

Konrad Küster: Dänemarks „fürstliche Inclination zu der edlen Musik“

Manuskript des Einführungsvortrags zur Konzertreihe „Königliches Kopenhagen“ des Ensembles Weser Renaissance Bremen (Leitung: Manfred Cordes), Winter 2017/18

Gehalten vor dem Eröffnungskonzert mit Musik aus dem Druck „Pratum spirituale“ von Mogens Pedersøn (1620), Bremen, 16.11.2017

Dänemark in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Das ist etwas ganz anderes als das Land, wie es von vielen Deutschen heute wahrgenommen wird – als Urlaubsland zwischen Wattenmeer und Öresund und zwischen Fehmarnbelt und Skagerrak. Damals war Dänemark eine europäische Großmacht – noch immer. Bis ins frühe 16. Jahrhundert waren unter der dänischen Krone sämtliche nordeuropäischen Länder vereinigt: Die „Kalmarer Union“ reichte von Grönland und Island über Norwegen und Schweden bis nach Finnland; auch weite Teile des heutigen Schleswig-Holstein gehörten dazu. Und diese Großmacht an Ostsee und Europäischem Nordmeer prägte naturgemäß auch zahlreiche Nachbarn weiter im Süden. Als sich 1523 Schweden, zugleich mit den finnischen Anteilen, aus diesem Verbund löste, blieben gerade die Ausstrahlungen dieses Machtfaktors nach Süden intakt.

Dies charakterisiert auch die dänische Kulturpraxis der Zeit. Diesen Blickwinkel also braucht man, wenn man das kulturelle Geschehen verstehen will, von dem die vier Konzerte erzählen. Jede deutsche Perspektive, die Dänemark etwa nur als Juniorpartner in einer nördlichen Peripherie Europas ansiedelte, verhinderte den Blick auf das Eigentliche.

Immerhin ist aus dieser deutschen Perspektive Dänemark während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts relativ lebendig: Es ist die Zeit Christians IV. als König. 1588 kam er, noch unmündig, auf den Königsthron, füllte die Königswürde dann ab 1596 aus und starb 1648; in der ersten Phase des 30-jährigen Krieges war er neben dem Kurfürsten von Sachsen Anführer der lutherischen Seite – bis zu seiner vernichtenden Niederlage 1626 in einer Schlacht am Nordwestharz. Berücksichtigen muss man dabei, dass Christian im Reich nicht als auswärtige Macht mitmischte, sondern als Herzog von Holstein. Als solcher war er der mächtigste Fürst des „Niedersächsischen Reichskreises“, folglich auch dessen Anführer. Er stand also in derselben Funktion, die für den „Obersächsischen Kreis“ der Kurfürst von Sachsen inne hatte.

Dieses Dänemark stand dem Luthertum von Anfang an sehr nahe. Schon 1520 begeisterte sich der damalige König, Christian II., für Luthers Ideen und holte sich eigens einen neuen Hofprediger aus Wittenberg; später reiste er selbst dorthin und datierte einen Brief mit „In der heiligen Stadt Wittenberg“. Das war für ihn also ein neues Rom, aber eben ganz anders als das päpstliche in Italien. Und ein weiterer Christian, Großvater des Militärführers im 30-jährigen Krieg, erhob dann 1536 die lutherischen Ideen zur Staatsreligion; so etwas hatte es zuvor nirgends gegeben – Sachsen folgte diesem Vorbild erst später. Das also ist ein erstes Beispiel dafür, wie diese dänische Kultur modellbildend für Mitteleuropa wirkte.

Luthertum, das heißt: Es ging nicht nur um Kernfragen des Glaubens, die um Ablass und Abendmahl kreisten, sondern auch um Konsequenzen daraus. Vor allem: Im Sinne der so zentralen Rechtfertigungslehre können nur diejenigen von uns sündigen Menschen auf Erlösung hoffen, die ernsthaft an den Tod Christi als Erlösungstat glauben. Ernsthaft, das heißt: Man muss Gott für die Erlösung unablässig danken. Auf Erden allemal; doch es war unvorstellbar, dass der ewige Gott nach dem Weltuntergang ohne diesen Dank auskommen solle. Also müsse dieses Gotteslob ebenso ewig sein wie Gott selbst – geäußert in der Musik der Engel. Und so kam die Musik im lutherischen Gesamtkonzept in

eine außerordentlich komfortable Situation. Erlöst wird nur, wer schon auf Erden Gott zu Ehren musiziert hat. Nur dann kann der betreffende, sündige Mensch zur ewigen Seligkeit erlöst werden und dort in den Chor der Engel einstimmen. Erlöst wird dabei auch, wer eigentlich gar nicht singen kann, es aber trotzdem versucht; denn man muss das individuell Beste geben. Und so bleiben Musikprofis dann „außen vor“, wenn sie beim irdischen Gotteslob kürzer springen, als sie es eigentlich können, und sich dieses Beste letztlich für weltliche Musik aufsparen.

Um diese Musikverpflichtung haben sich die dänischen Könige nicht gedrückt. Am sichtbarsten ist dies in der Domkirche von Roskilde, wo Christian IV. als Königs-Empore diejenige genau gegenüber der so imposanten Orgel wählte: Wenn er dort dem Gottesdienst beiwohnte, hatte er die (aus lutherischer Sicht) höchste und kostbarste Musik quasi direkt vor Augen. Auch sonst stand diese Orgel-Auffassung für ihn im Fokus: Er legte den Grund dafür, dass seine Hauptstadt Kopenhagen zu einem einzigartigen Zentrum der damaligen europäischen Orgelkunst wurde. Jede ihrer Detailschattierungen wurde abgebildet: Italien und die Niederlande, die Orgelkultur der Nordsee-Marschen und der Ostseestädte, die Orgelpraxis des polnischen Königshofes und Mitteldeutschlands – das alles war in Kopenhagen über mehrere Generationen hinweg fußläufig erfahrbar.

Dies alles lässt sich in den Worten Heinrich Schütz' ausdrücken, die ich als Titel meines Vortrags gewählt habe. 1647 lobte er in der Widmungsvorrede seiner *Symphoniae sacrae II* die den dänischen Herrschern „angebohrne fürstliche Inclination zu allen lobwürdigen Künsten, bevorab zu der edlen Musik“. Diese fürstliche Neigung hatte mehrere Gründe – auch andere als die, warum wir heute hier sind oder auch sonst in Konzerte gehen: Sicher, Musik war für eine frühmoderne europäische Großmacht auch Ausdruck der Repräsentation, aber eben auch der lutherischen Glaubenskultur. Dass diese Neigung (in Schütz' Worten) „angeboren“ sei, bezeichnet eine Tradition über mehrere Generationen.

Welche Früchte diese „fürstliche Inclination“ trug, ist für die Nachwelt nur noch in schmalsten Ausschnitten rekonstruierbar. Das Problem: Dänemark hatte früh ein Bewusstsein für sein herausragendes Kulturerbe entwickelt und wollte es nachhaltig sichern: teils in der Königlichen Bibliothek, teils in der Bibliothek der Universität Kopenhagen. Dann aber brach eines Tages im Herbst 1728 am Westende der Stadt ein Feuer aus; mit dem Westwind fraß es sich in die Stadt hinein. Auch die so wertvollen Schriften der Universität wurden erfasst. Binnen wenigen Stunden wurde auf diese Weise ein wesentlicher Teil dänischer Kulturgeschichte ausgelöscht: darunter das Bistumsarchiv der Insel Seeland, das erst am Morgen des Brandtages in die Stadt transportiert worden war, ferner die Sammlungen dänischer Geschichts-Pioniere aus rund 150 Jahren und der wissenschaftliche Nachlass von Tycho Brahe. Und das war nicht der einzige Brand; denn wo die Musik vernichtet wurde, die wir heute so gerne genauer kennen, weiß man nicht einmal: Ein Teil mag schon 1689 beim Brand des Opernhauses verloren gegangen sein, anderes mit der königlichen Handbibliothek beim Schlossbrand 1793. Gerade der Brand von 1728 aber hat sich dem Bewusstsein besonders eingepägt.

Das also, was man heute noch über die ältere dänische Musikkultur weiß, stammt aus Orten außerhalb Kopenhagens. Teils handelt es sich um Material, das in auswärtigen Schulbibliotheken stand. Auf diese Weise springen etwa das Alte Gymnasium in Flensburg und das bis heute bestehende Internat Herlufsholm auf Seeland in die Bresche. Oder: Aus der Zeit um 1640 haben sich Kopenhagener Notenmanuskripte mit Orgelmusik erhalten – aber wie? Sie gelangten um 1690 zum Altpapier, wurden dann zufällig zur Abdichtung der Windladen einer Orgel verwendet und mit ihr nach Nordjütland transportiert. Dort tauchten sie in den 1960er-Jahren bei einer Restaurierung wieder auf. Dies macht deutlich, welche Bedeutung jeder noch so kleine Fetzen Papier für die kulturgeschichtlichen Rekonstruktionsversuche haben.

Oder: Musik, die Schütz in Dänemark schrieb, ist nur so weit erhalten geblieben, wie sie im Druck erschien und weiter verbreitet wurde. Folglich fehlt der Nachwelt schon einmal das eigentliche Wid-

mungsexemplar der *Symphoniae Sacrae II*, auch wenn die Musik zugänglich ist – für das Konzert im April. Gedruckt aber wurde nur, was weiter verbreitet werden konnte und sollte; luxuriöse Spezialmusik behielten Herrscher traditionell für sich – also auch das, was Schütz 1634 zur Hochzeit des dänischen Thronfolgers komponierte.

Genau dasselbe aber gilt für jeden anderen Musiker, dessen Werke in dieser Konzertreihe eine Rolle spielen. Was Mogens Pedersøn am Kopenhagener Hof tat, ist nur erfassbar aus den Quellen, die aus der Stadt hinausgingen. Die Werksammlung, aus deren Musik das heutige Konzert gebildet wird, hat insofern ihre Wurzeln zwar in der königlichen Musikkultur, entstand aber für den Gebrauch an anderen Orten – an Lateinschulen, denen wir auch hier die Überlieferung verdanken. Wie Pedersøn hingegen seinen Kopenhagener Alltag ausfüllte, weiß man nicht. Und John Dowland, der jahrelang am dänischen Hof wirkte, hat dort natürlich auch nicht nur die paar herrlichen Werke geschrieben, die er von Dänemark aus in Druck gab. Man muss also genauer hinsehen als an vielen anderen Kulturzentren Europas; dann aber zeichnet sich ab, dass das einst Dagewesene nicht nur imposant genannt werden kann, sondern in der europäischen Kultur jener Zeit auch eine eigene Farbe verkörperte.

Der Zugang zu dem so musikalischen 17. Jahrhundert kann 1599 ansetzen. Damals ging eine Hofmusikergruppe für ein Jahr auf Reisen: nach Italien. Denn seit den 1580er-Jahren waren zwei Aspekte der italienischen Musik zu neuen gesamteuropäischen Standards geworden. Der eine war das italienische Madrigal: weltliche Musik, Vertonungen aktueller Dichtung. Das heißt, ganz schlicht: Man musste den Text verstehen können, denn er konnte nicht als ebenso bekannt vorausgesetzt werden wie die Standard-Gesänge des Gottesdienstes. Textverständlichkeit aber war auch für Lutheraner attraktiv. Und Madrigale wurden so vertont, dass in der Musik die Bildlichkeit des Textes wiedergegeben wurde: Reizworte wie schnell und langsam, traurig und fröhlich, bittere Liebe und süßer Tod boten für Komponisten reiche Ansätze dazu, die Bedeutung eines Textes auch mit ihrer Musik zu transportieren. Auch in der Kirchenmusik war dies willkommen.

Das andere war die Prachtentfaltung, die sich im doppelchörigen Musizieren ergab. Dafür lag ein Zentrum an San Marco in Venedig – mit seiner Vielzahl von Emporen, die es ermöglichte, den musikalischen Klang über den gesamten Baukörper zu verteilen. Für dieses Musizieren lag aktuell eine Schlüsselkompetenz bei Giovanni Gabrieli, der obendrein als Organist berühmt war (für Dänemark also ebenso interessant); und auch Madrigale zu komponieren beherrschte er. In der Rückschau, aus einem späteren Dokument, wird deutlich, dass er 1599 das Ziel der Reisegruppe war.

Sie wurde angeführt vom jungen Hoforganisten des jungen Königs, Melchior Borchgrevinck – ein Musiker wohl niederländischer Abstammung. Von ihm aus lassen sich die Reiseabsichten hypothetisch bestimmen. Bonaventura Borchgrevinck, sein Vater, diente eine Zeitlang als Kapellchef am Kopenhagener Hof; folglich sollte Melchior nun zu den familiären Prägungen auch noch spezifisch Italienisches hinzusetzen. Weiter gehörten der Gruppe einige Sänger an, und das heißt dann: Der Vortrag von Doppelchörigkeit und Madrigal sollte an der Wurzel studiert werden. Schließlich waren zwei Chorknaben dabei; folglich ging es dem König um eine Investition in die Zukunft. Denn wenn diese Nachwuchsmusiker von vornherein richtig geprägt waren, konnte eigentlich nichts mehr schiefgehen.

Einer von ihnen war Mogens Pedersøn. Wie alt er war, weiß man nicht; als „Chorknabe“ muss er noch einigermaßen jung gewesen sein, aber eben auch alt genug, um mitreisen zu können. Der andere Lehrling war Hans Nielsen. Von beiden sind italienische Madrigale überliefert – das gehört zum Stoff des Februar-Konzerts.

Vor allem mit Mogens Pedersøn ging die königliche Saat perfekt auf. Allem Anschein nach entwickelte er sich nach der Rückkehr (1600) zu einer verlässlichen Größe der Hofmusik. Um dies noch auszubauen, war er 1605 erneut auf dem Weg zu Gabrieli. Diesmal muss er dort alles mitgenommen haben, wofür Gabrieli stand: die Madrigalkultur, deren Beherrschung er am Ende dieser Gesellenzeit in einem Musikdruck dokumentierte, auch das Orgelspiel und die Mehrchörigkeit, und zwar mitsamt

dem Einsatz von Instrumenten. Sie gehörten für Gabrieli ohnehin zwingend zum Musizieren; für Lutheraner jedoch hatten sie sich zum konfessionellen Kennzeichen entwickelt, und zwar gegenüber dem Calvinismus. Denn, sicher: Von lutherischer Musik erwartet man Frommheit und Textausdruck. Doch damit konnten die anderen westlichen Konfessionen letztlich genauso umgehen; und Lieder sangen gerade auch die Reformierten. Entscheidend als Glaubenssatz für die Lutheraner war aber das fortwährende Lob Gottes mit der bestmöglichen Musik. Und das hieß: Selbstverständlich durften Instrumente nicht nur außerhalb der Kirche einen Platz erhalten; also wurden sie zum integralen Part des Ganzen.

Pedersøn mag in Venedig eben noch den nächsten Meisterschüler Gabrielis kennen gelernt haben: Heinrich Schütz. Denn das einzige Exemplar, das von Pedersøns Madrigaldruck erhalten geblieben ist, liegt in Kassel – dem damaligen Herkunftsort Schütz'. Hat er also Pedersøns Noten dorthin gebracht? Jedenfalls ist auszuschließen, dass Schütz nichts mit dem Namen Pedersøns verband.

Anders als für Schütz, der aufgrund seiner Erfahrungen aus Kassel und Venedig dann nach Dresden abgeworben wurde, war für Pedersøn mit der Rückkehr aus Venedig die Reisezeit noch nicht beendet. Die nächste Tour führte ihn nach England.

Diese England-Connection ist ohnehin eine elementare Farbe der damaligen dänischen Politik, auch als Resultat des Nordmeer-Engagements; und sie ist ebenso kompliziert wie die damalige Geschichte Britanniens insgesamt. 1603 war die Tudor-Königin Elisabeth I. gestorben; ihr Nachfolger wurde der Schotte James I., der Sohn von Maria Stuart; er hatte Anna von Dänemark geheiratet, war also Christians Schwager.

Das Ganze lässt sich nun musikalisch noch weiterrechnen. In England hatte sich seit den 1580er-Jahren auf italienischen Wurzeln eine blühende Madrigalkultur entfaltet; in ihre späteren Ausläufer spielte Pedersøn nun aktiv hinein. Offensichtlich hatte er nämlich noch nach seinem Venedig-Aufenthalt ein zweites Madrigalbuch in Druck gegeben, wohl in Kopenhagen; doch dieses Buch ist dort natürlich ebenfalls nicht erhalten geblieben. Aber es ist in England als zeitgenössische Abschrift überliefert. Also gab es dort Menschen, die nicht nur daran interessiert waren, sich weiter mit den eigenen, englischen Madrigaltraditionen zu beschäftigen, sondern die auch einen modernen, anderen Abkömmling dieser italienischen Kunst erleben wollten.

Wem Pedersøn in England begegnet ist, weiß man nicht – aber es ist undenkbar, dass er sich dort quasi „undercover“ aufhielt. Einen Lehrmeister brauchte er nicht mehr; eher ging es um breite kollegiale Kontakte. In den Fokus rücken dabei die engeren Berufskollegen, also die führenden englischen Organisten der Zeit. Tatsächlich finden sich von Pedersøn – unter seinem internationalen Namen „Magnus Petrus“ – zwei Instrumentalwerke in einem Manuskript neben Werken von Orlando Gibbons (damals Organist an James' Hof) und von dessen Schüler Thomas Tomkins (Organist in Worcester), ebenso von John Amner (in Ely) und von Thomas Weelkes (in Chichester) – Musiker, die damals für die Anglikanische Kirche einen Grundbestand liturgischer Chorkompositionen schufen.

Von diesen Organisten in England (und dazu von seinem deutschen Berufskollegen Schütz) ausgehend, lässt sich Pedersøns weiterer Lebensweg betrachten. Gibbons unterrichtete in London den späteren König Charles I., Schütz in Dresden die kurfürstlichen Kinder – zum sächsischen Thronerben Johann Georg II. muss er gerade dabei ein Vertrauensverhältnis aufgebaut haben. Ebenso unterrichtete Pedersøn den dänischen Thronerben, erneut einen Christian. Dieser stand lebenslang im Schatten seines Vaters, profilierte sich aber markant auf musikalischem Sektor: Er war es, der 1634 Schütz nach Kopenhagen holte, denn er erhoffte sich von ihm die bestmögliche Hochzeitsmusik für sich und seine sächsische Braut; und 1642 rief er ihn erneut nach Dänemark. Er ist der Widmungsempfänger der vielleicht modernsten Werke von Schütz, der *Symphoniae Sacrae II* mit ihren weit ausladenden musikalischen Bögen; einige dieser Werke müssen direkt für seine Kapelle im Schloss von Nykøbing auf Falster entstanden sein. Dieser Kronprinz Christian, der dann ein Jahr vor seinem Vater starb, war

gleichsam am anderen Ende, nämlich in früher Jugend, Widmungsempfänger des *Pratum spirituale* von Pedersøn, also seinem einstigen Lehrer. Der Titel der Sammlung lässt sich als „geistliche Weide“ ins Deutsche übersetzen.

Auch Pedersøn muss (wie Schütz) ganz selbstverständlich auch mehrchöriges Musizieren beherrscht haben. Doch davon finden sich im *Pratum spirituale* nur umrisshaft Nachklänge; insofern muten diese Sammlung und ihr Komponist, oberflächlich betrachtet, wie ein kleiner Bruder von Schütz und von dessen opulenten *Psalmen Davids* an, die 1619 erschienen (also ein Jahr vor dem *Pratum spirituale*). Doch hier ist die Feststellung hilfreicher, dass es – umgekehrt – von Schütz keine Werke gibt, die denen Pedersøns entsprechen. Eher lässt sich erneut der Blick über die Nordsee richten: Denn ähnlich wie Gibbons, Tomkins und Weelkes die englischen Kathedralschulen mit aktuellen mehrstimmigen Werken versorgten, so stellte Pedersøn nun im Auftrag des Königs ein attraktives Material für die lutherisch-dänischen Lateinschulen zur Verfügung, das als Grundlage der Festtagskultur dienen konnte: sämtliche liturgischen Gesänge für die drei Hochfeste (Weihnachten, Ostern und Pfingsten), Liedbearbeitungen unterschiedlicher Ausrichtungen, schließlich auch eine Messe in ihrem Originaltext und lateinische Psalmvertonungen, die bei oberflächlicher Betrachtung anmuten wie Seitenstücke zu den Motetten, die der „letzte“ Gabrieli-Schüler, der bayerische Hoforganist Gallus Guggumos, 1613 in Venedig in Druck gegeben hatte. Ein enzyklopädischer Ansatz also, der erneut aus dem Erlösungsgedanken resultiert – denn der König sorgte mit diesem Projekt für das Seelenheil seiner Untertanen.

Der Ansatz ist nicht so breit gelagert, wie sich dies vor allem bei Michael Praetorius zeigt, der in den Jahren zuvor eine Rundum-Versorgung für die Musikanlässe lutherischer Kultur entwickelte. Doch auch Pedersøns komprimierte Lösung wirkt verständlich, denn sie geht nicht vom höfischen Musizieren aus, sondern wirkt „zielorientiert abgestimmt“ auf die Potentiale typischer dänischer Landstädte: mit Lateinschulen und Stadtmusikanten. Und trotzdem ist das Resultat nicht schlicht, auch nicht in den Liedbearbeitungen; Pedersøn ist hier farbiger und wagemutiger, als es die Hamburger Organisten 1604 in ihrem vierstimmigen *Melodeyen-Gesangbuch* gewesen waren.

Herausgekommen ist quasi ein neues liturgisches Buch, das die Musiker dänischer Städte für Prachtentfaltung in der Kirche benutzen konnten: für das mehrstimmige Musizieren in typischen Festgottesdiensten. Und dieses „Typische“ hat auch Spezialfacetten: Denn wenn Pedersøns Credo vorzeitig schon bei „Et homo factus est“ endet, also ohne Kreuzestod, Auferstehung und Heiligen Geist zu behandeln, dann spiegelt sich darin eine dänische Tradition der Zeit – ohne dass man weiß, wie dies in der Praxis umgesetzt worden ist. Reichte es, die Kurzfassung als Stellvertreter zu musizieren? Oder ergänzte man den Rest einstimmig?

Pedersøn ist kurz nach dem Erscheinen der Sammlung gestorben; das Wirken seines Gabrieli-Mitschülers Schütz dagegen reichte volle fünfzig Jahre weiter. Es wirkt verständlich, dass Kronprinz Christian sich für Schütz' Musik begeisterte, als er ihr zum ersten Mal begegnete, wohl 1631 in Leipzig. Denn letztlich kann das, was der Prinz nun von Schütz hörte, nicht grundsätzlich anders geklungen haben als das, was er bei Pedersøn gelernt hatte. Natürlich wartete Schütz auch mit individuellen Farben auf; nicht in ihnen enthalten waren aber die englischen Elemente, die Pedersøn genauso mitgenommen hatte wie die venezianischen.

Diese „bedingte Offenheit“ auch gegenüber dem Nichtlutherischen war charakteristisch für die dänische Politik – an der Schwelle zum 30-jährigen Krieg. Denn Christian IV. wollte auf jeden Fall die Unterschiede der reformatorischen Richtungen überwinden; und ohnehin wollte niemand damals ernsthaft die eine westliche Kirche spalten, sondern „nur“ diese eine Kirche nach den eigenen Vorstellungen gestalten. Wenn also Christians Hofastronom Nicolaus Heldvader 1622 ein *Amphitheatrum Fidei Catholicae, & Ceremoniarum Ecclesiae Jesu Christi* schrieb, quasi einen Rundumschlag des katholischen Glaubens und der Gebräuche in der Kirche Christi, dann heißt das nicht, dass irgendjemand dort an päpstliche Riten dachte, sondern daran, dass die eigene Glaubensauffassung ja doch

weltweit Geltung habe. Nur die divergenten reformierenden Ansätze mussten also auf eine Linie gebracht werden. Und deshalb spielten für Christian dabei auch Engländer und Schotten eine herausragende Rolle.

So war nicht nur „die Insel“ offen für Pedersøn, sondern umgekehrt Dänemark auch für englische Kunst – eine Austauschbewegung, deren berühmtestes Resultat Shakespeares *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke* von 1601/02 ist: Niemand weiß genau, ob Shakespeare jemals Helsingør gesehen hat oder am dänischen Hof aufgetreten ist; doch da das Drama auch die konfessionellen Fragen der Zeit streift, ist man wieder bei diesem konfessionell-kulturellen Austausch angelangt, der sich bis in den 30-jährigen Krieg hinein fortsetzte.

In musikalischer Hinsicht kulminiert dies im Schaffen von John Dowland, der seit 1598 am Kopenhagener Hof angestellt war – also ansetzend kurz vor der ersten dänischen Venedig-Reise. Dowland war vier Jahre vorher auf den Kontinent gekommen, zunächst nach Wolfenbüttel und Kassel, schließlich nach Italien, bis nach Florenz. Pedersøn muss ihn in Kopenhagen ausgiebig erlebt haben; als er 1605 nach Venedig aufbrach, war Dowland noch dort. Und von dort aus hatte Dowland 1603 sein umfangreiches Werk *Lachrimae or Seaven Teares* in Druck gegeben, das dann 1604 erschien: mit einer Widmung an Queen Anne, die Schwester Christians IV. Und Dowland hatte in Dänemark auch andere Spuren hinterlassen. Denn von seinen *Songs and Aires* für Sologesang und Laute datierte er die Vorrede des zweiten Buches in Helsingør; dass von diesem Stil nichts bei der Kopenhagener Hofmusik hängen geblieben sein sollte, wirkt nicht plausibel.

Kurz: Geschichte und Kulturgeschichte sind auch für Menschen des frühen 21. Jahrhunderts noch immer stark national gefärbte Themen. Insofern ist unser Blick auf das frühere 17. Jahrhundert massiv geprägt von dem Glaubensauseinandersetzungen des 30-jährigen Krieges – mit allen Folgen, die sie für das Kulturleben hatten. Die Bedrängnisse, die der Krieg für den Dresdner Hof bedeuteten, sind aus der Biographie Schütz' kaum wegzudenken, in der dann die Erfahrungen aus Venedig wie ein untergegangenes Goldenes Zeitalter erscheinen. Auch sie aber werden ex post konfessionell interpretiert: Denn was wollte ein aufrechter Lutheraner schon von einem katholischen Kirchenmusiker lernen? Da blieben wohl nur Madrigale übrig, quasi als überkonfessionelle Notlösung.

Verschiebt man den Fokus aber nach Nordwesten, sieht die Welt ganz anders aus. Madrigal ist plötzlich keine Notlösung mehr, sondern eine elementare Farbe dieser anderen nationalen Kulturräume: in England allemal, ebenso aber in Dänemark. Denn dort muss nicht nur Pedersøns zweites Madrigalbuch erschienen sein; sogar im Druck erhalten geblieben sind die beiden Madrigalsammlungen seines Organisten-Vorgängers Borchgrevinck, die 1605/06 in Kopenhagen erschienen – die eine wiederum dem jungen englischen König James gewidmet, dem Schwager Christians. Schon in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende gab es also zwischen beiden Höfen einen Austausch: Nicht nur Dowlands Musik kam nach Dänemark, sondern die dänischen Früchte einer venezianischen Madrigalkultur auch nach England. Damit öffnen sich die Horizonte.

In sie wird dann auch Schütz' Umgebung in Kassel neu eingebunden; denn auch die Kopenhagener Madrigaldrucke sind dort erhalten geblieben. Welche Rolle also spielte dies Italienische im Kasseler Alltag? Ist die Vorstellung falsch, dass das italienische Madrigal für Schütz und seine Gabrieli-Mitschüler nur eine Episode war, die in Deutschland allenfalls als Wendung ins Geistlich-Deutschsprachige anwendbar war? Hier verändert die englisch-dänische Partnerschaft der Zeit also die Zugänge – obgleich man aus deutscher Sicht wohl eher überzeugt davon ist, dass primär Schütz einen Schlüssel zum Verständnis dieser Zeit liefern könne.

Gerade um 1605/06 greifen im nördlicheren Europa also englische und italienische Kreise ineinander – ganz ähnlich, wie dies die Organistenkultur in Kopenhagen charakterisiert. Damit stellt sich auch die Ausgangssituation für den 30-jährigen Krieg anders dar: an unserem Übergang vom 500. Jahrestag der Reformation 2017 zum 400. Jahrestag des Prager Fenstersturzes 2018 (also dem Anstoß zu den

für Mitteleuropa so prägenden Kriegsjahrzehnten). Ja, es gab sie: die kulturellen Kräfte, die den konfessionellen Streit überlagerten – selbst wenn sie natürlich (gerade in Gestalt Christians IV.) alles andere als konfessionsfrei waren. Niemand also darf sich wundern, wenn um 1600 im lutherischen Kopenhagen möglicherweise Katholiken als Musiker angestellt waren, weshalb es musikalische Verbindungen zum katholischen polnischen Königshof oder nach Italien gab. War diese dänische Kultur dann also eklektisch und unrein – weil sie sich nicht national verengen lässt? Oder sind wir mittlerweile schon in der Lage, solche Resultate als europäisch zu verstehen? Das möge bitte jeder für sich entscheiden.

Wie auch immer: Wenn Sie nun die vier Konzerte verfolgen, vergessen Sie nicht, das Geschehen durch diese supranationale, europäische Brille zu erleben. Das gezielt liturgisch Lutherische in Pedersøns *Pratum spirituale* realisiert sich im Wechselspiel mit dem Anglikanischen und setzt zugleich Erfahrungen aus dem katholischen Venedig voraus. Denn auch dann, wenn Pedersøns lateinische Psalmen in die Gabrieli-Tradition eingebunden erscheinen, darf man in ihnen die englischen Eindrücke nicht übergehen.

Äußerlich mag manches in den Stücken der Sammlung schlicht erscheinen, etwa die Tatsache des Liedsatzes. Doch hört man sich in die Musik hinein, bemerkt man, wie attraktiv und individuell Pedersøns Umsetzung ist. In seiner Darstellung der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* spiegelt sich sogar seine Auffassung von Mehrchörigkeit, und dies obgleich sich dieses Stück so unmittelbar an der liturgischen Grundmelodie entlangtastet – sie ist im Satzinneren versteckt, gleichsam als ferner Ausläufer liturgischer Musik der Zeit um 1500. Solche Ansätze findet man bei Schütz eben nicht.

Und entsprechend: Die italienischen Madrigale dänischer Komponisten sind nicht eine ferne, weltliche Kunst in einer fremden Sprache, sondern waren eine Spielwiese der nordeuropäischen Adelskultur, möglicherweise einschließlich derjenigen in Kassel, wo man die Musikdrucke nicht nur archiviert, sondern benutzt haben dürfte. Dann sind auch die *Seven Teares* nicht einfach das Werk eines im außerenglischen Ausland tätigen Instrumentalvirtuosen, sondern unterstreichen eine Brücke nach Dänemark, die sich gleichzeitig auch in der großen Politik äußert (und eben nicht zuletzt in *Hamlet*). Und wenn Sie dann im vierten Konzert bei Schütz angelangt sind, fassen Sie dies vielleicht schon nicht mehr als glückliche Heimkehr an nationale Ufer auf, sondern als Beitrag der sächsisch-dänischen Achse, die eben gleichfalls in dieser internationalen Kultur eine Rolle spielte.

Literatur und Quellen in Auswahl:

Dania sonans 1 (1933: Pedersøn, *Pratum spirituale/Madrigali libro primo*, ed. Knud Jeppesen, online: http://img.kb.dk/ma/pratum/pratum_jep.pdf) und 3 (1967: beide Madrigalbücher, ed. Jens Peter Jacobsen).

Glahn, Henrik und Søren Sørensen: *The Clausholm Fragments*, Kopenhagen 1974.

Hammerich, Angul: *Musiken ved Christian den fjerdes hof: Et bidrag til dansk musikhistorie*, Kopenhagen 1892.

Irving, John: *The Instrumental Music Of Thomas Tomkins (1572–1656)*, PhD-Thesis, Sheffield 1984, Bd. 1 (http://etheses.whiterose.ac.uk/3017/1/DX084059_1.pdf; Abruf 28.10.2017).

Kerman, Joseph: *The Elizabethan Madrigal: A comparative study*, New York 1962.

Küster, Konrad: *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel etc. 2016.

Schwarz-Lausten, Martin: *Die heilige Stadt Wittenberg: Die Beziehungen des dänischen Königshauses zu Wittenberg in der Reformationszeit*, Leipzig 2010 (orig. Kopenhagen 2002).

Zur Konzertreihe: <http://www.orlando-ev.de/kalender.html>