

Gerhard Poppe

Die Schüler des Jan Dismas Zelenka ◦

Jan Dismas Zelenka ist heute kein Unbekannter mehr. Sind auch die Wege der Annäherung an seine Musik durchaus unterschiedlich verlaufen und weist das Zelenka-Bild der einzelnen mit ihm beschäftigten Autoren erkennbar verschiedene Akzente auf, so treten doch der Ausnahmerrang einzelner Werke ebenso wie das hohe Niveau seiner kirchenmusikalischen Tagesproduktion unbestritten deutlich zutage. Dem entspricht eine Zelenka-Forschung, die die anfänglichen Fragestellungen längst hinter sich gelassen hat und inzwischen im guten Sinne etabliert ist. Zu den Verdiensten dieser Forschung gehört es, das Bild von dem nach seinem Tod in absolute Vergessenheit geratenen Meister korrigiert zu haben: gänzlich unbekannt war Zelenkas Musik nie. Doch direkte mögliche Nachwirkungen des in Dresden wirkenden Böhmen und seiner Musik blieben an der Peripherie des Interesses, und die Frage nach seinen Schülern wurde bisher mehr beiläufig gestellt. Dies ist um so auffälliger, da Zelenkas eigene Schülerzeit bei Johann Joseph Fux, die vor allem durch die *Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor*¹ gut dokumentiert ist, schon verhältnismäßig früh das Interesse der Forschung gefunden hat. 1963 akzentuierte Friedrich Wilhelm Riedel in seiner Darstellung der „Musikgeschichtliche[n] Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach“² erstmals die geographische und geistige Nähe der auf Fux zurückgehenden Schultradition zum Spätwerk Bachs, vermittelt vor allem durch den am Dresdner Hof wirkenden Zelenka, dessen Schaffen damals allerdings noch weitgehend unerschlossen war. Dreißig Jahre später hat Wolfgang Horn angesichts einer gewandelten Forschungslage wichtige Konturen von Zelenkas Schülerschaft bei Fux herausgearbeitet.³ Dabei nannte er auch die drei ihm bekannten, dokumentarisch ermittelbaren Schüler des Böhmen: Johann Joachim Quantz, Gottlob Harrer und Joseph Riepel, ohne aber die sich daraus ergebenden Fragen weiter zu verfolgen. Von diesem Punkt aber ist der Weg meiner folgenden Ausführungen vorgezeichnet. Lassen sich Zelenka aus dem Gesamtzusammenhang der Dresdner Musikgeschichte neben den eindeutig ermittelbaren Schülern weitere hypothetisch zuordnen, wie sieht die Vermittlung von Kompositionstechniken und -modellen im einzelnen aus und welche Schlußfolgerungen ergeben sich daraus für die Musikgeschichte Mitteldeutschlands im 18. Jahrhundert? Der Vollständigkeit halber, aber auch, um in die Situation einzuführen, referiere ich noch einmal die Äußerungen der bereits genannten drei Zelenka-Schüler.

¹ D-Dlb Mus. 1-B-98.

² *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Anna Amalie Abert u. Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963, S. 290-304.

³ Wolfgang Horn: *Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der Imitatio*, in: Johann Joseph Fux und seine Zeit, hrsg. v. Arnfried Edler u. Friedrich W. Riedel, Laaber 1996, S. 137-169.

Am längsten bekannt ist die Aussage von Johann Joachim Quantz in seiner bei Marpurg abgedruckten Autobiographie: „*Ich versuchte auch Fugen zu machen; weil ich an dieser Art von Musik immer ein groß Vergnügen fand: zumal da ich vormals in Wien, von dem künstlichen Kirchencomponisten Zelenka, der damals unter Fuxen studirte, einen ziemlichen Begriff von den Gesetzen des Contrapuncts in der Octave erlanget hatte.*“⁴ Da er seine Reise durch Schlesien, Mähren und Österreich nach Wien und über Prag zurück nach Dresden zwischen dem Beginn der durch den Tod der Kurfürstin Anna Sophie am 1. Juli 1717 verursachten Hoftrauer und dem Oktober desselben Jahres unternahm, kann der Unterricht bei Zelenka nicht allzu lange gedauert haben. Angesichts der Tatsache, daß Quantz vor allem seine Karriere vom Stadtpfeifergesellen zum Flötenvirtuosen und Lehrer Friedrichs II. aus der Retrospektive von 1755 erzählte, sich dabei als einen Mann von Welt darstellte und all der berühmten Sänger, Virtuosen und Komponisten gedachte, denen er begegnet war, verwundert es eigentlich etwas, daß er den „*künstlichen Kirchenkomponisten Zelenka*“ überhaupt erwähnte, da dieser wohl seiner anderorts geäußerten Meinung nach einem ausgesprochen altmodischen Geschmack huldigte.

Von Gottlob Harrer, dem Nachfolger Johann Sebastian Bachs im Leipziger Thomaskantorat, gibt es einen seit 1991 bekannten lateinisch geschriebenen Lebenslauf aus dem Jahre 1750, in dem er sich für die Jahre vor 1738 als Schüler Zelenkas bezeichnet. Die entscheidende Stelle lautet: „*Durch die Gnade dieses Gönners [des Grafen Brühl – d. Verf.] geschah es auch, daß er mich zuerst zuvor zu dem in der musikalischen Kunst hochehrwürdigen Mann Jan Dismas Zelenka schickte, damit er mich unterrichte und ich die Methode des Komponierens von Musikstücken nach den musikalischen Regeln richtig erlernen möge, darauf aber in der großherzigsten Weise die Gnade gewährte, dem hochberühmten Hasse, Kapellmeister des Erhabensten Königs, zu begleiten, als er im Jahre 1738 seine Reise nach Italien antrat.*“⁵

Aber auch andere, schon länger bekannte Quellen deuten auf eine zeitweise enge Beziehung zwischen Zelenka und Harrer, so vor allem das Miserere c-Moll des letzten, dessen Komposition Zelenka zu Ende führte.⁶

Von Joseph Riepel schließlich, der sich von 1740 bis 1745 in Dresden aufhielt, finden sich in seinem Schrifttum zwei Hinweise auf seinen Unterricht bei Zelenka. In seiner 1765 in Augsburg erschienenen *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung* titelt der „*Discantista*“: „*vielleicht sagst du mir zugleich was von dem Canon: den ich habe oft sagen hören, daß er unter allen die aller künstlichste Setzart sey*“, worauf der „*Praeceptor*“ erwidert: „*Gemeiniglich auch unter allen der schlechteste Gesang*“ und ist diese Erwiderung mit der Fußnote versehen: „*Wie mir der sel. Herr Zelenka selbst*

⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1. Berlin 1755, S. 210.

⁵ Hier zit. nach der Übersetzung von Wolfgang Horn, in: *Zelenka-Studien I*, unter Mitarbeit v. Hubert Unverricht, hrsg. v. Thomas Kohlhasse, Kassel u. a. 1993, S. 152; das Faksimile des vollständigen Textes ist dort auf S. 111ff. abgedruckt.

⁶ D-Dlb, Mus. 2740-E-1. Näheres dazu bei Wolfgang Horn: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel u. a. 1987, S. 181ff., dort auch eine Seite der Partitur im Faksimile.

eingestunde. Mit welchem ausbündigen Meister ich damals in Dresden täglichen Umgang genossen.“⁷ Bereits 1755, in Riepels *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* erzählt der „Praeceptor“: „wie froh war ich nicht von ungefähr 14 Jahren, da mir ein wahrer Tonkünstler (ja wohl eines aufrichtig – und harmonischen Gemüts) mir in etlichen Stunden ein – und anderen zweifelhaften Grundsatz erläuterte.“⁸ „Vor ungefähr 14 Jahren“ würde demnach heißen „um 1741“, was gut zum Unterricht bei dem schon alternden Zelenka paßt.

Zu diesen drei auch von Wolfgang Horn genannten Schülern Zelenkas kommt durch einen entsprechenden Hinweis bei Gerber noch Johann Georg Röllig. Um 1710 in Berggießhübel geboren, war er von 1727 bis 1735 Schüler der Dresdner Kreuzschule und wurde am 21. Juni 1736 als Student der Theologie an der Universität Leipzig immatrikuliert; 1737 trat er dann in den Dienst des Zerbster Hofes. Über seine Dresdner Zeit berichtet Gerber: „Nicht wenig trug auch sein Umgang mit den da-sigen großen Meistern der königl. Kapelle, besonders mit dem Herrn Zelenka, zu seiner Vervollkommnung mit bey, so daß er schon damals verschiedene Kirchen- und Instrumental-Stücke mit Beyfall setzte.“⁹ Auffällig ist die Analogie der Formulierung zu der bei Joseph Riepel: das Wort „Unterricht“ in Bezug auf Zelenka fällt nicht, statt dessen ist in beiden Fällen von „Umgang“ die Rede.

Nach diesen vier dokumentarisch belegbaren Schülern Zelenkas wird die Frage nach möglichen weiteren am besten bei denjenigen Musikern ansetzen, deren Lebensweg über Dresden führte und über deren Bildungsgang wenig oder gar nichts bekannt ist. Ein solcher, in seinem Rang als Komponist bisher noch zu wenig gewürdigter Musiker ist Christoph Schaffrath, der um 1709 in Hohnstein im Erzgebirge geboren wurde und sich im Juni 1733 um das Amt des Organisten an der Sophienkirche in Dresden bewarb. Dieses Amt erhielt aber Wilhelm Friedemann Bach, und Schaffrath ging um den Jahreswechsel 1733/34 nach Ruppin und später nach Rheinsberg und wurde dort Mitglied der Kapelle des Kronprinzen Friedrich. Sein Bewerbungsschreiben für Dresden ist das einzige erhaltene Dokument über den Gang seines Lebens bis zum Zeitpunkt seiner Bewerbung: Wenn es dort heißt, daß er „nicht allein seit der 15. Jahren der Orgel und dem Clavicimbel obgelegen, sondern auch bei Ihro Majestät: dem Könige Höchstseligen Angedenkens 3. Jahr als Clavicembalist, ingleichen bei des Fürsten Sangusko in Polen durchl. Capelle eine geraume Zeit Componist und Clavicembalist gewesen“¹⁰, so bezieht sich der Dienst in der Dresdner Hofkapelle wohl auf eine unbezahlte Tätigkeit als Supernumerarier bzw. Expektant. Einen Lehrer nennt Schaffrath nicht, weder für die Komposition noch für Orgel und Clavicimbel. Nun ist es bis heute üblich und sinnvoll, ein Bewerbungsschreiben mit den Namen von einem oder mehreren berühmten Lehrern zu schmücken. Hatte Schaffrath diesbe-

⁷ Joseph Riepel: *Erläuterungen der betrüglichen Tonordnung*, Augsburg 1756, S. 101.

⁸ Joseph Riepel: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt u. Leipzig 1755, S. 90.

⁹ Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1792, Sp. 307.

¹⁰ Vollständiges Faksimile des Briefes in: *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. Musiker auf dem Weg zum Berliner „Capell-Bedienter“*, Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg GmbH, hrsg. v. Ulrike Liedtke, Rheinsberg 1995, S. 206f..

züglich keinen klangvollen Namen aufzuweisen? Nimmt man nun Zelenka als seinen Lehrer an, wäre zumindest ein Grund benennbar für das Verschweigen von dessen Namen. Zelenka war katholisch, und die Nennung seines Namens bei der Bewerbung – nicht für eine Stelle in der Hofkapelle, sondern für ein städtisches Amt – hätte deren Erfolgsaussichten sicher nicht verbessert. Katholiken erhielten in Sachsen trotz des katholischen Herrscherhauses kein Bürgerrecht und hatten damit z. B. auch nicht die Möglichkeit, Besitz an Grund und Boden zu erwerben. In den 1720er und 1730er Jahren waren sie noch behördlichen Schikanen verschiedenster Art ausgesetzt. Als die äußerste Zuspitzung der konfessionellen Auseinandersetzungen war außerdem der Mord an dem Magister Hahn an der Kreuzkirche durch einen geistig verwirrten katholischen Soldaten am 21. Mai 1726 noch in frischer Erinnerung. Das Volk hatte in den Dresdner Jesuitenpatres die Hintermänner dieser Tat gesehen, und diese wären ohne das Einschreiten des Militärs sicher der rasenden Menge zum Opfer gefallen. In einer durch solche Erinnerungen aufgeheizten Situation war es nicht opportun, bei der Bewerbung um ein städtisches Amt ausgerechnet den Musiker als Lehrer zu nennen, der vor allem für die Musik an der katholischen Hofkirche zuständig war und bekanntermaßen in gutem Kontakt zu den Jesuiten stand.¹¹

Der Vorschlag, Jan Dismas Zelenka als Lehrer von Christoph Schaffrath anzunehmen, ist als *argumentum ex silentio* für sich genommen kaum tragfähig. Ein Blick in Schaffraths Kompositionen kann aber Indizien beibringen, die in dieselbe Richtung weisen. Alle acht von Schaffrath bekannten Overtüren (übrigens mit jeweils nur einem der französischen Overtüre folgenden Allegrosatz – also keine folgende Suite!) weisen sehr sorgfältig gearbeitete und auf den ersten Blick (bzw. beim ersten Hören) interessante und anspruchsvolle Fugen auf, die man bei einem Komponisten dieser Generation in einem solchen Zusammenhang eigentlich kaum mehr erwartet. Als Beispiel kann die Exposition der Fuge aus der Overtüre e-Moll¹² dienen:

Allegro

20 Viol. I

Viol. II

Viola

Bassi

¹¹ Zur Gesamtsituation vgl. Paul Franz Saft: *Der Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1961.

¹² D-B, AmB 598.

24

29

33

37

Notenbeispiel 1: Christoph Schaffrath: *Ouverture e-Moll*.

Das zweiteilige Thema mit der verminderten Quarte und dem Tritonus im ersten Teil und dem markanten Rhythmus im zweiten, dazu die sich im weiteren Verlauf verselbständigende Fortspinnung ergeben ein reiches Material für einen vielgestaltigen Mittelteil der Ouvertüre, der jene Expressivität, ja Bizarrerie auf der Basis traditioneller Satzregeln aufweist, die wir in vielen Werken Zelenkas finden. Die Art der Bildung und Verarbeitung von Fugenthemen in anderen Ouvertüren Schaffraths ist ähnlich: Der Fugbeginn der Ouvertüre c-Moll (von der allerdings die Basso continuo-Stimme verloren ist)¹³ könnte prinzipiell auch in einem Vokalsatz Zelenkas wie z. B. den Responsorien für die Karwoche (ZWV 55) stehen. Aber selbst in Fugen mit stärker spielerischem Charakter folgt der Komponist dem genannten Typus. Nun ist Christoph Schaffraths ausschließlich aus Instrumentalwerken bestehendes Œuvre insgesamt noch sehr wenig erforscht. Deshalb sind auch präzise Datierungen seiner Werke bisher nicht möglich, doch kann bis auf weiteres die Entstehungszeit der meisten in den 1740er und 1750er Jahren angenommen werden. Relativ klar erkennbar ist aber die Sonderstellung dieses Komponisten in der Berliner Produktion von Cembalokonzerten des genannten Zeitraums, innerhalb derer Schaffraths Konzerte einen eigenen Typus verkörpern, der eigenständig neben den von Carl Philipp Emanuel Bach und Carl Heinrich Graun realisierten steht. Nicht in allen Konzerten Schaffraths¹⁴ tritt die Eigenständigkeit dieses Typus von Beginn an so deutlich hervor wie in dem 28 Takte langen Eröffnungstutti des 1. Satzes aus dem Konzert c-Moll:¹⁵

Allegro

¹³ D-B, AmB 599.

¹⁴ Insgesamt sind von Christoph Schaffrath 30 Cembalokonzerte nachweisbar, von denen sich 19 erhalten haben. Damit sind die Angaben von Karyl June Louwenaar: *The Keyboard Concertos of Christoph Schaffrath*, D. M. A. Rochester 1974, zu korrigieren, die eine Reihe von Quellen nicht berücksichtigt.

¹⁵ D-B, P 777, St 584, dort Wilhelm Friedemann Bach zugeschrieben, aber bereits 1971 von Hans Joachim Schulze identifiziert.

5

9

13

17

Notenbeispiel 2: Christoph Schaffrath: *Concerto c-Moll*, 1. Satz *Allegro*.

Natürlich beginnen die meisten Konzerte Schaffraths nicht mit einer Fugenexposition. Die genannten Merkmale – ein Satz nach traditionellen Regeln, aufgeladen durch Expressivität, wenn nicht Bizarrerie – treffen aber auch hier zu. Darüber hinaus bringen viele nicht fugierte Konzertritornelle Schaffraths einen ausgearbeiteten drei- oder vierstimmigen Streichersatz, der im Vergleich zu den in Berlin entstandenen Cembalokonzerten anderer Komponisten immer wieder auffällt. Da über Schaffraths Studienzeit dokumentarisch nichts bekannt ist, kommt aufgrund der Eigenarten seiner Schreibart von den Musikern, die ihm in jungen Jahren begegnet sind, am ehesten Jan Dismas Zelenka als Lehrer in Frage.

Für einen anderen, zeitweilig in Dresden wirkenden Musiker lassen sich, wenn nicht Studien bei Zelenka, so doch Anregungen und Impulse von ihm ebenfalls aus seiner Musik erschließen. Die Sinfonia d-Moll von Wilhelm Friedemann Bach (Falck 65) für zwei Flöten, Streicher und Basso continuo, entstanden in der Zeit um 1740 und bestehend aus einer langsamen Einleitung und einer ausgedehnten Fuge, hatte Peter Wollny bereits vor einigen Jahren hypothetisch einer Dresdner Tradition von instrumentalen Ersatzstücken für das Graduale in der Katholischen Hofkirche zugeordnet.¹⁶ Dies läßt sich nun durch die Benennung direkter Vorbilder bzw. Modelle präzisieren, ohne daß die Verwendung in der Hofkirche selbst belegbar wäre. Das wichtigste dieser Vorbilder dürfte die Sinfonia zu Zelenkas am Karfreitag 1736 aufgeführten Oratorium *I penitenti al Sepolcro di Nostro Signore* (ZWV 63) sein, besonders die Anlage und Ausdehnung von deren Fuge. Zwar erreicht Wilhelm Friedemann Bach nicht die Sperrigkeit von Zelenkas Fugenthema –



Notenbeispiel 3

und strebt sie wahrscheinlich gar nicht an –, realisiert aber eine nicht weniger dichte Ausarbeitung. Aufgrund der Dimensionen des Satzes scheiden andere Werke von grundsätzlich ähnlicher Anlage als Vorbilder aus, wie z. B. die Einleitungen zu Giovanni Alberto Ristoris *La deposizione dalla croce di Nostro Signore* (vor 1730) und Johann Adolf Hasses *Il cantico de tre fanciulli* (Karsamstag 1734) sowie Johann Georg Pisendels Sonata c-Moll.¹⁷ Lediglich von der langsamen Einleitung zu Hasses

¹⁶ Peter Wollny: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Diss. Harvard University Cambridge, Massachusetts 1993, S. 408. Partitur bei Edition Eulenburg No. 1263. London u. a. 1967.

¹⁷ D-Dlb Mus. 2421-N-2a und 2b. Statt der im Katalog der Bibliothek angegebenen zwei Fassungen dieser vierstimmigen Sonata in chorischer Besetzung sind es faktisch drei, die sich ausschließlich im einleitenden Largo unterscheiden. Die zweite Fassung wurde hergestellt durch stärkere Diminution in den Oberstimmen und den Stimmentausch der beiden Violinen von Takt 29-32 sowie

Oratorium *Le virtù appie della croce* (Karfreitag 1737) könnte noch eine direkte Anregung ausgegangen sein – seit dem nächsten Oratorium *Giuseppe riconosciuto* (Karfreitag 1741) ging Hasse dann in den Instrumentaleinleitungen solcher Werke ganz andere Wege.

Läßt man den Gedanken zu, Zelenkas Musik könnte für Wilhelm Friedemann Bach eine wichtige Anregung, ihr Autor vielleicht sogar zeitweise sein Lehrer gewesen sein, erweitert sich zumindest der Kreis denkbarer Impulse auf das Schaffen des noch jungen Komponisten. Ein so merkwürdiger Satz wie der erste des ebenfalls in seiner Dresdner Zeit entstandenen Cembalokonzertes a-Moll (Falck 45)¹⁸ verliert aus dieser Perspektive möglicherweise einiges von seiner Rätselhaftigkeit. Dessen 24 Takte umfassendes Anfangsritornell beginnt mit kanonisch geführten Außenstimmen in den ersten sechs Takten und weist einen durchgehend mit vier selbständigen Stimmen ausgeführten Streichersatz auf, dessen Bewegung in den Takten 19 und 21 mit einem verminderten Septakkord innehält, um dann am Ende mit einer Triolenbewegung unisono zu schließen.

Freilich darf ein „Einfluß“ Zelenkas auf Wilhelm Friedemann Bach nicht isoliert gesehen werden, doch scheint die „Dresdner“ Komponente auch in seinen späteren Werken bisher zu gering veranschlagt worden zu sein. Zu den möglichen direkten Kontakten zwischen Jan Dismas Zelenka und Wilhelm Friedemann Bach bleibt gleichwohl noch ein topographischer Hinweis nachzutragen: Zelenkas letzte Wohnung in der Kleinen Brüdergasse war von Bachs Dienstort, der Sophienkirche, weniger als 200 m entfernt.

Ein dritter „Kandidat“ für eine Schülerschaft bei Zelenka ist Johann Georg Schürer. Von seiner Person war vor kurzem nicht viel mehr bekannt, als Robert Haas schon 1915 ermittelt hat: geboren um 1720 in Böhmen, 1746 musikalischer Leiter der Operntuppe des Sängers Biaggio Campagnari in Dresden, 6. September 1748 Ernennung zum Kirchen-Compositeur am Dresdner Hof, gestorben am 16. Februar 1786 in Dresden.¹⁹ Zudem sind seine in Dresden überlieferten Kompositionen in besonders extremer Weise durch Kriegsverluste dezimiert, so daß sich nur ein fragmentarisches Bild seiner Schreibart ermitteln läßt. Nach der Erschließung der Dresdner Jesuitenchronik durch Wolfgang Reich ist Schürer jedoch von 1732 bis 1738 am Dresdner

durch Erweiterung um einen Takt vor den letzten beiden Takten der Fassung I. Die dritte Fassung entstand durch Kürzung der zweiten von 43 auf 24 Takte mittels Überklebungen in den Stimmen. Angesichts der in manchen Partien merkwürdigen Faktur beider Sätze stellt sich die Frage nach der Urfassung: Das Problem löst sich, wenn man als solche einen Triosatz (zwei Violinen und Basso continuo) annimmt, der sich freilich nicht nur durch bloße Eliminierung der Violastimme, sondern durch behutsames Verfolgen des Satzverlaufes im Ganzen rekonstruieren läßt. Sollte sich diese Hypothese bewahrheiten, stünde die Frage nach dem Komponisten von zwei Anfangssätzen einer Sonata da chiesa in Triobesetzung erneut zur Diskussion. Johann Georg Pisendel wäre unter Umständen lediglich der Bearbeiter, zumal die Sonata c-Moll in dessen schmalen Gesamtwerk ohnehin ziemlich isoliert stünde.

¹⁸ D-B P 329.

¹⁹ Robert Haas: *Johann Georg Schürer (1720-1786). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Dresden*, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 36 (1915), S. 257-277.

Hof als Kapellknabe nachweisbar²⁰; danach war er Organist an der (alten) Hofkirche und vom 31. Oktober 1740 bis 1784 „Schulmeister“ bei den Capellanen²¹. Andererseits schrieb in späteren Jahren Johann Friedrich Reichardt, der Schürer als alten Mann noch kennenlernte, über ihn: „Herr Schürer, ein alter, sehr gründlicher Kirchencomponist, der schon mit Haßßen bei diesem Hofe lebte. Er hatte einen mächtigen Neider in seiner Kunst, der es jederzeit verhinderte, daß man ihn nicht nach Italien schickte, weil jener einsahe, daß er ihm an Genie gleich und an Fleiß und an theoretischer Kenntniß weit überlegen war. Weil nun aber dieser brave Mann nicht in Italien gewesen ist, so haben's sich hier noch sehr wenige einfallen lassen, daß er wohl ein sehr geschickter Komponist seyn mag.“²² Wer der (vermeintliche oder wirkliche) Neider war, wird sich vorläufig kaum klären lassen. Da nun aufgrund der genannten Belege feststeht, daß Schürer die Jahre von 1732 bis 1764 in Dresden verbrachte, dürfte als sein Lehrer in erster Linie der ihm aus seiner Kapellknabenzeit bekannte Zelenka in Frage kommen.²³

Was läßt sich nun aus den vorgetragenen Überlegungen – der Zuordnung weiterer Musiker aufgrund von Indizien zum engeren oder weiteren Schülerkreis Jan Dismas Zelenkas – für unser Bild der mitteldeutschen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert ableiten?

1. Der Dresdner Hof war seit etwa 1720 ein erstrangiger Anziehungspunkt für junge Musiker, die sich eine fundierte und vielseitige Ausbildung sichern wollten, und bot darüber hinaus vielfältige Anregungen. Hauptverantwortlich, zumindest für die Kirchenmusik, war seit Heinrichens Tod im Jahre 1729 Jan Dismas Zelenka, der außerdem als origineller Komponist hervortrat. Seine Bewerbung um die Kapellmeisterstelle blieb bekanntlich erfolglos, doch hat er nach dem Amtsantritt des neuen Kapellmeisters Johann Adolf Hasse Anfang 1734 in den langen Zeiten von dessen Abwesenheit weiter den normalen Dienst in leitender Funktion mit besorgt. Zelenka war 1733 – zum Zeitpunkt der Berufung Hasses – 54 Jahre alt und konnte spätestens seitdem keine Hoffnungen mehr hegen, selbst noch einmal zum Kapellmeister aufzusteigen, aber er war anders als Hasse ständig in Dresden anwesend. Für interessierte Schüler dürfte dies ebenso wichtig gewesen sein wie seine Erfahrung als Komponist und – für die jüngere Generation wichtig – die Originalität seiner Musiksprache.

²⁰ Vgl. *Die Exzerpte aus dem Diarium Missionis S. J. Dresdae*, vorgelegt v. Wolfgang Reich unter Mitarbeit v. Siegfried Seifert, in: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), Sankt Augustin 1997, S. 315-379.

²¹ Saft, *Der Neuaufbau*, S. 60; und die Nennung Schürers im *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische[n] Hoff- und Staats-Calender* (verschiedene Jahrgänge).

²² Johann Friedrich Reichardt: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, Bd. II., Frankfurt u. Breslau 1776, S. 117.

²³ Ohne Beleg bleibt die Behauptung von Otto Schmid, daß der spätere Hoforganist Peter August (1726-1787) „als Kapellknabe Zelenkas Schüler gewesen war“. Vgl. Otto Schmid: *Musik im alten Dresden*. Drei Abhandlungen. Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, H. 29, Dresden 1921, S. 16. In der für die Jahre bis 1738 vorliegenden Jesuitenchronik taucht sein Name nicht auf. Trotzdem ist eine Schülerschaft Peter Augusts bei Zelenka prinzipiell denkbar; auch die vergleichsweise traditionelle Schreibart der Kompositionen des ersteren spricht nicht dagegen.

2. Die schriftlichen Aussagen über Zelenkas Unterricht kreisen um die Begriffe bzw. Sachverhalte „Erlernen der Regeln“ (in drei von vier Fällen) und „Umgang“ (zweimal). Dies läßt eine Analogie zu den Studien Zelenkas bei Fux vermuten, von denen Wolfgang Horn schrieb, daß sie „nicht in der Verpflichtung auf ein bestimmtes Stilideal“ bestanden. „Der Schüler hatte das Recht, sich an selbstgewählten Mustern zu orientieren. Die Bedeutung des Fuxschen Unterrichts läge vielmehr darin, daß er den Schüler auf eine Urteilsweise verpflichtete, die die Unantastbarkeit einiger weniger Gesetze respektierte, [...] Nicht also in der bloßen Vervollkommnung kompositorischer Geschicklichkeit wäre der Hauptertrag von Zelenkas Studien bei Fux zu sehen, sondern im Erwerb eines unverlierbaren künstlerischen Ethos.“²⁴ Die beiden genannten Pole – das „Erlernen der Regeln“ einerseits und der Modellcharakter seiner eigenen Werke andererseits – stecken den Bereich ab, innerhalb dessen Zelenkas (belegbare oder hypothetisch zuzuordnende) Schüler sich jeweils unterschiedlich auf ihren Lehrer bezogen haben. Am Ende eines solchen Studiums stand dann eine Kompositionsweise, die sich primär an Eigenarten des Satzes und nicht an gattungsästhetischen Normen orientiert, die es aber dem Schüler erlaubte, sich mit dem erworbenen Rüstzeug moderneren Gattungen wie z. B. dem Cembalokonzert zuzuwenden, für die sich Zelenka selbst nicht mehr interessierte.

3. 1740 wurde die Berliner Hofkapelle gegründet, deren Kern die vorhandene Rheinsberger Kapelle des Kronprinzen bildete. Anfang der 1740er Jahre schied Christoph Schaffrath aus seinem Amt als Cembalist dieser Kapelle und wurde Musiklehrer der Prinzessin Anna Amalia. Seine Rolle für die musikalische Bildung dieser Prinzessin ist noch nicht eingehend untersucht worden. Sollte sich die These von Schaffraths Schülerschaft bei Zelenka als stichhaltig erweisen, ergäbe dies eine Traditionslinie Zelenka – Schaffrath – Anna Amalia; eine weitere eher hintergründige Facette in den Musikbeziehungen zwischen dem Dresdner und dem Berliner Hof – neben den den äußeren Glanz beanspruchenden Namen Hasse, Quantz und den Brüdern Graun. Für die musikkulturelle Ausstrahlung des Dresdner Hofes insgesamt seit den 1730er Jahren wird man in jedem Fall die Wirksamkeit Jan Dismas Zelenkas als Lehrer mehr als bisher beachten müssen.

²⁴ Horn, *Nachahmung und Originalität*, S. 162.