Joachim Kremer

Die Überlagerung theologischer Positionen im Kirchenmusikverständnis des Kantors Joachim Gerstenbüttel: Zu Protektion und Abwehr des Pietismus im ausgehenden 17. Jahrhundert

1 Hamburg als Zentrum des frühen Pietismus

Eines der Zentren theologischer Auseinandersetzungen im späten 17. Jahrhundert war Hamburg. Mit dem Wirken des Spenerschwagers Heinrich Horbius, mit den pietistischen Pastoren Johann Winckler und Abraham Hinkelmann und deren Gegenspieler Johann Friedrich Mayer war eine Konstellation gegeben, deren Sprengkraft sich in mehreren theologischen und kirchenpolitischen Kontroversen entlud, beginnend mit dem Opernstreit von 1678.[1] So nachdrücklich die heutige Pietismusforschung auf diese Konstellation hinweist,[2] so wenig erforscht ist dieses Zentrum pietistischer Auseinandersetzungen bis heute: Über Horbius existiert keine eingehende Untersuchung, und selbst der wortgewaltige und weit über Hamburg hinaus wirkende Johann Friedrich Mayer war bisher kaum Gegenstand kirchen- und pietismusgeschichtlicher Studien. Für die musikwissenschaftliche Forschung sind diese Lücken mißlich, weil den hamburgischen Kontroversen besondere musikhistorische Bedeutung zukommen: Schon 1851 wies Johannes Geffcken auf den Opernstreit und seine Bedeutung hin und schuf damit Grundlagen, die auch noch für neuere Darstellungen maßgeblich sind.[3] Neuere Quellenstudien haben darüber hinaus gezeigt, daß in dem orthodoxen Pastor Mayer ein eifriger Befürworter der Oper und der Operisten zu sehen ist. Die musikgeschichtliche Bedeutung der theologischen Pole „Orthodoxie" und „Pietismus" läßt sich seither genauer bestimmen als bisher.[4]

Gemeinsam mit dem theologischen Streit um die Oper wird auch die Frage nach der Einschätzung der figuralen Kirchenmusik durch die Theologen und den in Hamburg für alle Hauptkirchen zuständigen Kantor aufgeworfen. Als Gegner der Oper wurde der damalige Kantor Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) von der älteren Forschung als ausschließlich kirchenmusikalisch handelnder Kantor beschrieben. So zutreffend diese Feststellung auch ist, so wäre angesichts der Beschränkung auf traditio-

---

1 Weitere Auseinandersetzungen waren der sogenannte Horbische Handel (1693), mit der Amtsenthebung des Pastors Horbius endend, der Renovationsstreit, der sogenannte Krumbholtzsche Handel und der Vocations-Renovationsstreit (1703).

2 Vgl. Martin Brecht: *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert* (= Geschichte des Pietismus 1), Göttingen 1993.

3 Vgl. Sieghart Döhring: *Theologische Kontroversen um die Hamburger Oper*, in: Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 111-123.

4 Vgl. hierzu Joachim Kremer: *Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs* (= Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.-18. Jahrhunderts 1), Hamburg 1997, insbesondere S. 111ff.

nelle Bereiche seines Amtes um so mehr nach ideengeschichtlichen und pietismusrelevanten Motivationen in der kirchenpolitisch heftig geschüttelten Stadt zu fragen, als Martin Geck schon 1965 mit seiner Studie über den zeitgleich wirkenden Dietrich Buxtehude eine modellhafte Untersuchung vorgelegt hat.[5]

2 Der Kantor Joachim Gerstenbüttel als Parteigänger des Speneristen Horbius?

Die Frage nach der theologischen Position des Kantors Gerstenbüttel wirft ein Chronikeintrag des Jahres 1695 auf. Über die schon seit langem bekannte opernfeindliche Haltung hinaus weist diese erst vor wenigen Jahren aufgefundene Notiz auf die Frage nach dem theologischen Kontext hin: „*So selbst brouillirte sich auch Dr. Mayer mit dem Cantor der die Passion in seiner Kirchen sang und über 8=Uhr damit fort fuhre und sagte das fidelen und plärren hätte seine Zeit. Hierauff wahren die Musici sehr schältig und wollten D. Mayer deßfals besprechen, allein der Cantor verwehrte es. Die Ratio des Zorns war, weil der Cantor ein Horbianer war.*"[6] Nur eineinhalb Jahre nach der Verbannung Horbius' aus Hamburg und zeitgleich mit der betriebenen Absetzung seiner Anhänger ordnet diese Quelle dem Kantor eine theologische Position zu. Zugespitzt hatte sich die Situation nach dem Tode des Jakobipastors Anton Reiser (1686), bekannt als Verfasser opernfeindlicher Schriften wie der *Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen* (Ratzeburg 1681). Mit Johann Friedrich Mayer wurde ein Theologe sein Nachfolger, der in den folgenden Jahren gerade durch seine Opernfreundlichkeit auffiel. Durch sein die Oper befürwortendes theologisches Gutachten, die Protektion von Passionsmusiken der Operisten und durch seine Lebensweise erregte Mayer das Mißfallen seiner Pastorenkollegen, und der Konflikt zwischen Pietismus und Orthodoxie spitzte sich empfindlich zu. Leider aber fehlen gegenwärtig präzisierende Aussagen über die theologische Position des Kantors Gerstenbüttel. Deshalb seien im folgenden auf weiteren schriftlichen Quellen aufbauend zwei auch von Geck behandelte Momente aufgenommen, nämlich die Frage der persönlichen Kontakte sowie der dadurch möglichen Beeinflussung durch pietistische Theologen und die institutionsgeschichtliche Frage der sog. „Organistenmusiken", die Geck als den gottesdienstlichen Ort zur Aufführung pietistischer Figuralmusiken betrachtete. Trotz der an dieser These geäußerten Kritik von Friedhelm Krummacher, Arnfried Edler, Hartmut Lehmann oder Kerala Snyder seien hier diese beiden Aspekte auf Gerstenbüttel bzw. Hamburg übertragen, weil neuere Quellenstudien zu den „Organistenmusiken" eine bisher unbekannte Beziehung zur Oper erkennen lassen.

3 Das Verständnis der Kirchenmusik und des Kantorats

Gerstenbüttels Biographie gäbe Anlaß, Kontakte zu pietistischen Pastoren anzunehmen: Während seiner Wittenberger Studienzeit hielten sich um 1670 auch Horbius und der spätere Hamburger Hauptpastor Hinkelmann dort auf, doch liegen keine Bele-

[5] Martin Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), Kassel 1965.

[6] Commerzbibliothek Hamburg, *S/654*, Bd. 2, S. 559.

ge für enge Kontakte zwischen ihnen vor. Vielmehr lassen sich in den Hamburger Jahren Unterschiede zu Horbius' theologischen Positionen erkennen, etwa bezüglich der Befürwortung der Kinderlehre und der Einrichtung von Erbauungsstunden.

Demgegenüber lassen sich Gemeinsamkeiten mit dem Rostocker Theologen Theophil Großgebauer erkennen, der schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Vorläufer der pietistischen Bewegung gesehen wurde. Dessen scharfzüngige und kontrovers aufgenommene *Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion* (1661) widmet sich dem Zustand des Kirchenwesens. Im Zusammenhang mit den gottesdienstlichen „*Mißbräuchen*" attackierte Großgebauer auch die gottesdienstliche Orgel- und Figuralmusik.[7] Er plädierte dabei für eine Konzentration auf das Wesentliche, d. h. den andächtigen Mitvollzug durch die Gläubigen. Vor allem lehnte er die italienisch beeinflußte Kirchenmusik wegen ihrer vermeintlichen Textunverständlichkeit heftig ab.[8] Einige wesentliche Übereinstimmungen zwischen den Positionen Gerstenbüttels und Großgebauers seien im folgenden erwähnt.

a) Choral: Großgebauer sprach sich stets gegen jegliche Veräußerlichung und für den „*inneren*" Menschen und deshalb für den Aspekt des Nach- bzw. des Mitvollzugs durch die Gemeinde aus: „*Wenn jemand Psalmen singet/ wie Paulus redet/ das kan die Gemeine nicht* [er]*bauen/ wenn aber die gantze Gemeine im Sinne singet/ und gleichsam einer zu dem andern durch Psalmen redet/ das bessert und machet voll Geistes.*" Und „*wenn die Posaunen/ Psalter und Harpffen Gott loben sollen/ und die Gemeine Gottes ist stumm und taub/ das mag wol ein Geplerr und ein verwerffliches Lob seyn.*"[9] Dem entspricht auch Gerstenbüttels Einstellung, der den Choral als einen „*alten Schatz*" und als „*Grund unseres also genandten figural gesanges*" bezeichnete und sich über 15 Jahre lang für die Übersetzung des Choralbuchs Franz Elers (*Cantica sacra*, 1599) einsetzte.[10] Weil sich sein Ideal vorwiegend auf den gottesdienstlichen Gesang und nicht auf den Gebrauch in einer Hausandacht richtete, favorisierte er nicht etwa Erbauungslieder der neuen Theologie, wie die *Seelenmusik* des Rostocker Theologen Heinrich Müller in der Vertonung durch Nicolaus Hasse. Vielmehr hielt Gerstenbüttel entgegen zeitgenössischen Tendenzen an dem damals schon leicht veralteten Gesangbuch von 1599 als einer „*musikalischen Bibel*" fest.[11] Eine durch Liedkomposition erkennbare Parteinahme für die Fraktion der Pietisten und deren Collegia pietatis ist somit für Gerstenbüttel nicht nachweisbar.

b) Textverständlichkeit und Instrumentalbegleitung: Als fundamentale Kategorie figuraler Kirchenmusik formulierte Großgebauer die Textverständlichkeit: „*Also sind uns Gesänge auß Welschland* [...] *zugeschickt/ worinnen die*

[7] Vgl. Christian Bunners: *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 14), Göttingen 1966, S. 81ff. und zur generellen Kritik der Kirchenmusik ebda., S. 95, Anm. 226.

[8] Auf Hasse verweist Bunners, *Kirchenmusik*, S. 94, Anm. 225a.

[9] Theophil Großgebauer: *Wächterstimme Auß dem verwüsteten Zion* [...], Frankfurt a. M. 1661, S. 212 und ebda. S. 237.

[10] Zit. nach Kremer, *Gerstenbüttel*, S. 294.

[11] Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte* [...], Hamburg 1740; Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Kassel 1969, S. 326.

Biblischen Texte zurrissen/ und durch der Gurgel geschwinde Läuffte in kleine Stücke zerhacket werden [...] *Da gehets denn an ein ehrgeitziges Zusammenschreyen/ welcher den Vögeln am besten und gleichsten singen kan. Bald ists Latein/ bald ists Teutsch/ die wenigsten können die Worte verstehen: und wenns verstanden wird/ so hafftets doch nicht.*"[12] Über das akustische Verstehen der Worte hinaus sollte die Kirchenmusik das Erfassen des Textsinnes ermöglichen,[13] als Teil einer aktiven Teilnahme am Gottesdienst. Dies aber wird nach Großgebauer durch übermäßig kunstvolle „*Abwechslung*" beim Gebrauch von Musikinstrumenten erheblich beeinträchtigt. Diese habe „*der Pabst an statt der Psalmen*" gemeinsam mit der Figuralmusik eingeführt, um die Gemeinde stumm und taub zu machen. Sie stünden damit dem aktiven Mitvollzug im Wege, weil die zur Kommunion zu singenden Buß- und Psalmlieder dadurch zurückgedrängt würden.[14]

Ähnlich klagte auch Gerstenbüttel über die von Ratsmusikanten und Organisten sub communione aufgeführten Figuralmusiken. Die Wahrung von Kompetenzen kann dabei nicht das einzige Motiv gewesen sein, denn bemerkenswerterweise plädierte er nicht für die Ersetzung dieser Aufführungen durch seine eigene Figuralmusik, sondern schlug Kirchenlieder und „*Communiongesänge*" vor.[15] In diese Argumentation mischt sich ebenfalls das Ideal der Textverständlichkeit ein: Er habe nämlich bei jener Musikaufführung „*nicht verstehen können, ob das, was gesungen worden Lateinisch oder Deutsch gewesen* [...] *Und da meine Leute darnach gefraget, eben so klug als vorhin blieben binn.*"[16]

Großgebauer hatte vor allem italienisch beeinflußte Kirchenmusik abgelehnt: Die Kirchenmusik habe ihre „*Devotion*" verloren, und gerade die „*auß Welschland in Teutschland zugeschickten*" Musiken seien Beispiele für die Textunverständlichkeit und für eine nur auf äußerlichen Reiz ausgerichtete Musik. Auch Gerstenbüttel wandte sich kompromißlos gegen die Überbetonung der virtuosen Aspekte auf Kosten der Textverständlichkeit. Gerade in der hamburgischen Oper hatte er seine Schreckensvision einer nur auf Unterhaltung und Lustbarkeit ausgerichteten Musikausübung und eine allgemeine „*liebe zu französischen*[,] *italienischen und andern thörichten welt eitelkeiten*" vor Augen. Seine Furcht vor der „*Krumme*[n] *Operen Schlange*" traf sich mit Großgebauers Ablehnung der italienischen Musik als einer genuin katholischen Kirchenmusik. Auch Gerstenbüttel befürchtete deshalb, mit „*frembder, und Italiänischer Pfaffen Meß=Composition dem Stieffvater Pabst selbst an heiliger Stäte hiermit Diener*" zu sein.

c) Der Kirchenmusiker als „*Gottesdiener*": Für Gerstenbüttel war das Kantorat in erster Linie ein der gottesdienstlichen Musik gewidmetes Amt. In einem Schreiben äußerte er deshalb sein Vertrauen auf Gott, „*zu deße*[n] *ehre wir Musici s*[ein] *sollen*".[17] In dieser Überzeugung wurzelt auch sein an den Lüneburger Kan-

[12] Großgebauer, *Wächterstimme*, S. 227.
[13] Bunners, *Kirchenmusik*, S. 64.
[14] Großgebauer, *Wächterstimme*, S. 223 u. 233f. sowie ebda., S. 228f.
[15] Vgl. hierzu Kremer, *Gerstenbüttel*, S. 84f.
[16] Zit. nach Kremer, *Gerstenbüttel*, S. 298; zum folgenden ebda. S. 304 u. 296.
[17] D-Hs, Cod. HanS. III, 83, 2:17.

tor August Braun gerichteter Wunsch: „*Gott laße uns tüchtige gefäße seines Lobes sein*".[18] Diese Eigenschaft des kirchenmusikalischen Amtes übertrug er mit den innewohnenden moralischen Ansprüchen auch auf die Kantoreisänger. Nicht zu dulden war deshalb für ihn, daß zwei seiner Sänger die Oper besuchten. 1686 wandte er sich deshalb mit einer Eingabe gegen diese Verfehlung der „*Zweene, nemlig Georg Österreich Tenorist, und Friedrich Tille Diskantist, die ohne Zweiffel vom weltgeist verführet, und Getrieben* [...] *juckende ohren nach den Opern haben*".[19] Er unterstützte damit die Forderung nach einem „*guten Wandel*" der Kirchensänger als „*Gottesdiener*", wie sie der Operngegner Reiser kurz zuvor gestellt hatte. Er hatte 1684 als Scholarch den Kantor angewiesen, „*keinen in seinem Chor zu haben, der solche Opera bedienen würde*". Daraufhin erkundigte sich Gerstenbüttel, „*ob dann meinen leüthen denen Opern beÿzuwohnen*" gestattet sei. Die im Ministerium vereinigte Geistlichkeit aber war auch in dieser Frage gespalten. Immerhin rang sich das Scholarchat unter der Leitung Reisers, der „*ohnkeusche und zur Ohnzucht reitzende Venus–Lieder*" in der Oper beklagt hatte, zu der Aussage durch, „*Man könte Zween so wiederwärtigen Herren nicht dienen Zugleich* [...] *und heute ein Miserere, morgen aber ein buhlen oder ander schand- und wollust–liedlein anstimmen: das geziemete Gottes dienern nicht.*"[20]

In seinem Plädoyer für den Choral entwarf Gerstenbüttel auch das Ideal einer lebenslangen Pflege des Choralgesangs: Die in der Schulzeit einsetzende, bei der Pflege eines vierstimmigen Satzes jederzeit und trotz Stimmbruchs mögliche Teilnahme könne bis ins Erwachsenenalter fortgeführt werden. Sich diesem Liedideal zu unterwerfen, war aber für Gerstenbüttels selbstbewußte Kantoreisänger unakzeptabel: Sie strebten vielmehr eine freiberufliche Solistenkarriere an und versuchten Unabhängigkeiten gegenüber der Kantoreiordnung zu erwirken; heftige Kontroversen waren somit vorgezeichnet.

d) Institutionelle Aspekte und „Organistenmusik": Besonders bei diesen institutionsgeschichtlichen Aspekten wird die problematische Abgrenzung pietistischer und orthodoxer Positionen deutlich.[21] Geck bezeichnete die „Organistenmusiken" als liturgischen Ort pietistischer Musikaufführungen und verwies auf die hamburgischen Verhältnisse. Infolge neuer Quellenfunde können gerade die Jahre der pietistischen Auseinandersetzungen inzwischen genauer beurteilt werden. Eine systematische Sichtung der betreffenden Rechnungsbücher aus den Jahren 1690 bis 1700 hat neue Informationen über das Personal dieser Institution zutage gefördert. Seit Matthias Weckmanns Tode (1674) waren die „Organistenmusiken" nicht mehr

[18] Brief vom 17. 12. 1704 an Braun in: Stadtarchiv Lüneburg, St. Michaelis, Rep. F 6 Nr. 8, Fol. 53f.

[19] Zit. nach Kremer, *Gerstenbüttel*, S. 310; vgl. zum folgenden ebda. S. 310 u. S. 110.

[20] Nachweise in: Joachim Kremer: *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), Kassel 1995, S. 177 u. 416. Reisers konkrete, aber vielleicht auch Großgebauers allgemeine Forderung übernahm Gerstenbüttel, indem er sich auf diese Position berief und zur Grundlage seines Handelns erhob. Österreich begab sich zu dieser Zeit nach Braunschweig-Wolfenbüttel, was vielleicht auf einen Verweis aus der Kantorei hindeutet.

[21] Auch der Erzfeind der Pietisten, der als „*Pietistenhammer*" bezeichnete Johann Friedrich Mayer, hatte als Konkurrenz Collegia begründet, was das Problem der institutionellen Abgrenzbarkeit aufzeigt.

Ort der Aufführung expressiver Vokalmusiken gewesen, und seit 1684 wurden durch den Ratsmusikanten Christoffer Hartwich Instrumentalwerke aufgeführt, ab 1692 wurden die Opernsängerin Rischmöller und ihr Ehemann angestellt. Im Jahre 1694 wurden dann diese „*musiken auf der orgel*" offiziell abgeschafft. Initiiert von dem opernfreundlichen Pastor Mayer, konnten jedoch weiterhin regelmäßig Musikaufführungen stattfinden, und zwar durch Rischmöller und die Opernmusiker. Mehrfache Zusammenstöße mit dem Kantor können als Beleg für die Etablierung dieser „Operistenmusiken" gesehen werden, die immer noch „*auf der orgel*" und „*sub communione*" aufgeführt wurden. Trotz des Fehlens musikalischer Quellen zeigt sich hier ein interessanter Fall: Der nach Gecks Ausführungen vermeintliche Ort pietistischer Musikaufführung hat sich hier in sein Gegenpol verkehrt, indem die weltlichen und von Pietisten abgelehnten Musiker der Oper diese „Organistenmusiken" übernahmen. Die Interpretation der Musik „*sub communione*" als Ort pietistischer Musikaufführung kann deshalb nicht verallgemeinernd behauptet werden.

4 Zusammenfassung

Einige wesentliche Probleme einer musikbezogenen Pietismusforschung werden an den hier vorgestellten Beispielen erkennbar:

a) Nach gegenwärtigem Forschungsstand ist eine scharfe Trennung orthodoxer und pietistischer Positionen im Bereich der Figuralmusik problematisch. Biographische Bezüge und pietistischer Einfluß lassen sich mitunter kaum nachweisen oder analytisch herauskristallisieren. Bei Gerstenbüttel fließen mehrere Positionen zusammen, und seine Argumentation zeigt eine Vermischung unterschiedlicher Argumentationsstränge, reformtheologischer wie reformatorischer Art, gespeist von einem Traditionalismus. Jenen schon von Bunners benannten „*Mischungen, Adaptionen und Vermittlungen*"[22] bezogen auf ganz konkrete Situationen und Personen weiter nachzuspüren, stellt um so stärker eine Aufgabe einer musikhistorischen Pietismusforschung dar, als das Netz pietistischer Pastoren und Strömungen in Norddeutschland äußerst engmaschig war (z. B. Rostock, Hamburg, Lüneburg, Hannover und Wolfenbüttel).

b) Dabei wäre das jeweilige Kirchenmusikverständnis von Kantoren und Theologen weiter zu beleuchten. In Hamburg war die Situation brisanter als andernorts, weil es hier infolge der hohen Anzahl von Kirchen viele Pastoren gab und mit dem Einfluß der Oper, der Anwesenheit vieler Adliger und einer aufstrebenden Hausmusik und des Konzertbetiebs viele musikalische Einflüsse zusammentrafen.

c) Allem voran aber ist über biographische, archivalische und textanalytische Fragen hinaus auch nach der musikalischen und kompositionsgeschichtlichen Relevanz zu fragen. Es gibt Hinweise, daß auch der kompositorische Standort Gerstenbüttels von Überlagerungen bestimmt war. In der starken Unterscheidung von kirchlicher und weltlicher Kunstmusik neigt Gerstenbüttel zu dem, was Bunners als „*Sakralstilmo-*

---

[22] Christian Bunners: *Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp*, Referat auf dem Erdmann-Neumeister-Kolloquium 1996, (Druck in Vorbereitung). Dem Autor sei für die Überlassung des Manuskripts herzlichst gedankt.

dell" bezeichnet. Mit der überaus intensiven Gewichtung des Gemeindegesangs nach Art des „Contrapunctus simplex" tendiert er jedoch auch zu dem vor allem von Pietisten propagierten „*Reduktionsmodell*". Sein Verzicht auf den Bereich weltlicher Kunst- und Repräsentationsmusik, die Ablehnung der Oper und seine Textverständlichkeit gewährende, wenig virtuose Kompositionsweise bewegt sich gerade in diesem Grenzbereich. Mag es damit gleichermaßen notwendig wie auch schwierig sein, Durchdringung und Überlagerung theologischer Positionen im ausgehenden 17. Jahrhundert zu bestimmen, so bleibt festzuhalten, daß angesichts dieses Phänomens eine Musikanschauung des frühen Pietisimus, wie sie Geck 1965 umriß, an Kontur und Eindeutigkeit verliert.[23] Auch im kompositorischen Bereich ist mit Überlagerungen und Durchdringungen zu rechnen. Die von der Forschung konstatierten Parameter pietistischer Liedkomposition „Einfachheit" und „Expressivität" würden sich so als ein weit über Buxtehude und Gerstenbüttel hinausgehender und musikanalytisch zu behandelnder Fragenkomplex präsentieren. Daß dieses Problem der Einfachheit versus Expressivität/Kunstanspruch tatsächlich von den Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts wahrgenommen wurde, zeigen die Kontroversen des Liederdichters Johann Rist mit seinen Komponisten Johann Schop und Christian Flor, die beide trotz biographischer Beziehungen nicht mit Rists Anspruch auf Einfachheit konform gingen. Vor allem scheinen dabei die aus der textlichen Faktur und dem reformtheologischen Anliegen der Textsammlungen resultierenden musikalischen Lösungen keineswegs zwingend einem einheitlichen – etwa frühpietistischen – Musikideal verbunden gewesen zu sein. Vielmehr ergaben sich weit auseinanderliegende kompositorische Möglichkeiten, die auch den Zeitgenossen bewußt waren.[24]

[23] Vgl. Bunners, *Aspekte* (im Druck) und Geck, *Vokalmusik*, S. 109ff.

[24] Vgl. Joachim Kremer: *Der „kunstbemühte Meister": Christian Flor als Liedkomponist Johann Rists*, in: Christian Flor (1626-1697) – Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800): Texte und Dokumente zur Musikgeschichte Lüneburgs, hrsg. v. Friedrich Jekutsch, Joachim Kremer, Arndt Schnoor (= Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.-18. Jahrhunderts 2 / Veröffentlichungen der Ratsbücherei Lüneburg 6), Hamburg 1997, S. 52-85, besonders S. 59ff.