

Band 8

BEITRÄGE DER
PAUL-GERHARDT-GESELLSCHAFT



„... die Edle und niemals genug
gepriesene MUSICA“

Johann Crüger – (nicht nur)
der Komponist Paul Gerhardts

Günter Balders/Christian Bunnens (Hg.)

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Günter Balders, Christian Bunnens (Hg.)
„... die Edle und niemals genug gepriesene MUSICA“

Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft, Band 8
Im Auftrag der Paul-Gerhardt-Gesellschaft
herausgegeben von Winfried Böttler

Günter Balders, Christian Bunnens (Hg.)

„... die Edle und niemals genug
gepriesene MUSICA“

Johann Crüger

—

(nicht nur) der Komponist Paul Gerhardt

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildungen: *Paul Gerhardt*, Original des Denkmals von Friedrich Pfannschmidt vor der Paul-Gerhardt-Kirche zu Lübben.
Johann Crüger, Anonymus 1721 (?), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Abbildung auf Seite 117 (sowie Ausschnitte daraus auf den Seiten 118 und 120):
Johann Crüger, Michael Conrad Hirt, 1663. Stadtmuseum Berlin/Nikolaikirche. Dauerleihgabe des Konsistoriums der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz.
Fotografie: Michael Setzpfandt, Stiftung Stadtmuseum Berlin, 2009.

ISBN 978-3-7329-0019-0
ISSN 1862-6084

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2014. Alle Rechte vorbehalten.

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

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

www.frank-timme.de

Inhalt

Vorwort	7
CHRISTIAN BUNNERS	
Johann Crüger – ein Orpheus an der Spree. Sein Weg, Werk und Weiterwirken im Umriss	11
WOLFGANG MIERSEMANN	
Johann Crüger als Textredaktor Zur „Berlinischen“ Version des Neujahrsliedes <i>Das alte Jahr vergangen ist</i>	33
HANS-OTTO KORTH	
Aus <i>An Wasserflüssen Babylon</i> wird <i>Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld</i> Die Melodie von Paul Gerhardts <i>Agnus-Dei</i> -Lied	51
BODO BISCHOFF	
Zur kerygmatischen Funktion der Choräle Johann Crügers im Werk J. S. Bachs – Eine Bestandsaufnahme	68
GÜNTER BALDERS	
„Er sah ein Haufen Völker stehn ... voller Lob und Preis“ Zur weltweiten Rezeption der Melodien Johann Crügers	95
GÜNTER BALDERS	
„Mit Versetzung der Buchstaben“ Ermittlungen zu einem Gedicht über Johann Crüger	118
CHRISTIAN BUNNERS	
Ein bisher unbekanntes Sonett von Nicolaus Peucker auf Johann Crüger	125
CHRISTIAN BUNNERS	
Bemerkungen Johann Crügers zu seinen vokal-instrumentalen Liedsätzen. Eine bisher kaum beachtete Quelle	135

JÜRGEN HENKYS	
Laudatio auf Elke Axmacher anlässlich der Verleihung des Ehrenbriefes der Paul-Gerhardt-Gesellschaft	140
SUSANNE KNACKMUß	
„Scholae columba“ und „Berlinische Siren und KirchenNachtigall“ Johann Crüger am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster: Schüler (1616-1620) und Lehrer (1622-1662)	145
ELKE AXMACHER	
Dankrede für die Verleihung des Ehrenbriefes der Paul-Gerhardt-Gesellschaft	247
Die Autorinnen und Autoren	249

Vorwort

Ein „Orpheus“ an der Spree ist Johann Crüger (1598-1662) von Berliner Zeitgenossen genannt worden. Damit spielten sie an auf die Kraft und Schönheit von Crügers Musik: ähnlich wie jener mythische Sänger einst die Mächte der Unterwelt überwunden habe, so habe Crüger in den schlimmen Zeiten des 17. Jahrhunderts mit seiner Musik Menschen getröstet und zum Gotteslob geführt.

Die Beiträge im ersten Teil dieses Bandes dokumentieren in erweiterter Form Vorträge, die auf der Jahrestagung der Paul-Gerhardt-Gesellschaft e. V. vom 12. bis 14. Oktober 2012 in Berlin gehalten worden sind. Aus Anlass des 350. Todestages von Johann Crüger war die Tagung dem Berliner Musiker und Kantor gewidmet. Sie hatte das Thema: „Johann Crüger – (nicht nur) der Komponist Paul Gerhardt“.

Für Crüger besteht noch immer reichlich Forschungsbedarf. Im 19. Jahrhundert wurden wichtige Grundlagen durch Emanuel Christian Gottlieb Langbecker, Carl von Winterfeld und Johann Friedrich Bachmann gelegt. Um 1930 hat dann Elisabeth Fischer-Krückeberg nach umfangreichen Forschungen in einer Reihe von Aufsätzen einen Großteil des bis heute gültigen Wissens über den Berliner Nikolaikantor dargestellt. Es folgten umfangreiche Personalartikel in den beiden Ausgaben der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1952, 2001) sowie im Sammelband *Brandenburgische Gelehrte der Frühen Neuzeit. Berlin-Cölln 1640-1688* (1997), außerdem detaillierte Angaben zu Crügers Gesangbucheditionen im Quellenwerk *Das deutsche Kirchenlied* (RISM VIII/1) (1975) und einige Einzelstudien. Besonders seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts sind Forschungen zu Crüger in Gang gekommen, nicht zuletzt im Zusammenhang mit der 400. Wiederkehr seines Geburtstages im Jahre 1998. Bereits 1965 und 1995 sind Stücke aus Crügers *Paradisus Musicus* (1622 und 1628/29) erstmals wiederveröffentlicht worden. Seine beiden Zyklen von Magnificat-Vertonungen (1626 und 1645) gelangten durch die Akademie für historische Aufführungspraxis Berlin unter Gerhard Oppelt zur Neuedition (2000 bzw. 2003; Neuauflagen 2009). Crügers musikpädagogisches Hauptwerk *Der Weg zur Singekunst* (1660) ist 2006 als Reprintdruck ediert worden. Seit 2011 arbeitet, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und angesiedelt in den Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale), eine Forschergruppe an einer historisch-kritischen Edition von Crügers Gesangbuch *Praxis Pietatis Melica* nach der letzten Edition von seiner Hand aus dem Jahre 1661 sowie an einer Dokumentation zur Werkgeschichte dieses berühmten Gesangbuches. Am Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Münster wird derzeit eine erste Neuedition von Crügers *Geistlichen Kirchenmelodien* (1649) vorbereitet, seinen 161 Liedsätzen für vier gemischte Stimmen und zwei instrumentale Oberstimmen ad libitum.

Im Jubiläumsjahr 2012 sind drei monographische Publikationen zu Crüger erschienen, auf die in einigen der hier vorgelegten Beiträge Bezug genommen wird. Dieser Beitragsband selbst möchte weiterführende Erkenntnisse in die Crüger-Forschung einbringen. Eröffnet wird der Band mit einer Übersichts-skizze von Christian Bunnens zu Johann Crügers *Leben, Werk und Weiterwirken*. Dabei wird besonders auf Crügers Beziehungen zur europäischen Musik seiner Zeit eingegangen sowie auf kriegsbedingte Behinderungen seines Lebens und Wirkens; im Blick auf sie werden seine Werke als Ausdruck künstlerischen Widerstands und spiritueller Hoffnung gedeutet. Die kulturtheologischen Implikationen der für Crüger zentralen Leitbegriffe „Gotteslob“ und „Trost“ werden analysiert und Beispiele aus Crügers Wirkungsgeschichte beige-steuert. Ein geplanter Beitrag zu Crügers Magnificat-Kompositionen konnte aus Krankheitsgründen leider nicht realisiert werden; ersatzweise sei auf Literaturangaben zu Crügers beiden großen Zyklen in diesem Band verwiesen.

Wolfgang Miersemann behandelt in seinem Beitrag *Johann Crüger als Textredaktor. Zur „Berlinischen“ Version des Neujahrsliedes „Das alte Jahr vergangen ist“*. Nach wissenschaftsgeschichtlichen Bemerkungen zur Erforschung von Textredaktionen in Gesangbüchern überhaupt sowie mit Hinweisen darauf, dass für Crüger hier noch weithin Forschungsbedarf besteht, dient das genannte Neujahrslied als Pilotprojekt. Frühe Stufen des Liedtextes werden vorgeführt. Crüger, so wird gezeigt, hat seine Textfassung aus dem *Cantional* (1627) von Johann Hermann Schein übernommen; eine gewichtige Textvariante bei Schein ebenso wie bei Crüger wird im Blick auf den Kontext des Dreißigjährigen Krieges als ein möglicher „liedkultureller Beitrag zur Deeskalation“ des damaligen konfessionellen Streitklimas gedeutet.

Forschungsbedarf besteht auch in der Frage der von Crüger in seinen Gesangbüchern notierten bzw. von ihm mit ihren Incipits angegebenen Lehnmelodien. Von wem stammen aber die Lehnmelodieangaben bei Crüger? Von ihm selbst als Herausgeber? Oder von den Dichtern, die ihrem Text möglicherweise bereits die vertraute Weise eines anderen, in seinen Metren kompatiblen Liedes zugeordnet haben? Hans-Otto Korth diskutiert diese Fragen in seinem Beitrag *Aus „An Wasserflüssen Babylon“ wird „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“* und entscheidet sich im Fall dieser Melodie bei den offenen Fragen für einen Mittelweg. Denkbar sei, so Korth, dass der bei der Veröffentlichung seines „Lämmlein“-Liedes (1647) noch am Anfang seiner Dichterlaufbahn stehende Gerhardt während der Entstehung seines Liedes in „Meinungsaustausch“, „Planungen“ und „Sondierungen“ mit Crüger gestanden habe. Insofern sei das durch die Lehnmelodie mitinspierte Gerhardt-Lied als eine Art „Gemeinschaftswerk“ von Dichter und Komponist anzusehen. In ausführlichen Exkursen wird diese Lehnweise von Korth melodiehistorisch und -systematisch betrachtet.

Zwei Beiträge sind der bisher wenig erkundeten Wirkungsgeschichte Crügers gewidmet. Ein bedeutendes Kapitel dieser Geschichte stellt zweifellos die Rezeption von Crüger-Melodien *im Werk Johann Sebastian Bachs* dar. Bodo Bischoff legt zu diesem bisher nicht hinlänglich behandelten, ja übersehenen Thema eine Abhandlung vor. Er hat 23 Crüger-Melodien in 60 Kompositionen Bachs gezählt. Ausgehend von der „kerygmatischen Wirkung“, die Bachs Choralvorspiel zur Crüger-Melodie *Schmücke dich, o liebe Seele* nach einem Bericht Robert Schumanns bei Felix Mendelssohn gehabt hat, nennt Bodo Bischoff Kirchenlieder in ihrer „semantischen Einheit von Text und Musik“ ein „Vademecum ersten Ranges“ für die Vermittlung von Trost und Freude. Bischoff informiert über die „bemerkenswerte theologische Bibliothek“ Bachs sowie über die Frage, welche Gesangbücher Bach besessen hat bzw. ihm möglicherweise bekannt gewesen seien. In einer mit einer Tabelle verbundenen Übersicht werden diejenigen Werke vorgestellt, denen Bach eine Crüger-Melodie zu Grund gelegt hat. Bei einer exemplarischen Interpretation des sechsten Satzes aus der Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) diskutiert Bischoff – verbunden mit einer Notendokumentation – schließlich die Frage, welche „über das Libretto hinausgehende eigenständige Exegese des Kantatentextes durch die Verwendung einer Chormelodie von Crüger“ (*Jesu meine Freude*) Bach vorgenommen hat.

Dass beim Transfer von Melodien deutscher Komponisten in den weltweiten geistlichen Gesang Crüger ein starker Anteil zukommt, ist zwar vermutet, aber bisher nicht näher untersucht worden. Günter Balders widmet sich dieser Aufgabe in einer „Fallstudie“ unter dem Thema „*Er sah ein Haufen Völker stehn ... voller Lob und Preis*“. *Zur weltweiten Rezeption der Melodien Johann Crügers*. Balders schildert die erheblichen Probleme, die sich auf diesem wenig begangenen Pfad der Rezeptionsforschung auftun und geht auch auf ungeklärte Fragen der Genese und Umbildung einiger Crüger-Melodien ein. Ausgewertet werden etwa einhundert Gesangbücher verschiedener Konfessionen und Denominationen aus 50 Ländern. Zunächst wird die Verbreitung der bekanntesten, im Stammteil des derzeitigen *Evangelischen Gesangbuchs* enthaltenen, sowie einiger noch in dessen Regionalausgaben oder anderen deutschsprachigen Büchern enthaltenen Crüger-Melodien dargestellt. Will man – so Balders – eine „Hitliste“ erstellen, so steht auf deren Platz 1 *Nun danket alle Gott*, gefolgt von *Jesus, meine Zuversicht*, *Nun danket all und bringet Ehr* und *Jesu, meine Freude*. Im zweiten Teil dieses Beitrages wird eine überraschend große Anzahl anderorts noch gebräuchlicher, in einigen Fällen auch „reaktivierter“ Melodien Johann Crügers genannt, die im Kirchenliedgut Deutschlands „verstummt“ sind und in diesem rezeptionsgeschichtlichen Beitrag deshalb in einem Notenanhang dokumentiert werden.

In drei kürzeren Beiträgen des Bandes werden zu einigen Texten, die Crüger betreffen, neue Erkenntnisse vorgestellt, die auf der Tagung nur kurz zur Sprache gebracht werden konnten. Auf dem in der Nikolaikirche in Berlin-Mitte befindlichen Crüger-Gedächtnisgemälde von Michael Conrad Hirt (1663) steht der poetische Text eines ungenannten Autors. Günter Balders kann nachweisen, dass diese Strophe Michael Schirmer zum Verfasser hat. – Christian Bunnens dokumentiert ein bisher unbekanntes Ehrengedicht auf Johann Crüger von dem „Märkischen Dichter“ Nicolaus Peucker (1657), das ein weiteres Mal die engen Verbindungen belegt, die zwischen Crüger und Dichtern seiner Zeit bestanden haben. – Schließlich wird ein bislang nur in Auszügen bekannter Text von Johann Crüger (1657/58) jetzt erstmals vollständig dokumentiert, der für die Aufführungspraxis von Crügers vokalinstrumentalen Liedsätze von Bedeutung ist.

Abgeschlossen wird der erste Teil mit der Laudatio, die Prof. Dr. Jürgen Henkys aus Anlass der Verleihung des Ehrenbriefes der Paul-Gerhardt-Gesellschaft an Frau Prof. Dr. Elke Axmacher gehalten hat und die deren herausragende Leistung für die Gerhardt-Forschung gebührend hervorhebt.

Der zweite Teil bietet eine ausführliche Studie von Susanne Knackmuß. Im Rahmen der Crüger-Tagung fand eine von der Verfasserin geleitete Führung über Dokumente zu Johann Crüger und Paul Gerhardt in den Sondersammlungen des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster (Streitsche Stiftung) bei der Zentral- und Landesbibliothek Berlin statt, mit Einblicken in Originaldokumente über Paul Gerhardt und Crüger. Danach hat Susanne Knackmuß aus den Sondersammlungen, insbesondere aus den noch erhaltenen Schul- und Personalschriften, eine Fülle von bisher weithin unbekanntem Nachrichten über Crüger und sein Umfeld ermittelt und dargestellt. Durch ihren eminent materialreichen Beitrag „*Scholae columba*“ und „*Berlinische Siren und Kirchen-Nachtigall*“. *Johann Crüger am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster: Schüler (1816-1620) und Lehrer (1622-1662)* erfahren bislang weithin im Dunkeln liegende biographische Strecken Crügers ebenso eine Aufhellung wie die Berliner Schul- und Personalgeschichte insgesamt. Von hohem Wert neben den vielen Primärinformationen zu Schulkameraden, Lehrern und Kollegen Crügers ist die erstmalige Neuedition von drei lateinischen Gedichten Crügers sowie – ein bedeutsamer Fund – von einem bisher nicht bekannten lateinischen Gedicht aus der Feder Paul Gerhardts.

„... die Edle und niemals genug gepriesene MUSICA“ – dieses Zitat im Titel des vorliegenden Bandes entstammt Crügers Gesangstraktat von 1660 *Der rechte Weg zur Singekunst*.

Berlin, im Sommer 2013

Christian Bunnens / Günter Balders

Johann Crüger – ein Orpheus an der Spree. Sein Weg, Werk und Weiterwirken im Umriss

Im Folgenden soll eine Übersichtsdarstellung zu Johann Crüger gegeben werden – kein Breitwandgemälde also, sondern eine Skizze. Dabei wird besonders auf Crügers Europa-Bezüge eingegangen. Des Weiteren soll gezeigt werden, dass sein Leben und Wirken „Krieg und großen Schrecken“¹ ausgesetzt und sein Wirken und Werk, kulturtheologisch gesehen, eine Widerstands- und Rettungsbewegung gewesen ist. Von Crügers musikalisch-spirituellen Anliegen werden Gotteslob und Trostvermittlung hervorgehoben; schließlich werden Beispiele aus seiner Wirkungsgeschichte genannt.²

Musikalisches Europa in Berlin

Johann Crüger hat als erster Berlin zu einer Musikstadt von Bedeutung gemacht. Bis heute ist er mit Kirchenliedmelodien weltweit wirksam geblieben. Beides hängt nicht zuletzt mit seinen Europa-Bezügen zusammen. Bereits in Kindheit und Jugend hat er transkulturelle und internationale Anregungen aufgenommen. Geboren 1598 in Groß Breesen bei Guben in der Niederlausitz – damals zum habsburgischen Reich gehörend – wuchs er in einem Gebiet mit Mischbevölkerung auf: westslawische Sorben und Deutschstämmige wohnten und wohnen dort miteinander. Nach Schulbesuchen in Groß Breesen und Guben geht Crüger, fünfzehnjährig erst, auf eine ausgedehnte Bildungswanderung.³ Sein Weg führt ihn nach Frankfurt/Oder, ins schlesische Sorau und

1 Eine Zwillingsformel aus Paul Gerhards Lied „Nun lasst uns gehn und treten“ (1653). In: Evangelisches Gesangbuch Nr. 58, in Strophe 3.

2 Die folgende Darstellung stützt sich auf: Christian Bunnars: Johann Crüger – Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchschöpfer. Aufsätze, Bildnisse, Textdokumente. Berlin 2012. Dabei werden zusätzliche Angaben und Akzentuierungen eingebracht.

3 Das heutige Wissen von Johann Crüger ist grundgelegt worden vor allem durch Aufsätze, die Elisabeth Fischer-Krückeberg um 1930 veröffentlicht hat. Elisabeth Fischer war 1919 durch eine nicht gedruckte und heute verschollene Arbeit über Crüger an der damaligen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin promoviert worden. Eine Auflistung ihrer Aufsätze bei Bunnars (wie Anm. 2), S. 80f. – Zur Biographie Crügers s. besonders: Elisabeth Fischer-Krückeberg: Lebensgeschichte des Berliner Nikolaikantors Johann Crüger. In: Mitteilungen des

Breslau sowie ins mährische Olmütz, wo er bei den Jesuiten hospitiert. Schließlich kommt er in die Reichsstadt Regensburg und ist dort etwa ein Jahr lang Schüler am evangelischen *Gymnasium Poeticum*. Bei Kantor Paul Homberger legt er die Basis für seine musikalische Bildung. Homberger hatte – wie Crüger später überliefert wird – bei dem „in gantz Europa Berühmtesten Musico“ Giovanni Gabrieli (1554/7-1612) in Venedig studiert.⁴ In Italien wurden damals die neuen musikalischen Stilelemente entwickelt, von denen die europäische Musikkultur der Folgezeit entscheidend geprägt worden ist: klangprächtige Mehrhörigkeit, Generalbass, konzertierendes Musizieren, ausdrucksbetontes und ‚sprechendes‘ Singen, virtuose Spiel- und Gesangstechniken. Schon früh hat Crüger das damals Neueste vom Neuen in der Musik kennengelernt.

Sein Rückweg führt ihn durch Österreich und Ungarn sowie durch Böhmen und Mähren. Vielleicht hat er bereits damals die Lieder und das gemeindebezogene Singen der „Böhmischen Brüder“ wahrgenommen; zu beidem wird er später eine auffallende Verbindung zeigen. Auf seiner Rückwanderung trifft er in Freiberg in Sachsen den Kantor und Komponisten Christoph Demantius (1567-1643), der mit Paul Homberger in Verbindung stand. 1615 kommt Crüger nach Berlin, siebzehnjährig, europaerfahren, neueste Musik im Ohr. Warum er gerade Berlin angesteuert hat, ist unklar. Er arbeitet hier als Hauslehrer bei dem leitenden kurfürstlichen Mühlenverwalter Christoph von Blumenthal für dessen ältesten Sohn Joachim Friedrich (1608-1657); gleichzeitig bildet er sich am Gymnasium zum Grauen Kloster weiter.⁵ Aus dieser

Vereins für die Geschichte Berlins 49 (1932), S. 6-21, 59-62. – Zu Crüger insgesamt s. u. a. den Art. Crüger, in: Lothar Noack und Jörg Splett: Bio-Bibliographien. Brandenburgische Gelehrte der frühen Neuzeit. Berlin-Cölln 1640-1688. Berlin 1997, S. 103-117. – Christian Bunnars: Art. Crüger, Johann(es). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neu bearbeitete Ausgabe. Personenteil 5 (2001), Sp. 140-148.

4 Paul Homberger war Kantor in Regensburg von 1603 bis 1645. Das Zitat Crügers – der einzige Beleg für die Schülerschaft Hombergers bei Gabrieli – findet sich in Crügers Vorrede zu seinem Magnificat-Zyklus von 1645, vgl. die Wiedergabe dieser Widmungsvorrede bei Bunnars (wie Anm. 2), S. 189-191, das Zitat S. 190.

5 Zu Joachim Friedrich von Blumenthal vgl. Arnold Niemann: Paul Gerhardt ohne Legende. Untersuchungen zum gesellschaftlichen Umfeld Paul Gerhards. Göttingen 2009, S. 50, 169. – Zu Crüger als Schüler am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster s. den Beitrag von Susanne Knackmuß in diesem Band S. 145ff. – Vieles in der Lebensgeschichte Crügers ist bisher unerforscht. Wie war beispielsweise das soziale, kirchliche und musikalische Zusammen- bzw. Nebeneinanderleben der Deutschstämmigen und der Sorben in der Niederlausitz zu Crügers Zeit geprägt? Wie sah das Lehrprogramm bei den Jesuiten in Olmütz und am Gymnasium in Regensburg aus? Wie waren die Beziehungen zwischen Berlin und der Niederlausitz und die Verbindung Berliner Poeten und Musiker zum Königsberger Dichter- und Musikerkreis? Dass für solche und andere lebensgeschichtliche Zusammenhänge durchaus noch Aufschlüsse erwartet werden dürfen, zeigen jüngste Forschungen zur Berliner Personalgeschichte etwa durch Arnold Niemann (s. oben in dieser Anm.) und Reinhard Düchting (s. Anm. 41) sowie Günter Balders: „Mein Herze soll dir grünen...“. In: Winfried Böttler

Zeit sind von ihm poetisch anspruchsvolle lateinische Gedichte⁶ sowie zwei achtstimmige Kompositionen aus Anlass von Hochzeiten⁷ überliefert. 1620 geht Crüger zum Theologiestudium nach Wittenberg, dem Hort bewussten Luthertums. Möglicherweise war sein Berufsziel bereits die spätere Übernahme eines Kantorats; ein akademisches Studium war dafür Voraussetzung.

Von Wittenberg aus bringt Crüger 1622 in Berlin unter dem Titel *Paradisus Musicus* auf Andachtstexte bezogene Kompositionen zum Druck, verschmilzt in ihnen wiederum neue musikalische Stilelemente mit überkommenen.⁸ Das Beieinander von Tradition und Innovation wird ein Wesenszug in allen seinen Werken bleiben. Mit dem *Paradisus Musicus* dürfte Crüger sich dem Berliner Magistrat besonders empfohlen haben. Bereits 1622 wird er auf die führende musikalische Stelle der Stadt berufen: mit 24 Jahren wird er städtischer Musikdirektor und Kantor an St. Nikolai. Er übernimmt damit das hochkomplexe Amt eines lutherischen Kantors und ist als solcher Künstler und Gelehrter zugleich, Komponist und Pädagoge, Chorleiter und Dirigent, Buchautor und -herausgeber. Noch war die Doppelstadt Berlin-Cölln ein ackerbürgerlich geprägtes Provinzstädtchen. Doch von 1640 an übernahm Friedrich Wilhelm, später der „Große Kurfürst“ genannt, die Regierung. In den Niederlanden gebildet, dachte und handelte Friedrich Wilhelm in europäischen Dimensionen. Den Aufstieg Berlins hat er wesentlich befördert. Auf kulturellem Gebiet haben Crüger und sein Dichterkreis dazu beigetragen.⁹

(Hg.): „Mach in mir deinem Geiste Raum“. Poesie und Spiritualität bei Paul Gerhardt. Berlin 2009 (Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft 5), S. 55-123 und jetzt Susanne Knackmuß in diesem Band, S. 145ff.

- 6 Zu Crügers lateinischen Gedichten vgl. Knackmuß (s. Anm. 5) passim. Die Dokumentation eines Gedichtes sowie dessen Übersetzung und kurze poetologische Würdigung durch Reinhard Düchting s. bei Bunnens (wie Anm. 2), S. 181-184.
- 7 Diese frühesten von Crüger bekannten Kompositionen werden vom ortus Musikverlag Beeskow für eine Edition vorbereitet. Sie haben 2012 bei einem Konzert in der Nikolai-kirche/Stadtmuseum Berlin unter der Leitung von Marienkantorin Marie-Louise Schneider eine erstmalige Wiederaufführung erlebt und sind 2013 in einer Weltersteinspielung als Konzertmitschnitt auf der CD „Wie mit vollen Chören“ des Labels „Rondeau“ dokumentiert worden. Vgl. Ingeborg Allihn im Booklet der CD zu Crüger S. 5.
- 8 Zu diesem Werk Crügers vgl. Matthias Schneider: Johann Crüger als Komponist. In: Liturgie und Kultur 3 (2012), Heft 2, [S. 15-29], S. 18. – Die Widmungsvorrede zu diesem Werk ist dokumentiert bei Bunnens (wie Anm. 2), S. 188f.; s. auch die Bemerkungen unten S. 28..
- 9 Allgemein dazu Ulrich Grober: „Die dynamische Selbsterneuerung der Stadt war ein politisches und ökonomisches, aber auch ein kulturelles Projekt.“ Vgl. ders.: Der Liederdichter Paul Gerhardt in Berlin, Mittenwalde und Lübben 1642-1676. Zweite, vom Verfasser durchgesehene und verbesserte Auflage. Kleist-Museum Frankfurt/Oder 2005 (Frankfurter Buntbücher 30), S. 5. – Zur Musikgeschichte Berlins im 17. Jahrhundert hat es in jüngster Zeit eine Reihe neuer Forschungen und Wiederentdeckungen gegeben, vgl. Beiträge dazu in: Ingeborg Allihn und Wilhelm Poeschel (Hg.): Wie mit vollen Chören. 500 Jahre Kirchenmusik in Berlins historischer Mitte. Berlin 2010.

Von Großkompositionen Crügers sind zwei Zyklen mit Vertonungen des Magnificats zu nennen, gedruckt 1626 und 1645.¹⁰ Während die Stücke von 1645, vermutlich kriegsbedingt, von schlichterer Faktur und kleinerer Besetzung sind, zeigt Crüger sich besonders in den Kompositionen von 1626 als ein Meister, der die Stilmittel seiner Zeit zu Darbietung, Ausdruck und Meditation biblischer Texte eindrucksvoll einzusetzen wusste – das Wechselspiel von Chor, Solisten und Instrumenten, das Mit- und Gegeneinander von Geringstimmigkeit und doppelchöriger Achtstimmigkeit, traditionsorientierte Polyphonie ebenso wie neue Elemente des Wortausdrucks, ‚moderne‘ Gesangsmanieren ebenso wie Generalbass und italienisch-venetianisch bestimmtes Konzertieren. – In seinen musikpädagogischen und musiktheoretischen Schriften von 1625 und 1630 – in veränderten und erweiterten Auflagen 1654 und 1660 erneut erschienen – hat Crüger neben Traditionsbeständen Vorwärtsweisendes vermittelt: neue Gesangstechniken etwa sowie Beiträge zur Generalbasspraxis und zur Entwicklung der Dur-Moll-Tonalität bei gleichzeitiger Abwendung von den älteren Kirchentönen. Ausdrücklich hat er sich in Theorie und Praxis auf prominente europäische Musiker bezogen – auf Michael Prätorius und Heinrich Schütz etwa, auf Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt, auf Josquin Desprez und Orlando di Lasso, auf Giovanni Gabrieli, Gioseffo Zarlino und Ludovico Viadana, auf Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta und andere. 1650 hat Crüger ein Verzeichnis von Noten angelegt, die sich damals auf dem Chor der Nikolaikirche befunden haben; dieser Bestand zeigt ebenfalls internationale Mischung.¹¹ Crüger vor allem ist es gewesen, der das damals klingende Europa an die Spree gebracht hat.

Europäisch inspiriert waren auch seine vielgestaltigen Liedmelodien, mit denen er eine Art Kulturtransfer vollzogen hat. Nach Elisabeth Fischer-Krückeberg lassen sich Crüger etwa einhundert Liedweisen zuordnen, unter ihnen solche heute weltweit und ökumenisch verbreiteten wie „Nun danket alle Gott“, „Jesu meine Freude“, „Wie soll ich dich empfangen“, „Jesus, meine Zuversicht“.¹² Anregungen aus dem mittelalterlichen und dem älteren

10 Als Literatur zu Crügers Magnificat-Kompositionen sei genannt eine Rezension von Ludwig Finscher, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 246f. (dokumentiert bei Bunnens, 2012 (wie Anm. 2), S. 251-253. – Einführungen, Erläuterungen und beigegebene Texte in den Neuausgaben der Magnificat-Zyklen von 2000, 2003, (2009); vgl. die Titelangaben der Neuausgaben unten S. 28, Anm. 54. – Bunnens (wie vorher), S. 23-26, (186f., 189-192). – Matthias Schneider (wie Anm. 8), S. 18-25, (26f.).

11 Dazu und zu den zuvor genannten Musiker-Namen bei Crüger s. bei Bunnens (wie Anm. 2), bes. S. 33-35.

12 Zu Crügers Kirchenliedmelodien s. Elisabeth Fischer-Krückeberg: *Johann Crügers Choralmelodien*. In: *Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte* 28 (1933), S. 31-95. – Bunnens 2012 (wie Anm. 2), S. 92-103. – *Schmücke dich, o liebe Seele*. 33 ausgewählte

lutherischen Kirchenlied sind in Crügers Melodien ebenso eingegangen wie solche aus dem Gesang (vermutlich) der Sorben und dem der „Böhmischen Brüder“, ferner italienische Stilelemente sowie Vorbilder aus dem französisch-schweizerischen und dem deutsch-reformierten Liedpsalter, schließlich Tendenzen der damals aufblühenden Liedaria.

Zeitgenossen haben Crüger ehrenvoll einen „Orpheus“ genannt.¹³ Sie nahmen damit Bezug auf den uralten europäischen Mythos von jenem Sänger, der durch seine Musik nicht nur Menschen, Tiere und Pflanzen, ja Gewässer und Felsen bewegt haben soll, sondern sogar die dunklen Mächte der Unterwelt. Mit christlicher Aktualisierung jenes Mythos schrieben Berliner Poeten über Crüger, er vermöge es wie Orpheus, in den Abgründen und Trostlosigkeiten der Zeit von Rettung und Hoffnung zu künden.

„Krieg und große Schrecken“

Crüger ist den politischen, kriegerischen, wirtschaftlichen, klimatischen und gesundheitlichen Krisen ausgesetzt gewesen, die im 17. Jahrhundert die Länder Mitteleuropas in eine allgemeine Depression geführt haben.¹⁴ In der Doppelstadt Berlin-Cölln kam es während des Dreißigjährigen Krieges zu katastrophischen Zuständen, insbesondere im Jahrzehnt nach 1630. Mehrfach stand die Stadt vor dem Ruin. Um 1640 lebten mit 6000 bis 7500 Einwohnern nur noch etwa halb so viele Menschen in der Stadt wie vor dem Krieg. Befestigte Straßen gab es noch nicht. Ein Drittel bzw. die Hälfte der Häuser in Berlin und Cölln waren zerfallen oder unbewohnt. Hunger und Seuchen, Kriegslasten und Flucht hatten die Doppelstadt schwer mitgenommen. Mehrere hundert Bettler waren in der Stadt unterwegs und warteten auf Unterstützung. In den Seelen der Menschen machten sich Ausweglosigkeit und Verzweiflung breit.¹⁵

Kirchenlieder aus Johann Crügers PRAXIS PIETATIS MELICA: Musikalische eingerichtet von Axel Gebhardt auf Grundlage der kritischen Edition des Crügerschen Gesangbuches von Hans-Otto Korth und Wolfgang Miersemann. Mit einem Nachwort von Christian Bunnars. Halle 2012; s. bes. hier die Anmerkungen zu den einzelnen Liedern S. 81-88. – Andreas Marti: Johann Crüger als Melodiker. In: Liturgie und Kultur 3 (2012), Heft 2, S. 30-40.

13 Vgl. dazu Textbelege bei Bunnars 2012 (wie Anm. 2), S. 219f., 221f., 229f.

14 Zur Frage der Krise(n) im 17. Jahrhundert vgl. Hartmut Lehmann: Das Zeitalter des Absolutismus. Gottesgnadentum und Kriegsnot. Stuttgart u. a. 1980, passim. – Ders.: Ach, daß doch diese böse Zeit sich stillt in guten Tagen ... Paul Gerhardt in seiner Zeit. In: Susanne Weichenhan und Ellen Ueberschär (Hg.): LebensArt und SterbensKunst bei Paul Gerhardt. Berlin 2003, S. 11-39. – Manfred Jakobowski-Tiessen / Hartmut Lehmann (Hg.): Um Himmels willen. Religion in Krisenzeiten. Göttingen 2003.

15 Zu Berlin im 17. Jahrhundert vgl. u. a. Eberhard Faden: Berlin im Dreißigjährigen Kriege. Berlin 1937. – Helga Schultz: Berlin 1650 bis 1800. Sozialgeschichte einer Residenz. Berlin

Sein Lehrerkollege Michael Schirmer erwähnte in einem von Crüger 1640 zum Erstdruck gebrachten Adventslied die „Armen und Elenden“, die in „böser Zeit“ „Angst und Leid“ zu tragen hätten.¹⁶ Paul Gerhardt klagte in einem vermutlich in den Kriegsjahren gedichteten und 1653 bei Crüger zuerst nachweisbaren Lied: „Die Last, die ist die Kriegerflut, | So jetzt die Welt mit rotem Blut | Und heißen Tränen füllt; | Es ist das Feur, das hitzt und brennt, | So weit fast Sonn und Mond sich wendt. | | Sieh an, mein Herz, wie Stadt und Land | An vielen Orten ist gewandt | Zum tiefen Untergang; | Der Menschen Hütten sind verstört, | Die Gotteshäuser umgekehrt.“¹⁷

Kriegs- und Nachkriegsnöte spiegeln sich nicht nur in Berliner Liedern jener Zeit wider, sondern auch in Mitteilungen aus anderen Textsorten. Dem Berlin-Chronisten Martin Diterich (1681-1749) verdanken wir als einem der ersten nähere Auskünfte über Crüger. Vermutlich hat Diterich mit Crüger-Nachkommen in Berlin in Kontakt gestanden und von ihnen Informationen erhalten. 1732 schreibt er von den „langwierigen schweren Krieger=Läuften“, die der Nikolaikantor zu erdulden gehabt und die das Entstehen seiner Gesangbücher mitbestimmt hätten. Diterich berichtet ferner den frühen Tod von Crügers erster Frau durch die Pest im Jahre 1636 und den Tod aller fünf Kinder aus dieser Ehe des Kantors.¹⁸ Aus anderen Quellen wissen wir, dass auch Crüger selbst mehrfach erkrankt und 1639 bereits totgesagt worden ist. 1637 heiratete er erneut, er, der Neununddreißigjährige eine gerade sechzehnjährige Vollwaise. Diese zweite Ehefrau, Elisabeth Schmidt, hatte ihre Eltern, Gastwirtsleute, vier Jahre zuvor ebenfalls durch die Pest verloren.¹⁹ Crügers zweite Hochzeit wurde als Freudeneignis in trauriger Zeit groß gefeiert. Mehrere Gedichte zu diesem Kasus haben sich erhalten.²⁰ In derer einem hat Michael Schirmer an die Pestnot in Crügers Haus ein Jahr zuvor erinnert und über den Kantor geschrieben: Durch des Todes „Mordt=Beginnen | Jhr bald hettet selbst von hinnen | Müssen scheiden in die Gruft; | Als ewr matter Sinn kaum webte | Vnd schon auf den Lippen

1987. - Ulrich Grober (wie Anm. 9). – Arnold Niemann, 2009 (wie Anm. 5). – Ilsabe Seibt: Johann Crüger und seine Zeit. In: Liturgie und Kultur 3 (2012), Heft 2, S. 7-14.

16 Evangelisches Gesangbuch Nr. 9, in Strophe 5. Zu Michael Schirmer s. Doris und Reinhard Düchting: ihr Männer voller Geist. Paul Gerhardt und Johann Georg Ebeling. Jahrgabe der Paul-Gerhardt-Gesellschaft für 2011. Berlin 2011, 6 Folienseiten.

17 Zitiert nach: Eberhard von Cranach-Sichart (Hg.): Paul Gerhardt: Wach auf, mein Herz und singe. Vollständige Ausgabe seiner Lieder und Gedichte. 4. Aufl. der Ausgabe im R. Brockhaus Verlag Wuppertal 2007, S. 285f.

18 Vgl. die Dokumentation der Crüger betreffenden Passagen Diterichs bei Bunnens, 2012 (wie Anm. 2), S. 240f., das Zitat S. 241.

19 Ehen älterer Männer mit ganz jungen Frauen, auch schnelle Wiederverheiratung, waren damals in Berlin nicht ungewöhnlich. Vgl. dazu bei Niemann, 2009 (wie Anm. 5), S. 51.

20 Einige sind dokumentiert bei Bunnens (wie Anm. 2), S. 223-227.

schwebte | Ewres Geistes letzte Lufft“. Schirmer wünschte den Hochzeitsleuten, dass ihnen Gottes Gnade leuchten möge und „Daß der Waffen Grimm und toben | Dessen wir noch nicht enthoben / | Nimmer ewren Herd berühr“. ²¹

Die bei allen Katastrophen verbliebenen Lebensmöglichkeiten wurden als von Gott gewährte Gaben empfunden und genossen – Naturschönheit etwa oder Brot und Obst, Bier und Wein, Kinder und Haus, Schule, Bildung und Musik. In diesem Sinne hat Crüger 1649 in einem lateinischen Gedicht zur Hochzeit eines befreundeten Pfarrerehepaares Liebe und Ehe gepriesen und dabei ausdrücklich auch der „Liebe des Nachts“ gedacht. ²² Von den vierzehn Kindern aus Crügers zweiter Ehe ist die Mehrzahl beim Tod der Mutter im Jahre 1700 nicht mehr am Leben gewesen. Es habe ihr „an Creutz und Trübsal“, besonders „in schweren Kriegen= und Pestzeiten“, nicht gefehlt“, so urteilte Philipp Jakob Spener in seiner Leichenpredigt für Crügers zweite Ehefrau im Jahre 1700. Nachdem der Kantor 1662 gestorben und in der Nikolaikirche bestattet worden war, war sie 38 Jahre lang Witwe gewesen. ²³

Jacob Praetorius, Lehrerkollege Crügers am Gymnasium, hat zum Erscheinen von Crügers Magnificat-Zyklus 1626 gedichtet: [Der Kriegsgott] „Mars wütet und erfüllt – o weh – alles mit Unheil, / und dieser [Mensch] hat Zeit für Waffen und jener für Tränen.“ Crüger jedoch, so Praetorius, setze dem allen ein Dennoch entgegen, er jubele „nach dem Vorbild der Heiligen Maria das Gotteslob“, indem er eine „süße Weise“ singe. ²⁴ Große Teile des Crügerschen Werkes gehören in das Kapitel „Musik, Krieg und Frieden“, zu dem unter vielen anderen Stücken aus der abendländischen Musikgeschichte ²⁵ Heinrich Schütz' Motette *Verleih uns Frieden gnädiglich* ebenso zu zählen ist wie im 20. Jahrhundert Dmitri Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie*, Benjamin Brittens *War Requiem* oder Songs der Friedensbewegung.

Aus der Ritualforschung ist bekannt, welche Bedeutung wiederkehrende Vollzüge für das menschliche Leben haben, und zwar besonders in Krisenzeiten. Crüger hat durch sein kantoriales und musikschaffendes Wirken dazu beigetragen, dass – soweit möglich – trotz schlimmer Zeiten die gottesdienstlichen und spirituellen Rahmenbedingungen erhalten blieben. Der kollektiven

21 Ebda., S. 223f., das Zitat S. 223.

22 Der lateinische Text des Gedichtes sowie eine Übersetzung von Reinhard Düchting ebda., S. 184f.

23 Vgl. die Dokumentation der Aussagen Speners über die Crüger-Witwe ebda., S. 238f., das Zitat S. 239.

24 Vgl. das lateinische Gedicht und dessen Übersetzung von Felix Mundt ebda., S. 218.

25 Zu diesem Kapitel im 17. Jahrhundert vgl. Patrice Veit: Musik und Frömmigkeit im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges. In: Benigna von Krusenstjern und Hans Medik (Hg.): Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe. Göttingen 1999, S. 507-528.

und individuellen Stabilisierung hat er auch mit den von ihm herausgegebenen Gesangbüchern dienen wollen. Das erste erschien 1640; von der zweiten Auflage an, 1647, trug es den bald berühmt werdenden Titel *Praxis Pietatis Melica. Das ist: Vbung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen* [...].²⁶ Das Buch war ein ‚work in progress‘. In den bis 1661 von Crüger selbst besorgten ersten zehn Auflagen hat er die Text- und Musikbestände fortlaufend erweitert und verändert. Enthielt Crügers Gesangbuch von 1640 248 Lieder, so waren es 1661 550. Neben vertrautem Liedgut hat er ganz neu entstandenen Gesängen Raum gegeben. Die Synthese von Alt und Neu war einer der Hauptfaktoren für die Langzeitwirkung des Buches bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hin. Lieder waren es auch, mit denen Crüger die heute als ‚Frömmigkeitsbewegung des 17. Jahrhunderts‘ oder als ‚Pietismus in weiterem Sinne‘ bezeichnete neue Spiritualität seiner Zeit aufgenommen und sie mit der Theologie und Frömmigkeit der lutherischen Orthodoxie verbunden hat. Eine Bemerkung Martin Diterichs lässt vermuten, dass Crüger durch persönliche Krisenerfahrungen mitveranlasst worden ist, sich der neuen, aus Quellen christlicher Mystik schöpfenden und die individuelle Glaubenserfahrung betonenden Spiritualität zuzuwenden.

Als Kantor an St. Nikolai war Crüger zugleich Lehrer am Gymnasium zum Grauen Kloster. Dem Rang nach stand er in der Mitte des von zwölf Lehrern gebildeten Kollegiums. 14 Wochenstunden hatte er zu unterrichten, neben Musik auch Elementarfächer und Arithmetik. Er hatte den Schülerchor einzustudieren und zu dirigieren, hatte Singe-Umzüge der Schüler auf den Straßen Berlins zu organisieren, die Stadtmusiker zu beaufsichtigen und einzusetzen, hatte an jedem Sonntag in drei Gottesdiensten die Musik zu verantworten und an den meisten Wochentagen in zweien. Es ist erstaunlich, dass er trotz solcher Aufgabenfülle es in allen seinen Publikationen zu Spitzenleistungen gebracht und sich über vier Jahrzehnte hin und ‚bei des Dienstes gleichgestellter Uhr‘ seine Kreativität bewahrt hat

Gottesdienste waren die zentralen Kommunikationsereignisse in den Städten und Dörfern. In ihnen hörten die Menschen, was sich im Ort und im Land Wichtiges zugetragen hatte. Vor allem hörten sie die Bibel in Lesungen und Predigten und in Gesängen, und sie hörten, dass es über Krieg und Katastrophen, über Freud und Leid hinaus eine göttliche Rettungsbewegung gab und eine Hoffnung trotz aller Misere. Angeleitet vom Kantor besangen die Menschen solches, und diejenigen, die nicht lesen konnten – es waren noch die meisten – prägten sich Liedertröst mittels Hörensingen in Herz und Sinn. Über die liturgische Zuordnung und die praktische Durchführung von Kirchenmusik und Liedersingen in den öffentlichen Gottesdiensten Berlins

26 Titelschreibung hier nach der 10. Ausgabe 1661 des Buches.

oder bei häuslichen Andachten wissen wir freilich bisher wenig Genaues. Das gilt auch für die Verwendung damals ganz neuer Liedtexte, ihrer Melodien und musikalischen Sätze, wie Crüger sie im Zusammenhang mit seinen Gesangbüchern vermittelt und komponiert hat. Belegt ist jedenfalls, dass es eines seiner Ziele war, neue Lieder nicht nur durch den Schülerchor singen zu lassen, sondern sie auch durch aktives Mitsingen der Gemeinde dem gottesdienstlichen Gebrauch zuzuführen.²⁷ 1649 und 1657/58 hat Crüger vokalinstrumentale Liedsätze herausgegeben, mit denen er einen neuen Liedsatztyp geschaffen hat. Diese Sätze waren seinen Gesangbuchausgaben zugeordnet und für eine vielfältige ‚Aufführungspraxis‘ bestimmt – in gottesdienstlichen, schulischen oder häuslichen Zusammenhängen. Crügers Konzept einer performativen Vielfalt war ein wichtiger Wirkfaktor seiner Gesangbuchausgaben. Seine Gesangbücher und Liedsätze sind aufschlussreiche kulturhistorische Belege für die Verbindung von religiöser Buchpraxis mit musikalischen Vollzügen. Dass Crügers Gesangbücher gleichzeitig auch die Funktion von Andachts- und Gebetbüchern gehabt haben, zeigt die Tatsache, dass ihnen oft als Schlussteil das damals sehr verbreitete Gebetbuch (1557) von Johann Habermann beigegeben worden ist, das als eines der verbreitetsten lutherischen Gebetbücher jener Zeit gilt.²⁸

Noch einmal sei auf die Nöte der Crüger-Zeit Bezug genommen! Zum Magnificat-Zyklus von 1645 dichtete Erdmann Gieße – früherer Kollege Crügers am Gymnasium, später Stadtrichter und Magistratsmitglied – : „Großes hat der große Gott getan [...]. | Seine Gnade hat uns alle, während viele durch Krieg und Hunger dahingerafft wurden“, errettet. „Ja! Er allein kam uns in der Bedrängnis zur Hilfe [...]. | Wer aber, großer Gott, singt dir Loblieder?“, fragte Gieße kritisch. Ja – so Gieße weiter – Crüger, *der* hat es getan, der singt und will dadurch die Menschen bewegen, dass auch sie „mit dankbarer Stimme, Dir, Gott, großen Lobpreis singen“.²⁹

Vielleicht ist es symptomatisch, dass es sich bei den überlieferten großen kunstmusikalischen Werken Crügers gerade um Vertonungen des Magnificats handelt, ist es doch derjenige Lobgesang, den Maria, die junge, ‚einfache Frau aus dem Volke‘, nach biblischem Bericht anstimmte, nachdem Gottes Engel

27 So kündigte Crüger 1656 eine (leider bisher nicht nachgewiesene) „kurtze *Instruction*“ an, wie seine Liedsätze „auf unterschiedene arten können *Musici*ret werden / also daß die gemeine in der kirchen zugleich mit singen kan“. Siehe bei Bunners, 2012 (wie Anm. 2), S. 201,

28 Zu Habermann vgl. Traugott Koch: Johann Habermanns „Betbüchlein“ im Zusammenhang seiner Theologie. Eine Studie zur Gebetsliteratur und zur Theologie des Luthertums im 16. Jahrhundert. Tübingen 2001 (Beiträge zur historischen Theologie 117). – Die Gebetsliteratur in Crügers Gesangbüchern ist bisher nicht untersucht worden.

29 Vgl. die Dokumentation des lateinischen Gedichtes und der Übersetzung von Felix Felgentreu / Felix Mundt bei Bunners, 2012 (wie Anm. 2), S. 230-232.

ihr mitgeteilt hatte, sie sei berufen, die Mutter des Erlösers zu werden. In der kirchenmusikalischen Praxis Berlins gab es besonderen Bedarf für Magnificat-Kompositionen, denn dieser Lobgesang war seit Jahrhunderten und auch im Luthertum Bestandteil des fast täglich gefeierten Vesperegottesdienstes. Naheliegend ist darüber hinaus die Vermutung, dass Crüger und die Menschen seiner Zeit, bewusst oder unbewusst, zum Text des Magnificats eine besondere Nähe empfunden haben. Grausam betroffen vom Krieg der Mächtigen, sehnten sich die Menschen nach „Barmherzigkeit“, von der das Magnificat singt (Lukas 1,54). Im Loblied Mariens begegnete ihnen ein heiliger Widerspruch gegenüber falsch gebrauchter Gewalt – Gott „stösset die Gewaltigen vom Stuhle“ (Lukas 1,52) –, und die Menschen hörten von der Parteinahme Gottes für die Armen, „Hungrigen“ und „Niedrigen“ (Lukas 1,52f.). Das Magnificat ließ darauf hoffen, dass nach Gottes Willen der Status quo einmal aufgemischt, die Geschichte auf Zukunft hin heilsam geöffnet und Menschen von den Zwängen der Zeit und des ‚Schicksals‘ befreit werden würden.³⁰

Ist die Vermutung solcher Verstehenszugänge zu Crügers Magnificat-Kompositionen allzu spekulativ? Immerhin gibt es einen Beleg, der in die angedeuteten Richtungen weisen könnte. Im Vorwort zu seinem Magnificat-Zyklus von 1626 hat Crüger mitgeteilt, er habe nicht – wie üblich – den lateinischen, sondern den deutschen Text des Magnificats vertont, damit „auch der gemeine Mann / so der Lateinischen Sprache vnerfahren / verstehen möge / was gesungen wird“. Diese Bemerkung belegt eine starke Gemeindebezogenheit Crügers; sie zeigt seinen ‚sozialen‘ Sinn und seine Zuwendung zu den ‚geringen‘ Leuten, mithin eine spirituelle Überschreitung allzu fester ständischer Gliederungen. Soziologisch gesehen leistete er damit einen Beitrag zur Entwicklung vermehrter städtisch-bürgerlicher ‚Mündigkeit‘ in der Musikpraxis und -rezeption. Mit seinem Gesangbuchschaffen und mit dem ‚populären‘ Charakter seiner Liedmelodien hat er Gleiches vollzogen.

In einigen Werkvorreden hat Crüger selbst auf „Krieg und große Schrecken“ Bezug genommen. Besonders deutlich geschah das in der Vorrede zur ersten Gesangbuchausgabe von 1640. Den Konfessionskrieg thematisierend schrieb er, die Kirche leide „vnter den schweren Händen“ ihrer „jtzigigen blutdürstigen Bedrenger“. Gott möge das Gebet seiner „arme[n] Christenheit“ erhören, „in was Zustand und Noth“ auch immer sie ihn „auß diesem Büchlein ansingen vnd anbeten“ werde.³¹ 1645 hat Crüger beim Erscheinen seines

30 Crüger hat einige der genannten Aussagen auch kompositorisch umgesetzt. Beispielsweise hat er die Textwendung vom Herabstürzen der „Gewaltigen“ mit auffällenden tonsymbolischen Passagen vertont. So in der ersten, zweiten, vierten und sechsten Magnificat-Vertonung des Zyklus von 1626.

31 Vgl. den Text der Vorrede bei Bunnens, 2012 (wie Anm. 2), S. 193f., das Zitat S. 194.

zweiten Magnificat-Zyklus in der Widmungsvorrede beklagt, dass er nur einen Teil seiner vorhandenen Kompositionen drucken lassen könne. Die großbesetzten, umfangreicheren Werke müssten liegen bleiben, bis einmal die Zeiten günstiger und die Kosten für deren Druck aufzubringen seien. Es ist nicht mehr dazu gekommen.

Crüger ist als Anreger und Mitte eines ihm verbundenen Dichter- und Musikkreises in Berlin anzusehen. Als er mit diesem nach dem Krieg zum kulturellen und spirituellen Neuaufbau der Stadt beigetragen hat, waren jedoch Nöte und Einschränkungen nicht ganz vorbei. Die Menschen brauchten weiterhin „christliche und trostreiche Gesänge“, wie diese Formel denn im Titel von Crügers Gesangbuchausgaben auch unverändert beibehalten worden ist. In Berlin und Brandenburg sind in den fünfziger Jahren durch das Engagement des Kurfürsten im Zweiten Nordischen Krieg (1655-1660) die Bürger erneut mit Kriegslasten beschwert worden. Crügers Gymnasialrektor Johannes Heinzelmann beklagte 1657, dass dem hochbegabten Kantor die Mittel zu einem „sorgenfreien Leben“ fehlten, dabei sei es doch schwierig, „mit leerem Magen Melodien zu erfinden“.³²

Eine aufschlussreiche Beziehung zwischen Kriegsnot und Musik findet sich in einem bisher unbekannt gebliebenen Sonett auf Johann Crüger aus den Kriegsjahren 1657/58. Das Gedicht stammt von dem in der Literaturgeschichte als „märkischer Dichter“ bekannten und in Cölln als Jurist tätigen Nicolaus Peucker (um 1620-1674). Peucker hat Crüger als „Berlinische Siren und Kirchennachtigall“ bezeichnet und ihn gebeten, mit der „Kunst im singen“ nicht nachzulassen, denn entgegen der Waffen Klang und der Kanonen Knall sei der besungene Name Gottes „ein vestes Schloß und Wall“, und – so Peucker weiter –: „Gebät und Lieder sind der Feinde gröster Fall“.³³

Gotteslob und Trost durch Musik

Worin war es begründet, dass Musik und Lieder für Crüger eine heilsame Gegenbewegung zu Krieg und anderen Nöten bildeten? Musik konnte politische, soziale und individuelle Probleme nicht lösen, doch sie vermochte zu „trösten“. Sie konnte dafür sensibilisieren, über die Gegenwart hinaus zu blicken. Zur Begründung dafür ist der Auffassung Crügers von der Musik als einem „Gotteslob“ nachzugehen und sind die Implikationen zu bedenken, die der aus Bibel, Theologie und Frömmigkeit geschöpfte Begriff des „Lobens“ damals gehabt hat. Gotteslob kann als kulturtheologischer Zentralbegriff des damaligen Luthertums angesehen werden.

32 Vgl. den Beleg a.a.O., S. 235.

33 Siehe den Beitrag über Nicolaus Peucker und sein Sonett in diesem Band S. 125-134.

Anthropologisch und religiös hing Gotteslob im Sinne Crügers mit menschlichem Werterleben zusammen. Zu loben war das, was als wahr und gut und schön zu gelten hatte und als solches empfunden wurde. Die Kriterien dafür unterschieden und veränderten sich nach den jeweiligen Zeiten und Kulturen. Das Altluthertum hat die mit dem Gotteslob verbundenen ontologischen Fragestellungen betont. Wirklich und wahrhaftig lobenswert war insbesondere das, was dem Dasein insgesamt Grund und Ziel verlieh. Paul Gerhardt, Crügers ‚Star-Autor‘, hat das wahrhaft Lebens- und Lobenswerte poetisch einmal folgendermaßen gefasst: ‚Gott ist das Größte, das Schönste und Beste, | Gott ist das Süßte und Allergewißte, | Aus allen Schätzen der edelste Hort.‘³⁴ Crüger hat Gleiches in einer Gesangbuchvorrede von 1656 dogmatisch-trinitarisch folgendermaßen formuliert: Wir sind ‚von Gott Vatern erschaffen: Von Gott Sohn unserm Heyland so teuer erlöset: Vom Heiligen Geist geheiligt: [Werden] Auch endlichen vom tode zum Ewigen leben auf-erwecket werden.‘³⁵ Diese Fundamentalia wurden im lobenden Singen bekannt, anerkannt und zugeeignet.

Zu den anthropologischen und ontologischen Aspekten des Gotteslobes kam dessen handlungsbezogener Charakter. Was einzig tragfähig und darum lobenswert war, musste nach Auffassung des Luthertums und Crügers im Leben von Kirche, Gesellschaft und Einzelnen ‚umgesetzt‘, ‚verwirklicht‘ werden. Das konnte sowohl mittels ästhetischer wie ethischer Gestaltwerdungen geschehen. Beide, Kunst und Ethik, waren mitgemeint in Crügers Gesangbuchtitel *Praxis Pietatis Melica, Das ist: Vbung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen*. ‚Übung‘ und ‚Praxis‘ als ästhetische und ethische Gestaltwerdungen des Gotteslobes waren für Crüger Einübungen wie Ausübungen des Christseins. Damit entsprach er lutherisch-orthodoxen Anschauungen ebenso wie der neuen Frömmigkeitsbewegung seines Jahrhunderts. Letztere hat neben der Lehrorientierung besonders die Lebens- und Praxisbezogenheit des Glaubens betont.

Peter Sloterdijk hat 2009 in seinem Buch *Du musst dein Leben ändern* mit reichem Materialbefund gezeigt, wie nach menschheitlicher Überlieferung ‚Übungen‘ – oder, wie Sloterdijk es nennt, ‚Anthropotechniken‘ – nicht nur sprichwörtlich ‚den Meister‘, sondern den Menschen überhaupt ‚machen‘.³⁶ Mit dem Gebrauch des ‚Praxis-‘ und ‚Übungs-‘-Begriffes stellte Crüger sich – mit anderen auf meditative Vertiefung und spirituelle Erneuerung gesinnten Autoren seiner Zeit – in eine lange menschheitliche und spirituelle Tradition.

34 Aus Gerhardts Lied ‚Die güldne Sonne‘ (1666). In: Evangelisches Gesangbuch Nr. 449 in Strophe 10.

35 Vgl. den Vorredentext bei Bunnens, 2012 (wie Anm. 2), S. 199-201, das Zitat S. 200.

36 Peter Sloterdijk: ‚Du musst dein Leben ändern‘. Über Anthropotechnik. Frankfurt am Main 2009.

„Übungen“ „machen“ für Crüger den Menschen und den Christen – „Übungen“ als wiederholende liturgische, meditative, handlungsbezogene, den Menschen voranbringende, hier nun vor allem musikalisch vollzogene Einübungen und Ausübungen des Glaubens. Wie in der lutherischen Frömmigkeit seiner Zeit war es Crügers Meinung, dass die gottlobende musikalische „Praxis“ gegenüber ethischen Vollzügen insofern einen Vorzug habe, als in zur Gestalt gebrachter Schönheit bereits ein „Vorklang“³⁷ gelungenen Lebens auftöne, etwas von dem, wohin das zumeist unabgeschlossen bleibende ethische Alltagshandeln immer noch unterwegs war. Der ‚Mehrwert‘ ästhetischen Vollzuges war ein Grund dafür, dass Crüger mit der lutherischen Orthodoxie das irdische musikalische Gotteslob als ein Echo von der Musik der Engel angesehen hat und als „Vorklang“ vom ewigen Lobgesang aller Kreaturen. Insofern gilt in einem spezifischen Sinne für den Orpheus an der Spree, Johann Crüger, was Günter Kunert über den mythischen Orpheus gedichtet hat: „Hinter der Kunst kommt | die Zukunft voran“.³⁸

Bevorzugter Ort und zentrale Zeit musikalischen Lobens als „Übung der Gottseligkeit“ und als ‚Unterbrechung‘ falscher Diesseitsverhaftung waren für Crüger wie für das Luthertum der öffentliche Gemeindegottesdienst sowie dessen vielfältige musikalische ‚Performance‘. In alttestamentlichen Berichten

37 Begriffsbildung nach Ernst Bloch.

38 Vgl. Günter Kunert in: Orpheus I. In: Notizen in Kreide. Gedichte. 2. erw. Aufl. Leipzig 1975 (RUB 369), S. 58. – Um das von Crüger Gemeinte weiter zu verdeutlichen, sei ein Vergleichs- und Gegentext herangezogen. Er macht den Abstand heutigen Lebensgefühls zum Barock deutlich, verbindet aber – darin Crüger ähnlich – Liedersingen mit existentiellen Grunderfahrungen. Die US-amerikanische Autorin Siri Hustvedt schreibt in ihrem 2011 in New York erschienenen – in Übersetzung zeitweise auf die *Spiegel*-Bestseller-Liste gekommenen – Roman *Der Sommer ohne Männer* (als Taschenbuch Reinbek bei Hamburg 2012, S. 288, 293) im Zusammenhang mit Vergänglichkeitsbetrachtungen: „Wir alle sterben einer nach dem andern. Wir riechen alle nach Sterblichkeit und können es nicht abwaschen. Wir können nichts dagegen tun, außer vielleicht ein Lied anzustimmen.“ In Siri Hustvedts Roman leben die Menschen „wie in einer Schachtel“. Sie haben „kein Wohin, nirgendwo auf der Welt“. Gelegentlich jedoch versuchen sie, auszubrechen und sich zu verwirklichen; sie tun das besonders mit Liedern: „Es muss einigen Schall und Wahn von uns geben, einige Zimbelschläge in der Leere.“ Die Menschen können solches aber nur für kurze Zeit vollziehen, und auch dann nur auf ein Nirgendwohin. Der Satz Siri Hustvedts vom Liedersingen würde Crüger gefallen. Auch bei Tod und Sterblichkeit würde er zustimmen. Doch er würde hinzufügen – so wie er in Gesangbuchvorreden im Anschluss an das biblische Hohelied voller Jesuszuversicht geschrieben hat –: die Menschen bleiben nicht in der Schachtel, sie bleiben auch nicht im Sarg; in und mit ihren Liedern wissen Christen vielmehr von einer göttlichen Adresse, einem „Wohin“. Mit Liedern schwingen sie sich – so Crüger in der Vorrede zu seinem Gesangbuch von 1640 mit einem Bild des biblischen Hohenliedes – wie Tauben aus Felsspalten hervor, ohne Bild gesprochen: sie treten heraus aus den Beklemmungen durch Not und Tod und erheben sich zum „Schönsten und Besten und Allergewißten“ (Paul Gerhardt). Mit musikalischem Gotteslob als einer „Übung der Gottseligkeit“ gehen – nach Crüger – Menschen und Christen an gegen Schermerut und Todesangst, schwingen sich auf und ein in die „Gottseligkeit“ der Gottesgemeinschaft.

über gottesdienstliches Geschehen hat Crüger Vorbilder für das eigene kantortale Tun gesehen: „Woraus abzunehmen und gewiß zu schliessen / daß dem Allmächtigen GOTT ein lieblicher *Concentus Musicus* in Gnaden gefalle / und zur Verrichtung des Kirchen=Gottesdienstes auch gehörig sey eine gute Music und Gesang.“³⁹ Es ist heute noch zu ahnen, welchen Eindruck im 17. Jahrhundert musikalisch reich ausgestaltete Gottesdienste auf die Menschen gemacht haben müssen, die, anders als in der Gegenwart, in einer ‚stilleren‘ Welt lebten, die den ständigen Umgang mit elektronischen Medien noch nicht kannten und statt dessen ganz auf direkte musikalische Kommunikation eingestellt waren. Biblische Berichte über altisraelische Musizierweisen hat Crüger entsprechend der ihm vertrauten barocken Kantoreipraxis gedeutet. Indem er alttestamentliche Vorbilder auf seine Gegenwart bezog, hat er die sinnlich-seelischen Effekte liturgisch-musikalischen Gotteslobs hervor gehoben: Damals habe man, so Crüger, „wunder=schöne Lieder und außerlesene Psalmen mit fröhlicher Stimm in die freudige und liebliche *Instrumenta* singen lassen / daß der HERR gütig sey / und seine Barmhertzigkeit ewig währe“.⁴⁰

Gotteslob, Musik und Liedersingen waren für Crüger Aufschwünge in die zeitliche und ewige Gottesgemeinschaft. Darum waren sie „trostreich“, wie er das im Titel seiner Gesangbuchausgaben betont hat. Der Literaturwissenschaftler und Hymnologe Gerhard Hahn hat das Wort „Trost“ ein „Brückenwort“ genannt. Im 17. Jahrhundert versammle es in einem einzigen Begriff und mit wechselnden Akzentuierungen „Spender“ und „Empfänger“ zugleich. So seien im Geschehen von geistlichem „Trost“ Gott und Mensch miteinander verbunden. Das Wort „Trost“ vereine göttliches Heilshandeln und menschliche Erfahrung.⁴¹ In diesem Sinne war „Trost“ für Crüger die vom Menschen durch Musik sinnlich, emotional und rational gemachte Erfahrung dessen, was gelobt und besungen wurde. „Trost“ meinte das individuell akzentuierte Erleben der für Zeit und Ewigkeit geltenden Zuwendung Gottes und seiner rettenden Gegenwart trotz Leid, Not und Tod.⁴²

39 Das Zitat entstammt der Vorrede zur 10. Ausgabe der „Praxis Pietatis Melica“ von 1661. Vgl. die Dokumentation der Vorrede bei Bunnens, 2012 (wie Anm. 2), [S. 203-205], S. 204.

40 Ebda., S. 203.

41 Vgl. Gerhard Hahn: Anmerkungen zu „Trost“ in der Sprach- und Literaturgeschichte. In: Liturgie und Kultur (2010), Heft 3, S. 4-8. – Zu „Trost“ in Crügers Umfeld und bei Paul Gerhardt vgl. u. a. Albrecht Beutel: Lutherischer Lebenstrost. Einsichten in Paul Gerhards Abendlied „Nun ruhen alle Wälder“. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 105 (2008), S. 217-241. – Trost-Gedichte für Paul Gerhardt und seine Frau Anna Maria 1665. Mit Reproduktionen der Erstausgabe herausgegeben und übersetzt von Reinhard Düchting. Heidelberg 2011.

42 Zu Trost und Musik allgemein vgl. Michael Heymel: In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik. Waltrop 2004. – Belege zum Thema aus der Gesangbuchgeschichte bei: ders.: Das Gesangbuch als Lebensbegleiter. Studien zur Bedeutung der Gesangbuchgeschichte für Frömmigkeit und Seelsorge. Gütersloh 2012.

Nach Auffassung Crügers und der lutherischen Theologie seiner Zeit wurde die geistliche Wirkung von Musik intensiviert, wenn sie mit Glaubensbotschaften und mit kirchlicher Kommunikation verbunden wurde. Doch schon die Musik als Musik hatte für Crüger spirituelle Dimensionen. Seine Musikanschauung lässt sich als eine triadische kennzeichnen: Kosmos, Seele und menschliche Kommunikation trafen für ihn im musikalischen Geschehen zusammen.

Nach lutherischer Anschauung folgte die Musik gottgegebenen Ordnungen, die dem Singen der Engel ebenso zugrunde lagen wie dem Lauf der Planeten, den Abläufen in der Natur und dem Musizieren der Menschen. Darum war die Musik für Crüger die „Edle und niemals genug gepriesene MUSICA“; sie war ihm eine „rechte göttliche Musica“, die „das Gemüht recreiren und frölich machen kan“.⁴³ Mit anderen Theoretikern seiner Zeit hat Crüger den Dreiklang als Grundbaustein der Musik wie der gesamten Schöpfung angesehen und ihn von der göttlichen Trinität her gedeutet: „Diese harmonische Dreiheit [Gottes] ist die wahre und rechte dreieinige Wurzel aller vollkommensten und erfülltesten Harmonie, die es in der Welt geben kann, auch der tausend und tausendmal tausend Töne, die dennoch alle auf einen Teil dieser Dreiheit zurückgeführt werden können [...]. Ob es in der Welt ein glänzenderes Bild und Schatten dieses großen Mysteriums der göttlichen, allein zu liebenden Dreieinigkeit geben kann, weiß ich nicht.“⁴⁴

Zusammen mit der theologisch-kosmischen Fundierung war die Musik für Crüger aber auch eine Seelensprache. Das gehört zum *Neuen* seiner Musikauffassung, das er mit befördert hat. Mit frommer Erotik hat er einige Werke seinem „Bräutigam“ Jesus Christus gewidmet. Musik und Lieder dienten ihm zur „Auffmunterung des innern Menschen“.⁴⁵ Crügers Berliner Drucker Christoph Runge – er hat nach Crügers Tod die Herausgabe von dessen Gesangbüchern fortgesetzt – postulierte, jeder werde zugestehen, „daß er durch eine schöne Melodie und derselben gute Harmonie eine besondere Bewegung in seinem Herzen empfinde“.⁴⁶ In solchem ‚seelenmusikalischen‘ Sinne hat

43 So Crüger in der Widmungsvorrede seiner Schrift „*Musicæ Practicæ Præcepta brevia* [...] *Der rechte Weg zur Singekunst*“ von 1660. Vgl. dazu in der Dokumentation der Vorrede bei Bunnars, 2012 (wie Anm. 2), [S. 212-214], S. 213. – Ähnlich wird später Johann Sebastian Bach formulieren, der Musik und des Generalbasses „Endursache“ sei „anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemütes“.

44 So Crüger in seiner Musiklehre „*Synopsis Musica*“ von 1630 Caput VIII (unpag.). Die Übersetzung hier stammt von Elke Liebig in ihrem Beitrag: *Imitatio in der Musik zur Zeit Paul Gerhards*. In: Winfried Böttler (Hg.): *Paul Gerhardt. Erinnerung und Gegenwart*. Berlin 2006, 2. Aufl. 2007 (Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft 1), [S. 89-108], S. 101.

45 Vgl. Belege bei Bunnars, 2012 (wie Anm. 2), S. 192f., (199), 208f.

46 Zitiert nach J. F. Bachmann: *Zur Geschichte der Berliner Gesangbücher Ein hymnologischer Beitrag*. Berlin 1856, S. 95.