige Eugenia. Oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. Hamburg 1688: »daß man aber dieses Stück vor vielen andern nicht minder schönen erwehlet / ist die Ursach die Annehmlichkeit der materie, in welcher die Geistlichen mit den Politischen vermischt seyn«.

Möchte nun jemand übel deuten wollen / daß man Geistliche Sache und Straff- oder Stachel-Reden zugleich in einem Stück auf den Schauplatz führet / dem dienet zu Antwort / Daß man ein Schau-Spiel betrachten muß / als eine Rede / in welcher der Redner bald etwas lehret / bald rühmet / bald straffet / und also gleichsam so viel Personen in einer Rede vorstellt.

Für das ebenfalls einem biblischen Sujet verpflichtete Singspiel *Cain und Abel. Oder der verzweifelnde Bruder Mörder* waren schon aus dramaturgischen Gründen weibliche Figuren notwendig, sodass Postel und Förtsch kurzerhand über den biblischen Text hinausgehend den Brüdern Cain und Abel jeweils Zwillingsschwestern Calmana und Deborah an die Seite stellen. Um diesen hinzugewonnenen Aspekten ein auch theologisch tragfähiges Fundament zu geben, werden in dem Vorbericht neben Luther, Calvin und etlichen Genesis-Kommentaren sogar das hebräische Targum Hierosolymitanum zitiert, so dass sich der Vorbericht letztlich eher wie eine wissenschaftliche Abhandlung denn wie ein Operntextheft liest. Inwieweit dabei letztlich die theologischen Kriterien nahezu gleichberechtigt an die Seite der ästhetischen treten, verdeutlicht die abschließende Versicherung, derzufolge die ästhetischen Defizite bewusst in Kauf genommen seien.²⁴

Wie Förtsch so war auch Postel, der immerhin zu acht Opern von Förtsch die Libretti lieferte, in lutherischer Tradition aufgewachsen, sein Vater war Pastor an der Heiliggeistkirche in Hamburg und ergriff in dem zwischen Lutheranern und Pietisten ausgetragenen ersten Hamburger Theaterstreit Partei für die Oper, sein Bruder Johann war ebenfalls Pastor.²⁵ Und wie Förtsch hatte auch Postel seine Studienzeit durch eine ausgiebige Reise ergänzt, die ihn durch England, Frankreich, Belgien und die Niederlande führte. Diese Seelenverwandtschaft zwischen Postel und Förtsch lässt sich dann auch in der theologischen Ausrichtung der Vorberichte zu den gemeinsamen Opern nachvollziehen.

24 *Cain und Abel*. Hamburg 1689. Vorbericht: »Nun weiß aber der Verfärtiger gegenwärtigen Stückes gar wol / daß es nicht gantz vollkommen nach den genauesten Kunst-Regeln eingerichtet ist / vornemlich was den *Errorem Comicum*, oder die *Intrigue*, wie mans sonst nennet / betrifft / so dienet aber darauf zu Antwort / daß man denselben mit Fleiß nicht wollen einführen / damit die *Simplicität* / nach der historischen Ordnung der Heil. Schrift / desto besser mögte können in acht genommen werden«.

25 Zum Hamburger Theaterstreit siehe: Hellmuth Christian Wolff: *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 2 Bde. Wolfenbüttel 1957.

Als Postel 1688 für die Oper tätig wurde, hatte Förtsch Hamburg schon wieder verlassen. Bereits 1680 war er als Kapellmeister nach Gottorf berufen worden. Offenbar hatte Christian Albrecht, ein erwiesener Liebhaber des Musiktheaters, ihn im Kontext der Hamburger Oper als Sänger und Poeten kennengelernt und den Entschluss gefasst, sich das junge Talent für die eigene Hofkapelle in Gottorf zu sichern. Dass dieses Vorhaben nicht zum Zuge kam, hatte politische Gründe. Bereits 1682 musste Christian Albrecht wieder ins Exil nach Hamburg gehen, die Hofmusik in Gottorf kam zum Erliegen, Förtsch bekam nicht mehr sein volles Gehalt ausgezahlt, eigene Kompositionen waren kaum gefragt, die Anlässe für festliche Aufführungen fehlten vollständig.

In dieser Phase der kulturellen Stagnation rückte eine andere Profession wieder in den Vordergrund. Förtsch, der als junger Mensch sein Studium der Medizin nach kurzer Zeit aufgegeben hatte, immatrikulierte sich an der Kieler Universität erneut als Student der Medizin. Die Promotion zum Lizentiaten fand im November 1681 statt, bedenken wir, dass seine Berufung zum Kapellmeister erst 1680 erfolgt war, muss die Entscheidung zum Studium der Medizin zeitgleich mit der Übernahme des neuen Amtes erfolgt sein. Für das gleiche Jahr 1681 hatte Förtsch eine Studienreise nach Italien beantragt, die ihm auch bewilligt worden war, um die italienische Musik zu studieren. Ob er diese Reise angetreten hat, bleibt äußerst fraglich. Das Studium ließ ihm dafür wohl kaum Zeit, überdies gibt es keine konkreten Hinweise auf diese Reise, noch lassen sich in seinen Kompositionen Stilmittel finden, die auf persönliche Erfahrungen etwa mit der venezianischen Musik schließen ließen.²⁶

Schon diese Interessenkollision zwischen Medizinstudium und Italienreise verdeutlicht, wie kurzfristig sich Förtsch umentschieden haben musste. Und das nicht ohne triftigen Grund, denn bereits 1684 musste auch er den Hof in Schleswig auf Grund der dänischen Invasion verlassen, ging jedoch nicht zurück nach Hamburg, sondern ließ sich als Arzt in Husum nieder. Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob diese Entscheidung

26 Harald Kümmerling geht davon aus, dass diese Studienreise 1680 stattgefunden hat und datiert den Abschluss seines Medizinstudiums trotzdem in das Jahr 1681. (Neue Deutsche Biographie [NDB] Bd. 5, 1961, S. 282 f.). Carla Weidemann datiert die geplante Reise dagegen auf das Jahr 1681 und vermutet, dass sie wegen der Kollision mit dem Studium abgesagt wurde (Weidemann: *Leben* [wie Anm. 8], S. 18).

quasi eine Notlösung darstellte oder schon lange geplant war. Auf jeden Fall bildete die medizinische Promotion gewissermaßen den Grundstock, auf dem er seinen weiteren beruflichen Werdegang, vor allem aber seinen sozialen Aufstieg aufbauen konnte. Die Kuriosität der Situation bringt es allerdings mit sich, dass ausgerechnet mit dieser Abkehr vom Amt des Kapellmeisters und der beruflichen Neuorientierung die Musik für ihn keineswegs in den Hintergrund trat. Im Gegenteil: nach der Episode als Kapellmeister in Gottorf beginnt eine ausgesprochen fruchtbare Phase des Komponisten Förtsch.

Die Tätigkeit als Arzt in Husum scheint nicht ganz so aufreibend gewesen zu sein wie das turbulente Leben eines Hofkapellmeisters, denn für Förtsch bot sich nun die Zeit, wieder für die Hamburger Bühne zu arbeiten, immerhin komponierte er zwölf Opern. Nebenbei war ihm dadurch auch ein gutes Einkommen gesichert, denn pro Oper erhielt er ein Honorar von 50 Talern, demgegenüber war ihm als Kapellmeister ein Anfangsgehalt von jährlich 300 Talern pro Jahr zugestanden worden.²⁷ Aber auch diese Position des komponierenden Arztes in Husum behielt er nur vorübergehend. Schon 1690 konnte er wieder an den Hof nach Schleswig zurückkehren, nunmehr als hauptamtlicher Hofarzt, denn das Amt des Kapellmeisters hatte er schon 1689 an Georg Osterreich übergeben.

Aber auch diese Position blieb eine vorübergehende, denn schon 1692 wurde Förtsch gewissermaßen vom Lübecker Bischof August Friedrich, einem Bruder Christian Albrechts, abgeworben und als Leibmedicus nach Eutin berufen. Mit dieser Beförderung vom Hofarzt in Gottorf zum Leibmedicus des Fürstbischofs in Eutin war ein nicht unerheblicher sozialer Aufstieg verbunden. Möglich geworden war das einerseits durch die offenbar recht kurzfristig an der Kieler Universität anberaumte Promotion, andererseits aber auch durch ein besonderes Engagement Christian Albrechts, der diesen Karrieresprung förderte.²⁸ Konrad Küster geht davon

27 Vgl. Ludwig Meinardus: Rückblicke auf die Anfänge der deutschen Oper. Hamburg 1878. Siehe auch die Bestallung vom 14. April 1680 (hierzu Weidemann: *Leben* [wie Anm. 8], S. 17).

28 Die Promotionsfeier fand am 4. Oktober 1692 in der Kieler St. Nicolaikirche statt. C. Weidemann schildert ausführlich die Modalitäten der Promotion und weist darauf hin, dass der Antrag erst nachträglich erfolgte, möglicherweise sogar durch Christian Albrecht persönlich (ebd., S. 23). Abb. 1.

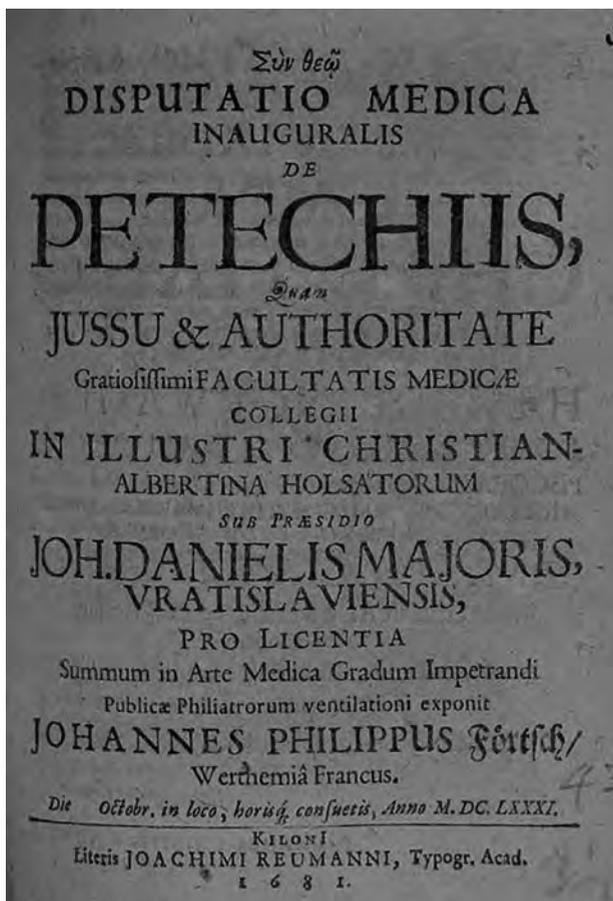


Abb. 1: Johannes Philippus Förtsch, De Petechiis. Inaugural-Dissertation, Kiel.

aus, dass sich Förtsch bereits in seiner Husumer Zeit sowohl als Arzt wie auch als Diplomat zu unentbehrlich gemacht hatte, um jetzt wieder auf die alte Position eines Kapellmeisters zurückzukehren.²⁹ Obwohl es mit dem Hof in Schleswig wieder bergauf ging, die Kapelle neu besetzt werden konnte, und Förtsch somit die Möglichkeit hatte, wie schon in Husum die Aufgabe des Arztes mit der Leidenschaft für die Musik zu verbinden, zog er es dennoch vor, den Ruf nach Eutin anzunehmen. Mit diesem

29 Vor allem geht Konrad Küster der Frage nach, warum sich Förtsch auch in dem Zeitraum 1684–89 als Bediensteter der Gottorfer Herzöge verstand, obwohl er in Husum, also auf dänisch-besetztem Gebiet weilte, das sowohl vom Exil als auch von der Oper entfernt war (Vgl. Gesamtausgabe Vorwort S. VX).

sozialen Aufstieg standen dem Dr. Förtsch nun Möglichkeiten zur Verfügung, die ihm ein ganz neues Zentrum der Tätigkeit eröffneten: Über die Medizin hinausgehend waren jetzt Politik und Diplomatie gefragt. Das bedeutete allerdings nicht, dass Förtsch seine anderen Begabungen – vor allem das Interesse an der Musik – fortan ruhen ließ.

Die Verquickung der Ämter und Aufgaben ist für das Multitalent Förtsch durchaus charakteristisch: Als Kapellmeister studierte er Medizin, als Mediziner schrieb er Opern und als Leibarzt machte er Politik. Das alles findet Ausdruck in der Formulierung von Witzendorf, wenn er von den besonderen *Douceurs* spricht, die sich Förtsch im Laufe seines Dienstes als Privilegien erworben hatte. Die kurze Phase als Hofkapellmeister in Gottorf, die sich auf die Jahre 1680 bis 1682 einschränken lässt – denn ab 1682 titulierte er sich selbst bereits als »Hofmedicus und Capellmeister«³⁰ –, könnte angesichts solcher turbulenten Entwicklungen leicht übersehen werden. Und doch verdient genau diese Periode eine besondere Beachtung, denn ihr entstammt ein Jahrgang Kantaten zu den Evangelien der Sonntage, und diese Werke sind, im Gegensatz zu den Opern, erhalten geblieben und inzwischen in einer kritischen Edition verfügbar.³¹ Dieses umfassende Oeuvre von insgesamt 33 Kantaten, die in der Gesamtausgabe enthalten sind, verdient besondere Beachtung. Letztlich ist nicht auszuschließen, dass diese Werke auch am Hof in Eutin eine gewisse Rolle spielten.

Förtsch, der sich bislang stets flexibel gezeigt und ein dementsprechend wechselhaftes Leben geführt hatte, blieb bis zu seinem Lebensende in Eutin, immerhin für 40 Jahre. Die Quellenlage ist für diesen größten Teil seines Berufslebens allerdings eher bescheiden und bezieht sich überwiegend auf seine Rolle in den Regierungsgeschäften, musikalische Ambitionen werden nur am Rande erwähnt. Umso wichtiger mag die Tatsache erscheinen, dass er in Eutin ein musiktheoretisches Werk verfasst

30 Carla Weidemann weist nach, dass Förtsch schon für das Jahr 1682 nicht mehr sein volles Gehalt empfangen hatte, und 1683 waren es nur noch 74 Rthlr 8 Sch., die er von den insgesamt nunmehr zustehenden 350 Thalern erhalten hatte, Weidemann: *Leben* (wie Anm. 8), S. 19.

31 Johann Philipp Förtsch (1652–1732): *Evangelien-Dialoge*, Gesamtausgabe in 3 Bdn. Konrad Küster (Hg.). Wilhelmshaven 2014.

Johan Philip Förtsch:
Von dem dreyfachen Cantrapunct.
Regula.

Sie sind zweiffel der Oberst, und Unter Stimmen der Cantrapunct
alle Duodecima in außgerannet, darinnen
Keine Differenz sine paret.
Keine zwu Tertien auß Sexten außeinander gestelt
Keine Quinta gebrauchet, außweiff die Sexta außgeriffet.
Zweiffel der Mittelst, und Unter Stimmen sind erlaubt, so auß tertien
man will, item die Quinta und Octave, aber keine Sexte
Zweiffel der Mittelst und Oberst Stimmen, auß keine Tertien auß Quarteln
aber auß 1. 4. 7. und Sexten. Die Stimmen auß
außeinander gestelt.

Man ten/der Cantrapunct hantwilt außtrefen, so auß, alle in
die Mittelst Stimmen unter der Oberst, und auß die Quinten
Duodecima transponieren, auß die Oberst. Man
Keine Quinten außtrefen, auß die Mittelst, und die Oberst
so außtrefen in der Quinten auß, auß auß die Duodecima

Exemplum:

Die Verlesung

Die Verlesung

Abb. 2: Johan Philip Förtsch, Von dem dreyfachen Cantrapunct. Regula.

hat, das von seinem bleibenden Interesse an der Musik zeugt.³² Mit dieser Schrift *Musicalischer Compositions Tratat*³³ gibt Förtsch eine detaillierte Anleitung zum Kompositionsunterricht, um zu zeigen,

wie ein sonst schon erfahrener Musicus leicht zur Composition könne gebracht werden, und nebst andern nötigen Sachen auch gewiesen und mit Exempeln erläutert wird wie der doppelt, 3 und 4fache Contrapunct und dergleichen Canones zu verfertigen sind. [siehe hierzu Abb. 2]

Die praktische Ausrichtung dieser Schrift wie auch die angeführten Kompositionsbeispiele lassen darauf schließen, dass ihn keinesfalls ein bloß theoretisches Interesse zu dieser Arbeit veranlasst haben mag. Das Anliegen, einen einigermaßen erfahrenen Musiker mit den Prinzipien des Kontrapunktes vertraut zu machen und darüber hinaus zum Verfertigen eigener Kompositionen anzuregen, lässt sich direkt aus der Situation in und um Eutin ableiten. Als Quelle bietet sich dafür der Bericht über eine Organistenprobe aus dem Jahre 1725 an, bei der Förtsch als Gutachter des Bischofs auftrat und eine Beurteilung der fünf Kandidaten verfassen sollte, die sich für das Amt des Organisten in Neukirchen beworben hatten. Offensichtlich fand das Probespiel nicht in Neukirchen statt, denn Förtsch geht in seinem Gutachten auch auf das Pedalspiel ein, obwohl das in Neukirchen gar nicht möglich gewesen wäre:

Unter den Competenten zu dem Neukirchener Organisten Dienst habe Ich bey der Probe Schröder und Öhlschlägern vor die Besten Befunden: Sie sind Beyde der Orgel, sowohl im Pedal als manchmal ganz mächtig, und capaces ein grösseres Werck in einer Stadt zu tractiren; ... Wie Wohl ich vernehme, dass zu Neukirchen in der Orgel kein Pedal sey, als also darauff nicht ankommt.³⁴

- 32 Johann Philip Förtsch, gewesenen Capellmeisters zu Gottorff, nachmals hoff und Leib Medici, wie auch hoff-Raths daselbst und zu Eutin, *Musicalischer Compositions Tractat*. Staatsbibliothek Berlin, Ms. ms. Theor. 300, fol. 33rs. Abgedruckt in: J. S. Ersch/J. G. Gruber (Hg.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* (Section I Bd. 46). Leipzig 1847, S. 443–459.
- 33 Eine weitere musiktheoretische Schrift von Förtsch ist in einer Abschrift von Georg Österreich überliefert: Johann Philipp Förtsch, *Von dem dreifachen Contrapunct*, darin eine Beispielfuge mit der Überschrift: »Wie eine dreyfache Fuga etwa kan ausgeföhret werden.« (Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung Signatur mus. ms. Theor. 910). (Abb. 3)
- 34 Landesarchiv Schleswig-Holstein (LASH), Reg. Eutin, Abt. 11, 2.D.c.1. Vgl. Arnfried Edler: *Der Nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*. Kassel 1982, S. 199. Die Tatsache, dass Förtsch sein Gutachten als *Conseiller de Justice* des Fürstbischofs unterzeichnet, kann dabei einen falschen Eindruck entstehen lassen. So ist es nicht ganz einsichtig, wenn Edler argumentiert, dieser Bericht zeuge davon, »wie sich Prüfer, die von Musik nicht sehr viel verstanden, von der Glätte eines eingelernten Spieles blenden ließen.« S.199.



Abb. 3: J. P. Förtsch: *Wie eine dreyfache Fuga etwa kann ausgeführt werden.*

Dass die Probespiele offenbar in der Eutiner Schlosskapelle stattfanden, könnte einerseits mit der Qualität der Arp-Schnitger Orgel zusammenhängen, ließe sich aber auch dadurch erklären, dass Förtsch sich den Weg nach Neukirchen zu den Probespielen ersparen wollte, zumal die Prüfung nicht allein aus dem Vorspiel bestand. Arnfried Edler weist darauf hin, dass neben den praktischen musikalischen Fähigkeiten ebenfalls die Kenntnisse im Schreiben und Rechnen überprüft wurden, zudem musste in diesem Fall ein Probeaufsatz verfasst werden. Dass letztlich keiner der beiden von Förtsch empfohlenen Kandidaten das Amt erhielt, es stattdes-

sen an den Schwiegersohn des Vorgängers übergeben wurde, wirft indes ein Licht auf die Position des Gutachters Förtsch, der zwar vom Bischof als Fachmann herangezogen wurde, um personelle Belange im Bistum zu regeln, zumindest bei der Besetzung des Organisten in Neukirchen mit seinem Gutachten gegenüber den Vertretern der Gemeinde zurückstand.³⁵ Sein Gutachten dokumentiert die mangelnde Qualifikation einiger Kandidaten, die nicht nur auf den Pedaleinsatz verzichten mussten, sondern offenbar auch ohne Notenkenntnisse »alles aus dem Kopff gespielt« hatten.³⁶ Insofern kann seine Kompositionslehre als Versuch verstanden werden, den Berufsstand des Organisten, so wie er ihn in Eutin und Umgebung vorfand, aufzuwerten. Ohne Zweifel war das auch dringend erforderlich, denn das Organistenamt war allgemein im Niedergang begriffen, und schlechte Qualifikation korrespondierte mit einer miserablen Besoldung. Gerade die in kleinen Städten agierenden Organisten erhielten ein geringes Salär, von dem sie kaum leben konnten. So entschloss sich der Organist der Stadtkirche Eutin 1718 dazu, seine Arbeit als Organist aufzugeben und stattdessen das wohl einträglichere Amt des Küsters in Lensahn zu übernehmen.³⁷

Zumindest für die ersten zehn Jahre in Eutin, also für den Zeitraum zwischen 1692–1701, kann davon ausgegangen werden, dass Förtsch sich mit musikalischen Belangen befasste und sowohl die Gelegenheit als auch die Zeit hatte, um seinen musikalischen Ambitionen nachzugehen. Dann spitzte sich der Konflikt zwischen den Gottorfer Herzögen und Dänemark um die Erbfolge der Lübecker Bischöfe dermaßen zu, dass Förtsch als Berater des Bischofs immer mehr in die politischen Verhandlungen involviert wurde. Nach dem Tod August Friedrichs am 1. Oktober 1705 und der maßgeblich durch Förtsch inszenierten Übergabe des Amtes an Christian August, bei der die Dänen quasi überrumpelt werden konnten, wur-

35 Über den gewählten Organisten wurde – wie zur Begründung der Berufung – hervorgehoben, dass er gut schreiben und rechnen könne, bestens informiert und bei der Gemeinde beliebt sei, während die musikalischen Fähigkeiten durchaus in den Hintergrund treten dürften, »denn einen Künstler verlangen wir hier nicht«. Die Vergabe des Amtes eines Stadtorganisten in Eutin wurde 5 Jahre später ganz ohne Probespiel nur nach Empfehlung vergeben. Vgl. ebd., S. 198 f.

36 Ebd., S. 199.

37 Ebd., S. 359.

de Förtsch nunmehr als »Hof Rath«³⁸ mit Regierungsangelegenheiten in Beschlag genommen. Aus dieser Zeit stammt eine Notiz, die von Carla Weidemann als die »einzige Bemerkung aus Förtschs späteren Jahren, die eine Beziehung zur Musik dartut«, ausgegeben wird. Es handelt sich dabei um einen Brief an den Dekan des Lübecker Stiftes von Witzendorf vom 19.2.1706, aus dem deutlich wird, inwieweit Förtsch an der Neuwahl eines Kantors durchaus interessiert aber offensichtlich nicht direkt einbezogen war.³⁹ Offenbar war er inzwischen so stark in die Politik am Hofe involviert, dass er kaum mehr in der Lage war, an den musikalischen Alltagsgeschäften aktiv mitzuwirken.

Der Kapellmeister als Leibarzt

Auf welche praktischen musikalischen Erfahrungen konnte Förtsch zurückblicken, als er nach Eutin kam? Ganz am Anfang ist der Musikunterricht am Frankfurter Gymnasium und die damit verbundene Praxis im Chorgesang zu verzeichnen. Nach Beendigung der Schule begann er im Alter von 19 Jahren mit dem Studium der Medizin, wechselte seinen Studienort, begab sich um das Jahr 1674 nach Hamburg und machte sich dann auf den Weg zu einer längeren Reise, die ihn unter anderem nach Frankreich, Spanien und in die Niederlande führte. Eine geregelte Musikausbildung ist in dieser Zeit nicht nachweisbar, alle diesbezüglichen Hinweise gehen auf den Lexikon-Artikel von Johann Walther zurück, in dem ihm ein Unterricht bei Johann Philipp Krieger attestiert wird:

Die Composition hat er von dem seel. Capellmeister zu Weissenfels, Herrn Johann Philipp Kriegerern erlernt, selbst aber in denen also genannten doppelten Contrapunten seine besondere Speculationes gehabt, und vielerley Canones ersonnen, so er seinem Antecessori, dem Herrn Theilen, gezeiget.⁴⁰

Die Schwierigkeit, die in dem in Frage kommenden Zeitraum wechselnden Aufenthaltsorte sowohl von Förtsch als auch von Krieger auf einen

38 So ausgewiesen auf dem Titelblatt des Compositions-Tractats (wie Anm. 32).

39 Zitiert nach Weidemann: Leben (wie Anm. 8), S. 41. »Von der Capacität der 3 zum Cantorat vorgeschlagenen Subjectorum habe ich nicht die geringste Kundschaft... will mich deswegen erkundigen.«

40 Walther: Musikalisches Lexikon (wie Anm. 16), S. 251–252.

Nenner zu bekommen, veranlassen Konrad Küster dazu, in diesem Falle weniger an eine übliche Lehrzeit zu denken als vielmehr an eine eher kurze »Spezialschulung auf dem Gebiet modernster italienischer Kunst«. ⁴¹ Den größeren Teil seiner praktischen wie theoretischen Kenntnisse in der Musik scheint Förtsch also einer mehr oder weniger autodidaktischen aber kontinuierlichen Beschäftigung mit der Musik als Nebentätigkeit zu verdanken. Wichtig an dem Hinweis auf den Unterricht bei Krieger ist allerdings die Tatsache, dass dieser nicht nur ein herausragender Organist war, sondern sich, vor allem im Anschluss an seinen Studienaufenthalt in Rom und Venedig, intensiv mit der italienischen Oper beschäftigte und mehrere Opern und Singspiele unter anderem für Hamburg schrieb.

Nach dieser nicht eindeutig nachzuvollziehenden Ausbildung muss es in erster Linie die Praxis an der Hamburger Oper gewesen sein, die Förtsch zur Empfehlung für eine Bestallung zum Kapellmeister in Gottorf dienen konnte, ⁴² und zwar in dreifacher Hinsicht, hatte er dort doch nicht nur als Sänger, sondern überdies als Librettist bzw. Übersetzer und Komponist gearbeitet. Zwar ist von seinen Opern leider kein Notenmaterial erhalten, dafür stehen aber für eine Einschätzung des Komponisten Förtsch die Kirchenkantaten zur Verfügung, die der Gottorfer Zeit zugeordnet werden. Ob diese immerhin mehr als 80 Werke tatsächlich alle aus dieser recht kurzen Zeit zwischen 1679 bis 84 stammen, oder ob nicht zumindest einige auf die Jahre vor 1679 zurückgehen oder, was noch wahrscheinlicher ist, in den Jahren entstanden sind, in denen Förtsch bereits als Leibarzt andere Aufgaben übernommen hatte, mag hinterfragbar bleiben. ⁴³

41 Förtsch: Evangelien-Dialoge (wie Anm. 31), Teil I, S. XII.

42 Die Verbindung zwischen Oper und Kirche bei Förtsch ist von Konrad Küster detailliert aufgearbeitet worden. Siehe Konrad Küster: Was verbindet Oper und Kirche? Die Startphase des Hamburger Opernhauses und Johann Philipp Förtsch. Anselm Steiger/Sandra Richter (Hg.). In: Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung. Berlin 2012.

43 Da die Werke der Sammlung von Georg Österreich entstammen, dort allerdings nur als Kopien vorhanden sind, ist es durchaus möglich, dass Förtsch auch unabhängig von seiner Tätigkeit als Kapellmeister Werke komponiert hat, die von Österreich übernommen worden sind.

Auf jeden Fall ist der enge Zusammenhang zwischen den Erfahrungen im Bereich der Oper und der Kirchenmusik, ja einer Abhängigkeit der liturgisch beheimateten Musik durch die Dramatik der Bühne, besonders auffallend. Konrad Küster, der die Kirchenmusiken von Förtsch in ihrer Beziehung zur Entwicklungsphase der Hamburger Oper genauer betrachtet hat, kommt zu dem Ergebnis, dass die Evangelien-Dialoge als »Nachbarwerke« zur Oper interpretiert werden können und spricht von einem »Schulterschluss zwischen Oper und Kirche«, der auf Förtsch zurückgeht.⁴⁴ Schon hinsichtlich eines solchen Schulterschusses ist es bemerkenswert, dass die Libretti, die Förtsch für die Oper in Hamburg geschrieben hat, eine auffallende Neigung zu geistlich-religiösen Themen aufweisen, was durchaus mit einer theologisch-reformatorischen Grundausrichtung bei ihm zu tun haben mag, um nicht schon hier von einem lutherischen Profil zu sprechen. Andererseits fallen seine Werke aus dem kirchlichen Kontext gerade durch eine auf der Theaterbühne geläufige Dramatisierung des biblischen Stoffs auf. Förtsch belässt es nicht bei der durchaus gängigen Praxis der geistlichen Umdichtung biblischer Sujets, sondern greift unmittelbar in den Bibeltext ein, scheut auch nicht davor zurück, den Text des Evangeliums entsprechend zu verändern.⁴⁵ Vor dem Hintergrund der Bühnenerfahrung mit der Hamburger Oper mag es hier berechtigt erscheinen, von einem geistlichen Libretto zu sprechen, das Förtsch auf der Grundlage biblischer Geschichten, des jeweiligen Sonntags-Evangeliums sowie einzelner Choralstrophen so zusammenstellt, wie er es bei einem Opernlibretto auch getan hätte.

Um etwa den Predigttext des Sonntags, der im Zentrum der Kantate steht, quasi bühnenwirksam herauszuarbeiten, zieht Förtsch Verfahren heran, die für die Kirchenmusik der Zeit durchaus ungewöhnlich sind. So

44 Küster: *Oper und Kirche* (wie Anm. 42), S. 611: »Erstaunlich nahe insbesondere den Opern jener Zeit, deren Sujet geistlich war, lassen sich erhaltene Kantaten Johan Philipp Förtschs heranbewegen, in denen dieser 1680/81 am Gottorfer Hof die Evangelientexte dramatisch aufbereitete; er war in dieser ersten Hamburger Opernphase einer der führenden Akteure.«

45 Förtsch: *Evangelien-Dialoge* (wie Anm. 31), Vorwort S. XXXI: »Wer also zu den Grundlagen der «Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts» vordringen möchte, muss erkunden, wie das textliche und musikalische Nebeneinander der «beteiligten» Satzkomponenten erreicht werden konnte ... Und so kehrt die Betrachtung zu Förtsch zurück, der diese Gleichrangigkeit der miteinander gemischten textlich-musikalischen Formen möglicherweise als erster realisiert hat.«

scheut er nicht davor zurück, sogar direkt in den Text des Evangeliums einzugreifen, um ihn als Dialog zu gestalten, wo er eine indirekte Rede des Evangelisten über längere Stecken für zu wenig dramatisch hält. Er kompiliert verschiedene Testbausteine, um wörtliche Rede zu generieren, oder ergänzt die vorgegebenen Texte einfach durch eigene Formulierungen. Konrad Küster spricht hier von einer »interaktiven Gestaltung« der Bibeltexte und sieht speziell darin den entscheidenden Impuls, der von Förtsch für die Entwicklung der protestantischen Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts ausgeht.⁴⁶

Die Art und Weise, wie Förtsch Bibeltexte dialogisch gestaltet und dafür die unterschiedlichsten Texttypen mischt, ist bahnbrechend. Nicht eindeutig ist dabei auszumachen, ob diesem Verfahren allein kompositorische Belange zugrunde liegen, wie sie sich aus dem Vorbild der Oper ergeben haben, oder ob es nicht in der Tat auch theologische Überlegungen sind, die ihn zu einer didaktisch motivierten Dramatisierung im Sinne einer musikalischen Exegese bewegen. Der von Konrad Küster herausgestellte Schlußschluss zwischen Kirche und Oper ist in diesem Sinne nicht einseitig als Einflussnahme der »modernen« Opernmusik auf die »alte« Kirchenmusik einzugrenzen. Nicht minder auffallend, wenn auch nicht so spektakulär, ist die bereits erwähnte theologische Ausrichtung in den Sujets der Opern, die Förtsch entweder als Librettist oder als Komponist in den Startjahren für die Hamburger Oper verfasst hat.

Von der Opernbühne in die Kirche

Die für Förtsch so typische enge Verknüpfung von musikalischen und theologischen Aspekten, bei der sich nicht nur inhaltliche Deutungen der Texte auf musikalische Strukturen auswirken, sondern im umgekehrten Sinn auch musikalische Anforderungen zu Bearbeitungen der Texte führen, lässt sich beispielhaft an einer Kantate aufzeigen, die für den Gottes-

46 Küster: *Oper und Kirche* (wie Anm. 42), S. 611: »In ihnen ist die Mischung unterschiedlicher Textformen, die für die jüngere Kantate als essentiell gilt (Bibelwort, Aria, Kirchenlied, Rezitativ und Arioso als Form des Dialogisierens, Arie als individuelle Äußerung) aus strukturellen Gründen umfassend angelegt – selbstverständlich in den musikalischen Formen der Zeit.«

dienst am 11. Sonntag nach Trinitatis geschrieben worden ist. Als Evangelium und zugleich als Predigttext war im Perikopenablauf für diesen Sonntag das Gleichnis *Vom Pharisäer und Zöllner* (Lk 18,9–14) vorgesehen, dessen didaktische Ausrichtung schon im Bibeltext deutlich wird, da das Gleichnis mit dem Impuls eingeleitet wird, es sei für etliche geschrieben, »die sich selbst vermaßen, daß sie fromm wären, und verachteten die andern«. ⁴⁷ Das Gleichnis stellt mit Pharisäer und Zöllner zwei Personen gegenüber, die im Evangeliumstext beide durch wörtliche Rede hervortreten. Als dritte Person kann der in indirekter Rede formulierte Bericht des Evangelisten hinzugezogen werden. Förtsch ordnet in seiner Vertonung dem von sich selbst überzeugten Pharisäer die starke Tenorstimme zu, der zweifelnde Zöllner erklingt im Alt, alles sehr planmäßig, aber dann wird als weitere dritte Person Jesus selbst hinzugefügt, traditionsgemäß als Bass, Teile des Evangelisten werden dagegen zwei Sopran-Stimmen zugeordnet, so dass aus dem Evangelienbericht mit eingestreuten Zitaten eine respektable Szenerie entsteht, die »bühnenwirksam« ist und die Zuhörenden direkt in das Geschehen einbezieht.

Die Kantate erhält eine dreiteilige Anlage, wobei das Gleichnis selbst im Mittelteil (B) auf wörtliche Rede reduziert wird, die gesamte Rahmenhandlung dagegen konsequent entfällt. Schon um das zu kompensieren, muss Jesus als zusätzliche Person eingefügt werden. Förtsch wählt dafür einen Text, der unter anderem Sätze einer Passage aus Jesaja 66 aufgreift und ihm die Conclusio des Evangelisten direkt in den Mund legt. Auch für den Zöllner, der im Text des Evangeliums lediglich fünf Worte zu sagen hat, muss ein neuer Text ergänzt werden, schon um eine quantitative Ausgewogenheit zu erzielen. Offenbar gestaltet Förtsch dafür eine eigene Strophe in freier Dichtung, die der pietistisch-empfindsamen Mode seiner Zeit entspricht. Diese Strophe des sündhaften Zöllners stellt den eigentlichen Mittelpunkt der Kantate dar, sie wird durch Zwischenspiele hervorgehoben und allein das dreifache »Ach, ach, ach!« gibt so einen starken Affekt wieder, dass die Gleichnisrede dadurch eine besondere seelische Tiefe erhält. Am Ende der Strophe und gewissermaßen im Zentrum der ganzen Kantate steht die hoffnungsvolle Bitte »Sieh mich gnädig an«, auf

47 Lukas 18,9 in der Luther-Bibel von 1545.

die der Bass, also Jesus, mit den Worten »Ich sehe an...«, eingeht.⁴⁸ Förtsch gibt sich hier als Seelsorger zu erkennen, er hat für diese Reaktion, durch die der Sünder aufgefangen werden soll, mit Bedacht eine Verzögerung gewählt, Jesu Reaktion setzt erst nach einer als Zwischenspiel gestalteten Bedenkzeit ein, nicht ohne Feingefühl, dafür werden Worte aus dem Buch Jesaja entlehnt und hier Jesus direkt in den Mund gelegt.

Der Pharisäer positioniert sich am Anfang des Mittelteils, er wird im rezitativischen Stil dargestellt und unmittelbar mit der kommentierenden Entgegnung Jesu (instrumental erweitert durch die Violinen) konfrontiert. Auch das Gegenüber von Zöllner und Jesus entspricht diesem Muster; hier der rezitativische Stil des Zöllners dort die instrumental erweiterte Entgegnung; kaum fällt der Pharisäer wieder ein, schweigen die Violinen. In dieser Zusammenstellung treffen überdies unterschiedliche Textformen in dramatischer Verbundenheit zusammen, die in der Summe ohne jedes Rezitativ ein bühnenreifes Szenarium ergeben. Die Absicht dieser Konstruktion ist eindeutig: indem Förtsch das Gleichnis auf wörtliche Rede reduziert, schafft er ein Höchstmaß an Dramatik. Das ist Bühnendenken in Reinkultur; denn die Bühne verlangt das dramatische Geschehen und braucht keine Erzähler.

Der eigentliche Text des Gleichnisses bleibt dabei weitgehend auf der Strecke. Er ist auch liturgisch betrachtet hier überflüssig, da im Gottesdienst die Lesung des Textes ja sowohl der Predigt als auch der kompositorischen Auslegung vorangeht. Als nicht ganz so überflüssig wird von Förtsch der didaktische Eingangsimpuls empfunden. Ihm widmete er den Eingangsteil (A), der als zweistrophige Arie für zwei Cantus-Stimmen, begleitet von Basso continuo und zwei Violinen, gestaltet wird. Es ist auffallend, wie deutlich Förtsch aber auch hier vom Evangelientext abrückt und anstelle der abstrakten Abmahnung all jener, »die sich selbst vermaßen, daß sie fromm wären« (Lk 18,9), einen persönlichen Aufruf stellt (Ihr Sünder, ihr seid beladen), der einem geistlichen Lied von Johannes Rist entnommen ist, wobei Förtsch nur eine Strophe von Rist übernimmt – leicht modifiziert –, die zweite Strophe dichtet er offenbar wiederum

48 Vgl. hierzu die Synopse des Textes der Kantate im Anhang.

selbst hinzu, um mit diesen knappen Zeilen den Skopus des Gleichnisses vorzugeben.⁴⁹

Die Eingangsarie stellt eine Art Prolog dar, die in das Geschehen einführt, sie wird dadurch spektakulär, dass hier zwei Stimmen gewählt sind, obwohl es sich um eine strophische Wiederholung handelt, unterbrochen durch ein Ritornell von zwei fugiert geführten Violinen, die das Gesagte betonend hervorheben gemäß der Devise, dass Wiederholung die Erinnerung schärft.

Als abschließenden Teil (C) wählt Förtsch in guter protestantischer Manier eine Art Schlusschoral unter Verwendung des Liedes *Aus tiefer Not* von Martin Luther, diesmal in der vollen Besetzung inklusive Pharisäer und Jesus. Notwendig wird dieser Schlusschoral, weil der dramatisch gestaltete Mittelteil offen ausläuft, da die Paränese ja zusammen mit dem Text des Evangelisten der Dramatisierung zum Opfer gefallen war. Aber obwohl durch den Rekurs auf das Lied Luthers hier der Eindruck eines klassischen Schlusschorals evoziert wird, ist dieses Finale doch keinesfalls als Choralsatz vertont, sondern vielmehr als kunstvoller polyphoner Satz gestaltet, der in seiner fünfstimmigen Verdichtung eher an den Schluss einer Oper erinnert, bei der die Protagonisten zum Finale noch einmal gemeinsam auf die Bühne treten.

Diese eigentümliche und unvermittelte Mischung von unterschiedlichen Texttypen wie auch die unverhohlenen Eingriffe in den Bibeltext mussten für das Publikum im 17. Jahrhundert äußerst ungewohnt klingen, außerdem wurden sie auch von Teilen der Kirche als »Anschlag auf die Bibel« gebrandmarkt.⁵⁰ Wer die Kantate von Förtsch hört, sieht in sei-

49 Johann Rist: Sabbathische Seelenlust oder Lieder ueber die Sonntagsevangelien. Lüneburg 1651. Für das Evangelium zum 11. Sonntag nach Trinitatis liefert Rist den zweistimmigen Gesang (Diskant und Baß): »Ihr Sünder tretet bald herzu / demnach ihr seid beladen / Mit schwerer Schuld, drum suchet Ruh / Hier ist der Stuhl der Gnaden / Erhebet euch zu schauen an / den Zöllner, der durch Buße kann / verhindern allen Schaden.« Als Erläuterung zur praktischen Ausführung dient der Hinweis: »Ist ein Lehr und Trostlied / daß uns unterweist / welcher Gestalt ein armer Sünder sich der Gnade und Barmherzigkeit Gottes soll teilhaft machen, Dieses kann auch gesungen werden auf die Weise des bekannten Bußliedes: Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir / u.s.w.« S. 252–257.

50 Küster: *Oper und Kirche* (wie Anm. 42), S. 614: »Das textliche Ergebnis ist somit ein zwar kurzer, aber vielfältig differenzierter Dialog auf Kosten des eigentlichen Gleichnischarakters.« Ebd., S. 615: »Die Eingriffe Förtschs ließen sich also als Anschlag auf das Bibelwort

nem inneren Auge tatsächlich weniger einen Kirchenraum vor sich ausbreitet als viel eher eine Bühne, auf der die Personen des Pharisäers und Zöllners einzeln vor das Publikum treten, von Jesus persönlich unterbrochen werden, bis sich schließlich ein lebendiger Dialog entfaltet, bei dem Andacht im Sinne einer geistigen Auseinandersetzung abgebildet wird.

Trotz der Reize des szenisch-dramatischen Mittelteils kommt den Rahmungen doch noch ein besonderes Gewicht zu. Vor allem stellt sich für die Eingangsarie eine Frage, die im Falle der szenischen Darstellung einer Oper quasi automatisch gestellt wird, die aber auch für das Verständnis dieser Kantate nicht unerheblich ist, nämlich, wer denn dort singt. Es ist auf jeden Fall keine der im Gleichnis vorkommenden Personen, und auch als Evangelist wäre die Arie kaum zu deuten, einmal, weil der Text nichts Narratives hat, zum anderen, weil es abwegig wäre, den Evangelisten durch zwei Cantus-Stimmen zu besetzen. Förtsch, der ja hier selbst in die Textgestaltung eingreift, legt offenbar Wert auf die dialogische Struktur zweier Stimmen, die am ehesten als Seele gedeutet werden können, beziehungsweise als gesplante Seele oder als personifiziertes Gewissen, damit deutlich wird, dass es sich bei Pharisäer und Zöllner eben keineswegs um zwei Personen handelt, sondern um einen für alle Menschen nachvollziehbaren existenziellen Konflikt.

Vom Kapellmeister zum Justizrat und Dekan

Am Beispiel der Kantate *Ihr Sünder tretet bald herzu* zeigt sich die Bedeutung der Kompositionen von Förtsch besonders deutlich. Es ist die Dramatisierung biblischer Sujets, die Förtsch als Erfahrung aus der Oper in das Konzert mit Aria überträgt und direkt in eine Mischung von Texttypen überführt, die der Ausdeutung der Evangelien dient. Diese Subjektivität, durch die Bibeltexte in der dramatischen Szene nachvollziehbar bzw. nachempfindbar gemacht werden sollen, hat durchaus exegetischen Charakter und zeigt sowohl den Librettisten als auch den Komponisten Förtsch als einen musizierenden Theologen. Dass er in Eutin schließlich

verstehen« trotzdem sieht Küster auch einen liturgischen Ansatz, »Perikopenmusik wird mit szenischem Potential ausgestattet und dient dennoch dem Ziel der Exegese.«

sogar zum Dekan am Kollegiatstift ernannt wurde, könnte diese Bedeutung unterstreichen, selbst wenn die Ernennung nicht in diesem Sinn gemeint war und auf musikalische Belange wohl kaum Bezug genommen haben dürfte.⁵¹ Aussagen darüber, welche Rolle die Musik in jenen 40 Jahren spielte, die Förtsch in Eutin verbrachte, bleiben angesichts der schlechten Quellenlage spekulativ. Auf jeden Fall wäre es voreilig, sein Wirken als Komponist allein auf die Zeit in Gottorf bzw. auf das Amt des Kapellmeisters zu reduzieren. Einerseits sind mittlerweile Werke von Förtsch auch im Bestand der St. Michaelisschule in Lüneburg nachgewiesen worden, durch die eine überregionale Wirkung seines kompositorischen Schaffens deutlich wird,⁵² andererseits hat Georg Österreich als Nachfolger im Amt des Kapellmeisters in Gottorf wiederholt auf Kompositionen von Förtsch zurückgegriffen, die dem »Hoch-Fürstl. Leib-Medico zu Eutin« zugeschrieben sind.⁵³ Die These, Johann Philipp Förtsch hätte sich als Leibmedicus bzw. als Hof- und Justizrat in Eutin aller musikalischen Tätigkeit enthalten, lässt sich also kaum aufrechterhalten, auch wenn konkrete Hinweise über Werke von Förtsch, die in Eutin aufgeführt beziehungsweise komponiert worden sind, noch ausstehen. Sicher ist dagegen, dass dieser Universalgelehrte, der die Geschichte Eutins maßgeblich mitbestimmt hat, eine essentielle Grundlage für die Entwicklung der von J. S. Bach zur Vollendung geführten evangelischen Kirchenkantate geliefert hat. Eine Grundlage für diese Entwicklung der Gattung der Kirchenkantate waren eben die szenisch konzipierten Evangelien-Dialoge, die Förtsch aus dem Geist der Oper geschöpft hatte. Aber auch dieser bei Förtsch so deutlich spürbare Einfluss der Oper auf die Kantate ist wiederum erst aus der vorausgegangenen Prägung der Oper aus dem Geist lutherischer Theologie zu verstehen. Mit seinen Mitteln verstand er es, sowohl auf der Opernbühne als auch in der höfischen Musik zu »predigen« und

51 Weidemann: *Leben* (wie Anm. 8), S. 25.

52 Max Seiffert: *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*. In: *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft* 9 (1907/08), S. 593–621. S. 604 werden insgesamt 15 Titel von Förtsch aufgelistet.

53 Der Textdruck der Trauermusik (für Hofmarschall Otto Graf Rantzau) weist auf eine Arie des »Hoch-Fürstl. Leib-Medico zu Eutin« hin, die der Komposition der Trauermusik von Georg Österreich zugrunde liegen soll. Konrad Küster zieht überdies in Erwägung, dass nicht nur der Text, sondern auch die Musik der Trauerkantate aus dem Jahr 1692 (für die Herzogin Maria Elisabeth) von Förtsch stammt. Vgl. hierzu Förtsch: *Evangelien-Dialoge* (wie Anm. 31), Vorwort S. XIV und XLI.

durch diese in klingende Szene gesetzte Frömmigkeit einen eigenen künstlerischen Weg zu gehen.

Dass Förtsch nach seinen Erfolgen in Hamburg und der Chance einer respektablen Karriere als Kapellmeister in Gottorf schließlich doch den Weg in die Provinz nach Eutin wählte und sogar eine Kantorenstelle in Lübeck ablehnte, lässt sich kaum mit einem mangelnden Interesse an der Musik erklären. Im Gegenteil nutzte er seinen Erfolg als Chorsänger, Opernkomponist und Kapellmeister, um den sozialen Status zu überwinden, der unweigerlich mit der ausgeübten Musik verbunden war. Erst als Arzt hatte er die Chance, zum Hofrat bzw. zum Justizrat und Dekan aufzusteigen, eine Karriere, die ihn mit den Weggefährten aus der Anfangszeit der Hamburger Oper verband. Sowohl Christian Heinrich Postel als auch Lucas von Bostel promovierten in den Rechtswissenschaften, letzterer wurde sogar Syndikus und Bürgermeister von Hamburg.

„Ihr Sünder tretet bald herzu“

Kantate für den 11. Sonntag nach Trinitatis

<u>Aria 2 Strophen (Luk 18,9-14/Jud 8,13)</u>	<u>J. Rist, Sabbathische Seelen-Lust 1651</u>	Aria 2 Str. B.c. V1+2
Can1: Ihr Sünder tretet bald herzu : 8 die ihr mit Schuld beladen, 7 hier ist für eure Seelen Ruh, 8 hier ist der Stuhl der Gnaden. 7	Ihr Sünder tretet bald herzu; demnach ihr seid beladen Mit schwerer Schuld, drum suchet Ruh, Hier ist der Stuhl der Gnaden. Erhebet euch zu schauen an den Zöllner, der durch Buße kann verhindern allen Schaden	
Ritornell Can2: Wer nur in Demut auf ihn traut,: 8 dem steht der Himmel offen, 7 wer aber auf die Werke baut, 8 hat Heuchlers Gnad zu hoffen. 7	<u>Lk 18,9</u> ER saget aber zu etlichen / die sich selbs vermassen / das sie frum weren / Vnd verachteten die andern / ein solch Gleichnis.	
Ritornell		
Ten: Ich danke dir, Gott: dass ich nicht bin wie andre Leute, Räuber, Ungerechte, Ehebrecher oder auch wie dieser Zöllner. Bass: Es haben mir die Hoffärt'gen noch nie gefallen: aber allezeit hat mir gefallen der Elenden und der Demütigen Gebet. Zwischenspiel Alt: Gott, Gott, mein Geist ist ganz zerrissen ach mich ängstet mein Gewissen weil ich Übels hab getan. Ach, ach, ach, <i>sieh</i> mich gnädig an. Zwischenspiel Bass: Ich <i>sehe</i> den, der zerbrochenen Geistes ist und der sich fürchtet für meinen Wort. Ten: Ich danke dir, Gott: dass ich nicht bin wie andre Leute, Bass: Wer sich selbst erhöht der soll erniedriget werden Alt: Gott, sei mir Sünder gnädig Ten: Ich fasste zwier in der Woche Ich gebe den Zehenden von allem, das ich habe	(Martin Luther: Lukas 18, 9-14 (1534)) Es giengen zween Menschen hinauff inn den Tempel zu beten / einer ein Pharisäer / der ander ein Zöllner. Der Pharisäer stund umd bete bey sich selbs also /Ich danke dir Gott / dass ich nicht bin wie die ander leute / Reuber / Ungerechte / Ehebrecher / oder auch wie dieser zöllner / Ich faste zwier inn der wochen und gebe den zehenden / von allem das ich habe. Und der Zöllner stund von ferne / wolte auch seine augen nicht aufheben gen himel / sondern schlufg an seine brust / und sprach / Gott sey mir sunder gnedig. Ich sage euch/ dieser giennmg hinab gerecht fertiget inn sein haus / fur ihnenem, Denn wer sich selbs erhöht / der wird ernidriget werden / Und wer sich selbs erniddriget / der wird erhöht werden, (Jesaja 66,2) Ich sehe aber auf den Elenden und auf den, der zerbrochenem Geistes ist und der erzittert vor meinem Wort	B.c. B.c. V1+2 B.c. B.c. V1*2 B.c. V1+2 B.c. +V1+2
Can2/1: „Schlußchoral“ Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst 8 die Sünde zu vergeben, 7 Alt/Ten/Bass: Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst 8 die Sünde zu vergeben. 7 Can1/2/Alt/Ten/Bass: Es ist all unser Tun umsonst 8 auch in dem besten Leben 7 für dir niemand sich rühmen kann 8 des muss sich fürchten jedermann 8 und deiner Gnade leben 7	(Martin Luther Lied „Aus tiefer Not“) Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gonst, Die Sünden zu vergeben.	Choral B.c. V1+2
	Es ist doch unser Tun umsonst Auch in dem besten Leben. Vor dir niemand sich rühmen kann, Des muß dich fürchten jedermann Und deiner Gnaden leben.	

Abb. 4: Text-Synopse zur Kantate *Ihr Sünder tretet bald herzu*.

