

67. Jahrgang 2014
Heft 2

DIE MUSIKFORSCHUNG

Leonore Kratz

„Orlandus Coryphäus in Arte Harmonicâ“.
Eine neue Quelle zur Lasso-Rezeption um 1600

Kateryna Schöning

Tradition und Innovation in der Modusanwendung in der
Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts

Christian Storch

Musik und Theater in der Badekultur um 1800:
Das Comödienhaus in Bad Liebenstein

Besprechungen · Dissertationen · Mitteilungen



DIE MUSIKFORSCHUNG

67. Jahrgang 2014 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Leonore Kratz: „Orlandus Coryphäus in Arte Harmonicâ“. Eine neue Quelle zur Lasso-Rezeption um 1600	109
Kateryna Schöning: Tradition und Innovation in der Modusanwendung in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts	134
Christian Storch: Musik und Theater in der Badekultur um 1800: Das Comödienhaus in Bad Liebenstein	154

Besprechungen

W. Keil: Musikgeschichte im Überblick (Bartels; 175) / W. Bühler: Musikalische Skalen bei Naturwissenschaftlern der frühen Neuzeit – Eine elementarmathematische Analyse (Auhagen; 176) / Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart (Rieger; 178) / Flötenmusik in Geschichte und Auführungspraxis zwischen 1650 und 1850 (Schleuning; 179) / W. Ensslin: Die italienischen Opern Ferdinando Paërs; Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs (Poppe; 180) / J. Erichsen: Friedrich Kuhlau. Ein deutscher Musiker in Kopenhagen (Wasserloos; 181) / B. Millington: Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt; M. Knust: Richard Wagner. Eine Leben für die Bühne (Bartels; 183) / Wagner Handbuch (Drüner; 186) / Fr. W. Beidler: Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann (Rieger; 190) / R. McClelland: Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative (Woschenko; 190) / C. Silverman: Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora (Sharif; 192) / J. Lensch: Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur (Zimmermann; 193) / Olivier Messiaen: Texte, Analysen, Zeugnisse (Caskel; 195) / P. Steigerwald: „An Tasten“. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel (Heile; 196) / C. Ph. E. Bach: The Complete Works (Emans; 198)

Die im Jahr 2013 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	203
Eingegangene Schriften	207
Eingegangene Notenausgaben	210
Mitteilungen	212
Tagungsberichte	219
Die Autoren der Beiträge	220

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 67. Jahrgang 2014 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhaagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 83,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 25,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Dieser Ausgabe liegen folgende Beilagen bei: Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz; Ludwig-Maximilians-Universität München – Institut für Musikwissenschaft, München

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Leonore Kratz (Heidelberg)

„Orlandus Coryphaeus in Arte Harmonicâ“ Eine neue Quelle zur Lasso-Rezeption um 1600

„Orlando war eine Koryphäe in der Kunst der Musik.“ Aussagen wie diese, voll des Lobes für Orlando di Lasso, finden sich zuhauf im *Opus plane novum* des württembergischen Dichters Sebastian Hornmold.¹ Diese in lateinischen Hexametern verfasste Elegiensammlung erschien 1605 in Speyer und besteht aus insgesamt vier Bänden, von denen der letzte sich ausschließlich mit musikalischen Themen und Personen befasst. Erstaunlicherweise ist die Sammlung der Musikwissenschaft bisher nicht bekannt. Im sogenannten *Liber Quartus* geht es um verschiedene Instrumente, um die Stimmlagen Diskant, Alt, Tenor und Bass sowie den Gesang der Nachtigall. Vor allem aber werden in insgesamt 35 Gedichten Instrumentalisten und Komponisten (und eine Komponistin!) aus Italien, dem flämischen und dem süddeutschen Raum behandelt: Josquin des Prez, Leonhard Lechner, Hans Leo Hassler, Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio oder Maddalena Casulana als einzige Frau sind nur einige davon. Den deutlich prominentesten Raum nimmt dabei Orlando di Lasso mit zehn eigenen Elegien ein, auch in anderen Musiker-Elegien fällt sein Name immer wieder. Zu Lasso, so konstatiert Horst Leuchtman Mitte der 1970er Jahre in seiner zweibändigen Bestandsaufnahme *Orlando di Lasso*, seien heute alle großen Archive herangezogen und alle Steine umgedreht worden.² Diese Gedichte aus der Feder Hornmolds aber stellen eine neue, bisher unbekannte Quelle zu dem flämischen Komponisten dar. Sie blieben, obwohl die Dresdner Universitätsbibliothek ein frei zugängliches, vollständiges Digitalisat der umfangreichen Elegiensammlung³ anbietet, bis heute mehr oder weniger unbeachtet.⁴

Welche Gründe mag es geben, dass Lasso so augenscheinlich ins Zentrum der Sammlung gestellt ist? Gab es vielleicht eine persönliche Verbindung zwischen ihm und dem Dichter? Und was genau schreibt Hornmold über den Komponisten, wie wird Lasso im *Opus plane novum* dargestellt? Doch auch die übrigen Musiker-Elegien gaben Rätsel auf: Was mag den Dichter zu dem eher ungewöhnlichen Vorhaben, einen ganzen Band lateinischer Elegien über Musik zu schreiben, bewogen haben? Lässt sich bezüglich der Auswahl der diversen Gedicht-Adressaten ein System erkennen, und nach welchen Kriterien ordnet Hornmold seine Musiker-Elegien an? Woher bezog er seine intime Kenntnis der zeitgenössischen Musikwelt?

- 1 Sebastian Hornmold, *Opus plane novum, quod praeter iucunditatem styli poetici singularem omnium facultatum studiosis, & Poeseos cumprimis cultoribus, variis de rebus scribendi carmina materias suppeditare potest. In singulis libris, quae tractantur, versa pagina docebit*, Speyer 1605. Das Zitat aus dem Titel findet sich in der Elegie 15, V. 5–6 (S. 245) sowie in der Elegie 19, V. 1 (S. 250).
- 2 Vgl. Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso, Bd. 1: Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten, Bd. 2: Briefe*, Wiesbaden 1976, Bd. 1, S. 18.
- 3 Das Digitalisat findet sich unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/20740/1/cache.off>. Letzter Zugriff: 16.10.13.
- 4 Im Rahmen ihrer Magisterarbeit hat sich die Verfasserin jüngst mit den Lasso-Elegien Hornmolds auseinandergesetzt. Eine Transkription und Übersetzung der zehn Gedichte stehen dem Leser im Anhang zur Verfügung. An dieser Stelle sei Frau Professor Dr. Silke Leopold, Herrn Professor Dr. Wilhelm Kühlmann, Herrn Professor em. Dr. Fidel Rädle sowie Herrn Professor em. Dr. Reinhard Düchting herzlich Dank für die Unterstützung ausgesprochen.

Sebastian Hornmold und sein Liber Quartus

Sebastian Hornmold wurde 1562 in Tübingen geboren und gehörte einer weitverzweigten Familie der bürgerlichen Verwaltungselite Württembergs an.⁵ Er besuchte die Lateinschule in Heilbronn und studierte ab 1581 in Tübingen Rechtswissenschaften. Später amtierte er als Advokat in Heilbronn, ging jedoch gleichzeitig dichterischen Tätigkeiten nach und bekam 1593 den Titel eines „Poeta Laureatus“ verliehen. Sehr wahrscheinlich gehörte Hornmold spätestens ab 1596 zu einem Zirkel von Gelehrten um Martin Crusius, Professor für lateinische und griechische Sprache in Tübingen und eifriger Tagebuchschreiber. Zahlreiche Namen, die in Crusius' Tagebüchern Erwähnung finden, sind auch in Hornmolds *Opus plane novum* Widmungsträger einer Elegie, was auf eine enge Verknüpfung ihrer beider Bekanntenkreise hinweist. Aufschlussreich für die Person Hornmolds ist ein Eintrag vom 16. Juli 1600, in dem Crusius den Dichter ein „Wunder der Natur“ nennt. Er habe es verstanden, auf acht verschiedenen Musikinstrumenten zu spielen und sei dabei Autodidakt gewesen.⁶ Diese Charakterisierung mag eine Erklärung dafür sein, dass der Dichter ein Viertel seines gesamten *Opus plane novum* der Musik gewidmet hat, auch wenn er selbst sich an keiner Stelle einen praktizierenden Musiker oder Kenner der zeitgenössischen Musikwelt nennt und das vierte ‚musikalische‘ Buch unkommentiert an die anderen drei Bände anschließt.

Bei der Untersuchung der 25 Musiker-Elegien, die nicht Orlando di Lasso gewidmet sind, wurde deutlich, dass ihre Widmungsträger Rückschlüsse auf verschiedene musikalische Zentren zulassen, zu denen der Autor offenbar guten Kontakt hatte. Gerade die Aufnahme einiger heute gänzlich unbekannter Instrumentalisten und Komponisten in sein *Opus plane novum* lässt auf persönliche Bekanntschaften, vielleicht sogar Freundschaften zwischen diesen und dem Dichter schließen. Eine Spur führt dabei nach Heilbronn. Hier sticht besonders ein gewisser Philipp Ziegler hervor, der vermutlich Hornmolds Chorleiter war. Bemerkenswerterweise beschreibt die Elegie nicht Zieglers Lebens, sondern sein kompositorisches Schaffen. Da über Ziegler keine lexikografischen Einträge existieren, fungiert das *Opus plane novum* an dieser Stelle als aufschlussreiche Quelle zu einem in Vergessenheit geratenen Komponisten des späten 16. Jahrhunderts. Ähnliches trifft auf Valentin Köhler zu. Über diesen findet man zwar einen Eintrag in Robert Eitners Quellen-Lexikon.⁷ Hornmold aber ist es, der im Titel seiner Köhler-Elegie einen bisher unbekanntem Hinweis gibt, durch den die Biografie des Komponisten entscheidend ergänzt werden kann. Der Dichter schreibt: „Apud Augustanos supremi chori musici praefectum“ (S. 229), Köhler war „Leiter des obersten Musikchors in Augsburg.“⁸ Darüber hinaus ist das Köhler-Gedicht eines von insgesamt nur

5 Zur Familie Hornmold vgl. Günther Bentele, *Sebastian Hornmold und seine Zeit. Dokumente – Bilder – Geräte. Ausstellung zum 400. Todestag Sebastian Hornmolds*, Bietigheim 1981. Speziell zu Sebastian Hornmold dem Jüngeren vgl. Wilhelm Kühlmann, Art. „Hornmold, Sebastian“, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Bd. 3: Gast, Johannes–Khunrath, Heinrich, voraussichtlich Berlin 2014.

6 Vgl. *Diarium Martini Crusii 1596–1605*, hrsg. von Ernst Conrad, Wilhelm Göz u. a., 3 Bde., Tübingen 1927–1958, Bd. 3/1: 1600–1602, S. 125.

7 Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in zehn Bänden*, Leipzig 1900–1904, Bd. 3, S. 9.

8 Köhler stammt aus Erfurt und war vermutlich Protestant. Denkbar wäre, dass Hornmold auf einen Posten an Augsburgs protestantischer Hauptkirche St. Anna hinweist, die im 16. Jahrhundert neben dem Dom und dem Kloster St. Ulrich und Afra ein „Zentrum mehrchöriger Musikpflege“ war. Vgl. Friedhelm Brusniak u. Josef Mancal, Art. „Augsburg“, in: *MGG 1*, Kassel 1994, Sp. 997–1027, Sp. 1008.

drei Gedichten, dessen Titel nicht die Person selbst ankündigt (der Titel lautet nicht „de Kölero“), sondern ein Werk des Komponisten: Hornmold schreibt die Elegie anlässlich der neuen Edition geistlicher Gesänge, die von Valentin Köhler mit fünf, sechs, sieben, acht und zwölf Stimmen komponiert wurden. Diese *Cantiones Sacrae*, die heute als vollständig erhaltenes Exemplar in der Musiksammlung Proske in Regensburg⁹ liegen, erschienen 1604, also nur ein Jahr vor Hornmolds *Opus plane novum*. Die Tatsache, dass der Dichter sie bereits kannte, spricht von seiner ausgezeichneten Kenntnis der zeitgenössischen Musikwelt.

Einen Teil dieser intimen Kenntnis mag Hornmold dem bereits erwähnten Martin Crusius und seinem Gelehrtenzirkel verdanken.¹⁰ Crusius war selbst ein großer Freund und Förderer der Musik, ging bei Tübinger Universitätsfeiern und Fürstenempfangen, zu denen die Stuttgarter Hofkapelle spielte, ein und aus und beschrieb dann detailliert in seinen Tagebüchern, welche Stücke er gehört hatte. Mehrere Mitglieder der Hofkapelle kannte er persönlich und ließ sich von ihnen seine eigenen Texte vertonen. Crusius scheint Hornmold mit der Stuttgarter Hofkapelle in Verbindung gebracht zu haben, denn die Namen mehrerer Musiker, über die der Tübinger Professor in seinen Tagebüchern schrieb, finden sich im *Opus plane novum* wieder. Mit insgesamt sieben Elegien bildet die Stuttgarter Hofkapelle eine weitere zusammenhängende Adressaten-Gruppe. Dazu gehören Leonhard Lechner, Adam Steigleder und Simon Lohet, außerdem die eher unbekannteren Namen Lucas Rohr, Johann Conrad Raab und Johann Georg Hofstetter. Gerade die unbekannteren Musiker könnte eine persönliche Bekanntschaft oder gar Freundschaft mit Hornmold verbunden haben, dass er sie mit einer eigenen Elegie in seinem Werk verewigt hat. Ebenso gut ist jedoch vorstellbar, dass ihr Bekanntheitsgrad zu Lebzeiten deutlich höher war als heute. Die Vermutung liegt gerade bei Hofstetter nahe. Dieser ist nämlich der dritte Gedicht-Adressat, den Hornmold als Komponisten vorstellt, wobei er seinen „Thesaurus Musicus Vocalis et Instrumentalis“ beschreibt. Auch hier liefert der Dichter neue Informationen, da Johann Georg Hofstetter zwar als Lautenist der Stuttgarter Hofkapelle verzeichnet, bisher aber nicht als Komponist bekannt war.

Weitere Gruppen, deren Nummerierung innere Zusammengehörigkeit suggeriert, sind die „Italiener“ und die „Fugger“. Zur ersten Gruppe, innerhalb der alle Widmungsträger aus Italien kommen oder zumindest längere Zeit dort lebten, gehören Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Philipp de Monte, Giovanni Giacomo Gastoldi und Maddalena Casulana. Im Falle von zweien ist nachweisbar, dass sich ihre Werke im Besitz der Stuttgarter Hofkapelle befanden und demnach von dem Dichter hätten gehört werden können. Die Widmungsträger der letzten Gruppe von Gedicht-Adressaten standen allesamt in einer Beziehung zu den Fuggern und den Fuggerstädten Augsburg und Nürnberg. Im Titel einer Elegie ist die Kaufmannsfamilie sogar namentlich erwähnt, „Musico apud generosissimos Barones Fuggaros“ (S. 231) heißt es da. Vielleicht ein Hinweis, dass Hornmold persönlich mit der Kaufmannsfamilie bekannt war. In Martin Crusius' Tagebüchern stößt man hier und da auf den Namen Fugger, und möglicherweise war Hornmold mit einzelnen Mitgliedern der Familie über Crusius' Gelehrtenzirkel bekannt geworden.

Vorstellbar wäre auch eine Verbindung zur Familie Fugger, die in Nürnberg und Augsburg auch andere protestantische Musiker wie Hans Leo Hassler oder Melchior Neusidler beschäftigte.

9 Vgl. RISM C 3300 u. C 3301, Einzeldrucke vor 1800, Bd. 2, S. 181. Eine Autopsie des Drucks wurde im Rahmen dieser Arbeit nicht vorgenommen.

10 Zu Crusius vgl. Georg Reichert, „Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590“, in: *AfMw* 10 (1953), S. 185–212.

Hornmold und Lasso

Alle anderen Musiker aus dem vierten Buch des *Opus plane novum* sind nur in einer Elegie beschrieben, Lassos Elegien dagegen machen ein Fünftel des gesamten Buches aus. Auch in weiteren Musiker-Elegien fällt der Name Lassus immer wieder: Er wird in den Gedichten über Leo Hassler, Gregor Aichinger, Jacob Meiland, Köhler, Hofstetter, Marenzio und Lechner erwähnt, sei es als deren Lehrer oder einfach als höchster Gipfel der Musik- und Sangeskunst. Was hat Hornmold dazu veranlasst, Orlando di Lasso so großen Raum in seinen Musiker-Elegien zu geben, ihn gar zur Messlatte für alle anderen Komponisten zu machen?

Ein erstes wichtiges Verbindungsglied zwischen dem Dichter und Lasso scheint der 1539 im unterfränkischen Mellrichstadt geborene Poeta laureatus Paul Schede Melissus¹¹ zu sein. Schede hielt sich unter anderem am Kaiserhof in Wien, in Frankreich, Italien und England auf, bevor er 1586 als kurpfälzischer Rat und Leiter der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg berufen wurde, wo er bis zu seinem Tod 1602 wirkte. Gleichzeitig komponierte er wohl auch, und mit einigen Komponisten verbanden ihn enge Freundschaften, unter anderem mit Orlando di Lasso. Schede ließ sich von Lasso zur Komposition eigener Motetten anregen und schrieb mehrere lobende Gedichte auf ihn. Das längste davon stammt aus dem Jahr 1574 und nimmt Bezug auf ein Gerücht, Lasso sei während eines Frankreichaufenthaltes in der Bartholomäusnacht ums Leben gekommen.¹² Durch eine persönliche Begegnung der beiden konnte Schede sich aber vom Gegenteil überzeugen und empfindet nun übergroße Freude. In dem Gedicht würdigt er die musikalischen Neuerungen („novum iter“) durch Lasso und vergleicht dessen Musikkunst mit der Dichtkunst.

Im Jahr 1593 krönte Schede Hornmold zum Dichter. Gut möglich also, dass Hornmold durch Schede und dessen Gedichte angeregt wurde, ebenfalls Lasso-Elegien zu schreiben. Vielleicht kam es kurz vor Lassos Tod 1594 sogar zu einer persönlichen Begegnung der drei. Sicher ist, dass sich zwischen Hornmolds Lasso-Elegien und dem oben zitierten Gedicht von Schede einige deutliche Bezüge erkennen lassen. Es finden sich in den beiden Gedichten übereinstimmende Gedankengänge und Formulierungen wie etwa die des „novum iter“ wieder, um Lassos Stellung als Komponist zu beschreiben. Am deutlichsten wird die Ähnlichkeit der Lasso-Elegien beim Vergleich der Abschnitte, die sich mit der Wirkung seiner Musik befassen, denn beide Dichter heben besonders die Fähigkeit des Komponisten hervor, seine Musik verschiedenen Stimmungen anzupassen. Auch der Vergleich der Musikkunst mit anderen Künsten findet sich hier wie dort.

Neben der recht offensichtlichen Bezugnahme auf Schedes Lasso-Dichtung lässt sich noch ein zweiter Grund anführen, der Hornmold dazu veranlasst haben mag, Lasso in seinem *Opus plane novum* so großen Raum zu geben, und zwar seine sehr guten Verbindungen zur Stuttgarter Hofkapelle. Die Stuttgarter stand damals mit der Münchner Hofkapelle und ihrem Kapellmeister Orlando di Lasso in enger Verbindung.¹³ Insgesamt drei Musiker

11 Zu Paul Schede Melissus vgl. Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1997, S. 1395–1397 u. S. 1444–1446.

12 Vgl. Schede Melissus, „Ad Orlandum Lassum musicum“, in: Kühlmann, *Humanistische Lyrik*, S. 808–813.

13 Zur musikalischen Beziehung zwischen Stuttgart und München vgl. Franz Körndle, „Die bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso im Wettstreit mit dem württembergischen Nachbarn“, in: *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld. Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung am 23. und 24. Oktober 2008 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, hrsg. v. Joachim Kremer, Ostfildern 2010, S. 265–277; Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart 1999; Andrew McCredie, „Lasso and the Württembergische Hof-

aus Lassos Umfeld übten in der Zeit von 1572–1606 das Amt des Hofkapellmeisters aus: Ludwig Daser, Balduin Hoyoul und Leonhard Lechner. Gerade seine Schüler, Hoyoul und Lechner, haben ihren Lehrer zeitlebens verehrt und werden oftmals Werke Lassos in Stuttgart zur Aufführung gebracht haben, wo Hornmold sie möglicherweise hörte. Besonders interessant ist zudem eine Empfehlung Lechners, für Stuttgart zwei Exemplare von Lassos *Magnum opus musicum* anzuschaffen. Diese posthume Sammlung wurde 1604, also nur ein Jahr vor Hornmolds Dichtung, von Lassos Söhnen Rudolph und Ferdinand herausgegeben. Sie enthält 516 Lasso-Motetten in insgesamt sechs Stimmbüchern und ist Herzog Maximilian I. von Bayern gewidmet. Bei einer Untersuchung der *Dedicatio*¹⁴ des *Magnum opus* lassen sich hinsichtlich der Darstellung von Lassos Leben nicht wenige Parallelen zu dem aufzeigen, was Hornmold in seinen Elegien berichtet. So werden beispielsweise in der *Dedicatio* ebenso wie im *Opus plane novum* als besonders hervorstechende Charakteristika des Komponisten seine außergewöhnliche Sprachbegabung und europaweite Vernetzung benannt. Auch die Art der Berichterstattung – nicht anhand jeder einzelnen Lebensstation, sondern anhand ausgewählter Aspekte – sowie die Beschreibung seiner Musik, die hier wie dort als klar fließende Süße definiert wird, verbindet die Quellen Hornmolds und der Lasso-Söhne miteinander.

Die zehn Lasso-Elegien

Hornmold wählt für seinen Lasso-Zyklus einen ungewöhnlichen Einstieg: „Natura creatrix“, die Schöpferin Natur, und ihr wunderbares Werk werden vorgestellt, und Plinius¹⁵ bestaunt es. In den folgenden 20 Versen paraphrasiert der Dichter zunächst einmal die Genesisgeschichte, vor allem die Schaffung des Menschen, um dann endlich und zum ersten Mal die Rede auf ein besonders herausragendes Beispiel zu bringen – nämlich Orlando di Lasso. In ihrer Reihung weisen die zehn Gedichte keine dezidiert inhaltliche oder chronologische Systematik auf. Die Tatsache, dass Hornmold die Naturthematik zu Beginn der zwölften Elegie¹⁶ nochmals aufgreift, zeigt aber, dass die Lasso-Gedichte durchaus als Zyklus geplant und untereinander verknüpft sind. Es fällt auf, dass Hornmold sehr wenig über Lassos Herkunft, Kindheit oder Ausbildungszeit schreibt. Der Leser erfährt, dass der Komponist aus Flandern stammt und bald in die Fremde, nach Frankreich, England und Italien, gezogen wurde. Dort erwarb er sich so viel musikalische Kenntnis, dass er bald in allen Königreichen bekannt wurde, und zwar vor allem aufgrund seiner frühen Drucke – eine Einschätzung, die auch die heutige Forschung noch teilt.¹⁷ Eine letzte Erwähnung findet Lassos Kindheit in der dreizehnten Elegie, dort heißt es: „Iuvit eum Natura sagax in tempore primo, / Pusio

kapelle“, in: *Orlando Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München 4.–6. Juli 1994*, hrsg. v. Bernhold Schmid, München 1996, S. 175–190.

14 Der Volltext der *Dedicatio* ist abgedruckt bei Orlando di Lasso, *The Complete Motets 21, Motets for Three to Twelve Voices from Magnum Opus Musicum (Munich, 1604)*, hrsg. von Peter Bergquist, Middleton 2006.

15 Hier begegnet man einem für den Späthumanismus typischen Phänomen: Dem Einarbeiten versteckter Zitate und Hinweise auf antike Autoren, in diesem Fall auf Plinius' *Historia Naturalis*, um die eigene Belesenheit zu demonstrieren.

16 Der Lasso-Zyklus trägt innerhalb des *Liber Quartus* die Ziffern 11 (*Undecima*) bis 20 (*Vicesima*). Die elfte Elegie ist also die erste Lasso-Elegie, die zwölfte Elegie die zweite Lasso-Elegie usw.

17 Vgl. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1, S. 163: „[1554] erschienen seine ersten Veröffentlichungen in Antwerpen, Rom und Venedig. Die musikalische Welt wird auf den jungen Künstler aufmerksam. Erstaunlicherweise beginnt Lasso sofort mit Individualdrucken.“

cùm vel adhuc ille novennis erat“ (S. 243, V. 3 f.). Die Natur habe ihn schon in der frühesten Zeit unterstützt, als Lasso noch ein Knabe von neun Jahren war. Dieser Vers stimmt mit der Zeitrechnung des ersten Lasso-Biografen Samuel Quickelberg überein, der berichtet, Lasso sei mit sieben Jahren in die Schule gekommen und habe anderthalb Jahre später Musikunterricht erhalten.¹⁸ Es ist also gut möglich, dass Hornmold Quickelbergs Artikel kannte. Viel mehr wird über Lassos frühe Jahre nicht erwähnt, weder über seine Kindheit noch über seinen zehnjährigen Aufenthalt in Italien, der doch immerhin so prägend war, dass der Komponist in dieser Zeit seinen Namen italianisierte. Entweder ein Hinweis, dass Hornmold diesem Lebensabschnitt keine große Bedeutung beimaß oder schlichtweg wenig darüber wusste.

Der Münchner Hof

Dafür kommt der Anstellung am Münchner Hof im ganzen Zyklus umso größere Bedeutung zu. Bereits am Ende der ersten Lasso-Elegie bringt Hornmold die Sprache auf Herzog Albrecht V. Er habe Lasso wegen seines großen Ruhms an seinen Hof gerufen, und der Komponist sei seinem neuen, überaus großzügigen Herrn gerne und sofort gefolgt. Diese Passage entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da Lasso, wie aus einigen seiner Briefe hervorgeht, sich während seiner ersten Münchner Jahre nicht recht wohlfühlte und sogar erwog, eine andere Stellung zu suchen.¹⁹ Möglicherweise ist die in V. 39 von Hornmold formulierte Frage „Principis ille lubens adit aulam?“ („Betrat er den Hof des Fürsten gerne?“) als Anspielung auf eben diese Anfangsschwierigkeiten des Komponisten zu verstehen. Vermutlich aber wusste der Dichter gar nichts davon, denn auch in den folgenden Elegien wird Herzog Albrecht sehr positiv dargestellt. Die zwölfte Elegie stellt ihn als Freund und Förderer der Musik, als wahren Mäzen vor. Albrecht helfe Lasso und spare nicht an Kosten, schreibt Hornmold, um aus allen Ländern Sänger anzuwerben und einen guten Chor aufzustellen. Auch die dreizehnte Elegie widmet sich ganz dem Mäzenatentum in Bayern. Hier berichtet Hornmold, dass Albrecht Lasso eine lebenslängliche Besoldung versprochen habe, die nach dessen Tod auch von seinem Erbfolger Wilhelm weitergeführt worden sei. Denn, wie vorher der Vater, sei auch Wilhelm „amator praecipuus melicae rei“ (S. 244, V. 35 f.), ein „hervorragender Liebhaber der musikalischen Sache“. Er sei für den Chorleiter eingetreten und habe ihn geschützt, bis dieser in hohem Alter starb. Auch diese Verse sind bemerkenswert – war es doch Herzog Wilhelm V., der Lasso im Rahmen wiederholter Verkleinerungen der Hofkapelle auf die Liste der zu Entlassenden gesetzt hatte. Zu dieser Entlassung kam es nur deshalb nicht mehr, weil der Komponist vorher starb. Am Ende der dreizehnten Elegie beklagt Hornmold Albrechts Tod als herben Verlust für die Musikwelt. Es fällt auf, dass Albrecht V. deutlich mehr Raum einnimmt als sein Sohn Wilhelm V., dass außerdem von Maximilian I., der ja zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Opus plane novum* regierender Herzog von Bayern war, gar keine Rede ist. Freilich ist die Frage, wie der Dichter Maximilian, der ja erst drei Jahre nach Lassos Tod die Regierung übernahm, im Zusammenhang mit dem Komponisten hätte darstellen können. Andererseits blieben seine Söhne Ferdinand und Rudolph

18 Vgl. Samuel Quickelberg, Art. „Orlandus de Lassus Musicus“, in: Henricus Pantaleon, *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae, pars tertia...*, Basel 1566.

19 Vgl. Ignace Bossuyt, „Lassos erste Jahre in München (1556–1559): eine ‚Cosa non riuscita?‘ Neue Materialien aufgrund unveröffentlichter Briefe von Johann Jakob Fugger, Antoine Perrenot de Granvelle und Orlando di Lasso“, in: *Festschrift für Horst Leuchtman zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 55–67, insbesondere S. 57 f. u. S. 66 f.

di Lasso bis zu ihrem eigenen Lebensende am Münchner Hof angestellt, und zwar zuletzt unter Herzog Maximilian.²⁰ So oder so: Es scheint, dass Hornmold vor allem in Herzog Albrecht Lassos Mäzen sah, weil dieser den Komponisten nach München geholt hatte.

Lassos internationale Kontakte

Doch nicht nur der bayerische Hof spielt in den Elegien eine wichtige Rolle, sondern auch der französische Königshof sowie der Kaiserhof in Wien, und zwar in der vierzehnten Elegie. Hier befasst sich Hornmold mit Lassos Meriten, die von ihm allerdings nicht immer historisch korrekt wiedergegeben werden. Der französische König Charles IX. habe den Komponisten besoldet und ihn in einen höheren Adelsrang erhoben. Später hätten die Kaiser Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolph II. diese Auszeichnung bestätigt und dafür gesorgt, dass sie auch nach Lassos Tod gültig bleibe. Tatsächlich wurde der Komponist in den erblichen Adelsstand erhoben, allerdings nicht vom französischen König, sondern im Jahr 1570 auf dem Reichstag zu Speyer.²¹ Zu diesem Zeitpunkt war Kaiser Ferdinand schon tot, Lassos erste Reise nach Paris zu König Charles IX. hingegen fand erst ein Jahr später statt.²² Doch auch wenn Hornmold hier einiges durcheinanderwirft, wird deutlich, was bereits Lassos Zeitgenossen wussten: Der Komponist unterhielt ausgezeichnete Beziehungen zu ausländischen Höfen. Interessanterweise wird Italien, wo Lasso „angeblich am 6. April von Papst Gregor XIII. zum Ritter des Goldenen Sporns erhoben“²³ wurde, auch hier wieder ausgeblendet. Es ist denkbar, dass Hornmold als Protestant die italienischen Lebensstationen Lassos bewusst aussparte. Auf die Frage nach konfessionellen Motivationen komme ich noch zurück.

Lasso und die Deutschen

Und noch etwas fällt auf: Auch wenn von Lassos Internationalität die Rede ist, liegt der Fokus der Elegien doch merkbar auf dem deutschsprachigen Raum. Bereits in der ersten Lasso-Elegie werden sie genannt: „Teutones Orlandum nominitamus eum“ (S. 241, V. 20), „Wir Deutschen nennen ihn Orlando“, schreibt Hornmold, obgleich es sicher zuerst die Italiener waren, die aus „Roland“ „Orlando“ machten. Wenn es in der siebzehnten Elegie um einen Vergleich der Musik mit der Malerei geht, wählt Hornmold Albrecht Dürer. Besonders deutlich wird der Dichter in der achtzehnten Elegie. Die Deutschen stünden allein Orlandos wegen in einem guten Ruf, worauf alle anderen Völker jenseits der Meere neidisch seien. Es geht also um eine Vorrangstellung im Vergleich mit den Nachbarländern *durch* den Komponisten. Diese Idee greift Hornmold in der letzten Lasso-Elegie nochmal auf, wenn er betont, das Land Germanien – er spricht hier vom Vaterland – habe Lasso hervorgebracht. Auf welche Weise der Dichter die Stellung der Deutschen mithilfe ‚ihres‘ Komponisten aufwertet, zeigt am besten die fünfzehnte Elegie: Einst seien die Germanen unkultiviert gewesen und hätten eine hässliche Sprache gesprochen, wie Cäsars *Bellum Gallicum* oder Tacitus’ *Germania* zeigten. Umso größer sei das Wunder, dass sich „in diesem unserem deutschen Land“ (S. 246, V. 17) eine solche Koryphäe der Musikkunst, von keinem Menschen

20 Vgl. Ignace Bossuyt, Art. „Lassus, Ferdinand de“ u. Art. „Lassus, Rudolph de“, in: *MGG* 10, Kassel 2003, Sp. 1306–1308.

21 Vgl. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1, S. 152–155.

22 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 155 ff.

23 Ebd., S. 52.

übertroffen, gefunden habe. In derselben Elegie bettet Hornmold den Komponisten in die humanistische – und vornehmlich deutsch geprägte – Tradition ein und nennt Philipp Melanchthon, Erasmus von Rotterdam und Johannes Reuchlin „Stützen des Landes“. Was diese Männer mit dreifacher Zunge machten, habe Lasso mit seiner Kenntnis des Gesangs geleistet. Eine Passage, die möglicherweise als Anspielung auf Lassos außerordentliche Sprachbegabung interpretiert werden kann, denn die „dreifache Zunge“ meint mit Sicherheit nicht nur die drei Humanisten selbst, sondern auch die drei alten Sprachen Latein, Griechisch und Hebräisch.²⁴ Sie zeigt außerdem, dass Hornmold den Komponisten vor allem für seine Leistungen als Sänger und Chorleiter bewunderte.

Lasso als Chorleiter und Neuerer

Eine Beobachtung, die zum einen durch die häufige Charakterisierung Lassos als „choragus“ oder „phonascus“ bestätigt wird, zum anderen durch die bloße Positionierung des Lasso-Zyklus innerhalb des *Liber Quartus*. Die Elegien 6–10 befassen sich nämlich, wie eine thematische Hinführung, mit den vier Stimmlagen Diskant, Alt, Tenor und Bass sowie dem Gesang der Nachtigall, direkt daran schließt die erste Lasso-Elegie an. Offenbar siedelt Hornmold die Vokalmusik deutlich vor der Instrumentalmusik an, was freilich nicht nur den vokalen Schwerpunkt in Lassos Schaffen widerspiegelt, sondern ebenso die ungleiche Wertung von vokaler und instrumentaler Musik, wie sie im 16. Jahrhundert (und noch bis weit ins 18. Jahrhundert) allgemein üblich war. Doch es lassen sich auch Passagen über Lasso als Komponisten finden. Ein wichtiger Aspekt ist der Hinweis auf den neuartigen Klang seiner Musik. Bereits in der Eingangslegie schreibt Hornmold über eine „neue Kunst, ganz anders als die alte“, denn hier mische sich „in vielfältigen Tönen Gravität mit Lieblichkeit“ (S. 241, V. 35 f.). Dieser beschriebene Kontrast könnte auf die einzigartige Weise hinweisen, wie Lasso in seiner Musik den fließenden Satz aufricht, um verschiedene textierte Sinnabschnitte musikalisch ausdrucksstark voneinander abzusetzen. Auch in der neunten, vorletzten Lasso-Elegie kommt Hornmold auf den Aspekt des Neuen nochmal zu sprechen. Dort scheint er mit der Metapher eines neuen und dornigen Wegs, den der Komponist als Erster betreten habe, vor allem harmonische Neuerungen zu umschreiben.

Konkreteren Einblick in die damalige Musikpraxis bietet letztlich nur die zwölfte Elegie, in der berichtet wird, wie der Chor am Münchner Hof junge Männer aus aller Herren Länder angelockt habe. Tatsächlich ist Lasso nachweisbar zur Rekrutierung von Sängern und Musikern in verschiedene Länder gereist, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg.²⁵ Hornmold nennt Jünglinge, die mit halbierten Stimmen singen, sowie Männer, die man „brummende Bären nennen möchte“ (S. 243, V. 37). Mit den „brummenden Bären“ sind sicherlich die tiefen Bassstimmen gemeint, der ungewöhnliche Ausdruck der „halbierten Stimmen“ lässt hingegen verschiedene Interpretationen zu: Ergänzend zu den tiefen Stimmen könnten damit die hohen Stimmlagen gemeint sein, möglicherweise spielt der Dichter

24 Lasso beherrschte freilich weder Griechisch noch Hebräisch, dafür aber neben Latein auch Französisch, Deutsch und Italienisch.

25 Als Lasso 1560 die Niederlande bereiste, erhielt er einen Brief der Statthalterin Margarethe von Parma mit der Aufforderung, bei seinen Sängeranwerbungen Rücksicht auf die Interessen des spanischen Königs zu nehmen. Offenbar suchte Philipp II. zur gleichen Zeit wie Lasso nach Musikern und hatte, da die Niederlande damals zu seinem Herrschaftsgebiet gehörten, natürlich vorrangige Ansprüche. Von einer Reise nach Italien im Jahr 1574 brachte Lasso Sänger mit, mit denen Herzog Albrecht nicht recht zufrieden war. Vgl. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1, S. 116 ff. bzw. S. 170 f.

auf die Oktave in Analogie zur Halbierung der Saite am Monochord an. Denkbar wäre auch ein Hinweis auf die, wenn auch damals wenig verbreitete, Technik des Falsettgesangs, bei dem die Stimmbänder ja nicht vollständig (sondern halbiert) schwingen.

Lasso als Komponist

Am meisten Aufschluss über Lassos Komponierweise geben die sechzehnte und die neunzehnte Elegie. Zum einen spielt Hornmold hier vermutlich auf die Kunst der Wortausdeutung an, wenn er in der Elegie Nummer 16 von „pictis ubi subjiencia fuerunt verba notis“ (S. 248, V. 37 f.) schreibt. Zwar beschreibt der Dichter den Kompositionsvorgang so, dass Lasso Worte unter bereits gemalte Noten gesetzt habe (und nicht Noten zu den Worten malte), entscheidend scheint mir jedoch der Nachsatz: Der Komponist habe die Worte immer „apto loco“, „an geeigneter Stelle“ gesetzt. Viel verwunderlicher als diese eher diffuse Beschreibung ist jedoch, dass Hornmold sich an dieser Stelle, wenn überhaupt, das einzige Mal zu Lassos Fähigkeit der Wortausdeutung äußert, da doch gerade diese bereits seit seinen frühesten Biografien immer wieder besonders hervorgehoben wird. Offenbar war ihm die allgemeine Wirkungsästhetik in Lassos Musik wichtiger als das einzelne Wort-Ton-Verhältnis, denn damit beschäftigt der Dichter sich um einiges ausführlicher. Er attestiert dem Komponisten ein hervorragendes Gespür für Situationen und die Erfindung der dazu passenden Musik. Er habe, schreibt Hornmold in der neunten Lasso-Elegie, die Musik mal fröhlich, mal erhaben gestaltet, im schnellen Tempo oder eher getragen – ganz so, wie es die jeweilige Situation gerade erforderte. In derselben Elegie nennt er als weitere Stilmerkmale Lassos Imitation und Echowirkung, wobei er letztere sogar in Sprache umsetzt: „Nunc huc nunc illuc itque reditque sonus“ (S. 251, V. 26), schreibt er, „bald hierhin bald dorthin, vor und zurück geht der Ton.“

Die letzte Lasso-Elegie

Die letzte Elegie weist interessanterweise auf eine Lasso-Schule hin und spricht von einigen „im Vaterland, denen er alle Geheimnisse der Kunst mit sehr freundlichem Zutrauen enthüllte“ (S. 252, V. 31 f.) Nur einen dieser Eingeweihten nennt Hornmold mit Namen: Leonhard Lechner; ansonsten schiebt er bloß von „plures alii“, vielen anderen. Ein Blick in die Elegie über Lechner selbst bekräftigt die Sonderposition des Stuttgarter Kapellmeisters, denn dort berichtet Hornmold von einem freundschaftlichen Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen ihm und Lasso und nennt die beiden an einer Stelle sogar Brüder. Über die Frage, warum der Dichter gerade in Lechner den wichtigsten Lasso-Nachfolger sah, lässt sich nur spekulieren. Möglicherweise bestand zwischen Hornmold und dem Stuttgarter Kapellmeister eine persönliche Bekanntschaft oder gar Freundschaft. Dafür würde auch die Versanzahl der Lechner-Elegie sprechen: Sie ist mit 80 Versen nicht nur doppelt so lang wie jede einzelne Lasso-Elegie, sondern auch die längste Elegie des gesamten *Liber Quartus*. Bemerkenswert ist ein Detail, mit dem Lechner hier näher beschrieben wird: Er sei am Hofe desjenigen Herzogs unterhalten worden, der drei Hörner mit dem doppelten Fisch in seinem Wappen trage, schreibt Hornmold. Das von ihm beschriebene Wappen gehört zum württembergischen Herzogtum und mag eine Bekräftigung sein, dass der Dichter tatsächlich sehr gute Verbindungen nach Stuttgart unterhielt.

Musik und Konfession

Die geistliche Musik stehe über der weltlichen, schreibt Hornmold im vierten Buch des *Opus plane novum* immer wieder, führt die Aussage jedoch weder weiter aus noch belegt er sie an musikalischen Beispielen. Vermutlich stellte Hornmold vor allem aus seiner württembergisch-protestantischen Glaubensüberzeugung heraus die geistliche Musik an die Spitze. Diese wird nicht zuletzt bei Betrachtung der verschiedenen Widmungsträger im zweiten und dritten Buch des *Opus plane novum* deutlich. Hornmold adressiert seine Gedichte an Professoren der Theologie und Jurisprudenz, an Mediziner, Pädagogen und Philologen sowie an seine eigene Familie. Dabei entwirft er das Bild eines ganz bestimmten Personen- und Gesellschaftstypus: In der Mehrzahl männlich, im universitären und häufig im württembergischen Bereich tätig, überwiegend humanistisch und protestantisch. Die eindeutig protestantische Ausrichtung des zweiten und dritten Buches wird durch eine große Anzahl evangelischer Theologen bekräftigt sowie durch Adressaten, die als aktive Reformatoren tätig waren wie Bernhard Göler und Johannes Brenz. Auch die drei Brüder Eberhard, Johann Wilhelm und Reinhard von Gemmingen, denen Hornmold sein *Opus plane novum* gewidmet hat und die er in der Vorrede seine Förderer und Mäzene nennt, entstammen einer Familie, deren Vorfahren wahre Vorkämpfer für die neue Lehre Martin Luthers gewesen waren und zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Reformation im Kraichgau eingeführt hatten.²⁶ Mit Blick auf Hornmolds eigene Familiengeschichte, sein Großvater schloss während des Studiums in Tübingen Freundschaft mit Philipp Melancthon, wurde Protestant und deshalb der Universität verwiesen, scheint seine Fokussierung auf ein protestantisches Milieu einleuchtend.

Bei näherer Betrachtung des *Liber Quartus* ergibt sich allerdings ein überraschend anderes Bild: Immerhin zehn der 23 beschriebenen Musiker sind katholischen Glaubens. Einer davon, Orlando di Lasso, nimmt allein ein Fünftel der Gesamtzahl an Gedichten ein. Auch den katholischen Höfen in München, Wien und Paris kommt im Lasso-Zyklus eine gewisse Bedeutung zu. In diesem letzten Buch werden in den Elegien Personen, Regionen und sogar Institutionen katholischer Konfession panegyrisch beschrieben. Fast noch interessanter ist allerdings die Tatsache, dass Hornmold die Thematik der unterschiedlichen Konfessionen (wenn es etwa um die Beziehung zwischen Lasso und seinem protestantischen Schüler Lechner geht) gar nicht benennt. Spielt Glaubensspaltung also keine Rolle mehr, wenn es um die Musik geht? Sollte die Musik sich zur Entstehungszeit des *Opus plane novum* – mitten in einer Epoche, den die Historiker gerne als „Konfessionelles Zeitalter“ bezeichnen²⁷ und weniger als 15 Jahre vor Ausbruch des dreißigjährigen Krieges – den scharfen Trennungslinien der politischen, territorialen und religiösen Grenzen entzogen haben? Kann man sie als ein konfessionell neutrales Gebiet, ja vielleicht sogar als „Brücke“ zwischen den verschiedenen Konfessionen bezeichnen?

Das Unternehmen, Aufschlüsse über die Rolle der Musik zur Zeit der zunehmenden Konfessionalisierung zu gewinnen, gestaltet sich nicht ohne Schwierigkeiten und zeigt, wie widersprüchlich die Aussagen sind. Dies beginnt mit der Tatsache, dass die Geschichte der Kirchenmusik bis heute in zwei Forschungszweige getrennt ist, wie an den beiden einzigen, vollständig erschienenen Büchern zur Geschichte der evangelischen und katholischen

26 Vgl. Gerhard Kiesow, *Von Rittersn und Prediger. Die Herren von Gemmingen und die Reformation im Kraichgau*, Ubstadt-Weiher 1997.

27 Vgl. etwa Harm Kluiting, *Das Konfessionelle Zeitalter. Europa zwischen Mittelalter und Moderne*, Berlin 2007.

Kirchenmusik gut erkennbar ist.²⁸ Auch der in neuerer Zeit erscheinenden *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden*²⁹ fehlt letztlich eine umfangreiche überkonfessionelle Darstellung der Musik in Deutschland für die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts. Trotz zahlreicher Beispiele überkonfessioneller Musikgeschichte, deren vielleicht prominentestes niemand Geringeres als Martin Luther selbst ist, der in einem Brief an Ludwig Senfl die katholischen Herzöge von Bayern lobt, „weil sie die Musik so pflegen und ehren“³⁰ – die sogenannte „Meistererzählung von Reformation und Gegenreformation“³¹ ist aus der Musikgeschichte nicht wegzudenken.

Die Beschäftigung mit Hornmolds Musikerelegien liefert jedoch andere Ergebnisse. Die bayerischen Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. standen im politischen Tagesgeschäft seit 1569 zwar der Gegenreformation nahe, nahmen auf dem Gebiet der Musik aber eine eher ambivalente Haltung ein.³² Ein Beispiel dafür ist der gute Kontakt zwischen der katholischen Münchner und der protestantischen Stuttgarter Hofkapelle, die sich gegenseitig Sängerknaben in die Ausbildung schickten, einander Musiker vermittelten und sogar in ähnlich organisierten Strukturen arbeiteten.³³ Ein Empfehlungsschreiben, das Herzog Wilhelm 1585 dem zum Protestantismus konvertierten Leonhard Lechner ausstellte, lässt ebenfalls auf konfessionelle Toleranz schließen.³⁴ Zudem lässt sich ein Zusammenhang zwischen der musikalisch vermittelnden Haltung der bayerischen Herzöge und den Idealen des Späthumanismus, mit denen Albrecht aufwuchs, feststellen. Denn der Humanismus war „zunächst und vor allem eine kulturelle Vision.“³⁵ Die Humanisten versuchten, eine Brücke zwischen den Konfessionen zu schlagen, und wie es scheint war die Musik ein Pfeiler dieser Brücke.

Konfessionellen Brückenbau kann man auch für Leben und Werk Orlando di Lassos konstatieren. Als Frankoflame war er Katholik und verbrachte fast sein ganzes Leben an katholisch geprägten Orten wie Italien und Bayern. Dennoch fand seine Musik auch in protestantischen Kreisen große Verbreitung, wie etwa das Beispiel der Stuttgarter Hofkapelle zeigt, in deren Besitz sich eine Vielzahl seiner Drucke befand. Die Tatsache, dass Lasso immer wieder Schüler des Stuttgarter Hofes unterrichtete und sich für manche von ihnen, etwa für Leonhard Lechner, zeitlebens einsetzte, spricht zudem für eine religiöse Toleranz

28 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, zweite neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher u. a., Kassel 1965 sowie Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel 1976.

29 Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hrsg.), *Geschichte der Kirchenmusik, Bd. I,1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert, Bd. I,2: Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, Laaber 2011.

30 Zit. nach Johannes Schilling, „Musicam semper amavi“, in: *Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft* 3/2012, S. 133–144.

31 Silke Leopold, „Ein Lutheraner in Rom. Komponieren im Kontext der Konfessionen“, in: *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger, Kassel 2010, S. 9–25, S. 11.

32 Vgl. dazu Adam R. Gustafson, *The artistic patronage of Albrecht V and the creation of Catholic identity in sixteenth-century Bavaria*, Athens 2011, S. 101: „Like his father, Albrecht V showed a high level of ambivalence about the religious disposition of his artists.“

33 Siehe dazu die Angaben in Fußnote 13.

34 Vgl. Klaus Aringer, Art. „Lechner, Leonhard“, in *MGG* 10, Kassel 2003, Sp.1409–1414, Sp. 1409.

35 Gerrit Walther, „Konfession und ‚sprezzatura‘. Aspekte des europäischen Späthumanismus“, in: *Die Anfänge der Münchener Hofbibliothek unter Herzog Albrecht V.*, hrsg. von Alois Schmid, München 2009, S. 10–27, S. 14. Zur vermittelnden, „erasmianischen“ Haltung der Humanisten vgl. auch Cornelis Augustijn, *Humanismus*, Göttingen 2003, S. 123.

des Komponisten selbst. Als ein musikalischer Hinweis, dass Lasso die Musik über die Konfession stellte, mag seine Komposition „Du fons de ma pensée“ angesehen werden. Der Tenor des vierstimmigen Satzes basiert auf der Melodie des 130. Psalms aus dem Genfer Psalter³⁶ – dem liturgischen Gesangbuch der calvinistischen Kirche, die sich bewusst von der altgläubigen Kirche distanzierte.

Gegen Ende seines Lebens wandte Lasso sich verstärkt der katholischen Kirche zu, verlagerte seine musikalische Produktion immer mehr auf geistliche Musik und identifizierte sich mit der Gegenreformation. Sebastian Hornmold scheint daran keinen Anstoß genommen zu haben. In seinen Gedichten geht er auf die konfessionelle Haltung des Komponisten nicht ein. Reformation und Gegenreformation, Protestantismus und Katholizismus spielen im *Liber Quartus* keine Rolle. Freilich: Dass Hornmold Italien aus Lassos Biografie ausspart, mag er als Protestant bewusst getan haben. Die ersten drei Bücher und die Widmungsrede des *Opus plane novum* sind ja auch durchaus protestantisch ausgerichtet. Umso mehr fällt auf, wie es im *Liber Quartus* vorrangig um die Musik geht, um diejenigen, die sie komponieren und ausführen, und zwar unabhängig von ihrer Konfessionszugehörigkeit. Es scheint, als habe Hornmold seine Musikedichtung im Sinne des humanistischen, konfessionsübergreifenden Ideals verfasst.

Fazit

Das *Opus plane novum* erfüllt unterschiedliche Funktionen: Zunächst einmal ist es eine bisher unbekannte Quelle zu Orlando di Lasso, die zwar keine neuen Informationen über sein Leben und Werk zutage fördert, aber durchaus als ein ergänzender Teil der Lasso-Rezeption gewertet werden kann. Darüber hinaus vermittelt Hornmolds Werk ein wichtiges Bild des Musiklebens um 1600, und zwar aus der Perspektive eines Staatsmannes, der sich nebenbei dichterisch engagierte und zudem über eine erstaunliche Kenntnis der zeitgenössischen Musikwelt verfügte. Vor allem aber reiht das vierte Buch der Elegiensammlung sich in zahlreiche Beispiele ein, die zeigen, dass die Musik sich in Zeiten der Konfessionalisierung nicht zwingend an die territorialen und politischen Grenzen hielt, sondern diese oftmals brückenartig miteinander verband. Vielleicht kann Hornmolds *Opus plane novum* ein Anstoß sein, sich mit dem Thema Musik und Konfession in Zeiten der Konfessionalisierung neu zu befassen, umzudenken und einer überkonfessionellen Perspektive mehr Raum zu geben.

36 Vgl. dazu Frank Dobbins, „Lasso: Borrower or Lender. The Chansons“, in: *Revue belge de Musicologie* 39/40 (1985/1986), S. 101–157, S. 134; Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001, S. 170; Judith Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*, Tutzing 2010, S. 34.

*Übersetzung der zehn Lasso-Elegien***Elegia Undecima
De Orlando Lasso Belgâ, Chori Musici in
Boiorum Aulâ magistro excellentissimo.**

PLURIMA nae miracula dedit Natura creatrix

Tot rerum, mundus quas ruiturus alit:
Miratur, stupet, & quasi raptus in ecstasin
omne
Anxius indagat Plinius istud opus.

5 Cùm primis maris & subjectas ipsus in undas

Spectans, miraculis, hoc praeit inquit, opus.
Cetera qui bene nosse volet, quid terra quid
aether,
Quid sit homo, solers haec aliunde petat.

Sat nobis hunc nosse DEUM, qui finxerit istaec

10 Omnia, Naturae conditor ipse DEUS.
En animans, Hominem, generosius omnibus
unum
Vult DEUS, exornans hunc ratione suâ.
Factus imago DEL cur non homo sensibus uti

Debeat & reliquis praevaluisse bonis;
15 Ast ita Numinibus placuit, discrimen ut esset,

Illis, quin homini saepe praeesset homo.

Istius ecce rei vivum proponitur orbi

Exemplum, Belgii quod sibi terra dedit.
Protulit haec genitum Laesa de stirpe
Rolandum.

20 Teutones Orlandum nominitamus eum.
Noluit ille domi nimium subsistere, tractus
Maluit externos visere rure, mari.

Vivida vis animi, labor, ars, industria, virtus

Fecit, honestatis quò sequeretur iter.

25 Italiam peragrat, Gallos invisit & Anglos,
Nunc mare, nunc terras, nunc mare rursus adit.

Et tantisper adit, patriae dum redditus orae

Adferat ingenij divitioris opes.
Quale decus secum tulit; (interfarier ausit

**Elegia Undecima
Über den Flamen Orlandus Lassus, den
herausragendsten Lehrer der Musikkapelle am
Hofe der Bayern.**

Die Schöpferin Natur schuf viele wunderbare
Erscheinungen von so vielen Dingen,
welche diese dem Untergang geweihte Welt nährt:
Plinius bewundert all dieses Werk, staunt darüber,
ist geradezu wie entzückt davon
und erforscht es genau.

Besonders als er auf die tiefen Fluten des Meeres
schaute,
sagte er: Dieses Werk übertrifft alle Wunder.
Derjenige, der die übrigen Dinge gut kennen
möchte, was die Erde, was der Himmel,
was der Mensch ist, der mag sein Wissen fleißig von
anderswoher holen.

Uns genügt es, diesen GOTT zu kennen, der all
dieses geschaffen hat:
denn GOTT ist ja auch der Schöpfer der Natur.
Siehe, allein den beseelten Menschen wollte GOTT
edler als alle ausgestattet,
indem er ihn mit seiner Vernunft auszeichnete.
Da er zum Abbild GOTTES gemacht wurde:
warum sollte da der Mensch nicht seine Sinne
benutzen
und den Vorrang vor allen Gütern besitzen.
Aber es gefiel den himmlischen Mächten, dass ein
Unterschied sein sollte zwischen ihnen,
ja, dass ein Mensch oft dem anderen überlegen sein
sollte.
Dafür wurde der Welt ein lebendes Beispiel vor
Augen gestellt,
das Flandern sich selbst geschenkt hat,
denn es brachte Rolandus aus dem Stamme Lassus
hervor,

wir Deutschen nennen ihn gewöhnlich Orlandus.
Jener wollte nicht zu sehr zu Hause verweilen,
er wollte lieber zu Lande und zu Wasser fremde
Landstriche aufsuchen.

Seine lebendige Geisteskraft, Anstrengung,
fachliches Können, Fleiß und Tugend
bewirkten, dass er den Weg der Ehrenhaftigkeit
ging.

Er durchwanderte Italien, er besuchte die Franzosen
und die Engländer,
bald begab er sich auf das Meer, bald auf das Land,
bald wieder auf das Meer.

Und auf solche Weise reiste er, bis dass er, zurück in
heimatlichen Gefilden,
die Reichtümer eines reicheren Geistes mitbrachte.
Was für eine Zierde brachte er mit? (könnte
vielleicht einer dazwischen

- | | | |
|----|---|--|
| 30 | <p>Fortè quis) in melicà cognitione basin.
 Hanc basin, aut spartam, qua tunc est actus,
 adornat
 Taliter, ut subdat cantica multa typis.
 Fama viri vires sibi sumit, & omnia regna
 Intrat & inventum creditur esse novum.</p> | <p>zu fragen wagen) Das Fundament der musikalischen
 Fachkenntnis.
 Diese Grundlage oder die Domäne, die er sich
 angeeignet hatte, schmückt er
 in der Weise aus, dass er viele Gesangsstücke zum
 Druck brachte.
 Der Ruhm des Mannes nahm zu und drang in alle
 Königreiche vor,
 und man glaubte, dass hier etwas Neues erfunden
 wurde.</p> |
| 35 | <p>Ars nova, dissimilis veteri, dulcedine namque
 Miscetur gravitas multiplicata tonis.
 Rumor is ad Boios adit & nova forma canendi,
 Dum vocet ad sese Dux Alebertus eum.
 Principis ille lubens adit aulam? iamque
 redundat</p> | <p>Eine neue Kunst, ganz anders als die alte, denn hier
 mischte
 sich in vielfältigen Tönen Gravität mit Lieblichkeit.
 Dieses Gerücht drang zu den Bayern vor und die
 neue Art zu singen,
 bis der Herzog Albrecht ihn zu sich rief.
 Betrat er den Hof des Fürsten gerne? Und dann war
 dessen Gunst
 so übermächtig, dass er ihm sofort als seinem Herrn
 folgte.</p> |
| 40 | <p>Gratia, quae facit, ut porrò sequatur herum.</p> | <p>so übermächtig, dass er ihm sofort als seinem Herrn
 folgte.</p> |

**Elegia Duodecima
 De eodem Orlando Lasso Musico.**

- NAM quid in hocce viro non progrediamur?
 amussim
 Laus erit Orlandi commemoranda mihi.
 Unde sed incipiam? Latum mihi panditur
 aequor,
 Oceanus, quem nunc Eulogiasta nato.
- 5 Est tamen intrandum pelagus, tranare licebit
 Forsan, & audentes fors aliquando juvat.
 Per Musas ego juro meas, pro numine terrae
 Posse recenseri jugiter huncce virum.
 Qui sua cum Musis commercia docta tot
 annis
- 10 Fecit, is in numero tunc reputatur eo.
 Laßus at à teneris, à primo flore juvente
 Se dederat resonis harmonicisque modis.
 Ductus & eductus fuerat semperque reductus
 Phocidos ad fontes limpidioris aquae.
 15 Dum sua prolueret satis ora sitimque levaret,
 Hoc est, cantandi nosset utrinque viam.
 Id sit, at in reditu, postquam digressus ab ist.
 Fonte, profanatos respuit ille tholos.

**Elegia Duodecima
 Über denselben Musiker Orlandus Lassus.**

- Denn was sollen wir bei diesem Mann nicht
 fortschreiten?
 Den Ruhm des Orlando werde ich vollständig
 erinnern müssen.
 Wo aber soll ich beginnen? Vor mir breitet sich ein
 Meer aus,
 ein Ozean, in dem ich jetzt als Lobredner
 schwimme.
 Es gilt dennoch, sich auf dieses Meer zu begeben,
 vielleicht ist es erlaubt, es zu durchschwimmen,
 und den Wagenmutigen hilft bisweilen ja auch der
 Zufall.
 Bei meinen Musen schwöre ich, dass dieser Mann
 immer als
 ein göttliches Wesen für die Erde eingeschätzt
 werden muss.
 Wer so viele Jahre gelehrten Umgang mit den Musen
 betrieben hat,
 der wird dann zu dieser Schar gerechnet.
 Lassus aber hatte sich von Kindheit, von der ersten
 Jugendblüte an
 den wohltonenden und harmonischen Melodien
 gewidmet.
 Er wurde geführt und aufgezogen und immer
 zurückgeführt
 zu den phokischen Quellen von sehr klarem Wasser.
 Während er dort gründlich seine Lippen netzte und
 seinen Durst löschte,
 das heißt, um beide Wege des Singens kennen zu
 lernen,
 geschieht dieses, doch beim Rückzug, als er diese
 Quelle verlassen hatte,
 verschmähte er die entheiligten Paläste.

- Namque superstitio Musas gentilis habebat
 20 Primitus, ut vatam fabula multa refert.
 Sic adit ille tholum IOVAE viventis, & unum
 Censet honorandum voce manique DEUM.
 Hoc ad opus Musasque sacras castasque
 Patronus
 25 Boius Adelbertus fert quasi Numen opem.
 Ille juvans hominem non parci sumptibus,
 urgens,
 Sint praesto, melicum qui modulentur opus.
 Protenus accelerant Itali Gallique, nec'ulla
 Tunc fuerat, quae non, Natio, ferret opem.
 Nemo bonus subterfugium quaerebat, ad
 aulam
 30 Quò minus istius provolitare heri.
 Nemo pius sese clam subducebat, ut isti
 Verè magnifico nollet adesse choro.
 Ventitat huc properè puerorum pulchra
 corona,
 35 Cantantum secus haud, quàm modulator olor.
 Huc juvenes, qui dimidiato murmure cantant,
 Deveniunt, quorum Musica mater erat.
 Accersuntur eò, fremebundos dixeris ursos,
 Voce vibrissantes cantica nata viri.
 Cetera non addo; verè fuit aula beata,
 40 Orlando melicum tunc moderante chorum.

- Denn am Anfang besaß der heidnische Aberglaube
 die Musen
 für sich, wie wir aus den zahlreichen Erzählungen
 der Dichter erfahren.
 So wendet er sich dem Heiligtum des lebendigen
 JEHOVAS zu
 Und findet, dass nur der eine GOTT zu ehren sei
 mit Stimme und Hand.
 Zu diesem Werk und zu den heiligen und reinen
 Musen bringt der Schutzherr,
 der Bayer Albrecht, Beistand wie eine Gottheit.
 Er hilft dem Mann und spart nicht an Kosten,
 indem er energisch dafür sorgt,
 dass Leute zur Verfügung stehen, die das
 musikalische Werk gestalten.
 Sofort kommen sie aus Italien und Frankreich, und
 es gab damals keine Nation,
 die nicht zur Hilfe kam.
 Keiner von anständiger Gesinnung suchte eine
 Ausflucht, um nicht zum Hof
 dieses Herrn hin zu eilen.
 Kein Frommer entzog sich heimlich, um diesem
 wahrhaft großartigen Chor nicht angehören zu
 wollen.
 Herbei eilt die schöne Schar der Knaben,
 die fast so schön singen wie ein singender Schwan.
 Herbei kommen die Jünglinge, die mit halbiert
 Stimme singen,
 deren Mutter die Frau Musica war.
 Angezogen werden auch Männer, die man
 brummende Bären nennen möchte,
 die mit ihrer Stimme erzeugte Gesänge trällern.
 Weiteres füge ich nicht hinzu; es war wahrhaftig ein
 gesegneter Hof,
 als Orlando den Musik-Chor leitete.

**Elegia Decima Tertia
 De Orlando Lasso Musico.**

- PERGIMUS: Orlando nemo praeclarior
 usquam
 Exitit ingenio iudicioque gravi.
 Iuvit eum Natura sagax in tempore primo,
 Pusio cum vel adhuc ille novennis erat.
 5 Huic tamen assiduum superaddidit
 incrementum
 Naturae pater & conditor ipse DEUS.
 Me miserum! (fas sit mihi jam transacta dolere)
 Qui non proderim tum generatus homo.
 Fortè forem nunc in parili novus arte canendi
 10 Musicus, hoc uno produce nempe meo.

**Elegia Decima Tertia
 Über den Musiker Orlando Lasso.**

- Wir fahren fort: Keiner war jemals berühmter als
 Orlandus,
 er ragte hervor durch Begabung und gewichtiges
 Urteilsvermögen.
 Die weise Natur unterstützte ihn schon in der
 frühesten Zeit,
 als er noch ein Knabe von eben neun Jahren war.
 Diesem hat jedoch eine ununterbrochene
 Fortbildung hinzugegeben
 der Vater der Natur und Schöpfer selbst GOTT.
 Ich Armer! (Es sei mir erlaubt, das schon Vergangene
 zu bedauern)
 Der ich nicht schon damals auf der Welt gewesen
 bin.
 Vielleicht wäre ich jetzt in der gleichen Sangeskunst
 ein neuer Musiker, einzig dadurch, dass er mir als
 Führer vorangegangen wäre.

<p>Quippe fidelis & eximiâ pietate phonascus In sibi subjectum vir fuit iste chorum. Genesisius hunc vixdum pater exeruisset amorem; Quantum vis maius nil sit amore patris. 15 At quia non mihi, non aliis Natura DEUSque Indidit hoc artis, me quoque subdo DE(O). Idque lubens facio demiâ mente, IEHOVAE Quando reluctari grande sit usque nefas. Dum fit id, interea retinet sibi solus honorem;</p> <p>20 Et coryphaeorum creditur esse pater. Nil, quod in absurdum cadat, aut laudabile nunquam, Sed quod honestati convenit, aptus agit. Quò facit, ut Dux Boiorum celsissimus Heros</p> <p>25 Illi perpetuam polliceatur opem. Hanc charin ad finem, regimen quoad huius in aulâ Durat, habet tali dignus honore senex. Credere perfacul est, capitis cecidisse coronam</p> <p>Illius, Albertus cùm moreretur herus. Ipsus Apollo fuit sub eodem tempore questus, 30 Quassatum capitis tùm diadema sui.</p> <p>Istriados flevêre Deae, flevêre Caménae</p> <p>Isarides, & adhuc Musicus ordo dolet. Nec tamen expirat jam gratia parta Dynastae.</p> <p>Num pare prosequitur gnatus amore Virum.</p> <p>35 Dives opum, Dux magnanimus Gulielmus amator Praecipuus melicae, ceu pater antè, reî.</p> <p>Ille patrocínio fovet & tegit huncce choragum</p> <p>Tantisper, fato dum cadat ille senex. Musicus unde decor periisse simillimus umbrae</p> <p>40 Fertur, & ad manes creditus iisse suos.</p>	<p>Ein treuer Sangmeister und von herausragender Menschenfreundlichkeit war dieser Mann dem ihm unterstellten Chor gegenüber. Der Schauspieler Genesisius als Vater hätte diese Liebe nicht so überzeugend zeigen können, obwohl es ja nichts Größeres gibt als Vaterliebe. Aber weil GOTT weder mir, noch anderen durch Natur diese besondere Kunst schenkte, unterwerfe auch ich mich GOTT. Und dies tue ich gern mit dem demütigsten Sinn, denn GOTT zu widerstreben, ist immer großes Unrecht. Wenn dies geschieht, behält inzwischen er allein für sich die Ehre und gilt als Vater der Koryphäen. Nichts, das sinnlos oder stets unrühmlich wäre, veranlasst er in seinem weisen Tun, sondern nur das, was der Ehrenhaftigkeit zukommt. Dadurch bewirkte er, dass der Herzog der Bayern, der erhabene Ehrenmann, ihm eine dauernde Besoldung versprach. Diese Gunst genoss er bis zum Schluss, solange dessen Herrschaft am Hof andauerte, und der alte Mann war einer solchen Ehre würdig. Es fällt überhaupt nicht schwer zu glauben, dass die Krone von seinem Haupt fiel, als sein Herr Albrecht starb. Zur selben Zeit hat ja Apollo selbst geklagt, dass das Diadem auf seinem Haupt erschüttert worden sei. Damals weinten die Göttinnen Istriens, es weinten die Isar-Musen und der ganze Musikerstand trauert bis heute. Und dennoch erlosch nicht die Gnade, die er beim Herzog erlangt hatte, denn sein Erbfolger erwies ihm die gleiche Wertschätzung: der reiche, hochherzige Herzog Wilhelm, ein hervorragender Liebhaber der musikalischen Sache, ganz so wie vorher der Vater. Er förderte den Chorleiter, trat für ihn ein und schützte ihn so lange, bis er in hohem Alter starb. Der Glanz der Musik sei damit wie ein Schatten vergangen, sagt man, und man habe damals gemeint, er sei ebenfalls in das Totenreich entschwunden.</p>
---	--

Elegia Decima Quarta
De eodem Orlando Lasso.

- ECCE reviviscit flos Musicus ille vetustus,
Et viget in Boiâ pristinus arce decor!
- Nam licet ille viam carnis terat, unde putrescat
- Mortuus, & fiat, qui fuit antè, cinis.
- 5 Non tamen illius interiit nova forma canendi.
- Ars, labor, ingenij vis operosa sui.
- Sed manet, & porrò mansurum nomen in orbe
- Ampliter extendet se, quoad orbis erit.
- Is fuit Alberti Boij Ducis una voluptas,
- 10 unum delictum mentis, amica quies.
- Lumen erat, lenimen erat, si quando rotabat
- Sors vaga diversas hîc alibique vices.
Propter id Albertus donavit honoribus illum,
Praeter & istud opum divitiore penu.
- 15 Insuper invictus, quo non robustior alter
- Vixerat in terris, Carolus auxit opes.
Et sic auxit, ut iis super adderet ornamentum,
- Condecorans illium nobiliore gradu.
Ut mox in numero foret Ordinis ipsus equestris,
- 20 Et velut emeritus miles ubique foret.
- Hocce manere ratum cupiens ornamen in
aevum
Fernandus manuum firmat id omne notâ.
- Imperij successor agit, confirmat & auget
- Chirographo proprio Maximilianus idem.
- 25 Illud idem firmans & adaugens porrò
Rudolphus,
Rerum summus apex Induperator agit.
Omnes semidei: sic nobilitatis origo
- Coepit in Orlando, sic moderante DEO.
Ut sua posteritas generosa vocetur, & artem
- 30 Hanc sciat aeternum promeruisse decus.
Dignus utrinque vir hic, quocumque sit auctus
honore.
Sive penu, rerum copia quanta siet.
- Enthea vis in eo poterat meruisse coronam,

Elegia Decima Quarta
Über denselben Orlandus Lassus.

- Siehe, es wird wieder lebendig die Blume der Musik
und ihr vormaliger Glanz ist am bayrischen Hof
wieder voll entfaltet!
- Denn wenn er auch den Weg alles Fleisches ging,
deswegen jetzt als Vermoderter
verwest und zu Asche wurde, die er auch vorher war:
Trotzdem nicht untergegangen ist die neue Form des
Gesangs,
seine Kunst, seine Anstrengung und die
einsatzfreudige Kraft seines Geistes.
Aber sein Name bleibt und wird weiter bleiben und
sich
auf dem Erdenkreis weit verbreiten, so lange die
Erde bestehen wird.
Dieser war die einzige Freude des bayrischen
Herzogs Albrecht,
er war das Entzücken seines Geistes und seine
willkommene Erholung.
Er war sein Licht, er war sein Trost, wenn bisweilen
das unstete Schicksal
ihm hier und dort widrige Wechselfälle bereitete.
Deswegen beschenkte ihn Albrecht mit Ehren,
und außer diesem auch mit ziemlich reicher
Versorgung.
Darüber hinaus vermehrte der unbesiegte Karl –
kein stärkerer
hat je auf Erden gelebt – seine Besoldung.
Und er vermehrte sie so, dass er ihm darüber hinaus
eine Auszeichnung verlieh,
indem er ihn mit einem höheren Adelsrang versah,
sodass er selbst bald dem ritterlichen Stand
angehörte
und in allem ganz wie ein verdienter Ritter leben
konnte.
Ferdinand wünschte, dass diese Auszeichnung auf
Lebenszeit rechtskräftig bliebe
und bestätigte dies alles eigenhändig mit einer
Urkunde.
Maximilian, der Nachfolger in der Herrschaft,
betrieb, bestätigte und vermehrte
dasselbe durch eigene Urkunde.
Ebenso verfuhr daraufhin Kaiser Rudolph, der
höchste Herrscher der Welt,
indem er dasselbe bestätigte und vermehrte.
Sie waren alle Halbgötter: und so nahm der Adel
Orlandos seinen Anfang,
da Gott es so fügte.
Sodass seine Nachkommenschaft edel genannt
würde und wusste,
dass diese seine Kunst ewigen Glanz verdient hatte.
Mit welcher Ehre er auch immer ausgezeichnet
wurde oder mit welcher Versorgung,
und wie reich er auch immer sein mochte: beides hat
sich dieser Mann verdient.
Die von Gott erfüllte Kraft in ihm war mächtig
genug, um die Krone zu verdienen

- Et palmam cunctis praeripuisse plagis.
 35 I nunc, quisquis es, & talem tantumque
 choragum
 Despice, comminuens ipsius hocce decus.
 Invenies equidem te fallere posse te ipsum.
 Quò minùs agnoscis manera díá viri.
 Qualis erat semperque fuit, mansurus is idem
 40 Est & erit, cunctus Musicus arte prior.
- Elegia Decima Quinta**
De eodem Orlando Lasso.
- UT micat ex auro regis diadema, pyropus
 Quando subest illi, vel preciosus onyx:
 Quando flammeolo scintilla resultat ab orbe,
 Ceu radians tremulo solis ab igne jubar:
 5 Sic meus Orlandus coryphaeus in arte
 triumphat
 Harmonicâ, cui non par reperitur homo.
 Ille praeest Musis (ita iussit Apollo) locumque
 Semper honoratum servat habetque suum.
 Qualiter arboreae regina propaginis omnes
 10 In saltu frutices Laurus honore praeit.
 Cedrus ut in Lybano praeit; aut Philomela
 catervae
 Alituum cantu multiplicante praeit.
 Dicite navigeri Nymphae, pia pectora, Nicri,
 Per caput hoc juro, dicite vera mihi.
 15 Dicite, num vestrís in tractibus unus & alter
 Musicus hunc melicâ vicerit arte virum.
 At mirum fuerat, quòd in hac Germanide terrâ
 Fortè sit inventus, qui sit in arte potens.
 Novimus, inculti fuerint quàm Teutones olim,
 20 Qua cum barbarie raucida rusticitas.
 Iulius hoc Caesar, quartusque Monacha,
 Quiritum
 Dictator, quando belligerabat, ait.
 Non tacet hoc Tacitus, de gente Thuisconis aptè
 Et verè faciens verba frequenter ait.
 25 Id Frischlinus ait, redivivum dramate Iulum
- und in allen Regionen der Welt die Siegespalme zu
 erringen.
 Und jetzt geh, wer auch immer du bist, und verachte
 einen so begabten und großen Chorleiter
 und schmälere ihm diesen Ruhm:
 Du wirst herausfinden, dass du dich selber täuschen
 kannst.
 wenn du nicht die göttlichen Leistungen dieses
 Mannes anerkennst.
 Wie er war, und wie er immer gewesen ist, so wird er
 immer sein und bleiben,
 ein Musiker, der mit seiner Kunst alle überragt.
- Elegia Decima Quinta**
Über denselben Orlandus Lasso.
- Wie das Diadem des Königs aus Gold schimmert,
 wenn Goldbronze
 ihm unterliegt, oder wertvoller Onyx.
 Wenn der Funke widerscheint vom flammenden
 Kreis
 gleich dem strahlenden Glanz, der vom zitternden
 Feuer der Sonne ausgeht.
 So triumphiert Orlandus als eine Koryphäe in der
 Kunst der Musik,
 dem kein Mensch gleich gefunden wird.
 Er ist der oberste Führer der Musen (so hat es Apollo
 befohlen) und diesen
 Ehrenplatz bewahrt und besitzt er für immer.
 Sowie der Lorbeerbaum als König der Baumwelt
 alle Gewächse an Vornehmheit überragt.
 Wie die Zeder im Libanon der vornehmste Baum ist;
 oder eine Nachtigall durch
 ihren melodischen Gesang die ganze Vogelschar
 übertrifft.
 Sagt, ihr Nymphen des schiffeführenden Neckars, ihr
 frommen Gemüter,
 – und bei diesem Haupt beschwöre ich euch, sagt
 mir die Wahrheit.
 Sagt, ob in eurer Gegend irgendein Musiker
 in seiner Musikkunst diesen Mann übertroffen hat.
 Aber es war ja auch ein Wunder, dass sich in diesem
 unserem deutschen Land
 einer gefunden hat, der diese Kunst beherrschte.
 Wir wissen ja, wie unkultiviert die Deutschen einst
 waren,
 von welcher Ungeschliffenheit ob ihrer hässlich
 klingenden Sprache.
 Dies sagte Julius Caesar, der vierte Diktator der
 Römer
 als er Krieg führte.
 Dies verschweigt auch nicht Tacitus, der das oft
 betont, wenn er zutreffend
 und wahrheitsgemäß vom Stamm des Tuisto
 berichtet.
 Dies sagt auch Frischlinus, indem er in einem Drama
 den wieder lebendig gewordenen Iulus

Producers, patriae mos vetus unde patet.	auf die Bühne bringt, wodurch die alte Sitte unseres Vaterlands sichtbar wird.
Gratia sit superis, quòd nos utrobique beàrint.	Dank sei den Höheren, dass sie uns zweifach beglücken
Dotibus ingenij iudicique gravis.	mit den kreativen Gaben des Geistes und des gewichtigen Verstandesurteils.
Gratâ mente pol inventas agnoscimus artes,	Mit wahrhaft dankbarer Gesinnung anerkennen wir die Künste, die erfunden wurden,
30 Et colimus, primos qui reperere gradus.	und wir verehren diejenigen, die die ersten Stufen gefunden haben.
Phoenix ille triplex Reuchlinus & acer Erasmus,	Jener dreifache Phoenix Reuchlin & der scharfsinnige Erasmus
Hippophilosque soli fulcra Melanthon erant.	und der Pferdefreund (Philipp) Melancthon waren die Stützen des Landes.
Quando repertores hos tres agnoscere nolis,	Wenn du diese drei nicht als Erfinder anerkennen willst,
Restauratores forsitan artis erunt.	dann wirst du sie vielleicht als Erneuerer der Kunst gelten lassen.
35 Quod tres hi fecère viri cum triplíce linguâ,	Was diese drei Männer mit dreifacher Zunge machten,
Lassus id in cantûs cognitione facit.	dies leistete Lassus mit seiner Kenntnis des Gesangs.
Sed quid opus digito monstrare, vel indice cuncta	Aber wozu muss man darauf mit dem Finger zeigen und alles mit dem Zeigefinger abtasten?
Tangere? praesentem res facit ipsa fidem.	Die Sache beweist sich ja selbst.
Ardua res adjuta fide se protrahit ultro,	Eine schwierige Sache geht von selbst voran, wenn sie von Vertrauen gestützt wird.
40 Non opus est igitur testibus, omne ratum.	Nicht nötig sind also Zeugen, das Ganze ist gültig.

**Elegia Decima Sexta
De eodem Orlando Lasso.**

SI vacat, Orlandi laudes pertexere pergam;	Wenn es freisteht, werde ich fortfahren, die Loblieder des Orlando auszuführen;
Carminis est etenim caussa caputque mei.	Er ist ja auch der Gegenstand und Ausgangspunkt meines Gedichts.
Prona mihi tantum detur proclivis & auris	Möge mir nur ein williges und geneigtes Ohr geliehen werden
Horum, quos pietas urget & arctus amor.	von denen, die menschliche Verbundenheit und enge Freundschaft dazu treibt.
5 Quid loquar? Orlandi dum quasi numen inhaeret,	Was soll ich sagen? Da in Orlando eine Art von göttlicher Macht wohnt,
Comminus angelicum dixeris esse melos.	könnte man ohne weiteres sagen, dass der Gesang engelsgleich ist.
Spirat is arcani quiddam, quod ab axe videtur	Er verströmt etwas Geheimnisvolles, das vom Himmel
Aetheris emissum, non aliunde datum.	geschickt scheint, und nicht von woanders gegeben.
Ecquis erat, cum neuter adhuc nos inter in aura	Wer war denn, da doch bis jetzt kein solcher unter uns in die Öffentlichkeit trat,
10 Prodiret, tantae Musicus artis apex?	ein solcher Gipfel der musikalischen Kunst?
Nolumus infictas ita planitus ire, quòd olim	Wir wollen nicht platterdings bestreiten, dass es auch in vergangenen Zeiten
Non etiam fuerit Martis & artis honos.	Ehre auf dem Gebiet des Krieges und der Kunst gegeben hat.
Ast alios alij superârunt divite venâ,	Jedoch man überwand einander durch eine reiche Begabung,
Vena sed haec fuerat vox agilisque manus.	und diese Begabung betraf die Stimme und die Hand.

**Elegia Decima Sexta
Über denselben Orlandus Lassus.**

- 15 Potimus exemplum: stellam supereminet aethra
 Stella, gradu siquidem nobiliore cluet.
 Utilis est status, & rerum pulcherrimus ordo,
 Quo nil terrarum clarius orbis habet.
 Huc quadrat Orlandus, praeit is ceu stella
 coruscans
- 20 Omnibus, harmonicos qui docuere modos.
 Ille quidem tali sese dignatus honore
 Non fuit, & multos praetulit ipse sibi.
 Fecit id ingenio praescripta modestia, certos
 Nec voluit fines transsiliisse vafer.
- 25 Quò magis obticuit, magis hòc nos pangimus,
 immò
 Pandimus, externus dum sciat istud Arabs.
 Saecula seu nova sint, fuerint seu prisca, quis,
 oro,
 Se talem tantà praebet in arte virum?
 Sit sua laus illis, qui maiestate tremendà,
- 30 Nervosèque graves personuere tonos.
 Hoc pater Orlandus, ceu nunc in utrumque
 paratus,
 Nec tamen adstrictus legibus artis, agit;
 Ut simul insigni cum maiestate choreuma
 Scribat, & ad dulces detque regatque sonos.
- 35 Hoc est artis & ingenij sublimis, amussim
 Subtilis, res est ingeniosa nimis.
 Additur hoc, pictis ubi subjicienda fuerunt
 Verba notis, apto sunt ea pòsta loco.
 Quin etiam si quid fors in sublime vehendum,
- 40 Id vehit, at maestis triste melisma canit.

Wir geben ein Beispiel: ein Stern des Himmels
 überragt
 den anderen Stern, wenn er einen vornehmeren
 Rang einnimmt.
 Nützlich ist die Stellung, und die wunderbare
 Ordnung der Welt,
 wie es auf der Erde nichts Schöneres gibt.
 Hierhin passt Orlandus, dieser geht wie ein funkeln-
 der Stern
 allen voraus, die die harmonischen Regeln gelehrt
 haben.
 Zwar hat er sich einer solchen Ehre nicht für würdig
 befunden
 und zog viele sich selbst vor.
 Dies bewirkte die seinem Talent vorgeschriebene
 Bescheidenheit,
 und er wollte nicht keck die ihn bestimmten Grenzen
 überspringen.
 Je mehr er schwieg, desto mehr besingen wir ihn,
 ja verbreiten (die Kunde), bis dass der letzte Araber
 sie erfährt.
 Ob es sich um die neuen Zeiten handelt oder die
 alten: wer, frage ich,
 erwies sich als ein solcher Mann in so großer Kunst?
 Es sei denen ihr Lob gegönnt, die mit furchtbarer
 Erhabenheit
 und mit Nachdruck würdevolle Töne zum Klingen
 gebracht haben.
 Doch Vater Orlandus, jetzt gleichsam in beide
 (Richtungen) bereit,
 und dabei doch nicht starr gebunden an die Gesetze
 der Kunst, bringt es zustande,
 zugleich mit ausgezeichnete Erhabenheit ein
 Tanzlied
 zu schreiben, und dieses den süßen Tönen zu geben
 und zu lenken.
 Dies ist Beweis einer hervorragenden, durch und
 durch vollkommenen Kunst
 und Begabung, schlechthin genial.
 Hinzuzufügen ist, wo unter die gemalten Noten
 Worte einzutragen waren,
 sind diese an geeigneter Stelle gesetzt.
 Ja sogar auch, wenn etwas zufällig in die Höhe zu
 führen ist,
 so führt er es, aber den Traurigen singt er ein
 trauriges Lied.

**Elegia Decima Septima
 De eodem Orlando Lasso Musico.**

FAMA fidem fecit, fuerit vir quantus Appelles
 Pictor, tùm patriae gloria prima suae.
 Pinxit is eximiè Venerem, quam vivere dicas,
 Fortè quòd in Venerem luxuriosus erat.

**Elegia Decima Septima
 Über denselben Musiker Orlando Lasso.**

Das Gerede machte Glauben, was für ein großer
 Mann der Maler Apelles
 gewesen ist, damals erster Ruhm seines Vaterlandes.
 Er malte vortrefflich die Venus, von der man gesagt
 hätte, sie lebe,
 vielleicht weil er gegenüber der Venus
 verschwenderisch war.

- 5 Sic expressit eam, vivos in imagine sensus
 Ut spiraret, in hoc tam genuinus erat.
 Tam pictura loquens fuit, ad spectacula vanae
 Ut traheret formae lumina quaeque suae.
 Noricus alter erat pictor Direrus Appelles,
- 10 Nun ulli cedens dexteritate manūs.
 Pingere sic hominem poterat, dum vixit, ut
 illum
 Subdubites pictor fecerit anne pater.
 Hi duo pictores lati miracula mundi,
 Magnaque munisici dona fuere DEL.
- 15 Pollet uterque suā nec cedere laude cuiquam
 Vult, quoad hoc dirimat litis Apollo genus.
 Creditur inventor Deus artis hic, artibus ergo
 Praeficitur custos, dux, pater, auctor, amor.
 Hic ubi lance pari duo jurgia ponderat artis,
- 20 Erumpens tandem censor ut aequus ait:
 Estis uterque viri prope Diū, quasi coelitūs orti,
 Par honor est artis, par utriusque manus.
 Hoc unum discrimen ego reor inter utrumque
 Quod vos sejungant tempora, terra, fides.
- 25 Graecus Olympiades cūm dinumeraret, Apelles
 Vixit, at hic nostro tempore vixit homo.
 Cous Appelles erat sed Noricus iste Direrus,
 Christias hic Direr, ast ethnicus ille fuit.
 Sint maneantque viri celebres, sua quemque
 voluptas
- 30 Arsque trahat, nobis mens aliena datur.
 Principis est titulo dignissimus unus & unus
 Orlandus melicae cognitionis apex.
 Nec sine mente loquor, nam munia iudicis
 aequi
 Exequor, & nullis partibus insto dolum.
- 35 Est aliquid pictura tacens & sensibus expers,
 Nec quiquam, nisi quòd lumina pascat, agit.
 Est instar speculi, de quo si fortè recedis,
 Inscius es vultūs, qui fuit, antè tui.
- Er malte sie so aus, dass er dem Bild lebendige
 Gefühle
 einhauchte, so unverfälscht war er dabei.
 Das Gemälde war so sehr sprechend, dass es
 jedermanns Augen
 auf den Anblick des Schaustücks seiner eiteln
 Schönheit zog.
 Ein zweiter Apelles war der aus Nürnberg
 stammende Maler Dürer,
 niemandem nachstehend an Gewandtheit der
 Hand.
 Er konnte den Menschen so malen, während er
 lebte, dass man Zweifel bekam,
 ob ihn der Maler oder der Vater gemacht habe.
 Diese zwei Maler waren Wunder der weiten Welt,
 und große Geschenke des freigiebigen GOTTES.
 Beide stehen in höchstem Ansehen und keiner will
 dem andern weichen,
 bis dass Apoll diese Art des Streits trennt.
 Dieser Gott gilt ja als Erfinder der Kunst, er ist den
 Künsten also
 an die Spitze gestellt als Wächter, als Führer, als
 Vater, als Urheber, als Liebhaber.
 Wenn dieser mit gerechter Waage den Streitfall
 zwischen den beiden Künstlern entscheidet,
 sagt er schließlich entschlossen auftretend als ein
 gerechter Richter:
 Ihr seid beide nahezu Götter, gewissermaßen
 himmlischen Ursprungs,
 gleich ist die Ehre eurer Kunst, und gleich die Hand
 von jedem von beiden.
 Ich glaube, dass dieser eine Unterschied ist zwischen
 euch beiden,
 dass euch trennen Zeiten, Land und Glauben.
 Als der Grieche nach Olympiaden zählte, lebte
 Apelles,
 aber dieser Mensch lebt in unserer Zeit.
 Aus Kos war Apelles, aber Nürnberger ist dieser
 Dürer hier,
 Christ dieser Dürer, jener aber war Heide.
 Sie mögen berühmte Männer sein und bleiben, es
 jeden von ihnen seine Lust
 und seine Kunst fesseln, uns aber wurde ein anderer
 Geist geschenkt.
 Allein Orlando und nur er verdient den Titel des
 höchsten Musikers,
 er ist der Gipfel der Musikkennntnis.
 Nicht ohne Verstand spreche ich, denn ich versehe
 das Amt eines gerechten Richters
 und bin nicht hinterhältig und parteiisch.
 Es ist schon etwas Respektables: ein schweigendes
 Bild, ohne Sinne,
 und das nichts tut, als die Augen zu weiden.
 Es gleicht einem Spiegel: wenn du von ihm
 weggehst,
 hast du gleich vergessen, wie du vorher ausgesehen
 hattest.

	Sed vir hic ad vivum sua cantica promit & auri	Hingegen trägt dieser Mann seine Gesänge als etwas Lebendiges vor,
40	Aptat, ut ad sensus convenienter eant.	er macht sie dem Ohr angenehm, damit sie angenehm in die Sinne eingehen.
	Elegia Decima Octava De eodem Orlando Lasso.	Elegia Decima Octava Über denselben Orlando Lasso.
	PHOEBE novensilibus comitate Deabus Apollo, Censoris subiens cum ratione vices. Tute modò dextrè, justè, sollerter, & aptè	Phoebus Apoll, begleitet von den neun Musen, der du mit Recht das Amt des Richters annimmst. Du hast auf geschickte, gerechte, kunstfertige und angemessene Weise
5	Dixisti, melicà quis sit in arte prior. Nae bene, nae pulchrè dixiti: quapropter habenda est Pol non vulgaris gratia, Phoebè tibi. Dicimus ac erimus memores, agnoscimus aequum, Et quòd ames verum, ponè videre datur.	gesagt, wer der erste in der Musikkunst ist. Fürwahr gut, fürwahr schön hast du gerichtet: Deswegen ist, dir Phoebus, wahrhaftig kein gewöhnlicher Dank zu sagen. Wir sagen es und wir werden es nicht vergessen, und wir erkennen es als gerecht an, und dass du die Wahrheit liebst, das sieht man hinterher.
	Quid multis? Equidem sententia congrua juri	Was bedarf es vieler Worte? Diese Entscheidung stimmte ja doch,
10	Ac aequo, quaquà videris, ista fuit.	wohin man auch sieht, mit dem Rechten und Billigen überein.
	Nunc ringatur iners cuculus, rubeta coaxet	Mag jetzt auch der plumpe Kuckuck grollen, mag die Kröte quaken
	Nunc sub aquâ crocitet pica vel anser hiet.	unter Wasser, mag die Elster krächzen oder die Gans den Schnabel aufsperrn:
	Nil curamus: Homo facit hoc, praestatque creatis Omnibus in tantae nobilitate rei.	Das kümmert uns nicht. Der Mensch macht dies, und übertrifft alle Geschöpfe durch seine herausragende Stellung in einer so großen Sache.
15	Terra globosa, maris quam circumfluctuat unda, Mundus hic est unus, mundus at alter Homo.	Die kugelförmige Welt, die die Welle des Meeres umfließt, ist die eine Welt, die andere Welt aber ist der Mensch.
	Hic microcosmus, homo, praeiens tot mille creatis, Nobiscum pariter hic quoque Lassus erat. Nomen honratum dedit illi patria, verùm	Dieser Mikrokosmos, der Mensch, der so viele tausend Geschöpfe übertrifft, war auch Lassus ebenso wie wir. Das Vaterland verlieh ihm einen ehrenvollen Titel, aber
20	Dignius harmoniacâ nomen ab arte tulit.	einen würdigeren Namen erhielt er von der Musik-Kunst.
	Haec res conveniens & praecedente labore.	Diese geziemende Sache war, nachdem so viel Mühe aufgebracht war,
	Et merito merces digna quotannis erat. Nam nisi nomen, opes & honores inde referret	der würdige, jährliche Lohn für sein Verdienst. Denn wenn dieser große Mann nicht Ruhm, Reichtum und Ehren davongetragen hätte, wäre auch den Musen die Ehre verloren gegangen.
25	Vir tantus, Musis jam periisset honor. Fors nihil harmoniae pridem sparsisset in auras,	Wenn er vielleicht damals nichts an Wohlklang in die Lüfte hinaus geschickt, und nicht die Gesänge zufällig zum Druck gebracht hätte.
	Non subjecisset cantica fortè typis.	Wodurch wir die klar fließende Süße des Gesangs entbehren müssten,
	Unde careremus liquidò dulcedine cantûs, Quò minus & gravitas vocis inesset ei.	dass ihm sogar auch die Gravität der Stimme fehlte:

<p>Eheu quae jactura foret! proh quanta ruina 30 Esset, amabilibus tot caruisse bonis!</p> <p>Laus sit honorque DEO, qui nos in honore locavit. Hunc propter solum per bona fata virum. Hactenus audivit bene Teutonis ora Rolandum Propter, & in summo constitit illa gradu. 35 Quamlibet audierint aegrè trans aequora gentes,</p> <p>Invideantque plagis hisce perenne decus. Nil minus est factum, viridisque corona triumphi Huic impòsta viro, sic agit ante DEO.</p> <p>Novit is, ac indit populo, cui danda chorágo 40 Serta trophaeorum, quae vir hic unus habet.</p>	<p>O wehe, was wäre das für ein Verlust! Welch großes Unglück wäre es, so vieler liebenswürdiger Güter zu entbehren. Lob und Ehre sei GOTT, der uns in eine ehrenvolle Lage brachte, durch gutes Geschick allein dieses Mannes wegen. Bis jetzt standen die Deutschen in gutem Ruf und in hohem Ansehen allein wegen Roland. Auch wenn es die Völker jenseits der Meere ungerne hören, und unserer Gegend eine solche Zierde neiden – Nicht weniger ist geschehen: der frisch grünende Kranz des Triumphs ist diesem Mann aufgesetzt worden, und GOTT hat es bewerkstelligt. Der weiß es und bringt dem Volk bei: es muss dem Chorleiter die Siegeskränze übergeben, die dieser Mann allein besitzt.</p>
--	--

Elegia Decima Nona
De eodem Orlando Lasso.

SIC manet Orlandus melicà coryphaeus in arte,
Et laudum nulli cedere jussus habet.

Dux manet artis, & est, Phoebo praeunte chorágu
Optimus, instituas quomodocumque chorum.
5 Hoc sibi laudis habet primo sub flore juventae,
Et retinet jam per plurima lustra senex.

Huic pridem fecère fidem tot pura, sacrata
Et pia publicitùs cantica missa typis.

Aula Ducis, chorus Alberti, Dux ipse probavit
10 Haec ea, quae nòrunt omnia regna soli.
Nam quid in hocce viro quisquam reprehendere posset,
Quò minus in summo nunc foret ille gradis?
Est ita; jamque manet vextex¹ & prima Dearum

Gloria, sic Phoebo constituite gradum.
15 Illius ingenio praecellens gratia cantùs

Infidet, ut dicas numen inesse viro.

Alterius generis sunt haec & vocis aliùs

Cantica, quàm veteres non² docuere priùs.
Primus inaccessam scrutans sollerte cerebro

Elegia Decima Nona
Über denselben Orlandus Lassus.

So also bleibt Orlando das Oberhaupt in der Musikkunst und ihm ist bestimmt, keinem in der Anerkennung zurückzustehen.
Er ist und bleibt der Führer in dieser Kunst und der beste Chorleiter, unter Führung des Phoebus, wie auch immer man den Chor ausstattet.
Diesen Ruhm besaß er schon in der ersten Blüte der Jugend,
und er behielt ihn im Alter noch nach so vielen Jahren.
Ihm verschafften früher schon so viele reine, heilige und fromme Lieder, im Druck veröffentlicht, Anerkennung.
Der Hof des Fürsten, der Chor Albrechts und der Fürst selbst billigten diese alle, die nun alle Reiche der Welt kennen.
Denn wer könnte an diesem Mann irgendetwas tadeln,
so dass er jetzt nicht auf der höchsten Stufe stünde?
So ist es; und schon bleibt er die Spitze und der erste Ruhm der Musen,
wobei Apollo diesen Rang bestimmt.
Es wohnt in seiner Begabung so eine herausragende Gnade des Gesangs,
dass man sagen könnte, dass dem Mann etwas Göttliches innewohne.
Diese Gesänge sind von anderer Art und anderem Klang,
als die Vorgänger uns früher lehrten.
Als erster erforschte er mit schöpferischer Geisteskraft die unzugängliche Harmonie/Harmonik

1 Druckfehler, muss lauten „vextex“.

2 Druckfehler, muss lauten „nos“.

- 20 Harmoniam, sibi mox nomen in orbe parit.
Ille novum tentavit iter, non ullibi visum,

Nullibi tentatum cognitione pari.

Dumque viam terit hamatis quasi vepribus
hirtam,
Obseptamque, subit grande laboris onus.
- 25 Quippe sub abstrusâ repedans ambage viarum
Nunc huc nunc illuc itque reditque sonus.

Nil intentatum penitus, nil linquit inausum,

Donec apiscatur culmina summa gradûs.
Quis potis est melius modulos discernere vocum
- 30 Praeter honoratum, ceu reor, huncce virum.

Quando necesse fuit cum maiestate melisma

Fingere, tunc posuit cum gravitate notas.
Quando necesse fuit cum flebilibus lamentis

Cantillare, fuit triste pol istud opus.
- 35 A Duce quando fuit frontes expôrgere jussus,

Laetaque confieri cantica, fecit idem.

Nunc poterat voces lento producere tractu,

Nunc celeris numeri multiplicare notas.
Quid loquar? Orlandus fuit omni parte
rotundus,
- 40 Perfecta florens integritatis apex.

und verschaffte sich früh einen Namen in der Welt.
Er erprobte einen neuen Weg, der noch nirgendwo
gesehen
und nirgendwo mit vergleichbarer Kenntnis versucht
worden war.
Und während er den Weg beschritt, struppig wie von
stacheligen Dornenbüschen
und unzugänglich, unterzog er sich der großen Last
der Arbeit.
Denn zurückweichend in versteckter Irrnis der Wege
geht der Ton bald hierhin bald dorthin, vor und
zurück.
Überhaupt nichts lässt er unangetastet, nichts
unversucht,
bis er die höchsten Gipfel der Stufe erreicht.
Wer ist imstande, besser die Formen der Stimmen
einzusetzen
als, ganz wie ich es glaube, dieser hochgeehrte
Mann?
Wenn es darum ging, Musik mit Erhabenheit zu
gestalten,
dann setzte er die Noten mit Schwere.
Wenn es darum ging, mit jammernden Klagen zu
singen,
war sein Werk wahrhaftig traurig.
Als er vom Herzog beauftragt war, die Grenzen
auszuweiten
und fröhliche Gesänge zu schaffen, machte er eben
dies.
Bald konnte er Stimmen in langsamer Bewegung
ertönen lassen,
bald die Noten in rascher Zahl vermehren.
Was soll ich sagen? Orlando war rundherum perfekt,

ein überragender Künstler von höchster
Vollkommenheit.

**Elegia Vicesima
De eodem Orlando Lasso.**

- VESPER adest, & prona ferè ruit Oceano nox.

Cùm sua nota satur saepta revisit ovis.

Sat bibimus, satis Eulogiasta recensuit omne

Unius Orlandi pro ratione decus.
- 5 Ergo susurrantis sileat nemoralis aquae fons,

Quà strepit è gelidis unda voluta jugis.

Subticeant omnes nullo quasi murmure rivi,

Carminis est finis, caussaque porrò subest:
Occidit Orlandus: quem nuper ad aetheris axes
- 10 Laudibus extulimus, mente recessit eò.

**Elegia Vicesima
Über denselben Orlandus Lasso.**

Der Abend stellt sich ein und die Nacht fällt rasch
hinab in den Ozean,
wenn das Schaf gesättigt in sein bekanntes Gehege
zurückkehrt.
Wir haben genug getrunken, genug berichtete der
Lobredner mit Bedacht
über die ganze Zierde des einzigartigen Orlando.
Also möge die säuselnde zum Hain gehörige Quelle
des Wassers schweigen,
mit dem die Welle aus den eiskalten Gebirgszügen
fließend hervor rauscht.
Schweigen mögen alle Flüsse gleichsam ohne ihr
gewöhnliches Murmeln.
Das Lied ist zu Ende, und die Ursache dafür ist:
Orlando ist tot: der, den wir vor nicht langer Zeit
durch
Lobreden in den Himmel gehoben haben, ist mit
seiner Seele dorthin zurück.

	Flebilibus numeris percussa remurmurat Echo	Echo murmelt zurück, erschüttert von den Klageliedern,
	Istud, an hoc ita sit, subdubitare facit.	macht zweifeln, ob dieses oder jenes so ist.
	At nimis est, eheu, verum: proh tempora, mores!	Aber ach, es ist zu sehr wahr: O Zeiten, O Sitten!
	Unde resarciri Musica quibit? Abit.	Von wo wird die Musik wiederhergestellt werden können? Sie geht fort.
15	En commune bonum, doctrinula vitrea non hic	Doch siehe das gemeinsame Gut, gläserne Lehren, ist hier
	Occidit aut perit hoc emoriente viro.	nicht zu Grunde oder verloren gegangen, auch wenn dieser Mann gestorben ist.
	Propter id extra Ephesum templum nemorale Dianae	Deswegen trauert und weint außerhalb des ephesischen Haintempels der Diana
	Luget, & 'ulvosae flet pater Ister aquae.	der Donaufluss mit seinem schilfreichen Wasser.
	Moeret Hamadryadum chorus, Orcades atque Napaeae	Es ist betrübt der Chor der Baumnympfen, die Orcades und die
20	Naiades, & Charitum triga venusta dolet.	Talnymphen und das anmutige Dreigespann der Grazien trauern.
	Pennipotens geus alituum silet omne, quousque	Das gesamte geflügelte Geschlecht der Vögel ist verstummt,
	Quid crocitet raucis exequiale sonis.	bis es nur mit rauen Tönen den Leichengesang krächzt.
	O ingens jactura boni! Tua Phoebe corona	O große Einbuße des Guten! Wie sehr wird deine Krone, Phoebus,
	Ut quatitur! Nostri quanta ruina chori!	erschüttert! Welch tiefer Absturz unseres Chores!
25	Ars labefacta ruit, sit ubi metamorphosis, instar	Die strachelnde Kunst stürzt nieder, wenn eine solche Veränderung eintritt, es ist
	Sedis in Imperio, quae sine rege vacat.	wie beim Thron im Reich, wenn er, ohne Herrscher, vakant ist.
	At DEUS hoc noluit, vitae dator, huius ademptor	Aber dies wollte GOTT nicht, der das Leben gibt und es wieder wegnimmt,
	Rursus, & est alter dicere, grande nefas.	(ein großer Frevel, es anders zu sagen).
	Sit satis hunc prodūxe virum Germanidos oram,	Es sei genug, dass das Land Germanien einen solchen Mann hervorgebracht hat,
30	Esto sat hunc artem distribuisse suam.	und es soll genug sein, dass er seine Kunst mitgeteilt hat.
	Nam sunt in patriâ, quibus artis operta phonascus	Denn es gibt solche im Vaterland, denen der Sangmeister
	Omnia detexit candidiore fide.	alle Geheimnisse der Kunst mit sehr freundlichem Zutrauen enthüllte.
	Exemplo Lechnerus erit, quem nutrit in aulâ	Das wird zum Beispiel Lechner sein, den der Herzog am Hofe unterhielt,
	Dux, tria qui duplici cornua pisce gerit.	welcher drei Hörner mit dem doppelten Fisch (im Wappen) trägt.
35	Et plures alii; sic ars decrescit, ut huius	Und viele andere; so wird die Kunst kleiner, damit die Spitze dieser Kunst
	Artis apex tangat Solis utrumque domum.	beide Häuser der Sonne berührt.
	Salveat Orlandus nunc in politeuma receptus	Orlandus möge hoch leben, der jetzt aufgenommen ist in die Gemeinschaft
	Aetheris, & valeat non removendus eo.	des Himmels, und es möge ihm wohl ergehen und er soll dort bleiben.
	Florida pro lacrumis cineri dabo sarta quot annis,	Ich werde Jahr für Jahr seiner Asche statt Tränen blühende Kränze geben,
40	Veris odoratas semper habebit opes.	er soll immer den duftenden Reichtum des Frühlings haben.

Kateryna Schöning (Leipzig)

Tradition und Innovation in der Modusanwendung in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts¹

1. Fragestellung und methodische Überlegungen

Der vorliegende Beitrag behandelt ein Thema, das immer wieder zu lebhaften Diskussionen anregt. Das System der Modi, das im polyphonen Musikdenken tief eingewurzelt schien und zu einem wesentlichen Ordnungs- und Kompositionsprinzip des polyphonen Œuvres des 16. Jahrhunderts entwickelt wurde, sollte damals in genuin instrumentalen Formen – wie z. B. Tiento, Tokkata oder Intonation – von den Komponisten überdacht oder jedenfalls auf eine bestimmte Weise mit neuen musikalischen Ergebnissen, d. h. mit mehrstimmigen akkordischen Klangfolgen und polyphoniefreien Passagenabschnitten, in Zusammenhang gebracht werden. Infolge der stilistischen Veränderungen wäre es einerseits zu erwarten, dass die freien² instrumentalen Formen dem Usus des Modusgebrauchs nicht ganz folgen konnten. Anzunehmen wäre auch, dass einige Merkmale des Tonartensystems weiter gepflegt wurden und die anderen eben keine Resonanz fanden. Andererseits ergibt sich die Frage, wie die Komponisten mit den Gewohnheiten der Modusanwendung umgegangen sind. Stand das Bestreben im Vordergrund, innovative Verfahren (z. B. in den norditalienischen Orgel-Tokkaten und -Intonationen das 12-tönige Glareanische Tonartensystem) aufzuarbeiten? Oder waren zurückhaltende traditionsgebundene Tendenzen (z. B. das 8-tönige Tonartensystem) eher von Bedeutung? Inwiefern gingen die Komponisten den theoretischen Schemata nach? Oder umgekehrt: Orientierte sich die theoretische Grundlage an der Kompositionspraxis? Und dann: War diese Grundlage für die Instrumentalmusik spezifisch? Die Problematik ergibt sich also zunächst aus dem Phänomen der Tradition und deren praktischer Aufarbeitung in den neuen Formen der Instrumentalmusik um 16. Jahrhundert.

Die praktische Seite konkretisiert sich unter anderem in der Frage, in welcher Verbindung die aus der realen Musik erschließbaren Ergebnisse mit den von Verfassern oder Herausgebern im Titel des Stückes so akkurat angekündigten Modi standen. Das Unterscheiden zwischen dem bloßen Zuordnungsprinzip und der tatsächlich auskomponierten Grundlage wird sodann zu einem der methodisch grundsätzlichen Ansätze.³ Diese methodische Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis ermöglicht es heute, eine binäre Betrachtungsweise zu formulieren und zu einem komplexen analytischen Ergebnis zu kommen, das potenziell zwei nicht widersprüchliche Befunde beinhalten kann. Zum einen kann das Stück in

1 Diese Studie entstand im Rahmen des Projektes *Instrumentalgattungen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: Improvisation – Stil – Gattung*, das durch die Alexander von Humboldt-Stiftung gefördert wurde.

2 Den Begriff „freie Formen“ verwende ich als Synonym für „improvisationsnahe Formen“. Unter dem Begriff sind entsprechend hier und im Weiteren Formen gemeint, die größtenteils aus Passagen und Akkorden bestehen und nicht durchgehend imitativ-polyphon sind. Die Bezeichnung „frei“ deutet also auf die Art der stilistischen Mittel und keineswegs auf die regellose Gestaltung der Komposition hin.

3 Das Problem wurde von Thomas Schmidt-Beste hervorgehoben: Thomas Schmidt-Beste, Art. „Modus“, in: *MGG2*, Bd. 6, Kassel 1995, Sp. 428.

Hinsicht auf die präskriptive Theorie betrachtet werden. Insbesondere gilt dies im kontrapunktischen Satz (auch in den Anfängen oder innerhalb der genuin instrumentalen Komposition). Dass mit dieser Methode das Tonartensystem als hypothetisch vorhandene und wirkende theoretische Basis für die genuin instrumentalen Formen im 16. und später im 17. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, bestätigt die grundlegende Studie von Bernhard Meier.⁴ Hierzu gehört auch die äußere Nomenklatur der Modi. Auf der anderen Seite kann man den Blick auf die Merkmale des Stückes richten, welche der Musik inhärent sind, d. h. auf die Kriterien, die im kontrapunktfreien Satz zweifellos festzustellen sind. In den akkordisch-passagenartigen Stücken sind dies die Finalis (oder schon der Grundton eines mehrstimmigen Klanges) und der Kadenzplan des ganzen Stückes (unabhängig davon, ob die Kadenzen noch linear als Stimmkadenzen oder schon mehrstimmig harmonisch interpretiert werden).⁵

Die Unterscheidung der zwei Methoden begründet sich darin, dass die Kriterien der Moduslehre, wie „Stimmendisposition“, „Ambitus“ und „melodische Beschaffenheit des Initialmotivs“,⁶ für akkordisch-passagenartige Kompositionen im 16. Jahrhundert nicht so aktuell waren, wie z. B. für die nach vokalem Vorbild komponierten strengen imitativen vierstimmigen Sätze in Ricercaren, Canzonen u. a. Die Analyse von Bernhard Meier bestätigt dies in vielen Tokkaten, Intonationen und Tientos.⁷ Zu interessanten Ergebnissen kam Louis Jambou in seiner speziell dem Tiento des 16. Jahrhunderts gewidmeten Studie. Er wandte die präskriptive Methode an und stützte sich auf die Lehre von Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales, Libro quarto*, 1555) und Tomás de Santa Maria (*Libro llamado arte de tañer fantasia*, 1531–1557, gedruckt 1565). Jedoch steuerte dies seine analytischen Ausführungen zu kontrapunktisch gestalteten Tientos (bevorzugt Miguel de Fuenllana und Alonso Mudarra) und schloss freiere Tientos von Luys Milán aus.⁸

Die Idee, die Analyse von akkordisch-passagenartigen und imitativen Sätzen voneinander methodisch zu trennen, erwuchs freilich langsam im musikwissenschaftlichen Schrifttum. Die Abschnitte mit Passagen wurden – im Unterschied zu polyphonen – als in modaler

4 Bernhard Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 2005.

5 Dieses Analysemodell ist den Methoden von Harold S. Powers, Cristle Collins Judd und Frans Wiering gewissermaßen ähnlich. Außer dass die Methoden an der realen Musik orientiert sind, bieten sie auch im Vergleich zur Meiers Theorie jeweils eingeschränkte Moduskriterien an: z. B. für den „tonal type“ (Powers) bestimmend sind das Tonsystem, die Schlüsselung und der Grundton; für die „modal types“ (Judd) sind Exordien, Repercussa-Töne und Schlüsselung notwendig. Der entscheidende Unterschied liegt allerdings darin, dass diese Methoden explizit für die kontrapunktische vokale Musik zugeschnitten sind. Harold S. Powers, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, in: *JAMS* 34/3 (1981), S. 428–470; Cristle Collins Judd, „Modal Types and *Ut, Re, Mi* Tonality: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500“, in: *JAMS* 45/3 (1992), S. 428–467; Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York u. London 2001.

6 Meier, *Alte Tonarten*, S. 36.

7 S. z. B. die folgenden Analysen: *Tientos* 1, 2, 3, 5, 6, 13, 16, 21 von Antonio de Cabezón (Meier, *Alte Tonarten*, S. 41–42, 50, 51, 57, 59, 76–78), *Tiento de IV Tono, de Falsas* von Aguilera de Heredia (Ebd., S. 78); Tokkaten 1/I–5/I von Claudio Merulo (Ebd., S. 106–108), Tokkata 4 von Ercole Pasquini (Ebd., S. 113), Tokkata 2 von Sperindio Bertoldo (Ebd., S. 120–121), Tokkaten von Giovanni Maria Trabaci (Ebd., S. 140ff.); Intonationen von Andrea Gabrieli: 1, T.1–5; 2 (Ebd., S. 109); Intonationen von Giovanni Gabrieli: 5, 6 (Ebd., S. 117–118).

8 Louis Jambou, *Les origines du Tiento*, Paris 1982, vgl. S. 107 ff. und S. 133 ff.

Hinsicht undeutlich bezeichnet, wie dies z. B. Arnfried Edler andeutete.⁹ Theodor Göllner sprach über die Freiheit der Verbindung von unkolorierten Klängen.¹⁰ Dass die genannten Kriterien in den Abschnitten und Kompositionen mit dem Übergewicht von Passagen und Akkorden mit Einschränkungen galten, vermerkte Meier:

„Dies spiegelt sich aufs deutlichste in den Ausführungen, die die Musiklehre der Renaissance den Modi einerseits und andererseits den Konsonanzen widmet: Wo von den Modi gesprochen wird, hören wir nichts von Klängen und Klangfolgen; und wo von diesen die Rede ist, vernehmen wir nichts von den Modi.“¹¹

„Auch die allmähliche Entstehung des Dreiklangsbegriffes können wir an Zeugnissen seit etwa 1550 deutlich ablesen; und noch vor dem Jahrhundertende (1591) sieht ein deutscher Theoretiker, Cyriacus Schneegaß, im Zusammenklang von Basston, Terz und Quint erstmals ein trinitarisches Symbol. Diese ‚moderne‘ Seite der Musik der Renaissance ist aber nicht das Ganze und geschichtlich allein ‚Zählende‘.“¹²

„Antreffen werden wir die aus dem 16. Jahrhundert uns bezeugten ‚Dur-‘ und ‚Moll-‘ Wirkungen im übrigen hauptsächlich dort, wo man nicht, wie im ‚fugierten‘ Satz, vor allem *Motiv-Durchführungen* hört [...], sondern wo der Hörer vornehmlich *Zusammenklänge* wahrnimmt: also an Stellen, die im Satz nota contra notam oder in einer dieser Satzweise nahekommenden Art gehalten sind.“¹³

Wenden wir uns den Quellenschriften zu, so sehen wir, dass die voneinander getrennten Darstellungen vom imitativ-polyphonen und akkordisch-passagenartigen Satz im damaligen theoretischen Denken vorgeformt waren. Man erinnert sich daran, dass Girolamo Diruta seine Studien über Modi (*Il Transilvano*, 1609), die er von Gioseffo Zarlino, Costanzo Porta und Claudio Merulo übernehmen sollte, anhand der unbenannten imitativen Stücke und polyphonen Ricercare und Canzone und nicht der Tokkaten niederlegte.¹⁴ Tomás de Santa María (*Libro llamado*, 1565) erläuterte seine Vorstellungen der Modi auch am Beispiel der streng imitativen Stücke (der Fantasien).¹⁵ Die Abweichungen von den Regeln wurden zwar angedeutet, aber sie richteten sich nicht unmittelbar auf die freien Formen.¹⁶

9 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 7,1), Laaber 1997, S. 377.

10 Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 87.

11 Meier, *Alte Tonarten*, S. 14.

12 Ebd., S. 20.

13 Bernhard Meier, „Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System“, in: *BjBHM* 16 (1992), S. 58.

14 Girolamo Diruta, *‘The Transylvanian’ (Il Transilvano)* (= Wissenschaftliche Abhandlungen, XXXVI-II/2), hrsg. von Murray C. Bradshaw und Edward J. Soehnlén, Bd. II, Übers. der Ausgabe 1609, Henryville – Ottawa – Binningen 1984, S. 106, 103 ff.

15 *The art of playing the fantasia (Libro llamado El Arte de Taner Fantasia) by Fray Thomas de Sancta Maria [Valladolid, 1565]*, hrsg. von Almonte C. Howell und Warren E. Hultberg, Bd. I, Pennsylvania 1991, S. 192–199. Vgl. auch Macário Santiago Kastner, „La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos“, in: *Nassare* 3 (1987), S.113–127.

16 Tomás vermerkt, dass es Stücke gebe, wo man den Modus nicht bestimmen oder wo einiges nicht nach den Regeln laufen könne. Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 201. Diruta nannte mixti tuoni für diejenigen Stücke, die zu keinem Modus passen. Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 118; Vgl. auch Faksimile Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (= Bibliotheca musica Bononiensis, II, 132), Nachdr. der Ausg. 1593 und 1609, Bologna 1997, Libro II/3, Fol. 12; Paul A. Boncella, *The classical Venetian organ toccata 159–1604. An ecclesiastical genre shaped by printing technologies and editorial policies*, Diss. Univ. New Brunswick 1991, S. 70.

Um nachvollziehen zu können, wie ein instrumentales Stück modal auskomponiert werden sollte, muss man von den Behauptungen ausgehen, die von der Theorie des 16. Jahrhunderts sowohl für die kontrapunktische als auch für die freie Musik deutlich postuliert wurden. Diese sind schwierig zu finden. Eine der allgemein geltenden Regeln, auf die die Theoretiker sich einigten, war allerdings diese: Jedes Stück fußt kontinuierlich vom Anfang bis zum Ende auf einer Kadenzdisposition. Auf diese Weise sollte das Stück als ein Ganzes empfunden werden. Die Diskussion ergab sich zuvörderst aufgrund der regelgerechten Kadenzordnung in den textgebundenen polyphonen Kompositionen (Pietro Aaron, *Toscanello* 1539).¹⁷ Die Regeln wurden weiterhin auf die zahlreichen Intabulierungen extrapoliert und schließlich jeder Art der Musik vertraut gemacht (Tomás, *Libro llamado* 1565 und Diruta, *Il Transilvano*, 1609)¹⁸:

Transylvanian. Quando si troverà qualche Cantilena, che modularà per altre specie, che per le sue prop'ie, come se la corda finale sarà del Primo Tuono, e che la compositione sia d'altre specie composta, haverò da far giuditio sopra la corda finale, ovvero sopra le specie, che modula la Cantilena?

Diruta. Il dubbio, che mi dimandate non è di poca importanza, atteso che si trovano delle compositioni fatte d'alcuni Compositori senza fondamento alcuno sopra le specie delli Tuoni. Questi simili si possono più tosto demandare Tuoni misti, che naturali. Quando adunque haverete da far giuditio di qual si voglia compositione, dovrete considerare bene dal principio al fine: & vedere sotto qual specie si trova composta, se sotto alle specie del primo, ò del secondo, ò di qualunque altro Tuono, havete à guardare alle cadenze regolari, le quali danno gran lume in tal cosa; & di poi far giuditio in qual Tuono ella sia composta; ancora achè non havesse il suo fine nella sua propria corda finale; mà fabene nella mezana, ovvero in qualunque altra, che tornasse bene, & più al proposito, come per esperienza si vede, che il primo Tuono terminà alle volte nella corda mezana, cioè in A, la, mi, re, come anco tutti gli altri Tuoni. E di queste compositioni se ne trovano infinite tanto nel Canto figurato quanto] nel Canto fermo: nel Canto figurato si trova quasi sempre il secondo Kyrie, ovvero Christe eleison terminare nella corda mezana; & anco la prima parte della Gloria.

Transylvanian. Wenn sich ein paar Melodien finden, die sich in anderen Spezies als ihren eigenen bewegen, als wäre der Schlussklang der erste Ton, und die Komposition in einer anderen Spezies komponiert, sollte ich dann nach dem Schlussklang („corda finale“) oder nach der Spezies, die die Melodie bestimmt, urteilen?

Diruta. Die Frage, die ihr mir stellt, ist von nicht geringer Bedeutung, schließlich gründet bei einigen Komponisten so manche Komposition nicht auf der Spezies des Tons. Diese Töne könnten eher als *Toni mixti*, als *Toni naturali* bezeichnet werden. Wenn ihr euch ein Urteil über irgendeine Komposition bilden sollt, dann prüft sie sorgfältig vom Anfang bis zum Ende: achtet darauf, unter welcher Spezies sie komponiert wurde, ob unter dem ersten, zweiten oder einem anderen Ton, berücksichtigt die regulären Kadenzen, was viel Klarheit in solchen Fällen bringt; beurteilt dann, in welchem Ton die Komposition komponiert ist; bedenkt auch, dass die Komposition nicht unbedingt auf ihrem eigenen Ton enden könnte, sondern auf einem intermediären oder irgendeinem anderen Ton, der besser passt, erfahrungsgemäß endet der erste Ton gelegentlich auf einer intermediären Note („corda mezana“), nämlich auf A, la, mi, re, so wie alle anderen Töne auch. Eine große Anzahl solcher Kompositionen findet sich sowohl in der Canto figurata-Musik als auch in der Canto fermo-Musik:

17 Hierzu die häufig zitierte Ausführung des Traktats, „dass man erst die Form der Tonart betrachten und die Kadenzen einrichten müsse, bevor man eine Komposition ausarbeite“. Zit. nach *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre* (= Geschichte der Musiktheorie, 7), hrsg. von F. Alberto Gallo, Renate Groth, Claude V. Palisca und Frieder Rempp, Darmstadt 1989, S. 118.

18 Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 21988, S. 192 ff.

Li Motetti, li Madrigali, quando hanno la seconda parte, la prima termina nella corda mezana.¹⁹

in der Canto figurata-Musik endet das zweite Kyrie, also das *Christe eleison*, fast immer mit einer Kadenz auf einer intermediären Note; ebenso wie der erste Teil des Gloria. Wenn Motetten und Madrigale einen zweiten Teil haben, endet der erste Teil auf einer intermediären Note.²⁰

Unmittelbar zur modalen Ausformung der genuin instrumentalen Komposition äußerte sich Luys Milán (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia 1536, = Brown 1536₅). Das Hauptthema seiner theoretisch-praktischen Anweisungen war ebenso wie später bei Tomás die Fantasie und das Fantasieren, jedoch behandelte Milán im Unterschied zu ihm sowohl leicht polyphonisierte als auch reine akkordisch-passagenartige Fantasien. Die polyphoniefreien Fantasien betrachtete er als Synonyme zu Tientos. In seiner „Erklärung der Tonarten, die in der Vokalmusik gebräuchlich sind“²¹ beschränkte sich Milán auf folgende Kriterien: Das Stück soll richtige Clauseln und Finalis haben; es soll mit richtigen Clauseln bis zu seinem Endpunkt komponiert werden und die Hauptstimme der Komposition soll die obere Stimme sein. Dies verdeutlichte er gleich am Beispiel der freien Fantasie.²² Bemerkenswert ist, dass diese eine der ersten gedruckten Quellen der genuin instrumentalen Musik uns genaue Hinweise zu den wenigen modalen Kriterien überliefert, die zu allen (kontrapunktischen und freien) Stücken als passend betrachtet wurden und die ein Verständnis des Stückes als Ganzes gewährleisten sollten – ein Bezug, der aus den späteren Quellenschriften gänzlich verschwindet.

Inwieweit wir daher die Moduslehre in Bezug auf die akkordisch-passagenartigen Abschnitte oder Stücke analytisch zulassen können, lässt sich dem alten Schrifttum nur schwer entnehmen. Mit Sicherheit lässt sich jedenfalls feststellen, dass die akkordisch-passagenartigen Sätze eine gesonderte Position im Musikdenken des 16. Jahrhunderts eingenommen haben. Die Überlegungen zu ihrer kompositorischen Ausformung anhand der Modi gehen auf die 1530er Jahre zurück und zeigen insgesamt nur wenige Kriterien. Dies ist auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass mit dem Aufbruch des Notendrucks seit dem Jahrhundertanfang die freien Formen die existenzielle Wahrnehmung der musikalischen Form in Gefahr brachten. Die nun schriftlich fixierte Praxis ex tempore benötigte neue Erkenntnisse, wie ein notiertes polyphoniefreies Stück komponiert werden sollte und auf welche Grundlage es sich stützte. Man benötigte eine neue Grundlage, die möglicherweise nicht gleich theoretisch begriffen werden konnte, was jedoch ihre Existenz keinesfalls in Frage stellt. Man erwartet auch nicht unbedingt, dass das Denkgerüst in Opposition zu kontrapunktischen Normen stehen würde.²³

19 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 3. Vgl. Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 155. Die Beispiele, die Tomás zu seiner Erklärung der Kadenz beifügt, sind imitativ, wie auch seine am Ende des zweiten Buches vorgeschlagene *Fantasia a Concierto*. Vgl. ebd., S. 388 f.

20 Für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Italienischen danke ich Elisabeth Sasso-Fruth ganz herzlich.

21 „Intelligencia y declaracion delos tonos que en la musica de canto figurato se vsan“. Luys Milán, *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* (= *Publikationen älterer Musik*, 2), hrsg. von Leo Schrade, Wiesbaden 1967, S. 378–380.

22 Ebd., S. 378–380.

23 Die formale Funktion der modalen Kadenz ist eigentlich unabhängig davon zu erkennen, inwieweit das passagenartige oder/und akkordische Stück polyphon geprägt ist. Auf die formalen Funktionen der Klauseldisposition deutete Dahlhaus hin. Er meinte jedoch vokale textgebundene Cantus-firmus-Stücke. Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 192ff. Leicht angekündigt scheint das Problem in der Dissertation von Luca Bruno, wo er die *Canzone villanesca* betrachtet. Luca Bruno, *Theory and Analysis of Harmony*

In der vorliegenden Studie werden freie Instrumentalstücke mit der angekündigten alternativen Methode betrachtet, wobei im Vordergrund die Kriterien der Finalis, der Kadenzordnung und deren Ausformung in der Komposition des ganzen Stückes stehen werden. Darüber hinaus ist es erstens notwendig, nicht nur die freien Stücke um 1600, die auf die eine oder andere Weise von den kontrapunktischen instrumentalen Traditionen geprägt wurden (in Italien z. B. ist es der Einfluss des Ricercars auf die Tokkata), sondern auch polyphoniefreie Stücke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Für diese Studie wurden daher aus dem spanisch-italienischen Raum sowohl Tokkaten aus der Sammlung von Girolamo Diruta (*Il Transilvano*, I. Buch, 1593, = Brown 1593₃), Tokkaten von Claudio Merulo (*Toccate d'intavolatura d'organo*, I. und II. Buch, 1597, 1604, = Brown 1598₉; RISM M2376, M2377) und Intonationen von Andrea und Giovanni Gabrieli (*Intonationi d'organo*, 1593, = Brown 1593₄), wie auch Tientos von Luys Milán (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia 1536, = Brown 1536₅) und Alonso Mudarra (*Tres libros de música en cifras para vihuela*, II. Buch, Seville 1546, = Brown 1546₁₄) ausgewählt. Das Material bilden vollständig überlieferte modale Kompositionszyklen. Im Zentrum der Analyse stehen ausdrücklich imitationsfreie Kompositionen oder Stücke mit überwiegendem Anteil an polyphoniefreier Gestaltung. Um den Blick auf die Problematik zu schärfen, werden diese auch mit imitativen Kompositionen, z. B. mit Tientos von Miguel de Fuenllana (*Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra*, 1554, VI. Buch, = Brown 1554₃) verglichen. Die Analyse richtet sich zweitens auf die ganze Komposition und nicht nur auf ihren jeweiligen Anfang. Um mich mit dem genuin instrumentalen Stück einerseits von der Seite der Theorie, und andererseits hinsichtlich der Musik selbst zu befassen, vergleiche ich die in den Überschriften vorgegebene Zyklusordnung (2.1) mit der realen Kadenzdisposition inklusive Transposition (2.2.).

2.1. Zyklusordnung – Zuordnungsprinzip

Die vollständig überlieferten Tiento-Zyklen von Luys Milán und Alonso Mudarra, sowie die Tokkaten von Claudio Merulo und Intonationen von Andrea und Giovanni Gabrieli zielten eindeutig auf das Erlernen der Modi. Laut der Titelangaben sollten die Kompositionen dem jeweils aktuellen Stand der theoretischen Vorschriften entsprechen und nach dem 8-tönigen oder dem 12-tönigen Moduszyklus angeordnet sein.²⁴ Die Spanier Milán (1536) und Mudarra (1546) unterstützen hierbei das 8-tönige System, welches etwas später Juan Bermudo (*Declaracion, Libro secundo*, 1555) und Tomás de Santa Maria (*Libro llamado*, 1531–1557, gedruckt 1565) auf spanischem Gebiet ausführlich verankerten.²⁵ Milán betrachtete die Modi paarweise, was aus seiner „Erklärung der Tonarten“ hervorgeht: Die

in Adrian Willaert's *Canzone villanesche alla napolitana (1542–1545)*, Diss. Università Della Calabria, 2008. Unmittelbar mit der Frage der kompositorischen Paradigmen („compositional paradigms“) auf der Grundlage der modalen Kadenzdisposition in den imitativ-polyphonen Tientos und Fantasien von Antonio de Cabezón und Tomás de Santa Maria beschäftigte sich Miguel A. Roig-Francolí, „Modal Paradigms in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Composition: Theorie and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa Maria“, in: *Journal of Music Theory* 38/2 (1994), S. 252 f.

²⁴ Die Analyse der Titelbezeichnungen wurde in der Literatur vielseitig besprochen, vgl. z. B. Jambou, *Les origines*, S. 33 ff.; Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 63 ff.; Meier, *Alte Tonarten*, S. 31–36 u. a.

²⁵ Zum spanischen modalen System s. Jambou, *Les origines*, S. 31–71.

Fantasien im 1. und 2. Modus mit der Finalis *d* fußen auf Kadenz *a – d* („*dlasolre*“), die Fantasien im 3. und 4. Modus mit der Finalis *e* sollten Kadenz *a – e* („*elami*“) haben, für die Fantasien im 5. und 6. Modus mit der Finalis *f* sind Kadenz *f – c* („*ffaut*“) vorgesehen und die Fantasien im 7. und 8. Modus bleiben schließlich mit der Finalis *g* bei Kadenz *g – d – c* („*gsolreut*“).²⁶ Milán ordnete die ganze Sammlung *El Maestro* der modal-zyklischen Organisation unter: Er schuf vier volle Zyklen, davon zwei aus Fantasien und jeweils einen aus Pavanen und Tientos. Die Überschriften bestätigen die theoretischen Thesen Miláns, wobei man den Eindruck gewinnt, dass er sich nicht bemühte, in den Tientos, sowie den anderen Kompositionen, authentische und plagale Modi zu unterscheiden. Er schrieb jeweils einem Tiento ein Moduspaar zu (Tabelle 3). Als eindeutiger Hinweis auf das Zuordnungsprinzip begegnen uns auch 8 Modi in den Tiento-Zyklen von Mudarra (1546) und Fuenllana (1554): Jeweils 8 Tientos sind den 8 Modi in den Titeln plakatativ zugeordnet. Die authentischen und plagalen Modi sollten sich angeblich unterscheiden (Tabelle 1 und 2). An diese Tradition schließt auch eines der frühesten überlieferten Beispiele der italienischen Zyklen konsequent an – der Intonationszyklus von Andrea Gabrieli (postum 1593) (Tabelle 4).

Die späteren norditalienischen Stücke von Giovanni Gabrieli, Merulo und die aus Dirutas Sammlung sollten hingegen, gemäß der Intentionen in den Überschriften, auf dem 12-tönigen System fußen. Sie beziehen sich eher auf die Schriften von Heinrich Glarean (*Dodecachordon*, 1547), Gioseffo Zarlino (*Le istituzioni harmoniche* 1558, ³1573) und Diruta selbst (*Il Transilvano*, II. Buch, 1609). Das 12-tönige Modussystem etablierte sich allerdings mit seiner Kontroverse in Fragen der Unterscheidung des 3. und des 4. Modus sowie des 5. und des 6. Modus.²⁷ Diruta betonte:

Il Quinto, & il Sesto Tuono si cantano per B quadro, & questi tali li cantano, & suonano per B molle. Io confesso d'esserni incorso in quest'errore del sesto Tuono in quella Toccata del salto cattivo, secondo la formatione delli Tuoni, e del Duodecimo Tuono trasportato alla Quinta Bassa [...]

Dico per conclusione del Quarto Tuono, che molti Compositori, & Organisti danno il nome di Quarto Tuono à quel che è Terzo, & non sanno le modul'tioni differenti dal suo Autentico.²⁸

Der fünfte und sechste Ton werden in B naturale gesungen, sie aber singen und spielen sie in B molle. Ich gestehe, dass mir dieser Fehler beim sechsten Ton in meiner Toccata del salto cattivo und bei der Transposition des zwölften Tones um eine Quinte tiefer unterlaufen ist [...]

Abschließend möchte ich zum vierten Ton noch anmerken, dass viele Komponisten und Organisten die Stücke nach dem vierten Ton bezeichnen, obwohl sie im dritten Ton sind, denn sie unterscheiden nicht die anderen Modulationen vom authentischen Ton.

Diruta und sein Lehrer Merulo ordneten dementsprechend die Tokkaten in 12 Tönen an, wobei in Dirutas Überschriften die Stücke in den Modi 5, 7 und 9 fehlen. Merulo bezeichnete die Tokkaten im 5. und 6. Modus doppelt als *Undecimo detto Quinto Tuono* und *Duodecimo detto Sesto Tuono*.²⁹ Giovanni Gabrieli vereinigte den 3. und den 4. Modus in Intonationen (Tabelle 6). Diruta ergänzte dazu noch den 11. und den 12. Modus. Den Überschriften nachgehend lässt sich insgesamt feststellen, dass das 12-tönige Modussystem bis zu einem 8-tönigen (Diruta), einem 10-tönigen (Merulo) oder einem 11-tönigen (Giovanni Gabrieli) gekürzt wurde. Es ist außerdem immer wieder unterschiedlich geformt.³⁰

26 Luys Milán, *Libro de musica*, S. 380.

27 Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 79 ff.

28 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 11.

29 Vgl. Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 63 und Meier, *Alte Tonarten*, S. 32 f.

30 Vgl. Meier, *Alte Tonarten*, S. 34–35, Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 84 f.

Daraus kann man erschließen, dass, erstens, die Komponisten in ihren theoretischen Vorschriften (auch in der Art der Hinweise in Titeln) einem damals wohl verbreiteten Trend folgten, die Stücke in die modal angeordneten Zyklen einzuschreiben und dies zumindest als Zuordnungs-, wenn nicht als Kompositionsprinzip zu entwickeln.³¹ Und zweitens, dass keine einheitliche Tendenz in den Zyklusorganisationen zu sehen ist: Von Bedeutung war mehr die stützende kompositorische Funktion des Moduszyklus als die Anbindung an die konkrete Anzahl der Modi. Dies bestätigen zum Teil die Quellschriften. Einerseits war das Modusystem eine wichtige Zuordnungsmöglichkeit in Hinsicht auf die Aufführungspraxis. Wenn die freien Formen für den Gottesdienst verfasst wurden, sollten sie an die Kirchentonalarten angepasst werden:³² Giovanni Gabrieli veröffentlichte 1593 acht Intonationen seines Onkels Andrea in allen acht Tönen zusammen mit einer eigenen Fassung des Intonationenzyklus in 12 Modi.³³ Eine enge Anbindung an die Praxis zeigen auch Tientos von Mudarra, welche durch den Modus an Intabulierungen von liturgischen Stücken gekoppelt waren.³⁴ Andererseits galt es hingegen nicht als Hauptaufgabe der Tokkaten Dirutas, die Modi darzustellen, sondern die Diminutionen einzustudieren. Diruta teilte diese Aufgaben sogar in zwei zeitlich voneinander abgetrennte Bücher – *Il Transilvano* aus den Jahren 1593 und 1609 – auf. Von den Modi handelt das zweite Buch. Dafür schrieb Diruta auch spezielle Übungen – Modalzyklen aus Innis und Magnificats –, welche durch die zugewiesenen Psalmelodien ihre Funktion im liturgischen Gebrauch deutlich nachweisen. Den Modalzyklus in Tokkaten ließ er also als ein selbststehendes Kompositionsprinzip, das von der liturgischen Funktion nicht unbedingt abhängig sein sollte.

2.2. Kadenzdisposition und Transposition – Kompositionsprinzip

Inwiefern die theoretischen Anweisungen der tatsächlichen Musik entsprachen, beobachten wir nun in den Kadenzdispositionen. In einem Modus richtig zu komponieren oder den Modus einer fertigen Komposition fehlerlos zu bestimmen, hing vor allem davon ab, ob die modalen Rahmentöne der Quint- und Quartgattungen oder Terz und Quinte über der Finalis regelhaft waren, d. h. ob „generales clausulas“ und „medio clausulas“³⁵ auf den richtigen Tönen in der Komposition standen.

Beispielsweise standen die Kompositionen von Milán, der sich mit dem Modus theoretisch beschäftigte, der Theorie nicht so nahe wie Mudarras Tientos. Der Vergleich der Kadenzdisposition in dessen Tientos mit Bermudos und Tomás' Empfehlungen und auch mit dem Kadenzplan in Beispielen von Tomás zeigt, dass Mudarra sich streng an alle Regeln hielt (Tabelle 1).³⁶ In Hinsicht auf die Kadenzdisposition behielt er den Unterschied zwischen den authentischen und plagalen Modi bei.³⁷ Eine leichte Abweichung zeigen der 3. und der

31 Über die modalen Zyklen s. *MGG2*: „Modus“, Sp. 428–429; s. auch dort Beispiele zu Chanson-, Magnificat, Madrigal- und Ricercar-Zyklen.

32 Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 85.

33 Boncella meint, dass Giovanni 12 Modi mit seinen *Intonationi* praktisch bestätigen und damit die 8 *Intonationi* in 8 Modi seines Onkels Andrea Gabrieli erweitern wollte, ebd. S. 91.

34 Jambou, *Les origines du Tiento*, S. 97.

35 Luys Milán, *Libro de musica*, S. 378–380.

36 Die Tientos wurden in der Vihuela-Stimmung A übertragen. S. auch die Kadenzschemata in Jambou, *Les origines du Tiento*, S. 115.

37 In seinem Text verzichtet Tomás, ebenso wie Milán, auf den Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi: es gebe gemischte Modi, Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 168, 170. Doch in den No-

4. Modus. Mudarra ging im 3. Modus noch auf die Oberquart *d*, welche, laut Tomás, zu dem 4. und nach Bermudo doch zu beiden, zum 3. und 4. Modus, gehören soll.³⁸

Wenden wir uns nun den polyphon gestalteten Tientos von Fuenllana zu, so bemerken wir, dass in diesen Stücken noch mehrere Abweichungen auftreten (Tabelle 2). Die Aufteilung in authentische und plagale Modi blieb partiell erhalten (2., 4. und 8. Modus). Dafür korrigierte Fuenllana die Kadenz im 1., 3. und 5. Modus. Im 1. Modus verschwindet die Kadenz auf *a* und im 3. Modus erklingt als Finalis die Oberquart *a* statt *e*. Das Mixolydische gewinnt außerdem im 6. und 7. Modus bevorzugte Positionen.

Diese imitativ gestalteten Tientos, von denen man erwartet, dass sie durchaus die Tonartenschemata wiedergeben, sind faktisch etwas freier komponiert als die akkordisch-passagenartigen Tientos. Die besondere Beachtung der Modus-Tradition bestätigt sich weiterhin sogar in den freien Formen, in denen die Modusnomenklatur an sich schon nicht mehr streng war. Miláns Anweisungen zu seinen Tientos könnten beispielsweise den Eindruck erwecken, dass dieser Komponist mit 8 Modi freier als Mudarra und Fuenllana umgegangen ist und die Modi bis auf 4 reduziert hat. Auch hinsichtlich seiner eigenen theoretischen Anweisungen wäre dies anzunehmen. Dennoch komponierte Milán die Kadenzdispositionen etwas rücksichtsvoller, als er es selbst beschrieb (Tabelle 3). Während die Modi 1 und 2 sowie 5 und 6 nur auf die Kadenz der Finalis und deren Oberquint und die Modi 7 und 8 auf ein dreigliedriges Schema Finalis – Oberquart – Oberquint gründen, genau nach Miláns Vorschriften, werden die Modi 3 und 4 mit einer Kadenzdisposition Finalis – Oberquart – Obersext statt einer einfacheren Finalis – Oberquart auskomponiert. Die Kadenz der authentischen und plagalen Kadenzschemata wurden praktischerweise vereinigt. Nicht unbeachtet blieb außerdem das seinerzeit immer seltener vorkommende Lydische.

Auf eigene Art lapidar und der Tradition verhaftet scheinen die Intonationen von Andrea Gabrieli. Die möglichen „regulären Kadenz“³⁹ reduzierte er bis auf Finalis-Kadenz und Oberquint-Kadenz (1., 2., 6. und 7. Modus) im 3. und 4. Modus bis auf Finalis-Kadenz und Oberquart-Kadenz (Tabelle 4). Die *Intonazione del Primo Tono* wurde beispielsweise durch drei Kadenz strukturiert: auf Oberquint *a* und zwei Mal auf Finalis *d* (Beispiel 1, T. 5, 13 und 16). Nur der 5. und der 8. Modus blieben aufgrund der fehlenden passenden Kadenz nicht leicht erkennbar.

tenbeispielen zu den 8 Modi und in seinen Erklärungen zu den Kadenz ist noch eine ältere Tradition in Kraft, ebd. S. 191–199.

38 Vgl. auch Jambou, *Les origines du Tiento*, S. 66.

39 Zu den Regulären gehören Kadenz auf allen Tönen, die innerhalb der Modi-species liegen und den Anfang, die Mitte und den Schluss der Komposition normieren: „Die als regulär bezeichneten Kadenz sind diejenigen, die auf Tönen und intermediären Noten in der eigenen Spezies gemacht werden: die nicht-regulären Kadenz sind solche, die außerhalb der eigenen Spezies gemacht werden und die abhängig vom kompositorischen Plan ausfallen, die regulären Kadenz verwendet man am Anfang, in der Mitte und am Ende der Komposition („Cantilena“), sodass die Töne ihre Eigenheit und Form nicht verlieren“ / „Le cadenze chiamate regolare sono quelle, che si fanno nelle proprie specie, delli Tuon & anco nelle corde mezane: le irregolari sono quelle, che si fanno fuora delle proprie specie, e di queste se ne fanno seconda li propositi, che occorrononella compositione, pur che nel principio, mezo, e fine della Cantilena si faccino le sue proprie, acciò il Tuono non perda la sua propria natura, & forma“, Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 3. Diese Kadenzverteilung übernahm Diruta von Gioseffo Zarlino, *Das musikalische Gesamtwerk (Istitutioni harmoniche 1558–1562)*, Originaltext und Übers. von Christoph Hohlfeld, Bd. 4, Übersetzungsmanuskript aus der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Sign. ÜM 196, S. 89 ff.

Tabelle 1

Nr. Modus im Titel	Tientos von Alonso Mudarra: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	Tomás <i>Libro llamado</i> 1565 ³	Kadenzplan in Beispielen von Tomás
1.	g ^{#4} – d# – g#; g ^{dor} .	→ 4	a – g – (f, c) – d	a# – d#	a# – d#
2.	b# – g# – g – g#; g	→ 4	a – g – (f, c, h, a) – d	f# – (a) – d#	a – f#*5 – d#
3.	f# – f# – d# – d# – a#; a ^{fryg} .	→ 4	h – a – (g, d) – e	c# – (g#) – e	c# – e
4.	d – a – d# – a#; a ^{fryg} .	→ 4	h – a – (g, d, c, h) – e	(a#) – e	a# – e
5.	b# – f# – c# – d# – b# – b# – b#; b ^{myx} .	→ 4	c – h – (a) – f	c# – f#	f# – f# – f# – c# – f#
6.	d – f# – b# – f# – b#; b ^{myx} .	→ 4	c – h – (a, d, c) – f	a – (c#) – f#	f# – f# – f# – c#* – a – f#
7.	d# – f – c# – g# – d – g#; g ^{myx} .	→ 4	d – c – g	d# – g#	g# – g# – g# – d# – g#
8.	f# – c# – c# – c#; c ^{myx} .	→ 4	d – c – g	c# – g#	c# – g#* – c# – g#

¹ Luys Milán, *Libro de musica*, S. 380.

² Juan Bermudo, *Comiença el libro llamado declaración de instrum-etos musicales*.... Ossuna 1555, Biblioteca Digital Hispánica; http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=206425¤t_base=GEN01 S. Fol. 188.

³ Tomás, *El Arte de Tiner*, Bd. I, S. 191–199.

⁴ Das Zeichen # verweist auf die halbtönen melodischen Kadenzen und die runden Klammern auf die in der Kadenzordnung am tiefsten gestuften nebenrangigen Kadenzen.

⁵ Das Zeichen * bezeichnet Kadenzen, die ausschließlich als melodische Kadenzen in einer der Stimmen geformt wurden.

Tabelle 2

Nr. Modus im Titel	Tientos von Miguel de Fuenllana: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	Tomás <i>Libro llamado</i> 1565	Kadenzplan in Beispielen von Tomás
1.	b# – g# – g#; g	→ 4	a – g – (f, c) – d	a# – d#	a# – d#
2.	c# – a#; a ^{dor} .	→ 5	a – g – (f, c, h, a) – d	f# – (a) – d#	a – f#* – d#
3.	a# – c# – a# – c# – e – a#; a ^{fryg} .	ohne tr.	h – a – (g, d) – e	c# – (g#) – e	c# – e
4.	g – c# – g; g ^{fryg} .	→ 3	h – a – (g, d, c, h) – e	(a#) – e	a# – e
5.	g# – (b# – f#) – g# – (b# – f#) – g#; g	→ ?	c – h – (a) – f	c# – f#	f# – f# – f# – c# – f#
6.	g# – d# – g# – e – g#; g ^{mix} .	ohne tr.	c – h – (a, d, c) – f	a – (c#) – f#	f# – f# – f# – c#* – a – f#
7.	g# – g# – d# – g#; g ^{mix} .	ohne tr.	d – c – g	d# – g#	g# – g# – g# – d# – g#
8.	c# – [g#] – c#; c	→ 4	d – c – g	c# – g#	c# – g#* – c# – g#

Tabelle 3

Nr. Modus im Titel	Tientos von Luys Milán: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.) g# – d# – g#: g _{dor.} = 1. (1.? und 2.) Modus g – c – es – g: g _{fyg.} = 3. und 4. Modus b# – f# – b#: b _{yd.} = 5. Modus d# – a# – g# – d#: d = 7. und 8. Modus	Trans- position (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	Kadenzplan in Beispielen von Tomás	
1. 1.&2.		→ 4	Milán Bermudo <i>El Maestro Declaracion</i> 1536 a – d a – g – (f, c) – d a – d a – g – (f, c, h, a) – d a – e h – a – (g, d) – e a – e h – a – (g, d, c, h) – e c – f c – h – (a) – f c – f c – h – (a, d, c) – f d – c – g d – c – (h, f) – g d – c – g d – c – (h, f, e, d) – g	Tomás <i>Libro llamado</i> 1565 a# – d# f# – (a) – d# c# – (g#) – e (a#) – e c# – f# a – (c#) – f# d# – g# c# – g#	a# – d# a – f#* – d# c# – e a# – e f# – f# – f# – c# – f# f# – f# – f# – c#* – a – f# g# – g# – g# – d# – g# c# – g#* – c# – g#

Tabelle 4

Nr. Modus im Titel	Andrea Gabrieli <i>Intonazioni</i> : 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.) a# – d# – d#: d _{dor.} = 1. Modus d – g# – g: g _{dor.} = 2. Modus a# – e: e _{fyg.} = 3. oder 4. Modus a# – a# – e#: e _{fyg.} = 4. Modus c# – f/f# – c#: c = 5. oder 8. Modus c# – f# – c# – f# – f#: f = 6. Modus g# – d# – g#: g _{mix.} = 7. Modus g# – g#: g _{mix.} = 7.? 8.? Modus	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	
1. 1.		ohne tr.	Gaffurio <i>Practica musica Scintille</i> 1497 ⁶ d – a – d a – d h – e h – e c – f c – f d – g d – g	Pietro Pontio <i>Ragionamento</i> 1588 ⁷ a – f (g, c) – d a – f (g, c) – d a – c (g, h) – e a – c (g, h) – e c – a (g, d) – f c – a, b (g, h) – f d – (c, e, a, f) – g d – c (f, a) – g

⁶ Franchino Gaffurio, *Musice utriusque cantus practica: ... libris quatuor modu latissima / excellentis Franchini Gaffori Laudensis*, Angeli Britannici: Brixiae, 1497, digitale Quelle aus *Der Musikdrucken der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488–1630*, <http://www.fischer-download.de/Search.aspx?ISBNID=e56e20f6-59c8-441d-a070-2d5722bf440&Aufruf=UeberUrtl&SucheTyp=Katalog#Ergebnisse>, s. Buch 1, Kapitel 8. Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119–120.

⁷ Giovanni Lanfranco, *Scintille di musica...*, 1533, digitale Quelle: http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk/view-title/index.php?katalog=EROMM_WEBSITE&url=http%3A%2F%2Fgallica%2Ebnf%2Efr%2Fark%3A%2F12148%2Fbpt6k582203&showCoverImg=1, S. 107.

⁸ Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Faks.-Neudr. der Ausgabe 1588, hrsg. von Suzanne Clercx, Kassel [u.a.] 1959, S. 90ff.; vgl. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119.

1. Intonazione del primo tono

10

4

6

8

12

13

15

C I II

*) vgl. Krit. Bericht

Beispiel 1

Andrea Gabrieli *Intonazione del Primo Tono*

Abdruck mit freundlicher Genehmigung aus: Andrea Gabrieli: Sämtliche Orgelwerke, Heft 1, hrsg. von Giuseppe Clericetti

© Copyright 1997 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien (DM 1141), S. 4-5

Diese auf das Nötigste reduzierte schematische Kompositionsdarstellung zeigt nicht nur eine Verringerung von Skalen, da die Stücke auf nur wenige Tonhöhe-Lagen (*d, e, c, f* und *g*) fokussiert sind. Sie demonstriert eine höchst interessante Tendenz, die gerade in Italien gut nachweisbar ist: In den freien Formen wurden die Kadenzten verringert. Dabei lag das von Gabrieli demonstrierte Schema Finalis – Oberquint und für den 3. bzw. 4. Modus Finalis – Oberquart zugrunde. Ausschließlich die Quinttöne als Confinales anzugeben, geht auf die italienische Musiktheorie bis Stefano Vanneo (*Recanetum*, 1533)⁴⁰ und weiter bis zu Franchino Gaffurio (*Practica musice*, 1497)⁴¹ zurück. Es handelte sich natürlich noch nicht um instrumentale Musik, und die gliedernde Funktion des Modus war – zumindest um 1500 – theoretisch noch nicht so aufgearbeitet, wie später ab Pietro Aaron (*Trattato*, 1525).⁴² Auffallend ist aber, dass die Einschränkung der Kadenztöne mit jeweils freier komponierter Musik in Verbindung stand. Eine weitere Differenzierung und komplexe hierarchische Abstufung der Kadenztöne, die die italienische Theorie reichlich nachweist,⁴³ wurde für die freien Kompositionen nicht aufgenommen. Außer dem berühmten Beispiel der mehrstufigen Kadenz-Hierarchie bei Aaron (*Trattato*, 1525), entstand z. B. 1533 der Traktat *Scintille* von Giovanni Maria Lanfranco, mit dem gleichen Jahrgang wie *Recanetum* von Vanneo, in dem der Verfasser die Kadenzordnung differenzierter als Vanneo darlegte. Laut Lanfranco fundiert der Modus auf Finalis und Oberquint (1, 3, 5, 7 Modus), Finalis und Oberterz (2 und 6 Modus) und Finalis und Oberquart (4, 8 Modus)⁴⁴ – eine Darstellung, die von Andrea Gabrielis Intonationen abweicht. Auch die Kadenz-Hierarchie, die kurz nach dem Tod des Komponisten öffentlich gemacht wurde – diejenige von Pietro Pontio (*Ragionamento di Musica*, 1588)⁴⁵ –, bietet, obwohl sie sehr schlicht konzipiert wurde, mehr Möglichkeiten als Gabrieli in den Intonationen genutzt hat (Tabelle 4).

Die Neigung zu einer reduzierten schematischen Darstellung der Kadenzanordnung in den freien Formen entwickelte sich beim Übergang zum 12-tönigen Tonartenschema. Hierbei sind zweierlei Formen der Behandlung der Modi zu entdecken. Von Bedeutung war nach wie vor das alte 8-tönige System. Es bildete immer noch eine Grundlage für die Intonationen und Tokkaten, auch dann noch, wenn das 12-tönige System vom Verfasser in den Überschriften der Stücke angekündigt wurde. Eine andere Tendenz bestand darin, die freien Formen an das moderne 12-tönige theoretische Konzept anzupassen und dadurch neue Wege der modalen Gestaltung zu beschreiten.

40 Stephanus Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, 1533 (= Bibliotheca musica Bononiensis, II, 16), Faks., Bologna 1969; http://books.google.de/books?id=yIEyAQAAAMAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Buch I, Kapitel 48, Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119 ff.

41 Franchino Gaffurio, *Musice utriusque cantus practica: ... libris quatuor modu latissima / excellentis Franchini Gafori Laudensis*, Angeli Britannici: Brixiae 1497, digitale Quelle aus *Der Musikdrucken der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488-1630*, <http://www.fischer-download.de/Search.aspx?ISBNID=e56e20f6-59c8-441d-a070-2df5722bf440&Aufruf=UeberUrl&SucheTyp=Katalog#Ergebnisse>, s. Buch I, Kapitel 8. Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119 f.

42 Hierzu *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 117.

43 Ebd. S. 119 ff.

44 Giovanni Lanfranco, *Scintille di musica...*, 1533, Digitale Quelle: http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk/view-title/index.php?katalog=EROMM_WEBSEARCH&url=http%3A%2F%2Fgallica%2Ebnf%2Efr%2Fark%3A%2F12148%2Fbpt6k582203&showCoverImg=1, S. 107.

45 Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Faks.-Neudr. der Ausgabe 1588, hrsg. von Suzanne Clercx, Kassel [u. a.] 1959, S. 96 ff.; vgl. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119.

Zum Beispiel: Die Kadenzdisposition in den Tokkaten aus Dirutas *Il Transilvano* (1593) entspricht nicht der Rangordnung der „regulären Kadenz“, die Diruta, Zarlino folgend, im zweiten Buch seines Traktates (1609) selbst vorschlug. Als Grundlage für diese Tokkaten galten eher frühere Normen, die beispielsweise Pontio (1588) beschrieb. Einige Parallelen sind zu den Kadenz-Hierarchien von Tomás (1565) und Bermudo (1555) zu sehen (Tabelle 5 und Kadenzschemata von Bermudo und Tomás aus der Tabelle 3). Nominell stützen sich diese Tokkaten auf 12 Modi, ohne den 5., 7. und 9. Modus. Praktisch gesehen, zeigen sie hingegen die Kadenzordnungen von nur noch 8 Modi, unter denen der 1. bis 5. Modus und 8. Modus vorhanden sind. Der 6. Modus fehlt, während der 1. und 2. sowie der 7. und 8. zusammengestellte „toni mixti“⁴⁶ bilden. Die neumodischen Modi 10, 11 und 12 lassen sich schwierig definieren, weil sie einerseits von Dirutas Musterbild abweichen und andererseits ein verbreitetes Kadenzschema Finalis – Oberquart und Finalis – Oberquint enthalten, infolge dessen diese Stücke auch in den alten Modi verstanden werden können. *Toccata del XI et XII. Tuono di Girolamo Diruta* (Nr. 13) hat die gleiche Kadenzordnung wie *Toccata di salto cativo del Sesto Tuono di Girolamo Diruta* (Nr. 3), die im 5. Modus komponiert wurde. Der 5. Modus kommt dazu in der *Toccata di salto cativo del Sesto Tuono* durch die Alterationen verändert vor: Es handelt sich um einen ionischen Modus auf *f*, in Analogie zu dem Ionischen auf *c* in der *Toccata* Nr. 13. Die Kadenz sind also sparsamer platziert als dies auch die älteren theoretischen Hierarchien der regulären Kadenz von Bermudo, Tomás und Pontio zulassen.

Eine ähnliche Behandlung der Tonarten sieht man in den Intonationen von Giovanni Gabrieli (1593). Die Relikte des alten 8-tönigen Modusystems zeigen sich hier unter anderem in der Anwendung des Lydischen (Tabelle 6).⁴⁷ Der 1., der 5. und der 7. Modus finden eine klare Ausprägung durch ein entsprechendes Verhältnis der Kadenz auf Finalis und Oberquint. Dies ist aber auch eine Vereinfachung im Vergleich dazu, was Diruta in seinem Traktat verlangte. Die Kadenz-Hierarchie neigt erneut zu den früheren Kadenzordnungen, beispielsweise zu einer von Pontio (1588). Die Kadenzordnung bei Gabrieli sieht dazu auch wiederum lapidarer als in der Theorie aus. Als Basis nutzte Giovanni Gabrieli wie sein Onkel das substantielle Gerüst: Finaliston – Oberquintton. Gabrieli greift hier also auf die altüberlieferte italienische Gewohnheit, das Quintgerüst auszukomponieren, zurück. Nun geschah dies, nach Andrea Gabrieli, wiederholt in den instrumentalen freien Formen.

Parallel dazu hatte Giovanni Gabrieli Überlegungen hinsichtlich einer neuen Gestaltung eines modal angeordneten Zyklus. Das Quintgerüst übertrug er auf andere Intonationen. Das hat zur Folge, dass bei dem Versuch der Rekonstruktion die Modi durch ihre Kadenzordnung nicht mehr erkennbar sind. Der 2. Modus sieht dem 1. Modus ähnlich, erhält aber durch die Alterationen eine äolische Färbung. Die Kadenzdisposition im 6. Modus stimmt mit dem 5. Modus überein. Der 3. und 4. Modus werden in der Intonation *Terzo e Quarto Tono*, wie eingetragen, vereinigt, freilich mit nur einem Kadenzschema Finalis – Oberquarte. Dieses Muster mit der Quartkadenz übernahm Giovanni ebenfalls für den 9. Modus, obwohl dieser Modus, laut Dirutas Vorschriften, eine mittlere Kadenz auf der

⁴⁶ Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 96.

⁴⁷ Zu den 12 Tönen in den Intonationen von Giovanni Gabrieli schrieb Bernhard Meier: „Die von 1-12 reichende Zählung der Modi erweist sich als bloßer Schein. Was tatsächlich vorliegt, ist auch bei Giovanni Gabrieli ein System von zehn oder genauer von neun Modi, fundiert letztlich auf dem altüberlieferten System, dem gleichfalls die zwei „in *la*“ fußenden Modi hinzugefügt sind. Die verschiedenen Namen, wie etwa *Quinto* und *Undecimo Tono*, *Sesto* und *Duodecimo Tono*, bezeichnen wiederum nur verschiedene Tonhöhen-Lagen“, Meier, *Alte Tonarten*, S. 34–35.

Tabelle 5

Nr. Komponist	Modus im Titel	Girolamo Diruta <i>Il Transilvano</i> , Tokkaten: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (ion. und äol. nur für 9.–12. Modi)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)
1. Diruta		a# – d#: d _{dor} = 1. Modus (→ Lanfranco?)	ohne tr.	
10. Bell'Haver		d# // d# – g# – d# – d# – g# – d# // d#: d _{dor} = 1.&2. Modus (→ Bermudo)	ohne tr.	
2. Diruta		g# – g# – d# – g#: g _{dor} . (→ Gaffurio)	→ 4	II. Buch 1609 ⁹ d – f# – a – d#
6. G. Gabrieli		g# – d# – g# – c# – g#: g _{dor} = 1.&2. Modus (→ Bermudo)	→ 4	d – a – f# – d#
11. Guami		d# – (f#) – g# – (f#) – g#: g _{dor} = 2. Modus (→ Bermudo?, Pontio?)	→ 4	
4. Merulo		a# – a# – e – a# – a# – a# – e: e _{fryg.} = der 3. Modus (→ Milán, Bermudo? Pontio?) und = 4. Modus (→ Tomás)	ohne tr.	e – g# – h – e#
7. Luzzasci		c# – e – e – c# – g# – e: e _{fryg.} = 3. Modus (→ Tomás)	ohne tr.	h – g# – e – h#
3. Diruta		f# – f# – c# – f#: f = 5. Modus ¹⁰ (→ Milán, Lanfranco, Tomás)	ohne tr.	f# – c# – a – f#
5. A. Gabrieli		f# – c# – f# – // f# – f# – f# // f# – f#: f = 5. Modus (→ Milán, Lanfranco Tomás)	ohne tr.	
8. Romanini		c# – c# – c# – g#: g _{mix.} = 8. Modus (→ Tomás)	ohne tr.	d – h – g#
9. Quagliati		c# – d# – c# – g# – c# – g#: g _{mix.} = 8. Modus (→ Milán, Bermudo, Pontio)	ohne tr.	
12. A. Gabrieli		d# – a# – a# – a#: a _{sol.} = ? 10. Modus	ohne tr.	e – c# – a#
13. Diruta		c# – c# – g# – c#: c _{ion.} = ? 11&12. Modus ¹¹	ohne tr.	c# – e – g – c#: g – e – c#

⁹ Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 101.¹⁰ Hier und an ähnlichen Stellen erkennt man den anderen Modus nur durch die Kadenzdisposition. In dem Fall geht es also nicht darum, dass das Lydische benutzt wurde.¹¹ Vgl. auch Meter, *Alte Tonarten*, S. 161–162.

Oberquinte haben sollte. In den üblichen Modi zeichnet sich außerdem noch eine Tendenz ab, die zukünftig immer mehr in den freien Formen zunimmt: Die Mittelkadenzen werden im fließenden Stimmgefüge versteckt, so dass der Modus sich eigentlich nur auf eine Finalis-Kadenz stützt. Dies vertuscht zunehmend die Merkmale der Tonarten und stellt ihre Existenz in Frage. Das Verfahren ist in Gabriellis Intonationen im 8., 10., 11. und 12. Modus zu beobachten. Der 8. Modus tendiert durch seine mixolydische Gestaltung zum 7. Modus; der 10. Modus wird äolisch und ist dem 9. und dem 2. Modus sehr ähnlich; der 11. und der 12. Modus sind ionisch auf *f* und *c*, was auf Gabriellis 6. Modus zurückgeht. Insgesamt beinhalten die Intonationen von Gabrieli nur 4 nach der Kadenz-Hierarchie bestimmbare Tonarten: den 1., den 3. und 4., den 5. und den 7. Modus.

Eine kontroverse Mischung aus traditionelleren und neueren Elementen weisen die Tokkaten von Merulo (1593, 1604) auf. Bis hin zu Merulos Tokkaten ist anzumerken, dass die Anzahl der Kadenzen, auch der Kadenzen, die theoretische Anweisungen widerspiegeln, in den freien instrumentalen Formen um 1600 langsam steigt, obwohl die zurückhaltenden Tendenzen dominierten. Der Neigung zu den altüberlieferten Elementen folgend wäre wahrscheinlich anzunehmen, dass Merulos Tokkaten einen jüngeren Usus, also andere Traditionen als z. B. Andrea Gabriellis *Intonazioni*, aufweisen. Seit Zarlinos *Istitutioni*³ 1573 kam in der Musiktheorie der Brauch auf, jeden Modus in Finalis, Oberterz und Oberquint zu unterteilen.⁴⁸ Diese Theorie wurzelt in Lanfrancos Ausführungen (*Scintille*, 1533)⁴⁹ und geht später ins theoretische Denken bei Diruta ein (*Il Transilvano*, 1609).⁵⁰ Doch folgten den Regeln weder Diruta selbst noch Merulo. Bei Merulo kann man einerseits noch deutliche Spuren der älteren Kadenz-Hierarchien sehen, z.B. der Hierarchie von Pontio (1588). Diese sieht man insbesondere gut in der *Toccata Sesta dell' Terzo Tuono* (II/6).⁵¹ Die Finalis-Kadenz auf *e* korrespondiert mit der Kadenz des mittleren Abschnittes auf Oberquarte *a#*. Der ganze Kadenzplan des Stückes erklingt nach dem folgenden Schema (fett gedruckt sind die Schlusskadenzen der größeren Abschnitte): *a# – d# – a# – d# – a# – d# – g# – d# – a# – a# // a# – d# – a# – e*.⁵² Dominant bleibt hierbei eine äolische Ausprägung. Eindeutig verkörpert sich der um eine Sekunde transponierte 7. Modus in der *Toccata Sesta Settimo Tono* (II/6). Es fällt andererseits auf, dass diese und andere Kadenz-Schemata von Merulo auch die Regeln der Modusbehandlung widerspiegeln, die im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr reflektiert wurden (Adriano Banchieri, *L'Organo suonario*, 1605; Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, 1678).⁵³ Eine der entscheidenden Voraussetzungen dafür war die zunehmende Reduzierung der Skalen bis zum Ionischen und Äolischen. Der 3. Modus als eine äolische Tonart in *a* oder in *e* war z. B. für Bononcini eine geläufige Sache.⁵⁴ Der andere Modus – der 8. – zeigt sich in Merulos *Toccata Settima dell' Ottavo Tono* und *Toccata Ottava dell' Ottavo Tuono* (III/7, II/8) durch einen sich auf das Kadenzschema Finalis *g#* – Oberquart *c#* stützenden Kadenzplan, der auf den ersten Blick mit Pontios Anweisungen partiell übereinzustimmen scheint. Der ganze Kadenzplan in der *Toccata Ottava dell' Ottavo*

48 Zarlino, *Das musikalische Gesamtwerk (Istitutioni harmoniche 1558–1562)*, Bd. 4, S. 54 ff.; vgl. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 118 ff.

49 Lanfranco, *Scintille di musica*, S. 107.

50 Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 101.

51 Diese Bezeichnung bei Merulos Tokkaten verweist auf das Buch und die Nummer der Tokkata.

52 Durch das Zeichen „//“ wurden die Abschnittsgrenzen gekennzeichnet.

53 Adriano Banchieri, *L'Organo suonario*, Repr. der Ausgabe 1605, 1611, 1638 (= Biblioteca organologica, XXVII), Amsterdam 1969, S. 41; *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 358 ff.

54 Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 362.

Tabelle 6

Nr.	Modus	Giovanni Gabrieli <i>Intonazioni</i> : im Titel	vorgeschriebene Kadenz: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)
1.	1.	(a) ¹³ – d#: d _{dor} = 1. Modus, (→ Pontio)	Diruta II <i>Transibano</i> , II. Buch 1609 ¹²
2.	2.	d# – g#: g = 1.&2. Modus (→ Milán, Gaffurio)	d – f# – a – d#
3.	3.&4.	a# – e – a#: e = e _{fivg} , = der 3.&4. Modus (→ Milán) und = 4. Modus (→ Lanfranco, Tomás)	d – a – f# – d# e – g# – h – e#: h – g# – e – h#
4.	5.	f# – c#: f _{id} = 5. Modus	f# – a – c# – f#
5.	6.	c# – f# – f#: f = 5. Modus (→ Milán, Lanfranco, Tomás)	f# – c# – a – f#
6.	7.	d# – g#: g _{mix} = 7. Modus (→ Lanfranco, Tomás, Pontio)	g# – h# – d# – g#
7.	8.	g# – (d, c) – g#: g _{mix} = 7. oder 8. Modus (→ Milán, Bermudo) und = 8. Modus (→ Pontio)	d – h – g#
8.	9.	d# – a – a#: a _{3ol} = 9. Modus?	a – c# – e – a#
9.	10.	a# – (d) – a#: a _{3ol} = 10. = 9. Modus?	e – c# – a#
10.	11.	f# – f#: f _{ion} = 11. Modus?	c# – e – g – c#
11.	12.	c#: c _{ion} = 12. Modus?	g – e – c#

¹² Diruta, II *Transibano*, Bd. II, S. 101.

¹³ In runden Klammern sind hier die Kadenzen, die nicht deutlich sind.

Tuono ist: $g\# - g\# - g\# - c\# // g\# - g\# - a\# - c\# - g\# // g\# - c\# - g\# - g\# - c\# - g\# - g\# - g\#$. Wie in der *Toccata Sesta dell'Terzo Tuono* gelten die den Modus bestimmenden Kadenzen als Schlusskadenzen in den größeren Abschnitten (fett gedruckt). Angesichts des herrschenden Ionischen auf g neigt der Plan aber eher auch in Richtung von Bononcinis Regeln. In der Gruppe von Tokkaten im 5. und im 6. Modus präferierte Merulo den Modus in f oder in c per b . *molle* mit entsprechenden Kadenzverhältnissen $c\# - f\#$ (II/2, II/3, II/4) oder er machte den modalen Kadenzplan schwierig erkennbar (II/1). *Toccata Prima Undecimo detto Quinto Tuono* (II/1) ist in f per b . *molle* komponiert und beruht fast komplett auf der Kadenz $f\#$. Die Kadenzen c und b werden in dem Stück nur in den durchgehenden Konsonanzen umspielt: $f\# - f\# - (c\#) - f\# (b) - f\#$. Eben solche Tonarten in f oder in c per b . *molle* fungierten anstelle des 5. und 6. Modus nach Bononcini in der Praxis des 17. Jahrhunderts.⁵⁵ Man findet bei Merulo schließlich immer mehr individuell gestaltete Kadenzpläne mit anderen Stufen als Basis, wie z. B. im 10. Modus in *Toccata Decima del Decimo Tono* (II/10) bei der Finalis-Kadenz $a\#$ und Mittelkadenzen auf $c\#, g\#, d\#$ und $f\#$. Unter den Kadenzen an den Abschnittsgrenzen kommt allerdings immer wieder nur die Kadenz auf $a\#$ vor: $a\# - c\# - g\# - c\# - a\# // d\# - a\# - a\# // g\# - d\# - a\# - f\# - a - a\# // a\# - a\# - d\# - g\# - d\# - a - a\# // a\# - a\#$. Dies erinnert wiederum an einen Hinweis Bononcinis auf den 10. Tono als eine äolische Tonart in a .⁵⁶

Ein Zusammenhang aus den längst etablierten didaktisch-praktischen Richtlinien und weitgehenden zukünftigen Tendenzen bestätigt sich in den freien Formen durch die Transposition. Tomás und Diruta vertraten zwei verschiedene Ansichten hinsichtlich des Problems. Tomás' Meinung nach war es ungünstig oder sogar verboten, den Modus im Stück zu verlassen;⁵⁷ dennoch sollte man zugleich in allen Modi spielen können.⁵⁸ Er schlug eine Reihe von Tönen vor – vorwiegend die untere und obere Sekunde, obere Quarte und Quinte –, welche gelegentlich für die Transposition nutzbar sein könnten.⁵⁹ Dirutas Schüler sollten aus dem Kopf zwei- bis vierstimmige Stücke nicht transponiert und dann in allen Modi transponiert spielen können:

Et per facilitarvi, farò sopra à tutti li Tuoni un Duo, & lo trasportarò in quanti luoghi si può trasportare, per poter rispondere al Choro. Prima lo dovete praticare nelli suoi tasti naturali, & poi nelli luoghi trasportati; perche facilmente sonarete four di strada à tre, & à quartro, tenendo l'istesso ordine, cioè sonare un Ricercare alla mente nelli tasti ordenarij, & poi sonarlo nelli luoghi trasportati.⁶⁰

Damit es einfacher für euch wird, mache ich Duos in allen Tönen und transponiere sie in alle möglichen Schlüssel, so dass man dem Chor respondieren kann. Zuerst solltet ihr nicht transponiert üben („tasti naturali“) und dann könnt ihr mit Transpositionen üben; auf diese Weise könnt ihr ganz einfach drei- und vierstimmige transponierte Stücke spielen, so wie man ein Ricercar auswendig zuerst ohne Transposition und dann transponiert spielt.

Obwohl Diruta bei der Erklärung der 12 Modi, ebenso wie Tomás, einen relativ engen Rahmen für die Transposition – auf die Oberquarte – vorgab,⁶¹ zeigte er in seinen Beispielen

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Tomás, *El Arte de Taner*, Bd II, S. 96.

58 Ebd., Bd. I, S. 156; vgl. auch Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim [u.a.] ²1984, S. 54.

59 Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 200.

60 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 4.

61 Ebd. S. 97–99. Die Transposition um die Quarte oder die Quinte bevorzugte auch Zarlino, *Das musikalische Gesamtwerk (Istitutioni harmoniche 1558–1562)*, Bd. 4, S. 89 ff. Zarlinos Anweisungen richten

umfangreiche Transpositionen um Sekunde, Terz, Quarte und Quinte.⁶² Betrachten wir nun, wie und ob die Tientos von Mudarra, Fuenllana und Milán transponiert wurden, so sehen wir regelmäßige Transpositionen auf die Oberquarte, wie es eben Tomás bevorzugte (Tabellen 1, 2, 3). In einzelnen Fällen kommt die Oberquinte oder die bei Tomás nicht erwähnte Oberterz vor. Abgesehen davon, dass diese Transpositionen größtenteils von der Vihuela-Stimmung gefördert wurden, scheinen sie doch unabhängig davon auf das Nötigste eingeschränkt zu sein.⁶³ Eine solche Limitierung der elementaren Aufgaben weisen auch Orgeltokkaten und -intonationen auf. Selbst Diruta vermochte die Tokkaten bis auf wenige Ausnahmen in den originalen Lagen abzdrukken (Tabelle 4). Auch Giovanni Gabrieli schrieb fast ausschließlich nicht transponierte Intonationen auf (Tabelle 5), und doch hinterließ er jeweils eine notierte Transposition um eine Quarte oder um eine Quinte auf- oder abwärts zu jeder Intonation.⁶⁴ Hiermit kündigte sich eine Transpositionsordnung an, die erst um 1600 im Orgelrepertoire fest geregelt wurde.⁶⁵

* * *

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die freien instrumentalen Formen bis um 1600 tendenziell auf dem alten 8-tönigen Modussystem gefußt haben. Die Veränderungen des Systems bestanden in der Verringerung der Anzahl der Modi und der sehr sparsamen Anwendung der Kadenzstufen. Die modale Grundlage war in den damals neuen instrumentalen Formen meist traditioneller, als diese in den schon länger tradierten polyphonen Kompositionen. Die Berufung auf jeweils ältere modale Traditionen sorgte für die Uneinheitlichkeiten mit nominellen Modusbezeichnungen und naturgemäß mit zeitgenössischen theoretischen und praktischen Vorschriften. Angesichts der Kadenzdisposition zeigen die freien Formen ein interessantes Phänomen: Sie klammern das 12-tönige Modussystem aus ihrer Entwicklung aus, obwohl Tokkata, Intonation und Tiento ihre modale Gestaltung eigentlich der Praxis des Einsingens oder -spielens verdanken und von daher eine pedantisch klare Anwendung der Modi zeigen sollten. Erinnert man sich daran, dass die moduseigene Kadenz-Hierarchie in den Quellschriften des 16. Jahrhunderts generell uneinheitlich und variabel war – also, wenn wir nicht nur die Traktate, die instrumentale Musik einbeziehen, berücksichtigen –, scheinen gewisse Einschränkungen auf die alten Normen in den freien instrumentalen Formen noch bemerkenswerter.

Um 1600 wechselt das altüberlieferte, im Grunde 8-tönige Tonartensystem in den freien Formen unmittelbar zu einem ebenso limitierten und praktisch nur auf wenige Tonarten fokussierten Tonartensystem des 17. Jahrhunderts. Dies findet früher statt als das neue Tonartensystem theoretisch erschlossen wird. Die modale Kadenz-Hierarchie ist mit Ausnahme

sich aber ausschließlich auf die vokalen Formen – Motette, Madrigale, Messen, Psalmen und, laut Zarlino, auf die ‚anderen Gesänge‘, ebd.

62 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 1–6 und Libro II/4, Fol. 7–14; Kinkeldey, *Orgel und Klavier*, S. 130–131.

63 Die Verbreitung der Transposition im Schrifttum des 16. Jahrhunderts hat Kinkeldey kurz zusammengefasst. Unter anderem handelt es sich um die Probleme der Orgel- und Lautenstimmung, Kinkeldey, *Orgel und Klavier*, S. 127–132.

64 Es handelt sich hierbei natürlich nur um das schriftlich überlieferte Repertoire. Diese Stücke könnten auch als Beispiele für die nicht notierten Übungen gelten. Auf dieser Grundlage können sich aber wissenschaftliche Spekulationen entwickeln, weil es nicht zu belegen ist. Aber wenn die Intonationen tatsächlich ein Anstoß für die Improvisationen gäben sollten, hätten die notierten Stücke doch eine privilegierte Lage, weil sie ein vorbildliches Muster bildeten.

65 Hierzu *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 359 ff.

der Finalis oft nicht mehr erkennbar und die Finalis verweist auf eine Tonhöhe-Lage und nicht auf einen Modus.

Dass die freien Formen im Laufe des 16. Jahrhunderts solche Unterschiede in dem theoretisch-praktischen Diskurs aufdecken, erklärt sich dadurch, dass der Zusammenhang von modalen Kadenzten, der den Verlauf des ganzen Stückes regelte, für die freien instrumentalen Formen bis um 1600 die einzige stützende modale Grundlage bildete. Die Finalis und die Kadenzdisposition sowie die Einschränkung auf ihre wenigen Schemata (insbesondere Finalis – Oberquint) galten als grundlegende kompositorische Basis, die immer wieder wiederholt werden musste, damit die freie instrumentale Komposition als Ganzes aufgefasst werden konnte. Ein einfaches und traditionelles Kadenzschema war eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Überlieferung dieser Formen. Diese besonderen Funktionen der Kadenzordnung zeigen sich als ein für die Instrumentalmusik spezifisches Indiz, obwohl die Kadenzordnung sich im Allgemeinen von der vokalen Musik ableiten lässt.

Christian Storch (Göttingen)

Musik und Theater in der Badekultur um 1800: Das Comödienhaus in Bad Liebenstein¹

In der Folge eines zunehmend kulturwissenschaftlich ausgerichteten, wenn nicht gar grenzenlos expansionistischen² Verständnisses von Musikgeschichtsschreibung gelangen Phänomene in den Fokus der Wissenschaft, denen noch bis vor wenigen Jahren der Nimbus mangelnder musikologischer Relevanz angehaftet hätte. Zu solchen Sujets gehört neben der Musikpflege an fürstlichen Sommerresidenzen³ und der „Musikalischen Alltagsgeschichte“⁴ auch die Musik- und Theaterpraxis im Badewesen der Neuzeit. Ludwig Finscher bezeichnet in seinem Nachruf auf Christoph-Hellmut Mahling, der sich als einer der wenigen Vertreter des Faches schon seit längerer Zeit der Badekultur widmete, derartige Forschungsgegenstände als das Schreiben einer „Musikgeschichte von unten“⁵, verweisend auf die sozialgeschichtliche Prämisse, die nicht primär auf die Suche nach den Spitzen des musikhistorischen Eisberges zielt, gegenüber einer tradierten, nach Finschers Dafürhalten teils redundanten Autor-Werk-Forschung. Finscher setzt die Floskel in Anführungsstriche, um

- 1 Vorliegender Beitrag ist Teil eines Forschungsprojektes zur Musik- und Theatergeschichte im Kurbetrieb um 1800, mit einem besonderen Fokus auf den Sachsen-Meiningischen Kurort Liebenstein zwischen 1798 und 1812.
- 2 Vgl. die Beiträge zum Kolloquium der American Musicological Society „Musicology Beyond Borders?“, in: *JAMS* 65 (2012), S. 821–861. Auch wenn die Diskussion hier den Wandlungen im Verständnis des Faches Musikwissenschaft innerhalb Nord-Amerikas gewidmet ist, lassen sich zweifellos Parallelen zu Entwicklungen in Europa und Deutschland finden.
- 3 Noch im Jahr 2004 waren die Beiträge im Essayband zur 2. Thüringer Landesausstellung *Neu entdeckt: Thüringen – Land der Residenzen (1485–1918)* lediglich der Musikpraxis an den Hauptresidenzen gewidmet, obwohl gerade Thüringen reich an Sommersitzen seiner zahlreichen ehemaligen Herzogtümer ist. Vgl. Manfred Fechner, „Instrumente der Repräsentation und Zeugnisse für Kunstverständnis. Die Hofkapellen an Thüringens Residenzen im 17. und 18. Jahrhundert“ und Axel Schröter, „Residenzen und Musik im 19. Jahrhundert. Weimar – Meiningen – Sondershausen – Rudolstadt“, in: *Neu entdeckt. Thüringen – Land der Residenzen (1485–1918)*, Essayband, Mainz 2004, S. 280–291 bzw. S. 292–393. Seit wenigen Jahren erst treten Sommerresidenzen als Orte musikalischer Praxis zunehmend in den Fokus der Musikwissenschaft, so u. a. auf der im Auftrag der Forschungsstelle *Südwestdeutsche Hofmusik* von Silke Leopold organisierten internationalen Tagung *Fürstliches Arkadien. Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert*, die am 2. und 3. Dezember 2011 auf Schloss Schwetzingen stattfand und auf der insgesamt 14 Beiträgen „Gemeinsamkeiten und Unterschiede, Verflechtungen und Abgrenzungen der Höfe“ bzgl. der Musikpflege diskutiert wurden. Vgl. das Programmheft zur Tagung, hrsg. von Silke Leopold, Heidelberg und Schwetzingen 2011, o. S.
- 4 Am 5. September 2012 fand im Rahmen des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen das Symposium *Musikalische Alltagsgeschichte* statt, das auf einem im Jahr 2010 ins Leben gerufenen Forschungsprojekt basierte und auf dem Beiträge u. a. zur dörflichen Musikkultur und zum häuslichen musikalischen Alltag diskutiert wurden. Vgl. Birgit Abels, Morag Josephine Grant und Andreas Waczkat, Programmbuch zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung *Musik | Musics. Structures and Processes*, 4.–8. September 2012, Göttingen 2012, S. 69–75.
- 5 Ludwig Finscher, „Zum Gedenken an Christoph-Hellmut Mahling (1932–2012)“, in: *Mf* 65 (2012), S. 312.

die Problematik einer Hierarchiebildung des „Oben“ und „Unten“ aufzuzeigen. Gleichwohl ist der Begriff erneut in der Welt, und es wird wohl wenig Sinn haben, musiksoziologische Perspektiven gegen die „Großmeisterforschung“⁶, wie Finscher sie nennt, auszuspielen.

Wichtig ist deshalb zu betonen, dass in der Badekultur beide Facetten von Musikhistoriografie aufeinandertreffen, was jene für eine grenzenlose wie auch limitierte Definition von Musikforschung zu einem relevanten Desiderat werden lässt. So haben die Besuche von „großen“ Künstlern wie Ludwig van Beethoven in Teplice, Franz Schubert in Bad Gastein oder Johannes Brahms und Anton Bruckner in Bad Ischl bereits die Aufmerksamkeit zumindest punktuell auf Badeorte gelenkt. Dies gilt ebenso für Albert Lortzings Wirken in Baden-Baden und Bad Pyrmont⁷ sowie Paul Hindemiths Engagement als Jugendlicher in einer Kurkapelle.⁸ In den vergangenen Jahren sind zudem wenige Arbeiten zu größeren Bädern wie dem englischen Bath, dem belgischen Spa oder Baden-Baden, Pyrmont, Bad Kreuznach und Wiesbaden entstanden, die das Phänomen Bad in einem größeren kultur- und musikhistorischen Kontext erörtern.⁹ Unbeachtet blieben indes nicht nur viele kleinere Kurorte, die teils für mehrere Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte ein reges Musik- und Theaterleben ausweisen können, wie etwa das hessische Schlangenbad¹⁰ oder das fränkische Bad Brückenaue. Es fehlt mithin ein umfassender musikologischer wie auch interdisziplinärer Zugang zu einem Sujet, das bislang vernachlässigt wurde, nicht zuletzt aufgrund des Topos der „leichten Muse“, wie sie im Laufe des 19. Jahrhunderts mit Operette und Wiener Walzer gerade für Badeorte signifikant geworden ist.

Die vermeintliche geografisch wie kulturell periphere Lage gerade kleinerer Badeorte und deren kaum dokumentierte und aufgearbeitete Musik- und Theatergeschichte haben zudem dazu beigetragen, eine Beachtung, Rekonstruktion, Analyse und Einordnung in die allgemeine Musikgeschichte zu unterlassen. Begriffe wie Kurmusik, Kurorchester bzw. -kapelle oder Kurtheater werden in aktuellen musikologischen Enzyklopädien nicht erwähnt.¹¹ Darüber hinaus steht, vor allem wenn es um Opern- und Schauspielaufführungen im 18. und

6 Ebd.

7 Vgl. u. a. Richard Bürner, *Albert Lortzing in Detmold, Pyrmont, Münster und Osnabrück*, Detmold 1900.

8 Hindemiths kompositorische Reflektion dieses Engagements scheint allerdings wenig schmeichelhaft, wenn man sich sein um 1925 entstandenes parodistisches Streichquartett *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“*, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt vergegenwärtigt.

9 Vgl. Ian Bradley, *Water Music. Music Making in the Spas of Europe and North America*, Oxford 2010; Christoph-Helmut Mahling, „Residenzen des Glücks‘. Konzert – Theater – Unterhaltung in Kurorten des 19. und frühen 20. Jahrhundert“; in: *Badeorte und Bäderreisen in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, hrsg. von Michael Matheus (= Mainzer Vorträge 5), Stuttgart 2001, S. 81–100; Heinz Koch, *Kurmusik in Kreuznach und Münster am Stein im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, posthum hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling (= Heimatkundliche Schriftenreihe des Landkreises Bad Kreuznach 36), Bad Kreuznach 2009 und Stephanie Kleiner, „Der Kaiser als Ereignis. Die Wiesbadener Kaiserfestspiele 1896–1914“, in: *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*, hrsg. von Rudolf Schlögl, Bernhard Giesen und Jürgen Osterhammel (= Historische Kulturwissenschaft 1), Konstanz 2004, S. 339–367.

10 Vgl. Martina Bleymehl-Eiler, „Das Paradies der Kurgäste – Die Bäder Wiesbaden, Langenschwalbach und Schlangenbad im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Badeorte und Bäderreisen in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, hrsg. von Michael Matheus (= Mainzer Vorträge 5), Stuttgart 2001, S. 74–79.

11 In der neuen *MGG* findet sich lediglich ein Eintrag zu Bad Ischl. Vgl. Alexander Dick, Art. „Bad Ischl“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 1107 f. Der *New Grove* weist ebenso lediglich einen Eintrag auf, allerdings zum englischen Badeort Bath. Vgl. Watkins Shaw, Frank Brown und Noël Goodwin, Art. „Bath“, in: *NGroveD*, S. 904 f.

frühen 19. Jahrhundert geht, die Forschung vor einem weiteren Quellenproblem: Die über viele Jahrzehnte in Badeorten wirkenden wandernden Schauspielergesellschaften, denen bereits Johann Wolfgang von Goethe in seinem 1795 erschienenen Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ein Denkmal gesetzt und über mehrere Jahre auch der junge Lortzing angehört hatte, haben selbst nahezu keine Quellen hinterlassen, auf Basis derer man eine Rekonstruktion von Spielplänen und gängigen Repertoires vornehmen könnte, die wiederum als Grundlage einer komparatistischen Gegenüberstellung mit der Musik- und Theaterkultur in stehenden Häusern dieser Zeit mit fest engagierten Ensembles dienen würde.¹²

Als Beispiel sei hier der Schauspieler Karl Witter angeführt, der in den 1790er Jahren der Gesellschaft des Wiener Burgtheater-Schauspielers Carl Friedrich Krüger angehört hatte, mit jener in den Jahren 1798 und 1799 in Meiningen zu Gast war, im Jahr 1800 eine eigene Gesellschaft gründete, mit dieser in Erfurt, Leipzig und Naumburg gastierte und schließlich im November 1804 das herzogliche Theater in Gotha (heute Ekhof-Theater) nach jahrelangem Leerstand wiedereröffnete.¹³ Bereits im Jahr 1801 sowie in den Sommern 1804 und 1805 waren Witter und seine Schauspielerinnen und Schauspieler, die, wie in solchen Gesellschaften üblich, auch als Opernsängerinnen und -sänger fungierten, im Badeort Liebenstein zu Gast und haben dort Komödien, Singspiele und Opern aufgeführt. Will man nun das Repertoire einer solchen wandernden Gesellschaft rekonstruieren, wo soll man mit der Suche nach ergiebigen Quellen beginnen? In Meiningen, in Bad Liebenstein, in Gotha, in Erfurt, in Naumburg, in Leipzig oder gar in Wien? Hinzu gesellt sich die Problematik, dass erstens das Repertoire dieser Truppen gerade im Opernfach vom stimmlichen Vermögen ihrer Mitglieder abhing und dass zweitens nicht überall in Umfang und Qualität gleichwertige Orchester bzw. Instrumentalisten für Singspiel- und Opernaufführungen zur Verfügung gestanden hatten und deshalb manche Werke, die an einem Ort zur Aufführung kamen, woanders möglicherweise gar nicht oder nur mit kleinerer Orchester- bzw. Ensemblebesetzung gespielt werden konnten.

Gerade kleinen Badeorten mit überwiegend regionalem Einzugsgebiet fehlte darüber hinaus bereits in früheren Jahrhunderten die Öffentlichkeit, mittels derer Kenntnisse über ein Musik- und Theaterleben bis in unsere Zeit tradiert worden wären, sei es über die Tages-, Wochen- oder Monatspresse oder über Briefe und andere Egodokumente historischer Persönlichkeiten, deren Äußerungen über Musik und/oder Theater als Mosaiksteine von Musikgeschichte im Kontext der Badekultur gelten könnten. Dabei war gerade der Aufenthalt in der „Sommerfrische“ – ein Begriff, der im frühen 19. Jahrhundert entstand und als eine der Gründungsvokabeln des modernen Tourismus gilt – auch für viele Künstler Entspannung und Inspirationsquelle zugleich.

Der folgende Beitrag möchte am Beispiel des Comödienhauses (heute Kurtheater) im Kurort Bad Liebenstein im ehemaligen Herzogtum Sachsen-Meiningen dieser Forschungslücke begegnen und weitere Anreize liefern, sich Badeorten als musikhistorischem Sujet intensiver zu widmen. Dabei stehen folgende Fragestellungen im Vordergrund:

12 Zu wandernden Schauspielergesellschaften im späten 18. Jahrhundert vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 126 ff. sowie Reinhart Meyer, „Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater“, in: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, hrsg. von Rolf Grimminger (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 3/1), München ²1984, S. 186–216.

13 Vgl. Art. „Witter, Karl“ in: *Deutsches Theater-Lexikon*, hrsg. von Wilhelm Kosch, Bd. 6, Zürich und München 2008, S. 3476 sowie N. N., „Neues Hoftheater in Gotha“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 19 (1804), Heft 12, S. 601–603.

1. Für welche musikalischen und theatralischen Aktivitäten wurde das Gebäude genutzt und welchen kulturellen Stellenwert nahm es innerhalb des Kurbetriebes ein, vor allem in Bezug auf die Publikumsstruktur? 2. Wie gestaltete sich das Repertoire in der ersten Saison und welche Vergleichsmomente zu den kulturellen Zentren der Zeit lassen sich hieraus ablesen? 3. Kann man aus dem Repertoire ein bäderspezifisches Theater- und Musikleben deduzieren? 4. Welche Rolle spielte, stellvertretend für zahlreiche Kurtheater deutschlandweit, das Comödienhaus in Liebenstein für die Rezeptionsgeschichte von Oper und Schauspiel im ländlichen Raum um 1800?

Bad Liebenstein ist der älteste Kurort auf dem Gebiet des heutigen Freistaates Thüringen und verfügt mit einer Brunnenschrift aus dem Jahre 1610 über eines der deutschlandweit frühesten Dokumente balneologischer Abhandlungen.¹⁴ Zudem war, darf man den historischen Quellen Glauben schenken, der Badebetrieb seit ca. 1607 mit wenigen kriegsbedingten Zäsuren im mittleren 17. und frühen 19. Jahrhundert sowie einigen zwischenzeitlichen Vernachlässigungen fast durchgehend am Laufen gehalten worden. Die Zeit vor 1800 spielt für die folgenden Ausführungen allerdings nur eine untergeordnete Rolle, da das Comödienhaus, mit dem ein routinierter Theater- und Opernbetrieb etabliert werden konnte, erst im Jahr 1800 erbaut und eröffnet wurde. Damit scheint es nach bisherigen Kenntnissen – nach dem 1781 erbauten Comödienhaus im Hanauischen Wilhelmsbad – das deutschlandweit zweitälteste erhaltene Bade- bzw. Kurtheater zu sein und – neben dem Liebhabertheater Großkochberg – auch das älteste in seiner Bausubstanz erhaltene Theatergebäude Thüringens, das in besonderer Weise die architektonischen und künstlerischen Bedingungen von Theater um 1800 offenbart.¹⁵ Der Fokus soll deshalb auf der Entstehungszeit des multifunktionalen Hauses liegen, beginnend mit dem Jahr der Eröffnung, in der allerdings noch keine Schauspielergesellschaft engagiert werden konnte. Des Weiteren sollen exemplarisch anhand der ersten regulären Theatersaison im Jahr 1801 sowie einem Überblick über die Operaufführungen bis 1812 Spezifika des theatralischen und musikalischen Kurbetriebes benannt und hinsichtlich der oben aufgeworfenen Fragen erörtert werden.

Das Comödienhaus im Bad zu Liebenstein: Kurarchitektur, Bühnentechnik und Funktionalität

Anfang März 1800 erwarb Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen das von seinem Großvater Bernhard I. verpfändete Amt Liebenstein durch teilweisen Tausch und Kauf zurück und annoncierte bereits gegen Ende des Monats in mehreren Zeitungen, dass von nun an das seit dem frühen 17. Jahrhundert bestehende und genutzte Bad auch zur kulturellen Unterhaltung ausgebaut werden würde:

„Angenehme Unterhaltung und Zerstreung ist in einem Bade zu sehr allgemeines Bedürfnis, für Viele, oft ein zu wirksames Heilmittel, als daß mir der Wunsch, dafür auch jetzt schon einiges zu thun, hät-

14 Vgl. Christian Libavius [auch Liebau], *Tractatus Medicus Physicus unnd Historia deß fürtrefflichen Casimirianischen SauerBrunnen unter Libenstein nicht fern von Schmalkalden gelegen*, Coburg 1610. In Auftrag gegeben worden war diese Untersuchung vom damaligen Eigentümer des Ortes und der Heilquellen, Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg, der nach Auskunft von Libavius die Quellen eingefasst hatte und das Bad selbst nutzte. Vgl. ebd., fol. 11v.–fol. 14r.

15 Das Ekhoft-Theater als ältestes erhaltenes Barocktheater Deutschlands befindet sich im westlichen Flügel des Schlosses Friedenstern und stellt somit kein freistehendes Theatergebäude dar.

te fremd bleiben können. In dieser Absicht habe ich eine Schauspielergesellschaft engagirt, die während der Badezeit abwechselnd Lustspiele, und mit Begleitung meiner Capelle, Operetten geben wird.“¹⁶

Für den Zeitraum zwischen dem Erwerb des Ortes und dem Beginn der avisierten Theatervorstellungen mit Lustspielen und Operetten – unter diesem Begriff subsumierte Georg sämtliche Formen des Musiktheaters, was dem Vokabular der Zeit entsprechend auf kürzere Singspiele verweist – waren demnach nur knapp vier Monate vorgesehen, eine utopische Vorstellung, wie ein Blick in die im Meininger Staatsarchiv aufbewahrten Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen verrät. Denn bereits im Mai wurde der Herzog aufgrund des zu langsam voranschreitenden Baus des Theatersaals dazu gezwungen, dem engagierten Dresdner Hofschauspieler Ludwig von Wedel und dessen Truppe ein „gnädigst verwilligte[s] Abfindungsquantum wegen dessen Engagement auf das Liebensteiner Theater“¹⁷ von insgesamt 180 Reichstalern zu zahlen.

Die Bauarbeiten bis zur vorläufigen Fertigstellung des Gebäudes zogen sich über den Eröffnungstermin am 10. August 1800 – dem Geburtstag der Herzogin-Mutter Charlotte Amalie – bis in den Herbst hin. Die Architektur des Comödienhauses entsprach in seiner Funktionalität noch ganz der barocken Kurarchitektur, war allerdings gleichzeitig in Form und Gestalt den neueren klassizistisch-schlichteren Tendenzen verpflichtet. Der Meininger Architekt Johannes Feer (auch Fehr) entwarf – wahrscheinlich in Kooperation mit Johann Ferdinand Thierry, Bruder des Meininger Hofmalers Wilhelm Adam Thierry und zu diesem Zeitpunkt Student bei dem auf Kurgebäude spezialisierten Architekturprofessor Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe – ein einfach gestaltetes klassizistisches Gebäude ohne jegliche barocke Opulenz, jedoch mit der aus dem Barock übernommenen und in vielen Kurorten weiterhin gültigen typischen Verbindung von Bade- und Unterhaltungsfunktion in einem Gebäude,¹⁸ d.h. die Badekammern waren um den mit einem Orchestergraben ausgestatteten Theatersaal herum auf zwei Etagen angeordnet (siehe Abb. 1–3).

Damit wird deutlich, dass für Georg I. von Anfang an Theater und Musik Teil des Kurbetriebes waren und dass andersherum dieser auf das Engste mit dem kulturellen Angebot verwoben werden sollte. Hinzu kommt die Tatsache, dass der Comödiensaal, d.h. der eigentliche Theaterraum, selbst zur multifunktionalen Nutzung vorgesehen war, was aus heutiger Sicht ein wenig abenteuerlich anmutet, für das Kosten-Nutzen-Verständnis eines nicht sonderlich großen und reichen Herzogtums seinerzeit aber durchaus nachvollziehbar ist und ohnehin in größeren Badeorten der Funktionalität des Kur- oder Gesellschaftshauses entsprach.¹⁹ So ist aus unterschiedlichen Quellen verbürgt, dass der Saal in den Anfangsjahren nicht allein für Schauspiel- und Opernaufführungen genutzt wurde, sondern ebenso als Ball- und Konzertsaal sowie zum Einnehmen der Hauptmahlzeiten. Demzufolge muss die

16 *Meiningische wöchentliche Nachrichten*, 29.3.1800, S. 49. Die Ankündigung erschien auch in: *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger*, 3.4.1800, Sp. 997 f. und in: *Journal des Luxus und der Moden* 15 (1800), Heft 5, S. 243 f.

17 ThStAMgn, Altes Rechnungswesen VIII, Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen 1800/1801, fol. 57v.

18 Vgl. hierzu Rolf Bothe, „Klassizistische Kuranlagen. Zur typologischen Entwicklung einer eigenständigen Baugattung“, in: *Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung*, hrsg. von dems., Berlin 1984, S. 19 ff. sowie Anke Ziegler, *Deutsche Kurstädte im Wandel. Von den Anfängen bis zum Idealtypus im 19. Jahrhundert* (= Europäische Hochschulschriften Reihe 37; Architektur 27), Frankfurt am Main u. a. 2004, S. 202.

19 Vgl. Ziegler, *Deutsche Kurstädte im Wandel*, S. 202–212.

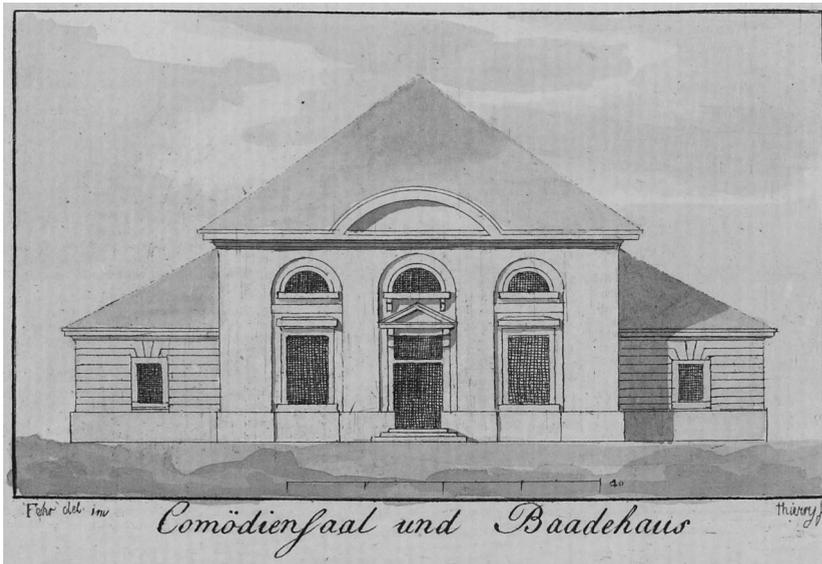


Abb. 1: Johannes Feer (Fehr) und Wilhelm Adam Thierry, Comödiensaal und Baadehaus, kolorierter Kupferstich, 1800/1801

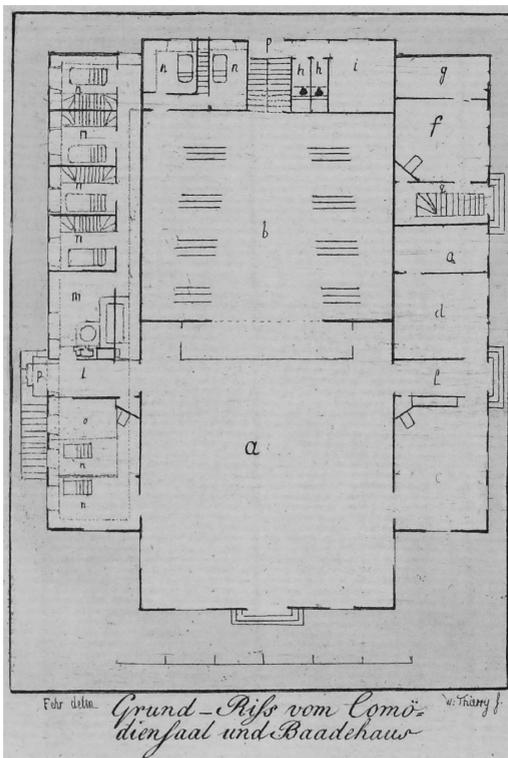


Abb. 2: Johannes Feer (Fehr) und Wilhelm Adam Thierry, Grund-Riss vom Comödiensaal und Baadehaus, kolorierter Kupferstich, 1800/1801

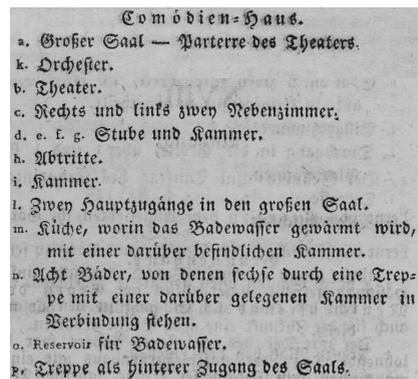


Abb. 3: Legende zum Grund-Riss vom Comödiensaal, 1800/1801

Bestuhlung variabel gewesen sein, so dass bisweilen mehrfache Umbauten (u. a. Mittagstafel, Oper bzw. Komödie und Ball) binnen weniger Stunden möglich gewesen sind.

Wie in dem Grundriss (Abb. 2) zu erkennen ist, waren als seitliche Kulissen je vier Kulissengassen mit je drei Schlitzten links und rechts vorgesehen. Dementsprechend ist von einem größeren Bühnenprospekt im hinteren Bühnenbereich auszugehen sowie etwaigen Soffitten zur Verkleidung der oberen Bühnenmaschinerie. Diese Annahme wird verstärkt durch einen Eintrag in den Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen aus dem Jahr 1804, aus dem die Fertigstellung eines Flugwerkes, wie es bereits in der barocken Theaterbühnentechnik als Effektmittel eingesetzt wurde, hervorgeht.²⁰ Diese Jahreszahl verweist überdies auf einen Umstand, der für die ersten Spielzeiten die genaue Kulissenausstattung im Unklaren lässt: Erst im Dezember 1803 und Januar 1804 wurden vom Berliner Kulissenmaler Carl Rosenberg „4 Theaterdecorationen und 1 Vordergardine für das hiesige Theater“²¹ angefertigt, was im Umkehrschluss bedeutet, dass in den Theatersaisons 1801 und 1803 für jede Produktion eigene Kulissen erstellt worden sein müssen, belegbar durch entsprechende Eintragungen in den Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen.²² Es ist deshalb ungewiss, ob die im Bühnengrundriss vorgesehenen Kulissenschlitze – spätestens ab 1804 müssen es demzufolge auch vier statt drei gewesen sein – tatsächlich gleich zu Beginn zur Verfügung gestanden hatten; der mehrfache Aus- und Einbau der Dekorationen hätte einen erheblichen organisatorischen Aufwand bedeutet.

Mit der für einen Badeort wichtigen Funktion als Badehaus, als öffentlicher Speisesaal sowie als Ort musikalischer und theatralischer Darbietungen und Aktivitäten ist es nicht verwunderlich, dass das Comödienhaus eine für die Badegesellschaft zentrale Anlaufstelle war, zumal die täglichen Post- und Transferkutschen aus Meiningen direkt vor dem Haupteingang – dem Brunnenplatz mit der durch einen kleinen Tempel eingefassten Casimir-Quelle – hielten bzw. abfuhrten und das Haus somit, neben dem gegenüberliegenden Kurhaus, zum Mittelpunkt des gesamten Bade- und Touristiklebens avancierte, das den ganzen Tag über genutzt wurde. Bedenkt man etwaige Probezeiten der Schauspieler und der herzoglichen Hofkapelle, die unter der Leitung des Hofkapellmeisters Johann Matthäus Feiler (1744–1814) die Opernaufführungen begleitet hatte,²³ so war nicht nur der Betrieb des Theaters eine logistische Herausforderung. Es ist darüber hinaus von einer an Musik reichen Atmosphäre im Umfeld des Comödienhauses auszugehen, zumal die Tafeln, Bälle und Redouten von den Meininger Hofhautboisten umrahmt bzw. begleitet worden sind.²⁴ Eine Frage ist deshalb, welcher Art von Publikum das Musik- und Theaterleben in Liebenstein zugänglich war und wie dessen Zusammensetzung Rückschlüsse auf die Signifikanz der Badekultur um 1800 als Teil der Theater- und Musikgeschichte im Allgemeinen sowie auf die Bedeutung des Theaterbetriebes für Liebenstein im Besonderen zulässt.

Badegesellschaft und Publikum

Badegesellschaft und Publikum im Kontext des musikalischen und theatralischen BADELEBENS separat zu erwähnen, erscheint zunächst wenig plausibel, ist doch zu erwarten, dass

20 Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen 1804/1805, fol. 40v.

21 Ebd., fol. 55v.

22 Z.B. für 1803 in: ebd., fol. 54r und 54v.

23 Ob auch Schauspielaufführungen von Musik begleitet worden sind, ist nicht belegt.

24 Vgl. die entsprechenden Zahlungen an die Hautboisten in: TStAMgn, Altes Rechnungswesen, Liebensteiner Badekasse 1801–1811.

in der Regel das Publikum bei Darbietungen wenn nicht allein, so doch in der Mehrheit aus den anwesenden Badegästen, d. h. der „guten Gesellschaft“²⁵, wie sie sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu konstituieren begann, bestand. Für Langenschwalbach im Taunus etwa ist überliefert, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts Operaufführungen, ermöglicht durch die Präsenz der Fürsten von Thurn und Taxis und von Nassau-Weilburg und ihrer Hofkapellen, sowohl adligen als auch bürgerlichen Kurgästen zugänglich waren. Die so scheinbar aufgehobenen Standesgrenzen waren allerdings lediglich in den Theaterinnenraum verlagert: „Bürgerliche, gleich welch einflußreiche Position sie auch immer begleiten mochten, hatten zum Beispiel bei den Bällen ihren Platz hinter den Stuhlreihen, welche die Tanzfläche begrenzen. Tanzen selbst war ihnen nicht gestattet.“²⁶ Tatsächlich scheint zumindest für Liebenstein eine dahingehend differenzierte Realität bestanden zu haben, die für weitere, vor allem kleinere Badeorte noch zu untersuchen ist. Zu bedenken ist zudem, dass es im Zuge der Aufklärung durchaus zu Verschiebungen im Standesverhalten zwischen Adel und Bürgertum gekommen ist, wenn auch nicht in allen Modebädern.

Aus zeitgenössischen Quellen geht hervor, dass zum Einen die Liebensteiner Badegesellschaft, die sich sowohl aus Adligen wie auch aus Bürgerlichen zusammensetzte, selbstverständlich einen Teil des Theaterpublikums ausgemacht hat, ob bei Schauspiel und Oper oder Bällen, Redouten und sonstigen Veranstaltungen im Comödienhaus. Dieser Umstand ist auch der Tatsache geschuldet, dass Liebenstein quasi die verlängerte Sommerresidenz darstellte: Nur zwei Kilometer vom Badeort entfernt befindet sich das Sommerschloss Altenstein mit seinem englischen Landschaftspark, das von der herzoglichen Familie in der Regel zwischen Anfang Juni und Ende August jeden Jahres bewohnt wurde.

Zum Anderen wurde seitens der Badeinspektion (bzw. ab 1801 der Badedirektion) und damit des Meininger Herzogshauses, dem die Leitung des Kurbetriebes unterstand, eine Nutzung der Kureinrichtungen auch durch die örtliche Bevölkerung und Tagestouristen offen propagiert, wie sich u. a. bereits an der Ankündigung zur Eröffnung des Comödienhauses ablesen lässt:

„Es wird hierdurch bekannt gemacht, daß den 10. August an dem Geburtstage der verwittweten Frau Herzoginn Herzog[ichen] Durchlaucht, der neue erbaute Saal durch einen Masquenball eingeweiht werden soll.

Diejenigen, welche hieran Theil nehmen wollen, werden gebeten, sich um 5 Uhr Abends, in ihren Masquenkleidungen, auf dem Brunnenplatz zu versammeln.

Die Entrée ist frey. Erfrischungen sind um billige Preise zu haben.

Liebenstein, den 28 Jul[i] 1800

Joh[annes] Kleimenhagen“²⁷

Ein Badebericht des Gothaer Arztes Georg Christian Carl Stammer aus dem Jahr 1799, in dem das kulturelle Leben noch ohne Comödienhaus auskommen musste, erwähnt neben einigen Details zum musikalischen Programm auch eine besondere Situation, die den integrativen Aspekt von Georgs Kulturpolitik unterstreicht:

25 Burkhard Fuhs, *Mondäne Orte einer vornehmen Gesellschaft. Kultur und Geschichte der Kurstädte 1700–1900* (= Historische Texte und Studien 13), Hildesheim, Zürich und New York 1992, S. 39 ff.

26 Vgl. Bleyemehl-Eiler, „Das Paradies der Kurgäste“, S. 73 f.

27 *Meiningische Wöchentliche Nachrichten* vom 2.8.1800, S. 87 und *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger* vom 2.8.1800, Nr. 176, Sp. 2267. Johannes Kleimenhagen war neben seiner Tätigkeit als Badeinspektor in erster Linie Violinist und Hornist in der Meininger Hofkapelle sowie Mitglied der Hofhautboisten. Vgl. Maren Goltz, *Musiker-Lexikon des Herzogtums Sachsen-Meiningen (1680–1918)*, Meiningen 2008, S. 179.

„Die Freuden des Tanzes darf ich nicht unbemerkt lassen. Des Sonntags Nachmittags und Abends wurde gewöhnlich getanzt; auch stellte die Gesellschaft einmal in der Woche einen Ball an. Der Herzog und die Herzogin v[on] M[einingen] so wie auch der Herzog von Weimar, nahmen selbst Antheil an den Tänzen. Als einmal der Absonderungstrieb zwischen Adelichen und Bürgerlichen hier sich zu äußern begann, tanzten der Herzog und die Herzogin v[on] M[einingen] selbst mit Bürgerlichen und nöthigten durch ihr Beyspiel und Aufmunterung Andre desselben gleichen zu thun. Ueberhaupt kann von der Popularität und der zuvorkommenden Güte des Herzogs und der Herzogin gegen die Brunnengäste nicht Gutes genug gesagt werden. Die von Geburt (und aus ihnen bestand die Mehrzahl der Gesellschaft) wurden auch einigemal vom Herzog zum Ball und Abendessen nach Altenstein geladen.“²⁸

Wenngleich hier lediglich von Brunnengästen die Rede ist, so ist davon auszugehen, dass an den Bällen und sonstigen Tänzen nicht nur adlige und bürgerliche Badegäste teilnahmen, sondern ebenso die Bevölkerung aus Liebenstein und den umliegenden Gemeinden, die vor allem an Wochenenden zahlreich in den Badeort strömten.²⁹ Gleichwohl gab es auf Schloss Altenstein Bälle und Diners, die lediglich dem adligen Teil der Badegesellschaft vorbehalten waren. Derartige Gepflogenheiten entsprachen den in Badeorten üblichen Usancen, wie sie u. a. für Pyrmont und Wiesbaden verbürgt sind: „Tanzveranstaltungen blieben weiterhin die zentralen sozialen Ereignisse im exklusiven Kurbezirk [...]. Nur wer zum Ball geladen wurde, gehörte zum engeren Kreis der Führungsschicht.“³⁰ Ein solches Distinktionsverhalten wurde offenbar in Liebenstein nur gelegentlich an den Tag gelegt und galt primär den Bedürfnissen der adligen Badegäste, allen voran dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, dem Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha sowie dem Fürsten Friedrich Ludwig II. von Schwarzburg Rudolstadt und dem Landgrafen Adolph von Hessen-Philippsthal-Barchfeld, die des Öfteren in Liebenstein und auf Schloss Altenstein zu Gast waren. Eine aus dem Jahr 1800 überlieferte Gästeliste weist zahlreiche weitere Kurgäste und Touristen aus, vornehmlich aus Meiningen, Eisenach, Gotha und Weimar.³¹ Erklären lässt sich dieses Einzugsgebiet vor allem mit dynastischen Verbindungen und der damit verbundenen Attraktivität für die jeweils ansässige Bevölkerung und niedrigere Adelskreise, den eigenen Fürsten in den Sommeraufenthalt zu folgen.

Warum die eingangs erwähnte Unterscheidung zwischen Badegesellschaft und Publikum vorgenommen wird, lässt sich aus einem Badebericht aus dem Jahr 1802, in dem keine Schauspielergesellschaft engagiert werden konnte, ablesen, denn es wird erneut deutlich, dass von Beginn an das Comödienhaus der einheimischen Bevölkerung offenstand und von dieser offenbar auch rege genutzt wurde:

„Und die andern Vergnügungen der Badegesellschaft? – Es sind die, die alle Bäder geben. Gesellschaftstafel, Frühstücke, Bälle, Spiel, und hier – auch Redouten. – Schauspiel hatte man dieses Jahr nicht. Dies war vielen Badegästen ungelegen, noch mehr aber den Bewohnern der benachbarten kleinen Städte, die dergleichen Vergnügungen gewöhnlich entbehren müssen, und die – vorlieb nehmen; ein Fall, bei welchem Zuschauer und Schauspieler sich wohl befinden.“³²

28 Georg Christian Carl Stammler, „Gesundbrunnen in Liebenstein (Aus dem Briefe eines Badegastes)“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 14 (1799), Heft 10, S. 507.

29 Vgl. einen Badebericht Carl Bertuchs aus dem Jahr 1808, in dem von einer Vervielfachung der Mittagstafeln an Wochenenden die Rede ist, was auch Auswirkungen auf die Zusammensetzung des Theaterpublikums gehabt haben dürfte: Carl Bertuch, „Das Bad zu Liebenstein im Julius 1808“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 23 (1808), Heft 8, S. 620–622.

30 Vgl. Fuhs, *Mondäne Orte einer vornehmen Gesellschaft*, S. 263 f.

31 Die Gästeliste befindet sich in: Johann Matthäus Bechstein (Hrsg.), *Herzoglich Coburg-Meiningisches jährliches gemeinnütziges Taschenbuch*, Meiningen 1801, o. S.

32 N. N., „Liebenstein“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 17 (1802), Heft 10, S. 586.

Bei einem Blick in das rekonstruierbare Repertoire (siehe unten) wird offenkundig, welchen Stellenwert die Theatervorführungen für die regionale Bevölkerung gehabt haben müssen, war diese doch aufgrund der Präsenz des Comödienhauses und des Engagements wandernder Schauspielergesellschaften, die per se gezwungen waren, auf dem neuesten Stand des internationalen Repertoires zu sein, in der Lage, an den Trends und aktuellen Entwicklungen in Schauspiel und Oper, wie sie von Städten wie Wien oder Berlin ausgingen, zu partizipieren:

„Das Repertoireprinzip bestand bei den Wandertruppen deshalb nicht nur im Vorhandensein einer Vielzahl von einsetzbaren Rollen. Es mußte sich zudem um ‚verkaufbare‘ Rollen bzw. Stücke handeln, d.h. sie mußten am Publikumsinteresse orientiert sein.“³³

Es scheint dies eine besondere Erkenntnis bei der Erforschung der Badekultur um 1800 zu sein, die eine Trennung zwischen kulturellem Zentrum und Peripherie, zwischen trendigem Stadtleben und abseitiger Landkultur sowie zwischen urbaner Hochkultur und einer vorrangig der leichten Unterhaltung dienenden Badekultur zu überbrücken scheint, zumal mit August von Kotzebues *Der Hagestolz und die Körbe* (1805) und *Der Kater und der Rosenstock* (1807) zwei Schauspiele fast zehn Jahre früher in Liebenstein aufgeführt worden sind als zu den bisher bekannten Erstaufführungsdaten.³⁴ Dass die Liebensteiner Aufführungen demzufolge die Uraufführungen waren, ist zwar eher unwahrscheinlich, da sich diese Stücke offensichtlich bereits im Repertoire der entsprechenden Schauspielergesellschaft befanden. Diese Forschungslücke verdeutlicht eine Problematik, die auch den Herausgebern des Kotzebue-Lexikons Schwierigkeiten bereitet hat und die ebenso für die Rekonstruktion der Operngeschichte gilt:

„Die Spielpläne deutschsprachiger Bühnen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts sind nachwievor nur unvollständig rekonstruiert und dokumentiert. Die Zahl der stehenden Bühnen steigt nach 1770 kontinuierlich und stark an, so dass eine Aufführung, die nicht explizit in Briefen oder auf Theaterzetteln etc. als solche markiert ist, nicht gesichert als Uraufführung angesehen werden kann. Die Spielpläne der in dieser Zeit in hoher Zahl kurz- oder längerfristig entstehenden Privat- und Liebhabertheater sind fast gar nicht dokumentiert.“³⁵

Diese bisherige Forschungslücke ist bemerkenswert und verdeutlicht die Notwendigkeit weiterer wissenschaftlicher Untersuchungen wie auch interdisziplinärer Vernetzung mit der Literatur- und Theaterwissenschaft.

Eröffnung des Comödienhauses und erste Nutzung im Jahr 1800

Aus den wenigen überlieferten Quellen lassen sich leider nur einzelne Veranstaltungen deduzieren, die im Comödienhaus im Jahr seiner Erbauung stattgefunden haben. Als großes Highlight ist selbstverständlich die Einweihung am Abend des 10. August 1800 zu nennen, die mit einem vermutlich von der herzoglichen Hofkapelle begleiteten Maskenball gefeiert wurde. In der Badechronik des *Journals des Luxus und der Moden* vom Oktober 1800 ist in

33 Peter Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900*, Tübingen 1990, S. 10.

34 Die Herausgeber des Kotzebue-Lexikons geben für die zwei genannten Werke die Jahre 1814 und 1818 (beide in Pest) als erste dokumentierte Aufführungen an. Vgl. Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel und Alexander Košenina, *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover 2011, S. 98 und 118.

35 Ebd., S. XII.

diesem Zusammenhang ein aufschlussreicher Beitrag eines unbekanntes Gothaer Badegastes abgedruckt:

„Die einzigen Festlichkeiten fielen hier am 10[.] und 11[.] Aug[ust] vor, wo die Geburtstage der verwitweten und der regierenden] Herzogin von Meiningen sehr artig begangen wurden. Am erstern veranstaltete der Herzog (und die Gäste fügten sich gern seinem Wunsche), daß die Brunnengäste als Bauern und Bäuerinnen gekleidet des Morgens nach Altenstein [Schloss Altenstein, die sommerliche Residenz, Anm. d. Verf.] fuhren und dort der Königin des Tages ihre ländlichen Opfer darbrachten. Der Herzog war als Schulze der Wortführer und bildete den Landdialekt und die Sitten des Landes trefflich nach. Der Geh[eime] R[a]th v[on] Thümmel war als berühmter Dichter zum Ossian der Landgemeinde auserkohren, und sein einfaches, herzliches Lied, das ich Ihnen hier beylege, wurde von der ganzen Schaar mit Rührung abgesungen. [...]

Frau v[on] Bechtolsheim aus Eisenach überreichte als Nymphe gekleidet eine Opferschaale mit dem lieblichen Liede, das hier eine Stelle verdient.

Den Nachmittag und Abend wurde der neue Komödien-Saal mit einem Maskenball eingeweiht, auf welchem nahe an 300 Masken waren.“³⁶

Es ist an dieser Stelle erneut darauf hinzuweisen, dass die Teilnehmer des Maskenballs nicht allein der Badegesellschaft zugehörig gewesen sein können, denn laut überlieferter Gästeliste verbrachten im gesamten Monat August 1800 lediglich ca. 150 Badegäste ihren Kuraufenthalt in Liebenstein, so dass mindestens die Hälfte des Publikums aus Tagestouristen und einheimischen Ballgästen bestanden haben muss. Genauere Informationen zum musikalischen Repertoire sind leider nicht rekonstruierbar. In den Tagebuchaufzeichnungen der Herzogin Luise Eleonore von Sachsen-Meiningen ist allerdings für die Folgejahre festzustellen, dass bei Bällen und Redouten eine Mischung aus ehemals adligen Kontretänzen wie der Anglaise und der Quadrille sowie ländlichen Tänzen gespielt wurden, vor allem Schleifer und Dreher.³⁷ Damit scheint sich die Tanzkultur in Liebenstein von derjenigen in anderen Modebädern dieser Zeit, in denen Bälle und Tänze als Distinktionselemente zwischen Bürgertum und Adel fungierten, unterschieden zu haben.³⁸

Der Rudolstädter Fürst Friedrich Ludwig II. vermerkte während seines Aufenthaltes in Liebenstein bzw. auf dem Altenstein zwischen dem 15. und 22. Juli 1800, also noch vor der Eröffnung des Comödienhauses, in seinem Reisetagebuch Billardspiel, „Marionetten-Comedie“, ein Konzert am 20. Juli sowie am selben Abend einen Ball.³⁹ Auch Luise Eleonore erwähnt in ihrem Tagebuch mehrere Veranstaltungen in Liebenstein, so am 15. Juli einen Ball sowie am 18. Juli und 13. August Marionettenspiele.⁴⁰ Es ist nicht sicher, ob alle genannten Veranstaltungen bereits im Comödienhaus stattgefunden haben, insbesondere auf-

36 N.N., „Ueber das Liebensteiner Bad in Franken“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 15 (1800), Heft 10, S. 518. Ein Exemplar des Gedichtes *Die Nymphe der Liebensteiner Quelle an die Herzogin Mutter bey Darreichung einer Schaale* von Julie von Bechtolsheim, der Ehefrau des Weimarer Kanzlers Johann Ludwig von Bechtolsheim, befindet sich in der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Vgl. D-WRha 19 C 16807.

37 Möglicherweise handelte es sich bereits um Formen des Walzers als bürgerlichem Drehtanz, dessen gesellschaftlicher Durchbruch sich im späten 18. Jahrhundert vollzog, in der Terminologie allerdings bis weit ins 19. Jahrhundert hinein diffus bleibt und deshalb oft mit den älteren Begriffen wie Schleifer, Dreher oder Ländler betitelt wird. Der Verfasser dankt Hanna Walsdorf für diesen Hinweis.

38 Vgl. für Wiesbaden Fuhs, *Mondäne Orte einer vornehmen Gesellschaft*, S. 260 ff.

39 ThStAR, Schlossarchiv, Nachlass Fürstin Karoline Luise, Tagebücher Ludwig Friedrichs II., D 131, Tagebucheinträge vom 15.–22.7.1800.

40 Vgl. ThStAMgn, Geheimes Archiv, XV FF 19, Tagebücher der Herzogin Luise Eleonore von Sachsen-Meiningen, Tagebucheinträge vom 15.7, 18.7. und 13.8.1800.

grund des Baustellencharakters, der bis zum Eröffnungsabend und darüber hinaus anhielt.⁴¹ Die Erwähnung eines Konzertes – man muss von einem sinfonischen Konzert ausgehen, da der Rudolstädter Fürst die Vorführungen der Hautboisten lediglich als „Musick“ bezeichnete, die begleitenden Charakter hatte⁴² – ist jedoch ein Hinweis darauf, dass trotz der Absage an die Dresdner Schauspielergesellschaft die Meininger Hofkapelle in Liebenstein engagiert war, zumindest für einige wenige Veranstaltungen.

Bezüglich des Marionettenspiels im August ist es wahrscheinlich, dass bereits der Comödiensaal als Aufführungsraum verwendet wurde. Diese Annahme wird verstärkt durch den bereits zitierten Badebericht vom Oktober 1800, der an anderer Stelle die weitere Nutzung des Comödienhauses über den Maskenball am 10. August hinaus erwähnt, allerdings keine Details liefert: „Ein artiges Schauspielhaus steht itzt auf dem Brunnenplatz, und, wiewohl die bestellte Schauspieler-Gesellschaft wieder abbestellt worden war, so konnte es doch zu andern Lustbarkeiten gebraucht werden.“⁴³ Da weder die Meininger Herzogin noch der Rudolstädter Fürst, die in der Regel alle kulturellen Veranstaltungen – welche für die Herzogin a priori gesellschaftliche Verpflichtung waren – in ihren Tagebüchern notierten, sonst keinerlei weitere Angaben machen, scheint der im Badebericht verwendete Plural zumindest auf die letzterwähnten Ereignisse bezogen zu sein, so dass aus der Eröffnungssaison – wobei der Begriff „Saison“ etwas zu breit gefasst scheint – lediglich drei Ereignisse überliefert sind, die einen Ausschnitt aus dem Panorama der zukünftigen Nutzung des Comödienhauses aufzeigen, so wie es auch in anderen Badeorten jener Zeit üblich war:

15. Juli 1800	Ball (Ort unsicher)
18. Juli 1800	Marionettentheater (Ort unsicher)
20. Juli 1800	Konzert und im Anschluss Ball (Ort unsicher)
21. Juli 1800	Richtfest mit Musik
10. August 1800	Maskenball (Eröffnungsfeier des Comödienhauses)
13. August 1800	Marionettentheater

Die Bauarbeiten am Haus zogen sich noch bis Ende September 1800 hin und wurden zum Teil im Jahr 1801 fortgeführt. Dennoch war der Theaterraum so weit fertiggestellt, dass ab dem Jahr 1801 nahezu jährlich wechselnde Schauspielergesellschaften Schauspiele und Opern darbieten konnten.

Die erste Theatersaison im Jahr 1801: Repertoire und Spezifika

Eingangs dieses Beitrages wurde bereits Karl Witter als Schauspieldirektor der Witterschen Schauspielergesellschaft, die im Jahr 1801 zum ersten Mal einen regulären Theaterbetrieb in Liebenstein aufnahm, erwähnt. Die Badesaison begann bereits am 1. Juni 1801, wie eine Vorankündigung im *Kaiserlich privilegirten Reichs-Anzeiger* verrät.⁴⁴ Mit Aufnahme des Ba-

41 Bereits 1799 wurde in Liebenstein getanzt, vermutlich im Speise- und Festsaal des zum Kurhaus umfunktionierten ehemaligen Fischernen Schlosses. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass vor der Eröffnung des Comödienhauses musikalische und theatralische Veranstaltungen dort oder aber im Freien stattfanden. Luise Eleonore erwähnt in ihren Tagebucheinträgen keine genauen Ortsangaben, sondern lediglich Liebenstein, was aber zumindest Schloss Altenstein als (dem adligen Teil der Badegesellschaft vorbehaltenen) Veranstaltungsort ausschließt. Vgl. ebd., Tagebucheinträge u. a. vom 4., 5. und 7.8.1799.

42 Vgl. ThStAR, Schlossarchiv, Nachlass Fürstin Karoline Luise, Tagebücher Ludwig Friedrichs II., D 129, Tagebucheintrag vom 11.8.1799.

43 N.N., „Ueber das Liebensteiner Bad“, S. 514.

44 Vgl. *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger* vom 22.5.1801, Nr. 126, Sp. 1725 f.

debetriebes waren allerdings die Baumaßnahmen am Comödienhaus noch nicht abgeschlossen. Es ist davon auszugehen, dass auch die Spielzeit 1801 in einem weiterhin unfertigen Theater stattfand. Mehrere Einträge in den Baurechnungen geben hierüber Auskunft.⁴⁵

Über das Engagement einer Schauspielergesellschaft und deren Vorstellungen ist in den *Meiningischen Wöchentlichen Nachrichten* vom 18. Juli 1801 zu lesen. Hierin heißt es:

„Die Tagesordnung im Bade zu Liebenstein.

(Zur Nachricht für solche, die das Bad besuchen wollen.)

Des Morgens von 7 – 10 Uhr kommt die Gesellschaft im Comödiensaale, welcher nahe am Brunnen liegt, zusammen, um daselbst den Brunnen zu trinken und zu frühstücken.

Mittags um 1 Uhr und Abends um 8 Uhr wird gegessen.

Sonntags wird von der hier anwesenden Schauspielergesellschaft jedesmal eine Oper gegeben. Abends ist Ball im Comödiensaale.

Montags Nachmittag von 3 – 4 Uhr wird die große Höhle, am Altensteiner Weg, erleuchtet. Abends ist Comödie.

Dienstags von halb 5 – halb 8 Uhr Abends ist Ball im Comödiensaale.

Mittwochs ist Oper oder Schauspiel.

Donnerstags Ball von halb 5 – halb 8 Uhr.

Freystags von 4 – 5 Uhr Nachmittags wird die große Höhle wieder erleuchtet.

Sonnabends ist Comödie.

Liebensteiner Badedirection“⁴⁶

Aus dieser Anzeige geht nicht nur der reguläre Wochenplan für die Badegesellschaft hervor, sondern auch die erwähnte Vielfalt, die für die Nutzung des neuen Comödienhauses vorgesehen war. Neben theatralischen Aufführungen wie Oper und Schauspiel war der Saal ebenso für Bälle gedacht und sogar als Frühstücksraum. Auch musste die Bestuhlung so eingerichtet sein, dass sonntags relativ schnell von Theater- auf Ballbestuhlung umdisponiert werden konnte.

In der mittlerweile etablierten Badechronik Gothaer Badegäste im *Journal des Luxus und der Moden* ist ein Bericht vom 18. August 1801 abgedruckt, der die Angaben aus den *Meiningischen Wöchentlichen Nachrichten* bestätigt und darüber hinaus weitere Details offenbart. Hier ist neben einer groben Gliederung des Theaterspielplans auch Karl Witters Schauspielergesellschaft namentlich genannt: „Es werden wöchentlich dreimal Schau- und Lustspiele und Sonntags Oper auf dem neuen Theatersaale von der Witterschen Schauspielergesellschaft gegeben. Ebendasselbst wird Sonntags und Dienstag auch getanzt.“⁴⁷ In der Badechronik sowie in den *Meiningischen Wöchentlichen Nachrichten* sind mehrere Aspekte des Theater- und Kulturlebens dieser Badesaison benannt, die im Folgenden aufgeschlüsselt werden sollen.

Zunächst sind eindeutige Hinweise auf den Spielplan der Schauspielergesellschaft gegeben, der neben zwei bis drei Schauspielen bzw. Komödien montags, mittwochs und samstags auch Oper am Mittwoch (im Wechsel mit Schauspiel) und Sonntag beinhaltet. Die Vorabinformation in den *Meiningischen Nachrichten* und die Angaben im Badebericht entsprechen allerdings nicht ganz der tatsächlichen Spielplangestaltung, denn in der ersten Woche wurde auch am Dienstag (14. Juli) ein Lustspiel aufgeführt. Auch die Aufteilung mit mittwochs und sonntags Oper stimmt anscheinend nicht über die gesamte Spielzeit hinweg. Da der Badegast die Mittwochaufführung in seinem Bericht nicht erwähnt, ist anzuneh-

⁴⁵ Vgl. Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen 1801/1802, fol. 33v, 69r und 69v.

⁴⁶ *Meiningische Wöchentliche Nachrichten* vom 18.7.1801, S. 121.

⁴⁷ N. N., „Liebenstein“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 16 (1801), Heft 9, S. 489.

men, dass u. a. am 12. August tatsächlich keine Oper gegeben wurde, sondern entweder am selben Tag oder am darauffolgenden Donnerstag ein Lustspiel.⁴⁸ Darüber hinaus fanden zweimal wöchentlich Bälle mit Begleitung durch die herzoglichen Hofhautboisten statt. Laut Angaben in der Badechronik muss die Wittersche Gesellschaft knapp 30 Personen umfasst haben, wozu neben den eigentlichen Schauspielerinnen und Schauspielern auch Techniker, Kulissenschieber und Schneider gehört haben dürften.

Da der Sommer 1801 feucht und verregnet gewesen sein muss, nahm die Badedirektion Redouten bzw. Maskenbälle zur Unterhaltung der Badegäste ins Programm. Die erste dieser Redouten fand am 6. August statt; die Badesaison sollte aufgrund der bisherigen Wetterlage bis in den September hinein verlängert werden, worüber die *Meiningischen Nachrichten* am 1. August und der *Reichs-Anzeiger* am 4. August 1801 Auskunft geben:

„Da die bisher anhaltende nasse Witterung für Badegäste ungünstig war, so wird hierdurch bekannt gemacht, daß die hiesige Wirthschaft nicht, wie anfänglich angekündigt worden ist, mit Ende Augusts geschlossen, sondern bis zum 20 Sept[ember] fortgeführt wird. Zugleich wird die Nachricht beygefügt, daß den 6 Aug[ust] die erste, den 20 Aug[ust] die zweyte und den 10 Sept[ember] die dritte Redoute im hiesigen Comödiensaale gehalten werden wird.

Liebenstein den 30 July 1801.

Bade-Direction“⁴⁹

Aufgrund einer gesundheitlichen Schwächung der Herzogin Mutter Charlotte Amalie von Sachsen-Meiningen reiste die Herzogsfamilie in der Nacht vom 12. zum 13. August aus Liebenstein ab. Die für den 10. September avisierte Redoute wurde vorsorglich bereits am 29. August abgesagt, bevor die Mutter Georgs I. schließlich am 7. September in Meiningen verstarb.⁵⁰ Problematisch ist deshalb eine Rekonstruktion des Spielplans im Comödienhaus über den 12. bzw. 13. August hinaus, da sie weitestgehend auf die Tagebucheinträge der Herzogin Luise Eleonores angewiesen ist und dementsprechend für die letzten Wochen der Badesaison lückenhaft bleibt. Die Ausbezahlung Witters am 23. August 1801 lässt darauf schließen, dass die Verlängerung des Badebetriebes bis zum 20. September nicht für Theateraufführungen gegolten hat, sondern gegen Ende August die erste Theatersaison beendet wurde, zumal man die herzogliche Hofkapelle spätestens nach dem 7. September für die Ausgestaltung des Trauerzeremoniells in Meiningen benötigte.

Das Tagebuch der Herzogin Luise Eleonore offenbart für die ersten Wochen der Badesaison zahlreiche Werke, die im Liebensteiner Theater zur Aufführung gekommen sind. Wie der Annonce im *Reichs-Anzeiger* zu entnehmen ist, begann die Saison am 1. Juni des Jahres, die Theaterspielzeit allerdings erst Mitte Juli. Bereits am 24. Juni, einem Mittwoch, fand im Theater ein Maskenball statt. In den Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen sind ab Anfang Juli verstärkte Investitionen in den Kulissenbau verzeichnet. Diese lassen Rückschlüsse auf die Spielplangestaltung zu, die durch Luise Eleonores Tagebuchaufzeichnungen bestätigt werden. Neben 300 Rollen für die Kulissen wurden ab dem 4. Juli weitere Arbeiten durch-

48 Die Unklarheit entsteht hier durch einen Tagebucheintrag der Herzogin Luise Eleonore, der für den 13. August notiert ist, möglicherweise aber deshalb, da ihr Eintrag erst nach Mitternacht erfolgte, bevor oder nachdem sie nach Meiningen reisen musste. Es kann deshalb sein, dass sie den Eintrag aus Versehen auf den 13. datiert hat, es aber eigentlich um den Abend des 12. August geht. Vgl. ThStAMgn, Tagebücher, Tagebucheintrag vom 13.8.1801.

49 *Meiningische Wöchentliche Nachrichten* vom 1.8.1801, S. 129 und *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger* vom 4.8.1801, Nr. 197, Sp. 2585.

50 Vgl. *Meiningische Wöchentliche Nachrichten* vom 5.9.1801, S. 149 und *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger* vom 3.9.1801, Nr. 227, Sp. 2979.

geführt, die auf Bühnenproduktionen verweisen, so u. a. durch Meininger und ortsansässige Bildhauer, Tüncher, Tapezierer und Schlosser.⁵¹ Aus diesen Einträgen wird ersichtlich, dass die Kulissenarbeiten bis Ende August andauerten und somit der Theaterbetrieb nicht mit der Abreise der Herzogsfamilie am 12./13. August eingestellt wurde, sondern normal weiterlief, zumindest bis zum 23. des Monats.

Der rekonstruierbare Spielplan enthält, neben weiteren Veranstaltungen, die in folgender Tabelle aufgelisteten Werke:

<i>Datum</i>	<i>Autor bzw. Komponist</i>	<i>Titel des Werkes (Gattung)</i>	<i>Sonstige Nutzung</i>
Mittwoch, 24.6.1801			Maskenball bzw. Redoute
Montag, 13.7.1801	August von Kotzebue	<i>Die beyden Klingsberg</i> (Schauspiel)	
Dienstag, 14.7.1801	August von Kotzebue	<i>Das Epigramm</i> (Schauspiel)	Ball
Mittwoch, 15.7.1801	Peter von Winter	<i>Das unterbrochene Opferfest</i> (Oper)	
Donnerstag, 16.7.1801			Ball
Freitag, 17.7.1801			
Samstag, 18.7.1801	August von Kotzebue	<i>Johanna von Montfaucon</i> (Schauspiel)	
Sonntag, 19.7.1801	Peter von Winter	<i>Das unterbrochene Opferfest</i>	Ball
Montag, 20.7.1801	August von Kotzebue	<i>Das Schreibepult</i> (Schauspiel)	
Dienstag, 21.7.1801			Ball
Mittwoch, 22.7.1801	Wenzel Müller	<i>Das neue Sonntags-Kind</i> (Oper)	
Donnerstag, 23.7.1801			Ball
Freitag, 24.7.1801			
Samstag, 25.7.1801	William Shakespeare	<i>Maß für Maß [Gleiches mit Gleichem]</i> (Schauspiel)	
Sonntag, 26.7.1801	Luigi Cherubini	<i>Lodoïska</i> (Oper)	Ball
Montag, 27.7.1801	N.N.	Schauspiel	
Dienstag, 28.7.1801			Ball
Mittwoch, 29.7.1801	N.N.	Oper oder Schauspiel	
Donnerstag, 30.7.1801			Ball
Freitag, 31.7.1801			
Samstag, 1.8.1801	N.N.	Schauspiel	
Sonntag, 2.8.1801	Luigi Cherubini	<i>Lodoïska</i>	Ball
Montag, 3.8.1801	Heinrich Zschokke	<i>Abällino der große Bandit</i> (Schauspiel)	
Dienstag, 4.8.1801			Ball
Mittwoch, 5.8.1801	Giovanni Paisiello	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (Oper)	
Donnerstag, 6.8.1801			Redoute
Freitag, 7.8.1801			
Samstag, 8.8.1801	Friedrich Ludwig Schroeder	<i>Der Ring (erster Teil)</i> (Schauspiel)	
Sonntag, 9.8.1801	Ferdinand Kauer	<i>Das Donauweibchen</i> (Oper)	Ball
Montag, 10.8.1801	N.N.	Schauspiel	
Dienstag, 11.8.1801			Ball
Mittwoch, 12.8.1801	Heinrich Beck [?]	<i>Die Schachmaschine</i> [?] (Schauspiel)	
Donnerstag, 13.8.1801			Ball

51 Vgl. Liebensteiner Bau- und Anlagerechnungen 1801/1802, fol. 69r und 69v.

<i>Datum</i>	<i>Autor bzw. Komponist</i>	<i>Titel des Werkes (Gattung)</i>	<i>Sonstige Nutzung</i>
Freitag, 14.8.1801			
Samstag, 15.8.1801	N.N.	Schauspiel	
Sonntag, 16.8.1801	N.N.	Oper	Ball
Montag, 17.8.1801	N.N.	Schauspiel	
Dienstag, 18.8.1801			Ball
Mittwoch, 19.8.1801	N.N.	Oper oder Schauspiel	
Donnerstag, 20.8.1801			Redoute
Freitag, 21.8.1801			
Samstag, 22.8.1801	N.N.	Schauspiel	
Sonntag, 23.8.1801	Luigi Cherubini	<i>Lodoïska</i>	Ball

Aus dieser Tabelle lässt sich zunächst die Lückenhaftigkeit erkennen, die für die letzte Juliwoche sowie ab Mitte August bestehen bleibt. Zudem scheint der zuvor publizierte Wochenplan nicht genau befolgt worden zu sein, denn eigentlich hätte es am Dienstag, den 14. Juli kein Schauspiel geben dürfen, sondern lediglich einen Ball. Demzufolge sind auch die weiteren Lücken im Spielplan zu hinterfragen. Zur Programmatik lässt sich konstatieren, dass zur ersten Spielzeit am Liebensteiner Comödienhaus zwei Gruppen von Werken zur Aufführung kamen, wie sie auch für die Hof- und städtischen Theater dieser Zeit signifikant gewesen sind, gleichzeitig aber die Kanonisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts vorzuzeichnen scheinen: Zum einen bestand der Spielplan aus den angesagten und aktuellsten Schauspielen und Opern der Zeit. Der Erfolgsautor August von Kotzebue kam gleich mit mindestens vier unterschiedlichen Dramen auf die Bühne. Ähnliches gilt für Peter von Winters heroisch-komische Oper *Das unterbrochene Opferfest* (UA 1796), Wenzel Müllers *Das Neusonntagskind* (auch als *Das neue Sonntags-Kind*, UA 1793), Ferdinand Kauerers *Das Donauweibchen* (UA 1798) – allesamt Werke, die in Wien uraufgeführt worden waren – sowie Luigi Cherubinis *Lodoïska* (UA 1791), die dreimal und interessanterweise nur an Sonntagen zur Aufführung kam. Zum Anderen sind mit William Shakespeares *Maß für Maß* (als *Gleiches mit Gleichem*) und Giovanni Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* zwei Werke präsent, die entweder, wie im Falle Paisiellos, nach der St. Petersburger Uraufführung 1782 über viele Jahrzehnte beliebt blieben und an vielen Bühnen Europas gegeben wurden, oder aber, bezugnehmend auf Shakespeare, einer Renaissance der „Klassiker“ geschuldet sind, wie sie europaweit gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte und in den Folgejahren in Liebenstein auch Werken von Gotthold Ephraim Lessing oder Georg Anton Benda den Weg zurück auf die Theaterbühne ermöglichte.

Mit der Ausbezahlung Karl Witters am 23. August wurde offenbar der Theaterbetrieb 1801 eingestellt. In der Liebensteiner Badekasse ist zudem für den 28. August eine Zahlung an den Eisenacher Kaufmann Christian Frenzel vermerkt, der für das „Feuerwerk zur Oper Lodoïska“ einen Betrag von 45 Gulden erhielt.⁵² Am selben Tag erhielt der Meininger Musiker Johann Michael Zierlein 5 Gulden für seine „Aufwartung bei der Capelle“.⁵³ Es lässt sich aus diesen Einträgen ferner ableiten, dass die herzogliche Hofkapelle nicht mit der Herzogsfamilie abreiste, sondern zur Unterhaltung der Badegäste und Begleitung der Opernaufführungen in Liebenstein blieb, was im Umkehrschluss ein Indiz dafür ist, dass der Badebetrieb auch ohne die Präsenz des Herzogs und der Herzogin als Figuren adliger

52 TStAMgn, Badekasse 1801/1802, fol. 61v.

53 Ebd.

Repräsentanz auskam und offenbar genügend Publikum vor Ort blieb. Dieses genoss, der Schilderung in der Badechronik des darauffolgenden Jahres zu folgern, offenbar gemeinsam mit der lokalen Bevölkerung die Aufführungen der Witterschen Schauspielergesellschaft, wenngleich das künstlerische Niveau jener Truppe bei „feinern Charakterrollen“⁵⁴ einige Schwächen besessen haben soll.

Die Bedeutung wandernder Schauspielergesellschaften für den Theaterbetrieb im Bad um 1800

Der betrachtete Zeitraum des diesem Beitrag zugrunde liegenden Forschungsprojektes erstreckt sich von 1800 bis 1812, dem Jahr der kriegsbedingten Einstellung des Liebensteiner Theaterbetriebes bis einschließlich 1815. In den zwölf Jahren mit ausgewiesener Bespielung des Theaters gastierten in Liebenstein sowohl wandernde Schauspielergesellschaften als auch höfische Theatertruppen:

- 1801 Wittersche Schauspielergesellschaft
- 1802 —
- 1803 Schauspielergesellschaft des Grafen Julius von Soden, Bamberg
- 1804 Wittersche Schauspielergesellschaft
- 1805 Wittersche Schauspielergesellschaft
- 1806 Landgräfliche Hoftheatergesellschaft von Hessen-Kassel
- 1807 Herzogliche Hoftheatergesellschaft von Anhalt-Bernburg, Ballenstedt
- 1808 Herzogliche Hoftheatergesellschaft von Sachsen-Hildburghausen
- 1809 Daniel Gottlieb Quantz, weitere Schauspieler/innen
- 1810 Daniel Gottlieb Quantz, weitere Schauspieler/innen
- 1811 Nuthische Schauspielergesellschaft
- 1812 (Helwigsche) Schauspielergesellschaft

Zählt man das zunächst erfolgte Engagement der Wedelschen Schauspielergesellschaft im Jahr 1800 hinzu, so lässt sich erkennen, dass häufiger wandernde Schauspielergesellschaften in Liebenstein engagiert worden sind als höfische Ensembles. Hinsichtlich einer Historiografie wandernder Theatertruppen und deren Repertoire gesellt sich Liebenstein an die Seite weiterer Bäder im deutschsprachigen Raum, deren Theaterbetrieb zeitweise maßgeblich oder sogar ausschließlich durch solche Engagements gestaltet wurde, wie in Brückenau (etwa durch besagten Ludwig von Wedel im Jahr 1800),⁵⁵ Pyrmont (durch die Großmannsche Schauspielergesellschaft aus Hannover sowie die Landgräfliche Hoftheatergesellschaft von Hessen-Kassel)⁵⁶ oder Wiesbaden (ebenfalls mit wechselnden Truppen). Das hessische Wilhelmshausen und das anhaltische Lauchstädt stellen aufgrund der Bespielung durch höfische Theatertruppen eher einen Sonderfall dar, der – zumindest in letzterem Fall – Einfluss auf die Ausgestaltung der Spielpläne haben konnte: Goethes Dramen wurden in besagtem Zeitraum in Liebenstein gar nicht gespielt, in Lauchstädt hingegen unter dessen eigener Intendanz bzw. Direktion mehrfach.⁵⁷

54 N. N., „Neues Hoftheater in Gotha“, S. 603.

55 Vgl. einen Brief von Christian August Vulpius an Johann Wolfgang von Goethe vom 17. Juli 1800, in: GSA 28/30, Bl. 280.288. Veröffentlicht in Andreas Meyer (Hrsg.), *Christian August Vulpius. Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit* (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 28,1 = 262,1), Bd. 1, Berlin 2003, S. 51 f.

56 Vgl. N. N., *Pyrmonts Merkwürdigkeiten. Eine Skizze für Reisende und Kurgäste*, Leipzig 1800, S. 37 f.

57 So u.a. *Der Bürgergeneral* (1793, 1802, 1803), *Mahomet der Prophet* (nach Voltaire, 1802), *Iphigenie auf Tauris* (1802, 1806), *Die natürliche Tochter* (1803, 1806), *Clavigo* (1803), *Egmont* (1806, 1807, 1808,

Bei der Rekonstruktion von Spielplänen und Repertoires von Schauspielergesellschaften wirkt sich deren permanente Mobilität äußerst negativ auf die Quellenlage aus: In der Regel besaßen die Schauspielerinnen und Schauspieler eigene Partituren, Stimmenmaterial, Theatertexte und Souffrierbücher, die sie an die Orte ihres Engagements mitbrachten und am Ende der jeweiligen Saison wieder mitnahmen, so dass in den Archiven zahlreicher Kurorte sowie in zuständigen Staatsarchiven kaum musikalisches Aufführungsmaterial erhalten geblieben ist. Kenntnisse über Theaterspielpläne lassen sich vor allem aus Theaterzetteln, Theateranzeigen und Badeberichten in Presseorganen oder Tagebuchaufzeichnungen von adligen Badegästen rekonstruieren, sofern diese aus biografischen Dokumenten oder Gästelisten bekannt sind. Über die bislang mangelhafte wissenschaftliche Aufarbeitung des Phänomens wandernder Schauspielergesellschaften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kann deshalb nur gemutmaßt werden; sicherlich spielt die prekäre und heterogene Überlieferungslage von Quellen eine nicht unbedeutende Rolle.

Unstrittig aber ist, dass der Theaterbetrieb in Liebenstein, Brückenaue, Pyrmont und weiteren Badeorten ohne wandernde Schauspielergesellschaften nicht dauerhaft hätte aufrecht erhalten werden können. Für die Prinzipale bedeutete ein Badeengagement in der Regel ein einträgliches Geschäft: Karl Witter beispielsweise erhielt 1801 510 Gulden als Zuschuss zu den sowieso dem Schauspieldirektor zustehenden Eintrittsgeldern.⁵⁸ Auch die höfischen Theatertruppen konnten sich ihr nicht allzu üppiges Salär durch Sommerengagements in Badeorten aufbessern. Der Kasseler Schauspieldirektor Willmann erhielt 1806 600 Gulden Gage, der Prinzipal Georg Dengler in den Jahren 1807 und 1808 (er wechselte offenbar von Ballenstedt nach Hildburghausen) je 700 Gulden.⁵⁹

Hinsichtlich des Repertoires unterlagen, wie eingangs erwähnt, die wandernden Truppen einem gewissen Druck, auf dem neuesten Stand zu sein, sowohl im Schauspiel als auch in der Oper. Die Bedeutung der wandernden Schauspielergesellschaften für den Kurbetrieb um 1800 ermisst sich deshalb nicht allein aus der grundsätzlichen Präsenz von Drama und Oper im weitgehend ländlichen Raum, sondern vor allem aufgrund der inhaltlichen Anbindung der Spielpläne an die Trends der Zeit und die Aufführung der neuesten Komödien und – in Mehrheit – komisch-heroischen Opern, allen voran von Luigi Cherubini, Ferdinand Kauer, Wenzel Müller oder Ferdinando Paër. Insgesamt scheint in Liebenstein das Autorenverhältnis aufgeführter Werke im Musiktheater ausgewogener gewesen zu sein als im Schauspiel. In letzterem dominierte mit 46 Aufführungen zwischen 1801 und 1812 klar August von Kotzebue (inkl. dem Singspiel *Fanchon, das Leyer mädchen*, vertont von Friedrich Heinrich Himmel). Mit weitem Abstand folgen Wilhelm Vogel (zehn Aufführungen) sowie Friedrich Ziegler und Heinrich Beck mit jeweils acht Aufführungen unterschiedlicher Komödien. Opern wurden in Liebenstein, aber nicht nur dort, weitaus seltener gegeben. Die Aufführungsliste für die Jahre 1801 bis 1812 lautet wie folgt:

1810), *Torquato Tasso* (1807) oder auch das Singspiel *Jery und Bätely* (1804, 1806, 1807, 1810), vertont von Johann Friedrich Reichardt. Es ist offensichtlich, dass nach dem Neubau des Lauchstädter Theaters im Frühjahr 1802 Goethe nun in stärkerem Maße eigene Werke auf die Bühne brachte. Auch Schillers Dramen wurden häufiger gespielt. Vgl. Carl August Hugo Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarerischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817*, Hamburg und Leipzig 1891, passim.

58 TStAMgn, Badekasse, 1801/1802, fol. 60v.

59 Ebd., 1806/1807, fol. 20v; 1807/1808, fol. 23v und 1808/1809, fol. 32v.

Komponist	Werk	Anzahl der Aufführungen
Luigi Cherubini	<i>Der Wasserträger</i>	5
	<i>Lodoïska</i>	3
Wenzel Müller	<i>Das Neusonntagskind</i>	2
	<i>Das Schlangenfest zu Sangora</i>	1
	<i>Die Schwestern von Prag</i>	1
	<i>Die unruhige Nachbarschaft</i>	1
	<i>Der Alte überall und nirgends</i>	1
	<i>Die Zauberzither</i>	1
Ferdinand Kauer	<i>Das Donauweibchen</i>	3
	<i>Das Sternenmädchen im Mädlinger Walde</i>	2
Friedrich Heinrich Himmel	<i>Fanchon, das Leyer mädchen</i>	4
Peter von Winter	<i>Das unterbrochene Opferfest</i>	4
Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Die Zauberflöte</i>	2
	<i>Don Giovanni</i>	1
	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	1
Georg Anton Benda	<i>Ariadne auf Naxos</i>	2
Nicolas Dalayrac	<i>Adolph und Clara</i>	1
	<i>Zwey Worte</i>	1
Vicente Martin y Soler	<i>Der Baum der Diana</i>	2
Etienne Nicolas Méhul	<i>Die beiden Füchse</i>	2
Giovanni Paisiello	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1
	<i>Die schöne Müllerin</i>	1
Adrien Quaisain	<i>Salomons Urtheil</i>	2
Franz Xaver Süßmayr	<i>Die Liebe macht kurzen Prozess</i>	1
	<i>Der Spiegel von Arkadien</i>	1
Joseph Weigl	<i>Adrian von Ostade</i>	2
Pavel Vranický	<i>Oberon, König der Elfen</i>	1
	<i>Das Waldmädchen</i>	1
François Devienne	<i>Die Ursulinerinnen, oder Liebe wagt alles</i>	1
Karl Ditters von Dittersdorf	<i>Das rothe Käppchen</i>	1
Adalbert Gyrowetz	<i>Die Junggesellenwirtschaft</i>	1
Johann Gottlieb Naumann	<i>Die Dame als Soldat</i>	1
Johann Baptist Schenk	<i>Der Dorfbarbier</i>	1

Aus dieser Tabelle lassen sich mehrere Signifikanten und Signifikate bzgl. der Musiktheaterpraxis in Liebenstein ablesen, die für weitere Badeorte im Detail noch zu erforschen wären. Hierzu gehört die Frequenz bestimmter Komponisten und/oder Werke auf der Theaterbühne ebenso wie die Verteilung dieser Opern und Singspiele auf die einzelnen Jahre und damit auf wandernde bzw. höfische Schauspielergesellschaften. An erster Stelle steht – ungeachtet nicht rekonstruierbarer Aufführungsdaten wie etwa im Jahr 1801 – Luigi Cherubinis komisch-heroische Oper *Der Wasserträger*, die nicht nur von der Witterschen Schauspielergesellschaft in den Jahren 1804 und 1805 gegeben wurde, sondern auch von der Hessen-Kasselschen (1806) und der Anhalt-Bernburgischen (1807) Hoftheatertruppe. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass *Der Wasserträger* im Repertoire dieser Hoftheater war und somit auch in den Residenzstädten Kassel und Ballenstedt bzw. Bernburg aufgeführt worden ist, zudem vermutlich auch von der Witterschen Truppe in deren Winterquartieren, wie etwa im Herbst/Winter 1804/1805 am Gothaer Hoftheater.

Ähnliches gilt für die Rezeption der Opern und Singspiele Mozarts. *Die Zauberflöte* wurde 1805 ebenfalls von Karl Witters Truppe gegeben und war somit Bestandteil von deren wie

auch des Repertoires der Hildburghäuser Hoftheatergesellschaft, die das Singspiel im Jahr 1808 aufführte. *Don Giovanni* folgte 1806 durch die Kasseler Truppe, *Die Entführung aus dem Serail* ein Jahr später durch die Hoftheatergesellschaft von Anhalt-Bernburg. Bei den geringen Aufführungszahlen lässt sich nur schwer eine Tendenz bzgl. des Opernrepertoires wandernder Theatertruppen im Vergleich zu höfischen Gesellschaften ablesen. Was allerdings deutlich aus der Auflistung hervorgeht, ist die Konzentration vor allem auf zeitgenössische und seinerzeit berühmte und beliebte Werke und Komponisten, mit Ausnahme von Karl Ditters von Dittersdorf, dessen Opern in Liebenstein aus unbekanntem Gründen kaum rezipiert wurden. Ursächlich hierfür kann sowohl die Absenz dieser Werke in den Repertoires der wandernden wie höfischen Schauspielergesellschaften als auch die Geringschätzung durch die Liebensteiner Badegesellschaft sein. Wie aus Vergleichen von veröffentlichten Theateranzeigen mit den Tagebucheinträgen der Herzogin Luise Eleonore von Sachsen-Meiningen allerdings hervorgeht, nahm die Badegesellschaft nur selten Einfluss auf die Spielpläne und erbat Änderungen.

Wandernde Theatertruppen waren also in hohem Maße verantwortlich für die Distributions- und Rezeptionsgeschichte dramatischer wie musiktheatralischer Werke jenseits der dominanten Kulturzentren der Zeit wie Wien, Berlin, München, Dresden, Hamburg oder Mannheim. Aufgrund ihrer wechselnden Präsenz zwischen Sommerresidenzen oder Badeorten und Winterquartieren wie kleinen Residenzen oder Städten ohne eigene Theaterbühne erweitert sich ihre Bedeutung auf weite Bereiche sowohl des höfischen als auch des bürgerlichen Kulturlebens, bis hin zu Transferprozessen innerhalb Europas, die ohne wandernde Schauspielerinnen und Schauspieler nicht stattgefunden hätten.⁶⁰ Es lässt sich allerdings aus den bisherigen Erkenntnissen nicht schlussfolgern, dass sich in Liebenstein – und somit vermutlich auch in anderen Modebädern um 1800 – ein dezidiertes Baderepertoire im Theaterbetrieb herauskristallisiert hätte.

Ausblick: Adliges Arkadien oder dörfliche Bildungsanstalt?

Nach Einschätzung Friedrich Mosengeils in seinem Buch *Das Bad Liebenstein und seine Umgebungen* aus dem Jahr 1815 hatte sich besonders die Hessen-Kasselsche Hoftheatergesellschaft in der Badesaison 1806 qualitativ hervorgetan, „unterstützt von der vortrefflichen Herzog[lichen] Hofkapelle“⁶¹. Deren Repertoire unterschied sich in seiner Zusammensetzung jedoch kaum von demjenigen wandernder Schauspieltruppen: Neben den obligatorischen Komödien Kotzebues und weiteren Kassenschlagern der Zeit wurden ebenso Dramen und Opern gegeben, die sich bis heute im Kanon der Literatur- bzw. Musikgeschichte gehalten haben, so am 26. Juli 1806 Carlo Goldonis *Der Diener zweier Herren* und einen Tag später Mozarts *Don Giovanni* unter dem hispanisierten Titel *Don Juan*. Bei Karl Witter ein Jahr zuvor kamen dafür Lessings *Emilia Galotti* (am 3. Juli 1805) und Mozarts *Die Zauberflöte* (am 11. August 1805) auf die Bühne.

Freilich spielten solche Werke im gesamten Spielplan nur eine untergeordnete Rolle, auch wenn es innerhalb der Meininger Herzogsfamilie eine gewisse Zuneigung zu den Opern Mozarts gab.⁶² Anhand der aufgeführten Tabelle und der Bemerkungen zum Sprechtheater ist er-

60 Vgl. beispielhaft die Bedeutung wandernder Schauspielergesellschaften für die Etablierung des Opernhauses in Reval bzw. Tallinn bei Kristel Pappel, *Ooper Tallinnas 19. sajandil* (= Eesti Muusikaakadeemia Väitekirjad 1), Tallinn 2003, S. 180 f. und S. 199 f.

61 Friedrich Mosengeil, *Das Bad Liebenstein und seine Umgebungen*, Meiningen 1815, S. 10.

62 Vgl. Alfred Erck und Dana Kern, „Georg I. und die Theaterkunst in Meiningen zwischen 1774 und 1803“, in: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen. Ein Präzedenzfall für den aufgeklärten Absolutismus?*, hrsg.

kennbar, in welchem Verhältnis die Dramen und Opern heute weitgehend unbekannter Autoren bzw. Komponisten zu den Werken kanonisierter Künstler stehen, die in der modernen Literatur- und Musikwissenschaft unter die Rubrik „Großmeister“ fallen. Dem Musik- und Theaterbetrieb in Liebenstein deshalb eine rein unterhaltende Funktion auf Basis seinerzeit beliebter und modischer Werke zuzuweisen, greift allerdings zu kurz. Im Verhältnis zu Hof- und städtischen Theatern der Zeit, vor allem aber hinsichtlich einer um 1800 immer noch weit verbreiteten wandernden Gastspielpraxis in Orten, die über keine stehenden öffentlichen oder höfischen Theatersäle verfügten, entsteht ein differenziertes Gefüge aus Unterhaltung und kultureller Bildung, aus einem Refugium der „guten Gesellschaft“ und der Möglichkeit, insbesondere für die dörfliche und kleinstädtische Bevölkerung in und um Liebenstein, die neuesten Dramen und Opern zu sehen und zu hören zu bekommen und so an den Trends der Zeit partizipieren zu können.

Dass im Verlauf der folgenden Jahre ein Badeaufenthalt in Liebenstein mehr und mehr zu einer Ansammlung konservativer Kräfte wurde, ist vor allem auf die Ereignisse nach 1806 zurückzuführen, von denen die augenfälligste wohl die Umbenennung des *Kaiserlich privilegierten Reichs-Anzeigers* in *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* war. Im Repertoire der Theatergesellschaften schlug sich der politische Umschwung kaum nieder, wohl aber im Vokabular der Zeitungsannoncen und Badeberichte, in denen immer wieder auf die Funktion des Bades als Rückzugsort und „temporäre[r] Freistaat“⁶³ verwiesen wird. Ob deshalb, wie Mahling es formuliert hat, Badeorte allein „Residenzen des Glücks“ (siehe Anmerkung 9) waren, ist fraglich. Gerade in Bädern, in denen die kulturelle Infrastruktur wie Konzerte, Bälle, Redouten und eben Schauspiel- und Opernaufführungen der lokalen Bevölkerung zur Nutzung offenstand, übernahm diese neben der Unterhaltungsfunktion für die Bade-gesellschaft die Rolle bildungspolitischer Einrichtungen, die den Menschen vor Ort sonst verwehrt geblieben wäre. Mit der Aufarbeitung der Musik- und Theatergeschichte im Kontext der Badekultur ist zudem eine Annäherung an die Repertoires wandernder Schauspieler-gesellschaften möglich. Es lässt sich so mithilfe heuristischer Methoden mutmaßen, wie das Musik- und Theaterleben nicht nur in Badeorten, sondern darüber hinaus in Städten ausgesehen hat, die über keine Hofkapelle oder Theaterensembles verfügten und aus denen demzufolge kaum dahingehende Quellen überliefert worden sind. Nicht zuletzt trägt die Erforschung des Musiklebens in Badeorten zur Vervollständigung unseres Bildes der Musik- und Theatergeschichte bei.⁶⁴

von Andrea Jakob (Red.) (= Südthüringer Forschungen 33; Sonderveröffentlichung 2004 des Henneberg-Fränkischen Geschichtsvereins 21), Meiningen 2004, S. 184f. und Herta Müller, „Zum Musikleben am Hofe Sachsen-Meiningen zwischen 1775 und 1803“, in: ebd., S. 202 f.

63 Bertuch, „Das Bad zu Liebenstein im Julius 1808“, S. 620.

64 Im vorliegenden Fall sowohl in Bezug auf die Aufführungsdaten zu Kotzebues Komödien als auch hinsichtlich der Oper: Am 10. Juli 1808 wurde in Liebenstein von der Hildburghäuser Hoftheater-gesellschaft Adrien Quaisins Oper *Salomons Urteil* aufgeführt. Das Libretto stammt laut Annonce in den *Meiningischen Wöchentlichen Nachrichten* von Matthäus Stegmayer. Vgl. *Meiningische Wöchentliche Nachrichten* vom 9.7.1808, S. 126. Die Meininger Herzogin bestätigt in ihrem Tagebuch die Aufführung. Vgl. ThStAMgn, Tagebücher, Tagebucheintrag vom 10.7.1808. – Im Online-Katalog des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* an den Universitäten Köln, Bonn und Mainz steht der Librettist als „nicht ermittelt“. Die erste bekannte Aufführung von *Salomons Urteil* stammt dort aus dem Jahr 1819. Vgl. <http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=581&herkunft=>, 7.1.2013.

Besprechungen

WERNER KEIL: *Musikgeschichte im Überblick*. München: Wilhelm Fink 2012. 364 S., Abb., Nbsp. (Basiswissen Musik/UTB 8505.)

Kein Hochschullehrer gibt gern sein Vorlesungsmanuskript aus der Hand. Werner Keil hat es mit diesem Buch getan; er referiert in 28 Lektionen die europäische Musikgeschichte von der Antike bis zur Postmoderne. Wer selbst in dieser „Branche“ tätig ist, der weiß, wie häufig von studentischer Seite die Frage nach einer aktuellen, verlässlichen, handlichen (und nicht allzu teuren) Musikgeschichte zum Selbststudium und Nachschlagen gestellt wird. Keil stößt mit seinem Buch also in eine Marktlücke. Man darf vermuten, dass es weite Verbreitung finden wird.

Die Schwerpunktsetzungen werden in der Einleitung begründet: „Der zu behandelnde Stoff wird [...] auf zwei Teile verteilt, und zwar so, daß im ersten die ältere Musikgeschichte von der Antike bis zum Ende des 18. Jhdts., im zweiten die neuere Musikgeschichte der vergangenen zweihundert Jahre behandelt werden“ (S. 13). Man mag darüber streiten, ob die Unterscheidung zwischen älterer und jüngerer Musikgeschichte nicht besser am musikalischen Stilwandel um 1600 zu treffen ist, sollte sich aber mit Keils Einteilung arrangieren können. Problematischer ist die dann doch eklatant zusammengestauchte Darstellung der Musik vor 1420 in nur vier Lektionen; Keils Begründung dafür ist pragmatisch und nachvollziehbar (S. 14), aber sie bleibt angreifbar, wenn andere, zeitlich nähere musikhistorische Phänomene – etwa um 1900 – gleichfalls in vier Lektionen (Kapitel 21–24) regelrecht ausgebreitet werden. Fragen nach der richtigen Proportionierung stellen sich naturgemäß immer wieder: Zu den Symphonien Mahlers erfährt der Leser deutlich mehr als zu denen Beethovens, zu Wagner mehr als zu Verdi usw. Es wäre billig, Keils Buch auf diese Weise „auseinanderzunehmen“, zumal niemand um die Unwuchten besser wissen wird als der Autor selbst. Positiv her-

vorzuheben ist auf jeden Fall das Einleitungskapitel 1.3, das weniger eine Einführung in die Musikgeschichte darstellt als vielmehr eine kluge und behutsame Reflexion über Musikgeschichtsschreibung in ihrem Wandel. Auch die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erfährt in den Kapiteln 6 und 7 eine klug geraffte und dennoch tiefenscharfe Darstellung, für die besonders der Musikstudent dankbar sein dürfte, dem beispielsweise Eggebrechts eingestandene Ratlosigkeit im Umgang mit dieser Musik (*Musik im Abendland*, S. 276) auch nicht weiterhilft. Die Ausführungen zum romantischen Orchestersatz, zur Dodekaphonie und zum Neoklassizismus sind ebenfalls eindeutig auf der Habenseite zu verbuchen.

Einwände sind freilich dann zu machen, wenn man das Werk als Ganzes und als Lehrbuch betrachtet. Von einem solchen erwartet man eine durchgehend nüchtern-objektive und fehlerfreie Sachdarstellung von der ersten bis zur letzten Seite, und hier ist die Verlässlichkeit der Angaben leider nicht so hoch, wie man sich dies wünschen würde. Auch über manches Detail wäre wohl zu diskutieren, was in einer Essay-Sammlung kein Problem darstellt, eine „Musikgeschichte im Überblick“ jedoch unnötig angreifbar macht. Die folgenden, eher frei herausgegriffenen Beispiele mögen dies belegen: Bei der Erörterung der Grundlagen des mensuralen Systems (S. 63 f.) sowie der Proportionen und Isorhythmie (S. 67 f.) ufert der Text ein wenig aus, zumal bekanntlich nur ein Bruchteil jener Möglichkeiten, die die Theorie bot, auch tatsächlich in der Praxis genutzt wurde. Die Stilrichtung der „ars subtilior“ (S. 61) wird erst acht Seiten später (und dort ohne Rückgriff auf den Begriff) kurz erläutert. Beim Epochenwechsel um 1600 (S. 108) wäre wohl auch auf den Tod Marenzios hinzuweisen. Auf S. 146 heißt es: „Den *Messiah* hat Händel bei verschiedenen Aufführungen jedesmal der jeweiligen Situation angepasst.“ Das war seinerzeit doch wohl überhaupt gängige Praxis bei der Aufführung großbesetzter Werke. Das Kapitel 12, in dem es um französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und um Vivaldis Konzertform geht, wirkt etwas zusammengestoppelt; die Behauptung, Bach habe Vivaldi'sche Vio-

linkonzerte „zu Cembalokonzerten umgearbeitet“ (S. 156), ist irreführend. Auch das nachfolgende Kapitel „Frühklassik, J. S. Bach“ [sic] ist nicht optimal disponiert (und nicht frei von falschen Jahreszahlen); das Notenbeispiel auf S. 167 zeigt keine „Alberti-Bässe“. Ob Haydn tatsächlich (und bewusst!) „noch die beginnende Romantik [...] erlebte“ (S. 173), erscheint mir fraglich. Die ausführliche Besprechung der Tanzszene aus Mozarts *Don Giovanni* (S. 190 ff.) hat zum eigentlichen Thema „Vokalmusik der Klassik“ keinen Bezug. Unzutreffend ist ferner die Behauptung, Beethoven habe die *Große Fuge* op. 133 „wenige Tage vor seinem Tod vollendet“ (S. 204). Die Erklärung von Schumanns „Liederjahr“ (Abgrenzungstendenzen gegen die Berliner Liederschule und gegen Schubert, S. 218) erscheint mir fragwürdig, weil verkürzt, und dass sich „für die Klaviermusik Schumanns“ (S. 220) der Begriff „lyrisches Klavierstück“ eingebürgert habe, wird man so auch nicht unterschreiben können. Liszts *Ungarische Rhapsodien* „1851“ (S. 237 und 265) gehen fast alle auf Frühfassungen seit 1839 zurück, und dessen „später Klavierstil“ (ebd.) ist mit den *Années de Pelerinage III* sicher nicht hinreichend erklärt. Auch die Hinweise zu Brahms sind außerordentlich dürftig. Der erwähnte Redakteur der *NZfM* hieß Franz und nicht „Friedrich Brendel“ (S. 234). Wagner wurde nicht 1862 (S. 241), sondern 1864 nach München gerufen. Die nachfolgend herausgearbeiteten sechs Punkte, die das Neue an seinem Kunstwerk der Zukunft ausmachen sollen, erscheinen mir bisweilen zu apodiktisch. Man kann ferner wohl kaum sagen, dass Verdi das Melodrama (nur) weiterentwickelte, „ohne den Rossinischen Operntypus grundsätzlich zu verändern“ (S. 246). Zu Verdi werden zudem zweifelhafte Gewährleute wie Werfel oder Strawinsky ins Feld geführt, und wo ausgerechnet *Falstaff* durch Wagner beeinflusst sein soll (S. 250), bleibt rätselhaft. Verdi und auch Alessandro Scarlatti erscheinen im Übrigen konsequent mit falsch geschriebenem Vornamen, Donizetti mit falschem Geburtsjahr. Die „Tendenzen russischer Musik“ (S. 267 ff.) sind in der Lektion über musikalischen Exotismus, wie es scheint, falsch untergebracht. Über

Satie erfährt man eine Menge, über Saint-Saëns praktisch gar nichts. Die Behauptung schließlich, zeitgenössische Musik „hatte im frühen 20. Jhd. [...] Akzeptanzprobleme“ (S. 334), dürfte, zumindest was den zeitlichen Hinweis betrifft, beschönigend sein, zählt aber wohl zu den Dingen, über die zu streiten nicht lohnt.

Die Qualität der Notenbeispiele ist gut, ihre Auswahl bisweilen fragwürdig (Skrjabin's „mystischer“ Akkord ist vertreten, nicht jedoch der Tristan-Akkord), die Platzierung nicht immer optimal (S. 256 f.), das übrige Bildmaterial in Auswahl und Aussagekraft angemessen. Wenig hilfreich sind dagegen die Lektürehinweise am Ende einer jeden Lektion: Es wird fast ausschließlich und summarisch auf die einschlägigen Artikel in *MGG* oder auf Kapitel aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* verwiesen. Ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis gibt es nicht, dafür ein Personenregister ohne Vornamen, in dem sich so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Iwein, Adorno, Tolkien und Boethius umstandslos tummeln.

(Juli 2013)

Ulrich Bartels

WALTER BÜHLER: *Musikalische Skalen bei Naturwissenschaftlern der frühen Neuzeit – Eine elementarmathematische Analyse.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2013. VI, 274 S., Nbsp.

Der Berechnung von Intervallproportionen und – darauf aufbauend – von Tonskalen kam in der Musiktheorie über Jahrhunderte hinweg eine besondere Bedeutung zu. Zum einen regelten solche Proportionen die Kategorisierung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen und hatten, da sie als göttlichen Ursprungs angesehen wurden, eine allgemeine Verbindlichkeit. Zum anderen bildeten sie die Basis der Stimmung von Saiteninstrumenten und wirkten somit in den Bereich der Musikpraxis hinein. Und schließlich konnte die Berechnung von Tonskalen auch als mathematische Herausforderung aufgefasst werden, denn die Möglichkeiten des „verwandtschaftlichen“ In-Beziehung-Setzens der Töne einer Skala sind theoretisch unbegrenzt. So haben sich auch

viele Physiker und Mathematiker mit Fragen der Intervall- und Skalenberechnung befasst. Diesem Theoretikerkreis ist das Buch von Walter Bühler gewidmet.

Im Zentrum stehen die Überlegungen Isaac Newtons, Gottfried Wilhelm Leibniz' und Leonhard Eulers. Es werden aber auch weitere Theoretiker des frühen 17. und 18. Jahrhunderts (Johannes Kepler, Marin Mersenne, René Descartes, John Wallis, Christiaan Huygens und Joseph Sauveur) in jeweils eigenen Abschnitten behandelt. Das erste Kapitel des Buches dient der Einführung in die Intervall- und Skalenberechnung, wobei das so genannte pythagoreische System als Ausgangspunkt dient und den auf eine gleichstufige Temperierung der Intervalle der Tetraktys hinauslaufenden Überlegungen des Aristoxenos gegenübergestellt wird (S. 5 ff.). Es schließt sich eine Darstellung der diatonischen Skala unter Einbeziehung der schwebungsfreien großen Terz 5:4 an, von Bühler als „bireguläre diatonische Struktur“ bezeichnet. Sie wird anhand Gioseffo Zarlinos Skalenberechnung vorgestellt (S. 28 ff.). Da Zarlino sich in mehreren Werken mit Skalen befasst hat, vermisst man als Leser hier eine genaue Quellenangabe. Auch bei der anschließenden Darstellung der $\frac{1}{4}$ -Terzkomma-Temperatur (gewöhnlich als „mitteltönige“ Temperatur bezeichnet) sowie der gleichstufigen Temperatur und entsprechenden Annäherungen z. B. durch den Halbtonschritt 18:17 (98.95 cent) vermisst man genauere Hinweise auf Zarlino, der letztgenannte Temperatur zumindest in einer geometrischen Herleitung an einem Lautenhalbs bereits genau in den *Supplimenti musicali* (Venedig 1588, 4. Buch, Kapitel XXX) beschreibt. Abgeschlossen wird dieses einführende Kapitel durch eine kurze Darstellung der Intervallberechnung mittels Logarithmen, die das „multiplikative Saitenlängenmodell“ in ein additives „Treppenmodell“ überführen (S. 39 ff.), durch eine Behandlung von Fragen der Notierung eines Stimmungssystems und eine kurze Darstellung der „Koinzidenztheorie“, worunter Bühler die Theorie versteht, dass sich der Wohlklang eines Intervalls nach der Häufigkeit des Zusammentreffens von Luftimpulsen im Gehörorgan des Menschen be-

misst. Diese Theorie wurde beispielsweise von Marin Mersenne vertreten. Der Überblick über dieses Kapitel macht deutlich, dass man als Leser unbedingt Vorkenntnisse im Hinblick auf Intervallberechnungen und Prinzipien der Skalenkonstruktion haben sollte. Denn so sehr sich Bühler um eine möglichst einfache Darstellung bemüht, so schwierig ist es doch für einen Leser, der Mischung aus systematischer und historischer Darstellung zu folgen.

Die nachfolgenden Kapitel befassen sich mit den bereits erwähnten Theoretikern, wobei Conrad Henfling, einem Hofrat, der in Briefkontakt zu Leibniz stand und sich für die gleichschwebende Temperatur einsetzte, ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Die Darstellung in diesem Kapitel ist sehr detailreich und arbeitet mit vielen Zitaten, die im Haupttext in Übersetzung erscheinen, in zugehörigen Fußnoten im Originaltext. Das Besondere an Bühlers Arbeit ist, dass sie auch – speziell bei Leibniz – handschriftliche Quellen auswertet und so ein differenziertes Bild der theoretischen Beschäftigung mit Skalenberechnungen im 17. und 18. Jahrhundert auch außerhalb gedruckter Traktate entstehen lässt. Mit den Überlegungen Leonhard Eulers zu Stimmungssystemen schließt der Überblick. Bei Euler sieht Bühler einen Punkt erreicht, an dem sich mathematische Berechnungen und Musikpraxis sehr weit voneinander entfernt haben, denn die Intervallklassifikation gemäß eines „gradus suavitatis“ gerät in Widerspruch zu der damals üblichen Verwendung der Intervalle im mehrstimmigen Satz (S. 236 ff.). Die Skepsis der Musiktheorie gegenüber einer mathematischen Fundierung von Musik – etwa bei Johann Mattheson – ist denn auch Gegenstand eines Epilogs (S. 256 ff.), in dem auch auf die Variabilität als optimal empfundener Intervallgrößen in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext hingewiesen wird.

Insgesamt gesehen bietet die Arbeit Bühlers einen sehr guten Überblick über Betrachtungen von Philosophen, Physikern und Mathematikern des 17. und 18. Jahrhunderts zur Frage von Tonsystemen und Stimmungsberechnungen. Wie bereits angedeutet, sollte man als Leser einige Kenntnisse im Hinblick auf Intervallrechnung mitbringen, denn eine

detaillierte Einführung in diese Thematik gibt es in dem Buch nicht. Auch im Hinblick auf Stimmungssysteme der Zeit, die von Musiktheoretikern, Komponisten und Instrumentalisten vorgeschlagen wurden, muss der Leser weitere Literatur zu Rate ziehen, worauf Bühler allerdings bereits in der Einleitung explizit hinweist (S. 1). Ein entsprechender Exkurs wäre aber doch aufschlussreich gewesen. Denn während Mathematiker und Physiker Systeme entwarfen oder propagierten, die einem einheitlichen Konstruktionsprinzip folgen (wie etwa das pythagoreische System), waren die der Musik näher stehenden Theoretiker stets bemüht, Kompromisse zu finden, die für die musikalische Praxis gute Ergebnisse liefern. Sie entwarfen daher Stimmungssysteme mit unregelmäßig variierenden Intervallgrößen (z. B. J.-Ph. Rameau oder J. Ph. Kirnberger), in denen häufig verwendete Tonarten mehr schwebungsfrei oder annähernd schwebungsfreie Akkorde aufwiesen als seltener auftretende Tonarten. Dieses Spannungsfeld aus mathematischen und musikalischen Kriterien für ein optimales Stimmungssystem dürfte einer der Gründe für die bis heute anhaltende Faszination sein, die von dieser Thematik ausgeht.

(November 2013)

Wolfgang Aubagen

Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Kordula KNAUS und Susanne KOGLER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 284 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Gender. Band 11.)

Die Begriffe Autorschaft und Genie werden in diesem klug zusammengestellten Sammelband als männlich-konnotierte Termini analysiert und mit Geschlechterzuordnungen in Zusammenhang gebracht. Noch immer gibt es im Geschlechtergefüge historische Denkkonzepte, die bis heute präsent sind und die die Musikwissenschaft zuweilen fortsetzt, obwohl die damit einhergehende Hierarchie „der patriarchalen Gesellschaftsordnung und dem seit dem 19. Jahrhundert prägenden Künstlerbild“ entspricht, wie Susanne Kogler kritisch

ausführt (S. 14). Dass der Geniebegriff obsolet sei, stimmt freilich nur insofern, als man ihn heute nicht gerne benutzt; die Diskussionen beispielsweise um Wagners Schaffen im Jubiläumsjahr 2013 zeigen jedoch, dass er nach wie vor höchst lebendig ist.

Durchgehend ist das Bemühen erkennbar, einem Zirkelschluss zu entgehen und bei den vorhandenen Asymmetrien im Geschlechterverhältnis die Wechselbeziehung zwischen Kreativität und Autorschaft zu analysieren. So wird beispielsweise untersucht, ob und wie Frauen systematisch an der kreativen Beteiligung verhindert werden oder sich selbst einschränken. Melanie Unselde zufolge („Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung“) trieb das Geniebild den Ausschluss von Frauen aus der Tätigkeit des Komponierens voran, wobei zu ergänzen wäre, warum sich der Geniebegriff um 1790 durchsetzte: doch wohl auch wegen der Verbürgerlichung der deutschen Musik, die zugleich die Vorherrschaft des bürgerlichen Mannes kulturell festigte. Interessant ist ihr Begriff der „Bescheidenheitsstrategien“, die bewusst eingesetzt wurden und vielleicht auch der Grund dafür sind, warum eine so dramatische Sängerin wie Maria Malibran sich beim Komponieren so zurücknahm (Mary Ann Smart: „Voiceless Songs: Maria Malibran as Composer“). In denjenigen Feldern, in denen der Geniebegriff nicht galt, beispielsweise im Liedgenre, waren in Bezug auf die Repräsentation von Autorschaft die Unterschiede zum männlichen Komponisten nicht markant (Katharina Hottmann). Christa Brüstle sucht nach Gründen für die mangelnde Repräsentanz von Frauen in der experimentellen Musik und zeigt anhand von Beispielen, wie fragwürdig die Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart immer noch ist. Obwohl mangels geeigneter Kriterien eine sinnvolle Antwort auf die Frage nach einer weiblichen Ästhetik nicht gegeben werden kann (Renate Bozic über Adriana Hölszky, S. 239), benennt Sally Macarthur in Anlehnung an ihr Buch über weibliche Ästhetik aus dem Jahr 2002 anhand eines Musikstücks von Anne Boyd mithilfe der Theorien von Deleuze verschiedene Wege, um das Stück zu er-

leben. Sigrid Nieberle („Wen küsst die Muse? Zur Autorschaft der Sängerin“) zeigt anhand von Sängerrinnen-Autobiografien, wie diese „einen fikionalisierten Akt des Erinnerns“ verschriftlichen und in ihren Erinnerungen sich zwischen dem distanzierten Ich in dritter Person und dem bekennden Ich aufspalten, wobei sie sich häufig als Muse und Erzählerin zugleich begreifen. Kordula Knaus („Italian Courts and their Musicians in the Early Modern Period“) geht den Verwicklungen von Autorität, Autorschaft und Gender um 1600 auf den Grund und weist nach, dass und wie die Einbeziehung von Komponistinnen in den Musikkanon von verschiedenen Faktoren wie Autorschaft, Macht und Visibilität abhängt. Rebecca Grotjahn überträgt die These einer Kunsthistorikerin, der zufolge die Definition von Kunst und Künstler zur Ausgrenzung und Marginalisierung von Künstlerinnen beigetragen habe, auf die Musikgeschichte und deckt anhand von Schumanns Liederkreis *Myrthen* die Bestätigung der eigenen (Schumann'schen) Vorstellung von einem männlichen Künstlertum im geschaffenen Werk auf.

Der Band enthält noch Beiträge von Michael Walter über die nicht vorhandene Autorschaft Giuditta Pastas an *Norma*, von Laura Tunbridge über die Sängerin Elena Gerhardt, von Ruth Neubauer-Petzold zu Selbstinszenierungen der Künstlerin Björk sowie von Renate Leon Stefanija zur Musik von Frauen in Slowenien. Die Zeiten, in denen sich die Geschlechterforschung mit der Herausstellung noch der letzten mittelmäßigen Komponistin begnügte, sind vorbei und haben konstruktiv-erhellender Forschung Platz gemacht. Es kommt nicht oft vor, dass Tagungen, die sich mit der kulturellen Konstruktion von Geschlecht befassen, so viel Neues und Anregendes zutage fördern: „Heut' – hast Du's erlebt“, kann man frei nach Wotan sagen.

(August 2013)

Eva Rieger

Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850. XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009. 352 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 73.)

Der Band vereinigt 15 auch für Nichtflötisten höchst aufschlussreiche Beiträge, deren Themen sich auf sämtliche Bereiche der neueren Musikgeschichte erstrecken, wobei sich schwer zwischen „rein“ geschichtlichen und eher übergreifenden Darstellungen trennen lässt. Zu den ersteren zählen solche, die Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert betreffen, ob es sich um den Weg der Flöten zum Standardpaar im Symphonieorchester handelt (Dieter Gutknecht), die Bedeutung des Titelinstruments in Mozarts Oper (Wilhelm Seidel), die Flötenkultur in Russland (Klaus-Peter Koch), die Flötenkonzerte des Mannheimers Georg Metzger (Johannes Hustedt), Telemann'sche Flötenwerke im Umfeld von Quantz aus dem Archiv der Sing-Akademie (Ralph-Jürgen Reipsch) oder die schwer klärbare Frage, ob Bläserkadetten auf einen Atem zu spielen sind (Rachel Brown). Und: Endlich ist einmal umfassend belegt worden, wie falsch die Meinung von einer Lücke in der Flötenkunst aller Art bis hin zum Czakan in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, ob für Wien (Hartmut Krones) oder ganz Europa (Nicolaj Tarasov).

Weitgehend ins 18. Jahrhundert gehört eine Gruppe von Arbeiten, welche die Flöteninstrumente in wichtigen Funktionszusammenhängen zeigen, solchen der Freundschafts- und der Adelskultur (Joachim Kremer, Ute Omonsky), der Pastoral-Semantik (Hermann Jung), solchen von didaktischen Soloadaptionen aus dem englischen Musiktheater (Peter Reide-meister) oder von unterschiedlichsten Flöteninstrumenten im Dienste der Magie in europäischen und außereuropäischen Kulturen (Gisa Jähnichen). Bewunderungswürdig eine Aufarbeitung und Auflistung sämtlicher von 1650 bis 1800 erfassbaren Informationen über die

Block- und Querflötenbauer Europas, ihre Produktion und ihre erhaltenen Instrumente (David Lasocki), erhellend auch eine Darstellung und Beurteilung des Blockflötenspiels und -baues der Bruggen- und Nach-Bruggen-Ära seit 1960, wenn auch beim Lesen auf die vielen Hörbeispiele verzichtet werden muss.

(November 2011)

Peter Schleuning

WOLFRAM ENSSLIN: Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Introduction und zur rondò-Arie. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 300 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 22.)

WOLFRAM ENSSLIN: Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs (PaWV). Band 1: Die Opern. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 807 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 23/1.)

Die zweiteilige Dissertation von Wolfram Enßlin verbindet eine Studie zu „Introduction und zur rondò-Arie“ in den Opern von Ferdinando Paër mit dem ersten Band eines Werkverzeichnisses zu diesem Komponisten. In dieser Kombination spiegelt sich zunächst die Ausgangssituation des Gegenstands innerhalb der Opernforschung: Seit einem Aufsatz von Richard Engländer über das Verhältnis von Paërs *Leonora* zu Beethovens einziger Oper (1930) war ersterer in der Fachliteratur zwar kein ganz Unbekannter mehr, aber seine Werke sind noch nirgends Gegenstand einer umfassenden Untersuchung geworden. Dabei weist Paërs Karriere durchaus bemerkenswerte Züge auf. Seine Opernerfolge führten ihn aus seiner Heimatstadt Parma und den oberitalienischen Städten einschließlich Venedigs (1791–98) über Wien (1799–1801) nach Dresden (1802–06), bis er Anfang 1807 genötigt wurde, in den Dienst Napoleons zu treten. In Paris konnte er sich trotz der politischen Umbrüche bis zu seinem Tod in höfischen oder hofnahen Positionen halten, aber nur noch bedingt an seine früheren Erfolge anknüpfen. Wer als Forscher in eine solche Lücke stößt und in den Opern

Details der musikalischen Faktur untersuchen will, sieht sich zunächst mit der Notwendigkeit einer umfassenden Sichtung der Quellen und der Rekonstruktion ihrer Ordnung und Überlieferung konfrontiert.

Der Autor hat diese Herausforderung angenommen und bietet im vorliegenden Band 1 des Werkverzeichnisses einen am praktischen Gebrauch orientierten und ausgesprochen benutzerfreundlichen Überblick zu den Opern Paërs. Neben den elementaren Angaben zu Titel, Gattung, Librettist, Quellen, handelnden Personen und den – trotz der Beschränkung auf jeweils ein einziges System – aussagekräftigen Incipits gibt es kurze Informationen zu Inhalt, Besetzung und Weiterleben einzelner Werke bis in die 1840er Jahre sowie Anmerkungen mit einer Zusammenfassung weiterer Details zu Sujet, Herkunft des Librettos und zeitgenössischen Kommentaren. Dabei kommen bemerkenswerte Dinge zum Vorschein – unter anderem eine bis heute weitgehend unbekannt Neukomposition von Lorenzo da Pontes *Figaro*-Libretto, die Paër zum Karneval 1794 unter dem Titel *Il nuovo Figaro* in Parma zur Aufführung brachte. Andererseits sind die von Paër komponierten Libretti und Sujets über den Kreis der Spezialisten hinaus kaum bekannt geworden. Einen interessanten „Ausblick“ in übergreifende Fragen bieten die beiden Fassungen des *Numa Pompilio*, die unter zwei verschiedenen Nummern – PaWV 24 (Wien 1800) und PaWV 32 (Paris 1808) – verzeichnet sind. Die Liste solcher (pauschalen) Beobachtungen ließe sich leicht verlängern. Bisher gab es eine Paër-Forschung nicht, jetzt hat sie eine verlässliche Ausgangsbasis. Die Frage, ob sich die ganz auf die Opern zugeschnittene Anlage des Werkverzeichnisses auch für das übrige Schaffen bewähren wird, würde bei der Besprechung des zweiten Bandes zu erörtern sein.

Generell unterliegen Studien zu den Opern eines bisher von der Forschung weitgehend unbeachteten Komponisten der Gefahr, zu viel auf einmal leisten zu wollen. Der Autor war sich dieser Gefahr offenbar bewusst und wählte zwei Schwerpunkte, die in enger Verbindung mit übergreifenden Fragen zur Geschichte der verschiedenen Operngattungen in den Jahren

um 1800 stehen und geeignet sind, die Stellung von Paërs Opern innerhalb dieser Geschichte zu bestimmen: die Introduction und die *rondò*-Arie. Für die Behandlung der ersteren beschränkt er sich nicht auf die (spärliche) Diskussion innerhalb der Musikwissenschaft, sondern greift ebenso auf bewährte Ansätze aus der Anglistik (Manfred Pfister, *Das Drama*) und Germanistik (Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*) zurück. In der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur entwickelt er seinen Zentralbegriff der „Introduction“, der zwischen der „introduzione“ als der ersten Nummer der jeweiligen Oper und der „Exposition“ im Sinne der Dramentheorie angesiedelt ist. Auf der Basis dieser Begrifflichkeit und des Zusammenspiels zwischen Versbau und musikalischer Faktur untersucht er an ausgewählten Beispielen die Introductionen in den bei Paër vertretenen Operngattungen.

Die Detailanalysen überzeugen durch Anschaulichkeit und Genauigkeit und sparen dabei auch Sonderfälle wie die beiden Fassungen von *Numa Pompilio* nicht aus. Ein eindeutiges Ergebnis gibt es jedoch nicht, weil „die Oper um 1800 im Wandel begriffen und nach vielen Seiten hin offen war“ und „sich auch keine Zielgerichtetheit zum formalen und dramaturgischen Opernstil Rossinis und Bellinis erkennen“ lässt (S. 192).

Ähnlich geht der Autor bei der Behandlung der *rondò*-Arie vor. Im Unterschied zur Erörterung der „Introductionen“ kann er aber – neben den üblichen Informationen aus Lexikonartikeln und theoretischen Schriften – hier an eine seit den 1980er Jahren zu diesem Thema geführte wissenschaftliche Diskussion anschließen, die im Umkreis der Mozart-Forschung begann und inzwischen auch auf Komponisten wie Cimarosa, Sarti, Mayr und Paisiello ausgeweitet wurde. Aus Paërs Opern werden sechs *rondò*-Arien analysiert, die allesamt den Hauptdarstellern zugewiesen sind und auf ihre Stellung innerhalb der Handlung sowie ihre Bindung an bestimmte Versmaße (vorwiegend der Ottonario, seltener der Settenario) und musikalische Details befragt werden. Wieder ergibt sich kein einheitliches Bild, zumal es bei Paër wie auch bei anderen Komponisten durchaus

rondò-Arien gibt, die nicht ausdrücklich als solche bezeichnet werden. (S. 251 f.)

Die Heranziehung von 32 weiteren *rondò*-Arien von zwölf Komponisten aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bietet eine gewisse Vergleichsmöglichkeit, lässt aber zudem erkennen, wie sehr dieser Typus in den Jahren um 1800 auch kritisch gesehen wurde – aufschlussreich die Paisiello zugeschriebene *rondò*-Karikatur *Tra le fiamme come un Tordo* (S. 254 ff.) – und allmählich wieder aus der Mode kam. Auch hier gilt, dass Grenzziehungen „nicht jedesmal eindeutig möglich“ sind, aber Paër mit seinen Arien dieser Gattung an einem Punkt ansetzte, „als sich textliche Strukturen bereits weitgehend den musikalischen Vorgaben angepaßt hatten“ (S. 258).

Insgesamt eignen sich sowohl die Introductionen als auch die *rondò*-Arien, um Paërs ambivalente Stellung in der Geschichte der Oper zu umreißen. Der Komponist bediente die unterschiedlichen Anforderungen des Publikums in Italien, Deutschland und Frankreich überaus erfolgreich, hatte aber auf die Weiterentwicklung der italienischen Oper auf der Apenninhalbinsel selbst weniger Einfluss als zum Beispiel der nur wenige Jahre ältere Simon Mayr. Insgesamt schließt Enßlins Studie sowohl hinsichtlich der Materialerschließung als auch der Methodik eine wichtige Lücke innerhalb der Operngeschichtsschreibung. Für eine – wünschenswerte – stärkere Beachtung Paërs in Forschung und Praxis bietet sie eine tragfähige Grundlage.

(Januar 2014)

Gerhard Poppe

JØRGEN ERICHSEN: *Friedrich Kuhlau. Ein deutscher Musiker in Kopenhagen. Eine Biographie nach zeitgenössischen Dokumenten. Übers. von Marie Louise REITBERGER unter Mitarbeit von Sonja SCHMITT. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 416 S., Abb., Nbsp.*

Friedrich Kuhlau gehört zu jenen Komponisten, die der Entdeckung der gesamten Bandbreite ihres Schaffens noch harren. Ebenso ist die Bedeutung Kuhlaus als Vermittler zwischen

den Kulturen seines Geburtslandes Deutschland und seiner späteren Heimat Dänemark bislang nur in ersten Ansätzen (Richard Müller-Dombois: *Der deutsch-dänische Komponist Friedrich Kuhlau*, Detmold 2004) betrachtet worden. Das gilt sowohl für die deutsche wie auch die dänische Forschungslandschaft, wobei sich das Schrifttum bis dato ebenso überschaubar wie international gestreut präsentiert. Während vereinzelte biografische und werkthematische Arbeiten sowie Briefausgaben vorrangig in den 1980er und 1990er Jahren publiziert wurden, entsteht in den letzten Jahren die Neuausgabe seiner Kompositionen sowohl in der Uelzener *Kuhlau-Edition* – mit Konzentration auf die Flötenwerke – als auch unter Federführung der von Toshinori Ishihara gegründeten, in Japan ansässigen International Friedrich Kuhlau Society. So liegt beispielsweise Kuhlau's Oper *Lulu* mittlerweile nicht nur in dänischer und deutscher Sprache, sondern ebenso in der japanischen Übersetzung vor.

Umso erfreulicher erscheint es, mit Jørgen Erichsens Biografie über Friedrich Kuhlau einen weiteren, umfangreichen Beitrag zur Befreiung Kuhlau's aus dem Schattendasein konstatieren zu können. Erichsens in Dänisch verfasste Schrift wurde bereits 1975 abgeschlossen, jedoch aufgrund verlegerischen Desinteresses nie publiziert. Erst durch den Einsatz der Geburtsstadt Kuhlau's, Uelzen, konnten finanzielle Mittel zur Veröffentlichung gefunden werden. Nun liegt Erichsens Biografie in einer um die Forschungserträge der letzten 35 Jahre aktualisierten und ins Deutsche übersetzten Fassung vor. Dem Autor bot sich als Bibliotheksrat der Staats- und Universität Aarhus die Gelegenheit, sich vor Ort mit einer der größten Kuhlau-Sammlungen auseinanderzusetzen. Auf diesem wissenschaftlichen Fundament aufbauend, ist es explizit Erichsens Ziel, eine möglichst breite Leserschaft zu erreichen. Dementsprechend finden sich in seiner Schrift keine werkimmanenten Analysen, sondern überblicksartige Darstellung zur Entstehung und zeitgenössischen Rezeption. Auch weist der Autor darauf hin, dass seine Arbeit „für die meisten deutschen Leser [...] den ersten Einblick in die dänische Musikgeschichte zur Zeit Beethovens“

(S. 19) bedeute. Diese Aussage überrascht, liegen doch gegenwärtig zahlreiche deutschsprachige Studien zum dänischen Musikleben zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vor, etwa von Heinrich W. Schwab zu Kuhlau's Zeitgenossen Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen.

Garniert mit zahlreichen Abbildungen, dankenswerterweise auch zu weniger populären Persönlichkeiten des dänischen Kulturlebens, entfaltet Erichsen in 36 mehr oder weniger umfangreichen Kapiteln das Leben Kuhlau's. Diese hohe Zahl deutet bereits die thematische Zersplitterung an, in die der Band infolge der strikten Wahrung der chronologischen Darstellung zerfällt. Eine solche Durchmischung von privaten Gegebenheiten und kompositorischen Entwicklungsprozessen erschwert es, einzelne Zusammenhänge nachverfolgen zu können. Beispielsweise reiht sich in Kapitel 11 – „Kuhlau wird in der AMZ lobend rezensiert“ (S. 111 ff.) – eine Rezension an die andere, ohne kritische Einordnung. Im selben Atemzug wird Kuhlau's beachtenswertes verschollenes Werk für Soli, Chor und Orchester nach Schillers *Ode an die Freude* von 1813 auf etwas mehr als einer Seite und wenig aussagekräftig als „ein ziemlich großes Werk“ (S. 117, Anm. 2) abgehandelt.

Zweifellos verdienstvoll ist das enthaltene Werkverzeichnis Kuhlau's mit nunmehr 560 nachweisbaren Kompositionen. Auf der Grundlage der ersten Zusammenstellung eines thematisch-bibliografischen Katalogs von Dan Fog (Kopenhagen 1977) strebt Erichsen eine Fortschreibung an. Umständlich bis irreführend ist es allerdings, das Prinzip, sämtliche Kompositionstitel ins Deutsche übersetzen zu wollen, anzukündigen, dies aber nicht einzuhalten. Es finden sich zahlreiche Titel entweder in der Originalsprache oder in Übersetzungen ohne Nennung des Originaltitels. Die für Kuhlau's Schaffen unablässige Verortung des jeweiligen Entstehungsrahmens seiner Werke lässt sich somit nur schwer ablesen. Die Vermischung der Sprachen stellt ein Gesamtmaniko dar und trägt zu einer Verzerrung der Bedeutung Kuhlau's für die Entwicklung einer dänischen Nationalmusik bei. Wenn in diesem Kontext in Kapitel 31 (S. 312 ff.) eines seiner zentralsten Werke, das Singspiel *Elver-*

høj, permanent mit der unpassenden deutschen Übersetzung *Erlenbügel* (statt *Elfenbügel*) titulierte wird, so mindert oder konterkariert gerade diese Eindeutschung jene prozessuale Energie, die die dänische Nationalbewegung insbesondere durch die neu aufkommende Pflege der dänischen Sprache als Kontrapunkt zum starken Einfluss des Deutschen und Französischen propagierte. Was für die Darstellung von *Elverhøj* gilt, ist häufig in Erichsens Biografie anzutreffen. Zwar werden die einzelnen Werke wie angekündigt ausführlich in ihrer Entstehung und Rezeption behandelt. Es fehlt jedoch eine Einordnung ihrer Strahlkraft, was insbesondere im Falle von *Elverhøj* wünschenswert gewesen wäre. Einerseits hätte das dänische Musikleben um die Jahrhundertwende und seine Bedeutung für die frühen Anfänge der Nationalmusik in Europa dargestellt werden können. Andererseits wäre damit auch Kuhlaus Bedeutung in übergreifende Zusammenhänge zu verorten gewesen, wodurch die allzu häufig anzutreffende einseitige Zuschreibung des „Flöten- und Sonatinenkomponisten“ durchbrochen worden wäre.

So stellt die vorliegende Biografie sicherlich eine umfangreiche Quellen- und Informationssammlung zu Leben und Wirken Kuhlaus in Form eines leicht konsumierbaren Lesebuchs dar, jedoch nicht mehr und nicht weniger.
(Oktober 2012) *Yvonne Wasserloos*

BARRY MILLINGTON: Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt. Aus dem Englischen von Michael HAUPT. Darmstadt: Primus-Verlag 2012. 320 S., Abb.

MARTIN KNUST: Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 204 S., Abb., Nbsp.

Zwei sehr unterschiedliche Bücher sind anzudeuten: Barry Millington, einer der führenden englischen Wagner-Experten, hat 2012 sein umfangreiches Wagner-Buch zum Jubiläumsjahr vorgelegt, das umgehend auch in deutscher Übersetzung erschienen ist. Milling-

tons Buch kommt als eine Art Gesamtdarstellung daher, mit dem ausdrücklichen Anspruch, auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstands bisweilen eine „radikale Neubewertung des untersuchten Gegenstands“ (S. 6) vorzunehmen. Martin Knust geht es dagegen vor allem um Wagners Verhältnis zum Theater seiner Zeit, genauer: um den Einfluss von Theater und Schauspiel auf die Gestalt von Wagners Werk.

Millington referiert in 30 unterschiedlich dicht aufeinander bezogenen Kapiteln über Wagners Werk und Welt – so der Untertitel. Er orientiert sich dabei lose an der Biografie des Künstlers und handelt in den fünf letzten Kapiteln die Rezeptionsgeschichte ab. Klarer Aktivposten seiner Darstellung sind die Einzelkapitel zu den zehn großen Opern (das Frühwerk bleibt, wie so oft, ausgespart). Nicht dass man die Lektüre stets mit engagiertem Kopfnicken begleiten würde – im Gegenteil: Millington macht sich durch seinen mitunter sehr subjektiven Zugriff oft unnötig angreifbar, so etwa, wenn er der – gewiss exklusiven – Meinung ist, die „einleitenden Takte der *Walküre* übertrumpf[t]en sogar noch die *Rheingold*-Eröffnung“ (S. 97). Aber man spürt, dass hier ein guter Kenner am Werke ist, ein Intellektueller, der geradezu begierig zu sein scheint, mit dem anspruchsvollen Leser in den Dialog zu treten. Hellsichtig wird vor allem das Italienische im *Tannhäuser* herausgearbeitet, auch die postulierte Bedeutung von Rousseau und Proudhon für Entstehung und Interpretation des Ring-Mythos (S. 103 ff.) regt zum Nachdenken an. Millingtons Stil ist sicher nicht jedermanns Sache, wie das folgende Zitat beispielhaft zeigen mag: „So wie Wagner in der *Walküre* unsere Sympathie für ein Liebespaar gewinnt, das Inzest mit Ehebruch vereint, so manipuliert er uns in *Tristan und Isolde* derart geschickt, dass unsere Herzen den Liebenden gehören, nicht aber dem Betrogenen und seinem geschockten Anhang. Das kommt auch daher, weil das Verhalten der Liebenden frei ist von jeglicher Heuchelei“ (S. 170). Minna Wagner wird als beschränkt und engstirnig dargestellt, die Hinwendung Wagners zu Cosima trotz der blamablen Umstände als „die vernünftige Neuordnung einer anormalen Situation“ (S. 128)

bezeichnet. So etwas hat man lange nicht mehr gelesen.

Als Gesamtdarstellung von Leben und Werk indessen „funktioniert“ Millingtons Buch nicht: Die biografisch orientierten Kapitel verlieren sich bisweilen in Nebensächlichkeiten, die vor allem die sexuellen Vorlieben der unterschiedlichen Beteiligten betreffen, darunter Schopenhauer und Otto Wesendonck, aber auch Hans Sachs. Dass selbst Wagners rosa Unterwäsche „von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Musik“ sei (S. 155), kommt in der Tat einer „radikalen Neubewertung“ gleich. Manches, was Millington dem Druck anvertraut, ist nichts anderes als sensationsheischend und hat das Niveau eines Groschenromans. Dazu kommen eine Reihe sachlicher Fehler und andere Unzulänglichkeiten; einiges davon dürfte unzureichender Übersetzung geschuldet sein, anderes freilich nicht. Zu ersterem zählen „Siegfrieds Fahrt rheinabwärts“ (S. 107) – Siegfrieds Rheinfahrt dürfte als Begriff eigentlich auch in London bekannt sein –, „Hagens Wache“ (S. 108) sowie die „Karfreitagsmusik“ (S. 240). Da versteht es sich fast von selbst, dass der Übersetzer zielsicher in die b-/b-flat-Falle tappt und uns auf S. 120 mit Liszts Klaviersonate „in b-Moll“ bekannt macht. Und ob Millington im englischen Original vom Männerchor in der *Götterdämmerung* als „Choral“ spricht (S. 109)? Man will es nicht hoffen. „Kontrapunktik“ (S. 19) ist etwas anderes als Kontrapunkt. Die Übersetzung macht bisweilen Anleihen bei Slang und Umgangssprache mit Ausdrücken wie „genervt“ (S. 28), „Outfit“ (S. 148) oder „Outcast“ (S. 238); den bereits angesprochenen Beginn der *Walküre* bezeichnet die Übersetzung als „elektrifizierende Einstimmung“ (S. 97) usw. Die Bayreuther Blätter waren nicht „die Zeitschrift des Festspielhauses“ (S. 111 und 317), und ob Katharina Wagner 2007 eine „epochale Produktion“ (S. 176) der *Meistersinger* gelungen ist, wird man vielleicht in 20 Jahren wissen (überhaupt geht Millington mit den beiden derzeitigen Festspielleiterinnen bemerkenswert freundlich um). Egon Voss ist kein Notenstecher (S. 194); die Sammlung der ersten musikalischen Skizzen zu *Tristan und Isolde* erscheint

mit falscher Signatur (ebd.), die freilich durch einen Blick auf das beigegebene Faksimile korrigiert werden kann.

Im Übrigen aber verkommen die hier und da abgedruckten Faksimiles zu reinem Zierat, da ein viel zu kleiner Reprofaktor gewählt wurde. Man erhält keinerlei Einblicke in kompositorische Prozesse; im entsprechenden Kapitel 20 werden blumig „Quellen der Inspiration“ beschworen, wohingegen den Leser erst einmal – systematisch erfasst und aufbereitet – Quellen der Werkentstehung interessiert hätten. Auf S. 295 fehlt ein Hinweis auf Wolfgang Wagners dritte und letzte *Meistersinger*-Inszenierung von 1996. Ludwig Schnorr von Carolsfeld war nicht „der erste Darsteller des Lohengrin“ (S. 62), das abgebildete Gemälde zudem keine „Selbstdarstellung“, sondern ein Gemälde seines Vaters. Aus (wie man sieht) gutem Grund taucht der Name Schnorr von Carolsfeld im Register nicht auf. Stattdessen trifft man dort auf „Hans Neugarten“, der 2010 in Bayreuth Lohengrin inszeniert haben soll, wie uns die Bildunterschrift auf S. 69 weismachen will. Eine „ausgewählte und kommentierte Diskographie“ auf 1 ½ Seiten ist – pardon! – ein Witz. In der nachgereichten Chronologie zeigt sich Wagner beeindruckt von Liszts „sinfonischen Gedichten“ (S. 305); auch die extrem kleine Schriftgröße fordert zum Überblättern geradezu heraus. Die zahlreichen Abbildungen schließlich (insgesamt 278) mögen dem Leser gefallen; sie halten jedoch den Lesefluss immer wieder unnötig auf und machen so noch unklarer, an welche Zielgruppe sich Millington mit seinem Buch eigentlich wendet: Der Fachmann ist an einem reich bebilderten Wagner-Kompendium mit Brüchen und bedenklchen Niveauschwankungen sicher nicht besonders interessiert, und für den Laien tut sich ein eklatanter Widerspruch auf zwischen der süffigen, bunten Bilderflut und dem Anspruch der Texte.

Niemand wird bestreiten, dass sich sehr leistungswerte Passagen in diesem Buch finden; durch die zahlreichen Fehler und Unzulänglichkeiten, über die hier nur in Ausschnitten referiert werden konnte, nimmt es sich indessen gleichsam selbst aus dem Spiel.

Martin Knusts Buch dagegen – kleiner und unauffälliger in Anspruch und Aufmachung – wünscht man weite Verbreitung und eine lange „Lebensdauer“. Es besticht weniger durch eine aufsehenerregende Grundthese – Wagners besondere Affinität zum Theater ist nun wahrlich keine neue Erkenntnis –, sondern durch die Konsequenzen, die diese Affinität für die Gestalt seiner Bühnenwerke und hier vor allem für die Ausarbeitung der Gesangspartien und der szenischen Darstellung gehabt hat. Im Laufe der Lektüre kristallisiert sich immer deutlicher heraus, was das Ganze zusammenfasst und bündelt: Wagner sah sich in erster Linie als Dichter und Dramatiker und weniger als Komponist. Seine Hauptanliegen waren Glaubwürdigkeit und korrekter Ausdruck in der Darstellung, unbedingte Synchronität von Musik und Aktion auf der Bühne sowie klare Orientierung der Gesangspartien am deklamierten, gesprochenen Wort. Knust arbeitet vor allem die Anfänge von Wagners künstlerischer Sozialisation heraus – und diese liegen ausschließlich im (deutschen) Theater, in einem Theater jedoch, in dem es noch „keine strikte Trennung zwischen der Tätigkeit eines Schauspielers und der eines Bühnensängers [gab], sondern ein Darsteller hatte in dieser Zeit beides zu können“ (S. 14). Eine schon im Laufe des 19. Jahrhunderts versinkende, uns heute gänzlich fernstehende, freilich Jahrhunderte alte gestenreiche, pathosgetränkte Art des dramatischen Vortrags muss Wagner so stark fasziniert haben, dass er praktisch ein Leben lang an dieser Ausdrucksart als Ideal festgehalten hat. Daraus erklären sich für Knust (und für den Leser) Wagners Vorbehalte gegenüber der italienischen Oper ebenso wie seine spätestens in Paris gereifte Einsicht, mit einem Werk in französischer Sprache nicht reüssieren zu können. Sein Ideal bühndramatischer Darstellung sah er in Persönlichkeiten wie Wilhelmine Schröder-Devrient verkörpert, deren Sangeskünste man freilich nach heutigen Maßstäben als unter aller Kritik bezeichnen würde; schon Wagner war gezwungen, stets Anpassungen in ihren Gesangspartien vorzunehmen. Weitere Sängerdarsteller, die in Spiel und Ausdruck Wagners Vorstellungen sehr nahekamen, waren seine Nichte

Johanna (Wagners erste Elisabeth, die jedoch mehr als 30 Jahre später auch noch bei der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth mitwirkte), Anton Mitterwurzer (sein darstellerisches Idealbild für Partien wie Telramund und Wotan) sowie Karl Hill (der erste Bayreuther Alberich sowie Klingsor). Wie stark sich die Ursprünge von Wagners dramatischer Konzeption aus der Szene herleiten lassen (und nicht aus der Musik), legt Knust überzeugend mit dem Hinweis auf die frühen, noch unvertonten Textbücher dar, in denen mit Blick auf die späteren Partituren „der weitaus überwiegende Teil der Regieanweisungen [...] bereits an genau der gleichen Stelle und meistens auch in genau dem gleichen Wortlaut im Text steht“ (S. 110). Eine ausgiebige wiederholte Niederschrift dieser Anweisungen in den Skizzen sei dann überflüssig gewesen, weil er sie über die vielfache Deklamation im Zuge der Textentstehung und später auch in seinen berühmten deklamierenden Lesungen vor Freunden vollkommen verinnerlicht habe. „Wenn er eines seiner Werke selbst inszenierte, waren die Regieanweisungen exakt so, wie in den Partituren verzeichnet, von den Sängern umzusetzen“ (ebd.); Wagner selbst nannte dies seine „Hauptsache“ (ebd.). Welch enger, untrennbarer Zusammenhang zwischen Wagners Musik und den Regieanweisungen in seinen Partituren besteht, weiß auch der Nicht-Fachmann (manchem Schauspiel-Regisseur freilich, der sich heute an Wagners Werk auf der Bühne versuchen darf, dürfte dies neu sein ...), und auch wenn dies heute so gar nicht mehr en vogue ist und leichthin als Mickey-Mousing abgetan wird, so ist doch – mit Knust – eindeutig festzuhalten: Für Wagner war eine Trennung von Darstellung und Musik in seinen Werken undenkbar, und die durchgehend stimmige „Choreografie“ seines Textes durch die Musik ist wesentlicher Bestandteil seiner dramatischen Konzeption. Dies quellengestützt und breit recherchiert herausgearbeitet zu haben, ist das Hauptverdienst des Autors. Sein Buch ist gut geschrieben, sorgfältig redigiert und wissenschaftlich absolut auf der Höhe der Zeit. Bleibt zu hoffen, dass es gelesen wird.

(August 2013)

Ulrich Bartels

Wagner Handbuch. Hrsg. von Laurenz LÜT-TEKEN unter Mitarbeit von Inga Mai GROOTE und Michael MEYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012. 512 S., Abb., Nbsp.

Das „neue“ *Wagner Handbuch* bietet im Verhältnis zum „alten“ von 1986 eine andere Struktur. Der erste Abschnitt, „Lebenswelten“, informiert über „Wagners Schauplätze“ (Sven Friedrich), „Wagner und Frankreich“ (Damien Colas), „Wagner und Italien“ (Michele Calella), „Wagner als Dirigent“ (Hans-Joachim Hinrichsen), „Wagners Dirigate“ (Ulrike Thiele), „Wagners Briefwelten“ (Margret Jestremski), „Wagner und die Oper seiner Zeit“ (Luca Zopelli), „Die Tagebücher Cosima Wagners“ (Eva Rieger) und „Wagner im Porträt“ (Dietrich Erben). Damien Colas zeigt, dass sich Wagners künstlerische Persönlichkeit langsam entwickelte und erst die Pariser Zeit 1839–42 den Abschluss seiner Lehrzeit erbrachte. Dort assimilierte er die entscheidenden Voraussetzungen seines Werks: die Grand Opéra (Auber, Meyerbeer), den Umgang mit Erinnerungsmotiven (die ab 1782 nachweisbar sind und die Vorläufer der Leitmotive wurden) sowie die musikalische Gestaltung des „Allgemeinmenschlichen“ (Halévy). Aufschlussreiches bieten auch Michele Calella und Luca Zopelli. Letzterer zeigt das Erbe, das Wagner seiner Zeit verdankt, und enthüllt eine der Techniken seines Selbstmythos: Im Namen des romantischen Authentizitätswahnes verdammt er öffentlich die Vorgängerwerke als „seicht“ und „ärmlich“, lobte sie privat jedoch immer wieder. – Sehr erhellend ist Eva Riegers Analyse der Tagebücher Cosima Wagners. Sie seien ohne Zweifel „genau“, doch entstanden sie nicht unter dem Aspekt der „Wahrheit“: Sie schrieben vielmehr die „Erzählung vom autonomen genialen Meister fort, deren Boden er [Wagner] bereits selber bereitet hatte“ (S. 63). In ihrer Analyse der ideologischen Elemente im Alltag der Familie erscheinen diejenigen Zitate, die eindeutig belegen, wie Wagner „seinen Judenhass mit seinem künstlerischen Werk“ verflocht (S. 67) und wie demokratiefeindlich er war.

Die Bemühungen der Autoren dieses ersten

Buchteiles, dem „Mythos Wagner“ zu Leibe zu rücken, werden im nächsten Abschnitt, „Politik und Gesellschaft“, zunichte gemacht. Ein gewisser Rudolf Wellingsbach soll Verfasser der Artikel „Wagner und die Revolution 1848/1849“ und „Wagner und der Antisemitismus“ sein. Dass sich dahinter Udo Bermbach verbirgt, deckte die *FAZ* (4. Sept. 2013) auf; seither fragen sich die Wagnerforscher der Republik, was das soll. In beiden Fällen handelt es sich ja um typische Tendenzartikel, in dem Fakten und deren Interpretation sich zwangsläufig mischen; demnach muss der Leser eines Handbuchs wissen, wessen Meinung er liest. Freilich kann man bereits inhaltlich den wahren Autor erraten, befließigt sich „Wellingsbach“ doch des gleichen selektiven Zitierens, das man aus Udo Bermbachs Büchern kennt. Um seine Hauptthese – Wagners ausschließlich politische Motivation – zu belegen, wird beispielsweise die allbekannte Stelle aus dem Brief vom 23. November 1847 an Ernst Kosak bemüht: „Hier ist ein Damm zu durchbrechen und das Mittel heißt: Revolution!“ Doch die Fortsetzung des Briefes wird verschwiegen: „Ein einziger vernünftiger Entschluß des Königs von Preußen für sein Operntheater und alles ist mit einmal in Ordnung!“ Als Berliner Hofkapellmeister – wovon Wagner tatsächlich träumte – hätte er jegliche Revolution als überflüssig erachtet! Geschönte Meinungen verabreicht Herr „Wellingsbach“ auch in seinem Opus 2, *Wagner und der Antisemitismus*. Dieser wird als „nicht besonders aggressiv“ und aus „alten religiösen Vorbehalten“ kommend eingestuft (S. 97). Beides ist falsch; Wagner war Atheist und schrieb noch 1881: „Nur wann der Dämon [des Juden ...] kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch – keinen Juden mehr geben. Uns Deutschen könnte [...] diese große Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein“ (GSD X, 274). Bereits 1869 hatte Wagner ähnlich „große“ Lösungen als „gewaltsame Auswerfung des fremden zersetzenden Elements“ diskutiert (GSD VIII, S. 259). Diese Stellen fehlen freilich in Bermbachs Büchern wie auch bei „Wellingsbach“. Wagners Spätschriften werden bei letzterem überhaupt

nicht erwähnt, weil sie sich zu Bermbachs Verharmlosungsstrategie ganz und gar nicht eignen. Statt dessen argumentiert „Wellingsbach“ eifrig, dass „Wagner selbst [...] seine Werke offenbar von jeglichem Antisemitismus freigehalten“ habe (S. 101), eine Behauptung, die nun schon Dutzendfach (auch durch Cosimas Tagebücher, s. o.) widerlegt worden ist. Ähnlich fragwürdig geht es weiter. Eckhard Rochs Artikel „Wagners musikpolitische Aktivitäten“ verdoppelt im Wesentlichen, was an anderer Stelle dargelegt ist. Joachim Heinzles „Mythos, Mythen und Wagners Mittelalter“ vermittelt ein Bild dieser Materie, das man längst überwunden wähnte: Er glaubt noch allen Ernstes, der Mythos habe „allgemeinmenschliche und überzeitliche Geltung“ (S. 102). Bereits wenige Seiten später vermittelt Andreas Dorschel ein viel moderneres Mythos-Bild, demzufolge „alles, was Wagner für gut hält“, von diesem den Mythen zugeordnet wird (S. 113). Dorschel verweist im Sinne von Roland Barthes auf die Manipulierbarkeit des Mythos, den Wagner als „*carte blanche*“ für seine „Privatmythologie“ benutze (S. 113).

Dorschels brillante „Einführung zu den Schriften“ eröffnet den Abschnitt „Schriften und Ästhetik“, in dem Lothar Schmidt die frühen und späten, dazwischen Hans-Joachim Hinrichsen die mittleren Schriften Wagners beleuchten, beide auf hohem Niveau und mit teils überraschenden, meist auch überzeugenden Hinweisen auf Wagners geistige Entwicklung. Vorbehalte sind an der Beurteilung von *Oper und Drama* anzumelden. Hinrichsens Behauptung, jenes schriftstellerische Hauptwerk beinhalte „keineswegs einfach den theoretischen Schlüssel für die erst Jahre nach seinem Abschluss wieder einsetzende musikdramatische Produktion“ (S. 132), ist ungenau. Unter dem in der Wagnerforschung herrschenden Diktat des Denkens Schopenhauers kann man Wagners Definition des „musikalischen Motivs“ als kleinster Formeinheit des Kompositionsprozesses nicht verstehen. Wagner erklärt dies als eine Art „Ur-Schritt vom Gedanken zum Ton“ und übernimmt damit die Musikästhetik Hegels. Dieser verdankte Wagner die dialektische Grundstruktur, die seinem

ganzen Schaffen zugrunde liegt. Hegel wird im *Handbuch* zwar von Autoren wie Cord-Friedrich Berghahn, Damien Colas, Andreas Dorschel, Sven Friedrich, Ulrich Tadday und Egon Voss erwähnt, doch ist das Fehlen einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Thema einer der großen Fehler dieses *Handbuches*. Hegel vermisst man denn auch in Claus-Dieter Osthöveners „Wagner und die Philosophie seiner Zeit“, Text eines Theologen, der die Wagner-Diskussion offenbar überhaupt nicht kennt. Es fehlt eine Abgrenzung der „Philosophie Wagners“ von dessen Ideologie, die Philosophisches in dessen Schriften eigentlich ausschließt. Dass Philosophie dagegen in Wagners Musik existiert, entgeht Osthövener vollkommen, da Musik ihm strukturell unzugänglich ist und er sich nur an das zu halten vermag, was „im Wortsinne Gestalt“ gewinnt (S. 186). So behauptet er, Wagner gehe es „immer auch um Wahrhaftigkeit als innerer Aufrichtigkeit“ (S. 186) – eine Naivität, die man nicht hinnehmen darf. – Noch verblüffender ist, dass die längste und rezeptionsgeschichtlich besonders fatale Publikation, die Autobiografie *Mein Leben*, im neuen *Wagner Handbuch* nicht besprochen wird. Ein Argument des Ausschlusses wird nicht genannt. Wie kann es sein, dass die Existenz jener Schrift, die den „Mythos Wagner“ hervorgerufen und zementiert hat und die Biografie bis heute beherrscht, in dieser Weise weggesperrt wird?

Sachkundig gestaltet ist der Abschnitt „Wagners Werk jenseits der Partituren“ mit Aufsätzen zu „Wagner als Dichter“, „Die Villa Wahnfried“, „Das Festspielhaus in Bayreuth“ und „Wagners Inszenierungen“. Besonders überzeugend sind die dem Schaffensprozess gewidmeten Beiträge „Grundzüge der Überlieferung“ (Klaus Döge), „Von der Idee zum Werk“ (Egon Voss), „Motivtechnik, kompositorische Syntax und Form“ (Christian Thorau) und „Orchestersatz und Orchesterbehandlung“ (Ulf Schirmer). Hervorzuheben ist Thoraus sehr differenzierte Darstellung, die den Weg von den überholten Ansichten eines Alfred Lorenz zu den heutigen Analysemodellen von Bailey, Breig, Newcomb und Thorau darlegt.

Die zweite Buchhälfte gehört der Werkanalyse

se. Den Instrumental-, Klavier- und Chorwerken folgen die Lieder und Schauspielmusiken; erst mit dem Abschnitt „Bühnenwerke“ betritt man endlich das „Allerheiligste“ mit hochwertigen Darstellungen der Frühwerke *Die Feen* (Arne Stollberg), *Das Liebesverbot* (Inga Mai Groote) und *Rienzi* (Gundula Kreuzer). Die darauf eintretende Steigerung zu den mit dem *Fliegenden Holländer* beginnenden „kanonischen“ Werken stellt Wolfgang Sandberger bestens dar. Nicht ganz fehlerfrei und auch nicht wirklich erschöpfend ist Cristina Urchueguías Darstellung des *Tannhäuser*, aber wirklich enttäuschend ist dann erst der *Lohengrin*-Aufsatz von William Kinderman. Sein Kommentar beschränkt sich darauf, ganz opernführerhaft die Handlung ein zweites Mal nachzuerzählen, wobei er sich in bedeutungslose Episoden verkrallt und diese mit großem tonartenanalytischen Aufwand auswalzt, ohne damit Wissenswertes an den Tag zu bringen. Eine kultur- und politikgeschichtliche Einordnung findet nicht statt. Sehr sachkundig zeigt sich die Einführung zum *Ring des Nibelungen* von Egon Voss, auch wenn auch er weniger Interesse an ideologischen und philosophischen Implikationen hat. Letzteres ist den Bearbeitern der vier Einzelwerke überlassen, die jedoch so sehr divergieren, dass das Werk als Zyklus auseinanderzustreben scheint. Diese Analysen wären in einer einzigen Hand wenigstens einheitlich. Am ausgewogensten ist die *Rheingold*-Analyse von Thomas Grey, die konzis auf das Wesentliche eingeht und im Abschnitt „Wirkungsgeschichte“ fast alle bis heute bemerkenswerten Auslegungsvarianten berücksichtigt. Langatmig und doch nicht erschöpfend wirkt dagegen das Kapitel „Die Walküre“ von Andreas Jacob. Insbesondere der dramaturgische Bruch (2. Szene im 2. Akt), den Carl Dahlhaus und Udo Bermbach intensiv thematisiert haben (allerdings ohne zu einer schlüssigen Erklärung zu kommen) wird als solcher nicht einmal erwähnt. Noch problematischer ist der Kommentar zu *Siegfried* von Ulrich Konrad. Zwar meint er zutreffend, die Siegfried-Figur komme doch nur als „brutaler Schlagetot“ daher (S. 361). Zum Thema, wen und warum Siegfried tötet, fällt Konrad allerdings nichts ein. So widmet er

sich fast ausschließlich dem dritten Akt, den er als „Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte mit umgekehrten Vorzeichen“ darstellt (S. 359). Der erste Akt wird mit vier und der zweite Akt mit fünf Zeilen abgefertigt. Dass Siegfried einen Gegner namens Mime hat, erfährt man erst im Abschnitt zum Gesang, aus dem freilich keine dramaturgischen Interpretationen mehr gewonnen werden. Bereits Carl Dahlhaus ergriff vor der Mime-Figur die Flucht in endlose Stabreimanalysen. Angesichts der Vorliebe der englischsprachigen Wagnerforscher für die Mime-Figur hat man den Eindruck, dass die deutschen Kollegen diese wie den Beelzebub meiden, seit Adorno sie als „Juden-Karikatur“ bezeichnet hat. Dabei ist Mime viel mehr: Mit ihm und seinem Gegenspieler Siegfried stellt Wagner den Unterschied zwischen „Unter-“ und „Übermensch“ sinnfällig dar. Wenn Konrad meint, die Siegfried-Figur sei heute „wohl kaum mehr glaubwürdig vermittelbar“, geht er fehl. Das Gegensatzpaar Siegfried-Mime hat eine ungebrochene Aktualität; fast täglich zeigt die westliche Zivilisation, dass sie uralte anthropologische Bilder von Minderheit und Andersartigkeit nicht überwindet.

Erfreulicher ist das Kapitel „Götterdämmerung“. Gernot Gruber bietet eine eindrucksvolle Analyse der Formstruktur des Werkes und zieht von dort die Fäden zu den vorangehenden Teilen des *Rings*. Seine Sichtweise bleibt jedoch ganz dem „Urzeit“-Mythos verhaftet; zu Wagners Technik, den Ur-Mythos als Steinbruch zu benutzen und zu zeitkritischer Betrachtung umzufunktionieren (was in den Beiträgen der ersten Hälfte des *Handbuchs* mehrfach thematisiert ist) hatte Gruber offensichtlich keinen Zugang. Eine Gesamtschau des *Rings des Nibelungen* als ein psychologisch-philosophisch-ideologischer Text sui generis wird den Lesern des *Handbuchs* nicht angeboten.

Karol Bergers sehr umfangreicher *Tristan*-Beitrag gibt ausgiebige Informationen zum formalen Aufbau des Werkes, die allerdings nicht zu neuen dramaturgischen Einsichten führen. Berger erkennt allerdings die psychologische Relevanz des „Tages-Gesprächs“ (2. Akt, 2. Szene) sehr deutlich, während frühere Interpretationen dem zumeist gar keinen Sinn abge-

winnen konnten („obscur“ nannte es Jacques Chailley; für „überflüssig“ befand es Dietmar Holland). Indem Berger die tragenden Begriffe jenes Zwiegesprächs, „Tag“ und „Nacht“, mit „Reich des Bewusstseins“ und „Reich des Vergessens“ überträgt, kommt er dem, was Wagner beabsichtigte, sehr nahe: Auskunft zu geben, wie sich eine menschliche Beziehung im Querfeuer von Rationalität und Emotionalität darstellt. Berger liefert psychologisch eine gedankliche Leistung, die den Leser zu weiterer Überlegung animiert.

Den Charakter des Künstlerdramas erarbeitet Klaus Pietschmann in seiner Kommentierung der *Meistersinger von Nürnberg* sensibel und komplex; er vermerkt, wie stark Wagner die Kunst zur utopischen Ordnungsmacht des Gemeinwesens machen will. Wenn Pietschmann dort eine demokratische Struktur auszumachen vermeint (S. 384), geht er jedoch zu weit, weil Wagner letztlich eine Kunst-Autokratie darstellt, in der Hans Sachs auch durch Manipulation die Ausstoßung dessen inszeniert, was er als künstlerisch unpassend empfindet. Sehr gelungen ist Pietschmanns Darstellung der Entwicklung vom Projekt einer komischen Oper hin zu einer philosophischen: Autobiografische Einblendungen machen die Figur des Hans Sachs zu einer Projektion Schopenhauerischen Denkens. Die Wirkungsgeschichte, in der schon kurz nach der Uraufführung dem Werk ein antisemitischer Unterton nachgesagt wurde, wird ausführlich dargelegt, wobei auch die nationalistischen Aspekte thematisiert werden.

Melanie Wald-Fuhrmann schreibt, wie viele heutzutage, in *Parsifal* der Musik eine größere Anziehungskraft als dem Gehalt zu. Viel Raum gewährt sie der Gestaltung der Kundry-Partie, deren Vokalität „geradezu expressionistisches Gepräge“ habe (S. 396). Auf die anderen Figuren geht sie kaum ein, doch wird das *Bühnenweihfestspiel* in Komposition, Instrumentation und Motivik treffend charakterisiert. Hinsichtlich der Wirkungsgeschichte wird auf die Probleme des „erlösenden Führertums“ einer „elitistischen Herrenrasse“ sowie auf die „latente Judenfeindlichkeit“ der Kundry-Figur hingewiesen; diese sei auch, wie Wald-Fuhrmann richtig

bemerkt, unter dem Aspekt der „impliziten Geschlechterrollen“ zu betrachten. Der Zusammenhang *Parsifals* mit den annähernd zeitgleichen „Regenerationsschriften“ wird erwähnt, doch hat die Autorin diese nicht genau gelesen. So nimmt sie Wagners späte Annäherung an das Christentum und auch seine Verwendung der Begriffe „Liebe“, „Mitleid“ und „Erlösung“ für bare Münze und übersieht, dass es sich dabei (wie auf S. 146 im gleichen Buch dargelegt) vor allem um eine „Arisierung“ der Christus-Figur zur Überhöhung des durchaus verwertlichen „Bayreuther Gedankens“ handelt. Denn dieser ist keineswegs, wie Udo Bernbach behauptet, erst von Wagners Nachfolgern, sondern bereits vom „Meister“ selbst in jenen ominösen „Regenerationsschriften“ formuliert worden, womit er leider doch schon so früh auf Hitler vorausweist. Wer über *Parsifal* genauer Bescheid wissen will, ist besser beraten, zu Martin Gecks Buch *Wagner* von 2012 zu greifen.

Auch Wald-Fuhrmanns Beitrag zeigt, dass in dem neuen *Wagner Handbuch* die vielen Widersprüche, Verdoppelungen und Ungereimtheiten keineswegs ein Bild pluralistischer Forschung ergeben, sondern öfter als autistisches Neben- und Durcheinander wirken, gegen das keine Herausgeberhand Hilfe bot. Ein Zusammenwirken wenigstens innerhalb der Themengruppen hätte einiges Malheur vermeiden können. Fortschrittliche, konservative und reaktionäre Ansichten stehen unvermittelt nebeneinander. Das Zukunftsweisende stammt meist von fremdsprachlichen Autoren; manche der deutschsprachigen scheinen an dem zu leiden, was der wichtige englische, hier allerdings fehlende Wagner-Forscher John Deathridge beim Leipziger Jubiläums-Kongress 2013 seinen deutschen Kollegen vorwarf: Sie laborierten an der „Rettung eines belasteten Vermächtnisses“ herum und seien gegen neue Perspektiven „widerstrebend“. Das *Wagner Handbuch* ist zwiespältig; trotz einiger bemerkenswerter Ansätze wird der Sinn eines solchen Kompendiums, ein ausgewogenes Bild des Forschungsstandes zu vermitteln, nicht erfüllt.

(September 2013)

Ulrich Drüner

FRANZ WILHELM BEIDLER: *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 430 S.*

Franz Wilhelm Beidler (1901–1981), dem noch immer weithin unbekanntem Enkel Richard Wagners, wurde mehrfach übel mitgespielt. Während Winifred Wagner und seine Vettern unter der Schirmherrschaft Adolf Hitlers in Bayreuth von ihren Pfründen profitieren konnten, zog der mit dem Musikpädagogen und Kulturpolitiker Leo Kestenberg eng befreundete Beidler 1933 aus Protest gegen die Nationalsozialisten mit seiner jüdischen Ehefrau aus Deutschland über Frankreich in die Schweiz, wo er nach anfänglichen Schwierigkeiten schließlich als Vorsitzender des Schweizerischen Autorenverbandes eine Stelle erhielt. Auf Aufforderung der Stadt Bayreuth entwarf er nach dem Krieg einen Plan für eine Neugestaltung der Bayreuther Festspiele, der nie zum Zuge kam, da die Wagnerfamilie trotz der engen Kollaboration mit Hitler nicht enteignet wurde. Die Arbeit hielt ihn davon ab, sein Buch über seine Großmutter Cosima, auf deren Schoß er als Kind gesessen hatte, zu vollenden. Es war Dieter Borchmeyers Verdienst, das Cosima-Fragment 1997 veröffentlicht zu haben. Jetzt ist eine Neuauflage erschienen, versehen mit einer Einleitung der Tochter von Franz Wilhelm, Dagny Beidler.

Beidler war bemüht, der schillernden Person Cosimas gerecht zu werden, ohne sie zu verteufeln oder zu idealisieren. Obwohl er keinen Zugriff auf ihre Tagebücher hatte, schrieb er eine noch heute lesenswerte Studie, die einen geistig weiten Horizont sowie eine differenzierte Sichtweise verrät (was man von späteren Cosima-Biografen nicht immer behaupten kann). Leider sind die Fußnotenangaben verschollen, die weitergehende Informationen geliefert hätten. Noch heute ist es ein Genuss, sprachlich wie kulturhistorisch, diese formal vollendete, inhaltlich leider unvollendete Darstellung zu lesen. Man mag freilich eine andere Meinung zu diesem Cosima-Bild haben, und

es ist zu fragen, ob sie wirklich diejenige war, die Richard in seiner rassistischen und völkischen Ideologie bestärkte oder ob nicht doch „viel Hitler in Wagner“ ist, wie bekanntlich Thomas Mann behauptet hat. Das schmälert aber nicht die Verdienste der Studie, die von dem Herausgeber mit diversen Aufsätzen Beidlers sowie mit einem biografischen Essay angereichert wurde. (Dezember 2011) *Eva Rieger*

RYAN McCLELLAND: *Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative. Farnham u. a.: Ashgate 2009. XVI, 320 S., Nbsp.*

Seit Jahrzehnten hat sich die musikanalytisch orientierte Brahms-Forschung nahezu ausschließlich auf das Ergründen der als primär (an)erkannten Sonatensatzkonzeptionen im Instrumentalwerk des Komponisten beschränkt. So liegen neben einschlägigen Spezialpublikationen älteren wie neueren Datums auch unzählige einzelne Veröffentlichungen vor, die die spezifische Ausprägung und die musikhistorisch fundierte Fortentwicklung der Sonatenform in seinem Schaffen beleuchten. In Bezug auf die nicht minder interessanten Brahms'schen Binnensatzlösungen hingegen gibt die Sekundärliteratur – einmal abgesehen von prägnanten Sonderfällen wie dem zwischen frühen Aufführungen und der Drucklegung einschneidend revidierten zweiten Satz der Ersten Symphonie op. 68 – kaum oder doch nur in geringem Maße Aufschluss. Allein das 2009 erschienene *Brahms Handbuch* bringt in geboten knapper Form Informationen zu allen betreffenden Sätzen. Die im selben Jahr publizierte Arbeit von Ryan McClelland stellt nun den ersten Versuch dar, sämtliche schnellen Binnensätze der als Sonatenzyklus angelegten Werke von Johannes Brahms zu systematisieren und in diesem Kontext in einzelnen analytischen Studien zu behandeln.

In einem kompakten Grundlagenkapitel erläutert McClelland zunächst eigene theoretische Ansätze, liefert sodann einen kurzen Abriss zur Geschichte des Scherzos und schließt mit der ausführlichen Erörterung einer Tabelle, die alle betreffenden Sätze überblicksartig vereint

sowie formal charakterisiert. Bereits hier lässt sich das vorrangige Interesse des Autors an metrischen Konstellationen ablesen, welche er der Aufdeckung motivisch-thematischer Zusammenhänge vorzieht. Sowohl diese grundsätzliche Entscheidung als auch das Augenmerk auf narrative Momente erscheinen plausibel, zumal das Spiel mit dem Metrum als eine historisch verbürgte Grundkonstante scherzosen Komponierens gelten kann und sich andererseits das Scherzo (also der Vertreter des außermusikalisch-funktional motivierten Tanzsatzes) als das absichtsvoll integrierte Gegenbild zu der im 19. Jahrhundert propagierten ästhetischen Autonomie des Sonatenzyklus lesen lässt. Der schon im Untertitel der Abhandlung genannte Begriff „musical narrative“ wird vom Autor zu Recht nur relativ unspezifisch verwandt. Ein charakteristisches Beispiel hierfür gibt Ryan McClelland bereits in seinem einleitenden Kapitel. Er schreibt: „In Brahms’s scherzo-type movements the most common narrative trajectory is one from instability to stability“ (S. 8), muss sich aber den selbst angeführten Einwand gefallen lassen, dass „[c]ertainly one might refer to these musical structures [somit den musical narratives] as musical processes.“ (S. 6) Tatsächlich verwendet der Autor den Begriff in den folgenden Analyseabschnitten schlicht als eine Art Synonym für musikalische Strukturen und Abläufe ohne Bezugnahme auf etwaige literarisch-semantic Bedeutungsebenen und Gehalte, die sich ohnehin schwer objektivieren ließen.

Es folgen acht nach historisch-systematischen Gesichtspunkten gegliederte Kapitel, in denen Ryan McClelland die insgesamt 35 schnellen Binnensätze von Johannes Brahms behandelt. Dabei ließe sich im Einzelnen durchaus über die Zuordnung der Sätze zu den spezifischen Abschnitten des Bandes streiten, so etwa im Falle des Scherzos aus dem Streichsextett op. 36, welches statt unter Gesichtspunkten von Kapitel 3 „Minuets, Scherzos, and Neoclassicism“ ebenso gut oder vielleicht sogar dringlicher unter Kapitel 5 „Some Intermezzos“ zu finden sein könnte. Und im Falle des durchweg energisch-drängenden Scherzos aus dem Horntrio op. 40 muss die Eingliederung

in Kapitel 4 „The Pastoral Scherzos“ trotz Hornquinten und längerer Orgelpunktpassagen (vgl. S. 127) als durchaus problematisch erscheinen. Weiterhin ließe sich fragen, warum das – zugegebenermaßen nicht in einen Sonatenzyklus eingebundene und bereits in der formalen Gestaltung mit zwei Trios an Robert Schumann gemahnende – Scherzo für Klavier es-Moll op. 4 keinerlei Erwähnung findet, wohingegen dasjenige des mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Johannes Brahms stammenden Klaviertrios A-Dur Anh. IV Nr. 5 in einem eigenen Appendix besprochen wird. Abgesehen von diesen durchaus kontrovers zu diskutierenden Fällen bieten die acht Hauptkapitel des Bandes äußerst ertragreiche, im Wesentlichen auf rhythmisch-metrische Momente und deren Wechselspiel mit anderen musikalischen Parametern ausgerichtete Analysen der betreffenden Sätze. Ein interessantes analytisches Werkzeug stellt beispielsweise der Terminus „metric dissonance“ dar, welchen McClelland dem kanadischen Musiktheoretiker Harald Krebs entlehnt hat und der zuweilen auch in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Fachliteratur begegnet. Grundsätzlich wird hiermit das simultane (zuweilen aber auch sukzessive) Zusammenwirken zweier oder mehrerer sich metrisch unvereinbar zueinander verhaltender Satzschichten bezeichnet. Unter diesem besonderen Blickwinkel gelingt McClelland das Aufzeigen einer neuen Perspektive in Bezug auf die Ausdifferenzierung des Brahms’schen Scherzos: weg von einem zaghaften, an der Musik Robert Schumanns geschulten Gebrauch „metrischer Dissonanzen“ in den ersten Werken (vgl. z. B. S. 40), hin zu deren gezieltem Einsatz. So schreibt der Autor in Bezug auf die Scherzi der *F-A-E-Sonate* WoO posthum 2, des Klavierquintetts op. 34 sowie des Klavierquartetts op. 60: „During the few years that intervened [...] [Brahms’s] compositional approach progressed significantly. Much of this change results from an increasingly subtle use of metric dissonance that is tightly linked with tonal and thematic development.“ (S. 72)

Der vorliegende Band von Ryan McClelland stellt einen gewichtigen und längst überfälligen Beitrag zur Brahmsforschung dar. Dass dem

Autoren neben der detailreichen Aufschlüsselung metrischer und formaler Aspekte zuweilen motivisch-thematische Zusammenhänge wie zyklische Momente aus dem Blickfeld geraten, ist in erster Linie dem Gegenstand selbst und dessen Umfang geschuldet und fördert nicht zuletzt die wissenschaftlich-publizistische Anschlussfähigkeit dieser spannenden und aufschlussreichen Arbeit.

(August 2011)

Claus Woschenko

CAROL SILVERMAN: Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2012. 432 S. (American Musicspheres.)

Mit *Romani Routes* liegt die erste Monografie Carol Silvermans vor. Dies ist insofern überraschend, da die Kulturanthropologin und Ethnomusikologin seit über drei Jahrzehnten intensiv zu verschiedenen Aspekten des Lebens von Roma in Südosteuropa und den USA forscht, publiziert und für die Rechte dieser transnationalen Minderheit eintritt. („Roma“ wird hier im Anschluss an Silverman und politische Interessensvertretungen als Sammelbezeichnung für eine äußerst heterogene Reihe von sozialen Gruppen gewählt, die sich gruppenintern oft anders bezeichnen und keinesfalls immer „Roma“ als übergreifenden Namen akzeptieren.) Signifikante Textanteile entstammen bereits veröffentlichten Artikeln, keinesfalls handelt es sich hier aber um eine Anthologie, und die zuvor unveröffentlichten Anteile überwiegen bei Weitem.

Es ist nicht leicht, das Thema des Buchs auf einen Punkt zu bringen, denn die behandelten Fragen sind vielfältig. Eine inhaltliche Klammer bilden zunächst die Menschen bei und mit denen Silverman forscht, nämlich Roma in Bulgarien und Mazedonien bzw. in den USA, mit verwandtschaftlichen Verbindungen in die beiden ersten Länder. Allgemein formuliert sie ihr Thema folgendermaßen: „The interplay among economic necessity, marginalization, identity formation, and symbolic display via music is the subject of this book“ (S. 4). Damit und ebenso mit Fragen nach Transnatio-

nalität, Diaspora, Hybridität, Gender und der Performativität sozialen Lebens, die sich durch das Buch ziehen, knüpft Silverman an wohl-etablierte Diskurse der Kulturwissenschaften an. Wenngleich sie bedenkenwerte und kritische Begriffsanalysen anstellt, ist das Buch nicht in erster Linie durch theoretische Innovation charakterisiert. Es zeichnet sich vielmehr durch seine reiche empirische Fundierung aus. Wird in kulturwissenschaftlicher Literatur – gerade auch in musikwissenschaftlichen Beiträgen – allzu häufig mit modischem Vokabular jongliert, ohne dass nennenswerte Versuche angestellt werden, mit Hilfe eines solchen Begriffssystems konkrete empirische Realitäten zu analysieren, so ist *Romani Routes* ein klares Bekenntnis zur notwendigen wechselseitigen Durchdringung von empirischer Forschung und Theoriebildung. In der Umsetzung dieses Anspruchs ist das Buch in jedem Fall muster-gültig.

Romani Routes besteht aus vier Hauptteilen, der Text wird durch umfangreiches AV-Material ergänzt, welches online zur Verfügung steht. Der erste, einleitende Teil legt die theoretischen Grundlagen dar und problematisiert zentrale Begriffe. Ferner gibt es eine Einführung in die Geschichte der südosteuropäischen Roma, in ihre prekäre politische Situation und ihre emanzipatorischen Bemühungen. Ebenso wird ein Überblick über das vielfältige Spektrum und die historischen Entwicklungen und Verbindungen der musikalischen Praxis der südosteuropäischen Roma geliefert.

Im zweiten Teil, „Music in Diasporic Homes“, stehen mazedonisch-stämmige Roma in New York im Fokus. Eine ausführliche ethnografische Beschreibung des allgemeinen sozialen Lebens dieser Gemeinschaft, insbesondere auch ihres Verhältnisses zu ihren Verwandten in Mazedonien, wird mit einer spezielleren Analyse der Rolle von Musik und Tanz verknüpft. Zentral sind hier die diversen Feiern und Rituale im Zusammenhang mit Hochzeiten in New York und Mazedonien, die Silverman vergleichend untersucht. Anhand des Tanzgenres Čoček, seinen verschiedenen Performancezusammenhängen und Appropriationen durch Nicht-Roma, thematisiert sie einer-

seits die ambivalente Position von Frauen in der Roma-Gesellschaft, andererseits das Verhältnis von Roma zur jeweiligen hegemonialen Gesellschaft.

Der dritte Teil des Buchs, „Music, States, and Markets“, wendet sich der Situation professioneller Roma-Musikerinnen und -Musiker im sozialistischen wie postsozialistischen Bulgarien und Mazedonien zu. Silverman beschreibt die repressiven Praktiken sozialistischer Staaten, die Einschränkungen des freien Marktes und kulturpolitische Agenden in postsozialistischer Zeit und die Art und Weise, in der Musikerinnen mit diesen Kräften kollaboriert, sich ihnen widersetzt oder angepasst haben.

Der letzte Teil, „Musicians in Transit“, befasst sich mit Roma-Musikern am internationalen Markt. Zwei Kapitel sind Fallstudien internationaler Roma-Stars, nämlich der Sängerin Esma Redžepova bzw. des Saxophonisten Yuri Yunakov. In zwei weiteren Kapiteln spürt Silverman den Machtverhältnissen bei diversen kommerziellen Projekten (Touren, CD-Produktionen, die Filmmusik zu *Borat* usw.) nach, die von Nicht-Roma gemanagt und kontrolliert werden. Silverman fragt nach dem Verhältnis zwischen den Managern, die eine musikalische Ware anbieten, dem exotistischen Blick des Publikums und dem Interesse der Musikerinnen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Sie thematisiert Probleme der Eigentümerschaft über und Appropriation von Musik sowie die damit zusammenhängende oft ungerechte Verteilung der Geldflüsse.

Silverman schreibt eine klare Prosa, wenngleich sie manchmal Gefahr läuft, sich in Details zu verlieren. Als kritische Kulturanthropologin wird sie sich ihrer ethnografischen Autorität nur allzu bewusst sein. Die gelegentlich zu detaillierte Darstellung mag insofern einem Bemühen geschuldet sein, die enthistorisierenden, entindividualisierenden und monoperspektivischen Narrative älterer Ethnografien zu vermeiden. Generell gelingt es ihr aber, Detaildarstellungen, ausführliche Interviewauszüge und übergreifende Argumentationsgänge in einem ausgewogenen Verhältnis zu halten. Ebenso sind die Abschnitte, die ihre Rolle als

Forscherin, Aktivistin und Musikerin reflektieren, zweckmäßig und gleiten nie in Nabelschau ab. Immer wieder tritt auch die Stimme der Aktivistin Silverman hervor, ohne je die Wissenschaftlichkeit des Textes zu kompromittieren. Jede Enthaltung von solcher Kritik erschiene angesichts der oft unsäglichen sozialen Situation der Roma auch unmoralisch. *Romani Routes* ist ein vorbildhaftes Beispiel kulturanthropologisch orientierter ethnomusikologischer Literatur, die auf der Höhe der Zeit ist. Es sei nicht nur all jenen empfohlen, die sich für das Leben und die vielfältige kulturelle Praxis der Roma interessieren, sondern auch jenen, die sich mit den behandelten theoretischen Fragekomplexen befassen.

(Januar 2012)

Malik Sharif

JULIANE LENSCH: Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur. Hofheim: Wolke-Verlag 2010, 263 S., Nbsp.

Dass das Stichwort „Klezmer“ heute landläufig als Inbegriff „jüdischer Musik“ aufgefasst wird – wo es doch ursprünglich nicht mehr als einen Musikanten auf jüdischen Hochzeiten bezeichnete – ist das Resultat eines Revivals, das in den 1970er Jahren von den USA ausging und Ende der 1980er Jahre in Deutschland zu einem regelrechten Klezmer-Boom geführt hat. Juliane Lensch konzentriert sich in ihrer Gießener Dissertation auf die Zeit vor dem Revival und macht „Klezmer“ zum Fallbeispiel einer sozialgeschichtlichen Studie über die Musik einer Minoritätskultur. Zentral für ihren methodischen Ansatz sind die Modelle von Akkulturation (gestützt auf John Berry) und Hybridisierung (basierend auf Elisabeth Bronfen). Einmal abgesehen von der Frage, ob sich diese in Bezug auf die USA im 20. Jahrhundert entwickelten Theorien umstandslos auf das Osteuropa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts übertragen lassen, offerieren sie nützliche Instrumente, um die Prozesse der kulturellen Annäherung und Vermischung, die sich in der

Musikpraxis der Ostjuden zweifellos abgepielt haben, zu beschreiben.

Im ersten von zwei Hauptteilen behandelt Lensch zunächst die Ursprünge der Klezmermusik vor dem Hintergrund der ostjüdischen Lebenswelt, also von deren historischen, sozialen und religiösen Bedingungen. Die musikalischen Merkmale der Klezmermusik, die charakteristischen Skalen (Steygers), Rhythmen und Spielweisen (Krekhts) wie auch die typischen Formen und Gattungen (Freylekhs, Khosidl, Hora, Doina, etc.) werden in übersichtlichen, größtenteils auf Sekundärliteratur basierenden Kapiteln dargestellt. Ein wichtiges Definitionsmerkmal in Lenschs Darstellung ist die Einteilung in Kernrepertoire und „transitional Repertoire“, d. h. Musikstücken, in denen der Einfluss anderer Kulturen hörbar ist. In diesem transitional Repertoire finden sich Beispiele einer geglückten Integration, Hybridgattungen als Ergebnis eines langandauernden Prozesses der „gegenseitigen musikalischen Befruchtung“ (S. 130 f.). Dass diese Austauschprozesse weniger zwischen dominierender und Minoritätskultur stattfanden, sondern eher zwischen verschiedenen Minoritäten wie Juden und Roma, ist keine neue Erkenntnis; sie wird hier nun mit dem Überbau der Polysystemtheorie Itamar Even-Zohars versehen, der zufolge Kulturkontakte weniger zwischen Zentrum und Peripherie als vielmehr zwischen Peripherien untereinander funktionieren. Anschaulich und instruktiv ist die exemplarische Beschreibung einer traditionellen Hochzeitszeremonie und ihrer musikalischen Stationen. Bei diesem zentralen Kapitel gelangt Lensch zum plausiblen Schluss, dass die rituell bedeutsamen Teile mit Musik des Kernrepertoires begleitet werden, während bei den weniger religiös besetzten Teilen des Festes eher Hybridgattungen zum Zuge kommen.

Der zweite Hauptteil der Arbeit konzentriert sich auf die jiddisch-amerikanische Hybridkultur, die nach den großen Einwanderungswellen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Wiederum skizziert Lensch – fokussiert auf die wichtigste jüdische Community der USA, jene der New Yorker Lower East Side – die Sozialstruktur und die Lebens- und

Arbeitsbedingungen der aus Osteuropa eingewanderten Klezmer-Musiker. Die dort für einige Jahrzehnte florierende Subkultur von jiddischen Theatern, Radiostationen und Filmproduktionen wird als ein Übergangsstadium auf dem Weg zur vollständigen Assimilation beschrieben. Gewiss führte das Aufeinanderprallen von Wertvorstellungen des traditionellen observanten Judentums und der sich öffnenden, zunehmend säkularen US-amerikanischen Gesellschaft nicht selten zu inneren und äußeren Konflikten, die sich in hybriden Identitäten manifestierten (melodramatisch inszeniert bereits im Film *The Jazz Singer*, 1927). Ob die Kontakte von Klezmer-Musikern mit Swing und Jazz aber wirklich nur episodischer Natur waren, mag man bezweifeln. Jack Gottlieb etwa, ein Kenner der amerikanischen populären Musik, dessen Buch *Funny, It Doesn't Sound Jewish* (2004), Lensch nicht erwähnt, zeigt an Hunderten von Beispielen Wechselwirkungen – und nicht nur koloristische – auf.

Ein wichtiger Faktor für die in die USA ausgewanderten Klezmer-Musiker war der wachsende Schallplattenmarkt, der mit seinen technischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten prägend auf die Musik zurückwirkte: Neben der Veränderung des Instrumentariums und der zunehmenden Säkularisierung brachte das neue Medium die Reduktion von ursprünglich ausgedehnten Improvisationen auf das Format von dreiminütigen Schellackseiten und damit die Standardisierung und Kommerzialisierung des Repertoires mit sich. Damit einher ging auch, dass sich einzelne Musiker (Dave Tarras, Naftule Brandwein u. a.) in bisher nicht dagewesener Weise profilieren und zu regelrechten Stars werden konnten.

Die Sozialgeschichte der Klezmermusik im 20. Jahrhundert ist unabweislich auch die Geschichte einer Krise in einer mündlich überlieferten Tradition. Das Repertoire dieser Musik wurde kaum aufgeschrieben, und wenn, dann nur in rudimentärer Form durch das Notieren von Melodien. Keine Ebene der Ausführung wurde im Prinzip verschriftlicht, sondern in der Praxis weitergegeben, was ein von Lensch zitierter Musiker lapidar auf den Punkt bringt: “Admitting that you learned to play (Jewish) from a

book was like admitting you learned to have sex out of a manual.” (S. 189) Nachdem die Praxis der Klezmermusik in den USA sich mit zunehmendem Tempo verändert hatte, ging das Klezmer-Revival essenziell von der Bewusstwerdung eines drohenden Traditionsverlustes aus. Junge Musiker suchten Unterweisung bei noch lebenden erfahrenen Kollegen, welche die Tradition verkörperten. Bei einem bekannten Klezmer gelernt oder mit ihm zusammen musiziert zu haben, war von nun an gleichbedeutend mit einem Meisterzertifikat.

Wenn Lensch das Klezmer-Revival ausklammert, aber lebende Musiker als Gewährspersonen für aufführungspraktische und definitorische Fragen bezieht, verwischt sie bisweilen die historischen Ebenen. Auch bei lebensweltlichen und musiksoziologischen Belangen liegen die Stärken ihrer Arbeit eher im Erproben neuer methodischer Ansätze als in der Schärfung der historischen Tiefendimension. Gleichwohl bietet die Arbeit eine solide Einführung und – zumindest für die dünn gesäte deutschsprachige Literatur zu Klezmer – eine Akzentuierung und Vertiefung zentraler Fragen, und regt zum Weiterdenken an.

(Juli 2013)

Heidy Zimmermann

OLIVIER MESSIAEN: *Texte, Analysen, Zeugnisse*. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 1: *Texte aus dem Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Übersetzung aus dem Französischen von Anne LIEBE und Oliver VOGEL in Zusammenarbeit mit Herbert SCHNEIDER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 546 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.1.)

Die hier als repräsentative Textauswahl vorgelegte deutsche Übersetzung von Teilen des musiktheoretischen Hauptwerks Olivier Messiaens versucht, anders als dieses selbst, pragmatisch vorzugehen: Der Verzicht auf ein Sachregister wird mit der Inkonsistenz der Terminologie Messiaens begründet und die unumgänglichen Kürzungen sind durch das im Anhang

beigefügte Inhaltsverzeichnis der französischen Ausgabe eher indirekt dokumentiert. Unzweifelhaft sind die Gedankengebäude Messiaens bedeutsam genug, um eine Darstellung in deutscher Sprache wünschenswert erscheinen zu lassen. Die These der Herausgeber, Messiaens totalisierendes Denken sei im Zeitalter pluralistischer Informationsketten der Postmoderne eher anachronistisch, kann man auch umkehren: Eine solche Dialogbereitschaft zwischen dem Analytischen und dem Esoterischen erscheint durchaus postmodern, während gerade die Analysen aus dem Geist der Neuen Musik und deren rigoristische Zählzwänge heute auch veraltet wirken können. Die berühmte Analyse von Strawinskys *Sacre* (S. 127 ff.) etwa erscheint in dem Versuch befangen, den unterliegenden Puls ästhetisch auszuklammern. Messiaens Theorie lässt sich aber als Versuch beschreiben, genau diese Absenz einer grundierenden und metrisch privilegierten Ablaufschicht zu legitimieren und durch alternative Konzepte rhythmischer Zusammenhangbildung für Ersatz zu sorgen.

Die deutsche Übersetzung dieser Alternativkonzepte steht nun vor drei Problemen, die – dies wäre doch als Einziges kritisch anzumerken – leider für den nicht-informierten Leser (und genau der wird die Übersetzung dem Original vorziehen) nicht wirklich transparent werden.

1. Die Übernahme vorhandener Übersetzungskonventionen macht die Fortschreibung irreführender deutscher Begriffe unumgänglich. Die Methode, dabei den Originalbegriff in eckigen Klammern zu ergänzen, wird eher sparsam eingesetzt und betrifft nicht den wohl bekanntesten Fall, die „nicht-umkehrbaren Rhythmen“: Der deutsche Begriff bezieht sich auf eine andere Reihenform (eben die Umkehrung) als das beschriebene Phänomen (der Krebs als Rückwärtslesen), so dass die Übersetzung hier ihren eigenen „Valeur ajoutée“ erzeugt. Das Konzept der nicht-krebsfähigen Rhythmen (so müsste wohl eine hässliche, aber präzise Übersetzung lauten) entwickelt Messiaen im *Traité* im Übrigen viel eindeutiger als Ableitung aus visuellen Phänomenen: Die optische Raumsymmetrie ermöglicht die Ab-

kehr von der primitiveren (Schein-)Symmetrie des Metrums durch die variierte Repetition um ihre Mittelachse balancierender Motive.

2. Bei unproblematisch übersetzbaren Begriffen wie „Akzent“ erfolgt auch eine Übersetzung von französischen in deutsche Theorie-traditionen, deren differente sprachliche Konnotationen unkommentiert bleiben. Konzepte wie die „personnages rythmiques“ rechnen mit einem silbenzählenden Metrum, in dem Addition und Subtraktion als Variantenbildungen stärker etabliert sind. Akzent andererseits ist für französische Theoretiker, die vor allem Begriffe wie pathetische, expressive oder rhetorische Akzente unterscheiden, eben stärker eine pathetische, expressive und rhetorische Kategorie, die weniger aus dem Metrum und dessen Raster abgeleitet wird (vermutlich erneut als Folge der Tatsache, dass im französischen Sprachmetrum der Akzent nicht das Metrum generiert).

3. Messiaen ist von Riemann'schen Auffassungen häufig nicht weit entfernt, wie etwa im folgenden Zitat: „Die beiden Grundtypen des Rhythmus, der Rhythmus aus zwei gleichen Dauern oder Spondäus und der aus einer kurzen und einer langen Dauer oder Jambus, stammen von einem einzigen Grundsatz ab: von dem des Aufschwungs und der Ruhe“ (S. 61). Dies aber führt dazu, dass in einigen Fällen eine Rückübersetzung ins Deutsche von Positionen und selbst von wörtlichen Zitaten erfolgt, die Messiaen französischen Quellen entnommen hat (er konsultiert offenkundig keine anderen), aber die seine Quellen von früher erschienenen und wirkungsmächtigen deutschsprachigen Texten übernommen haben. Gerade hier wäre eine kommentierte Ausgabe, die nicht nur die französischen Quellen im Fußnoten-Apparat angibt, wünschenswert. Die von Messiaen zitierte Formel „Das Maß wiederholt, der Rhythmus erneuert“ (S. 32) findet sich wörtlich auch in Ludwig Klages' einflussreicher Rhythmus-Schrift, und wenn Messiaen André Mocquereau mit der Ansicht zitiert, der Rhythmus in gleichen Dauern sei eine Ableitung aus dem fundamentalen Rhythmus in ungleichen Dauern, wird damit natürlich auch Riemann zitiert (S. 301).

Messiaens eigene Analysen sind faszinie-

rend wie problematisch darin, dass sie ein eher „egalitäres“ System der Akzenttypen mit Riemanns Suche nach dem normativen Hauptakzent verbinden. Messiaen erkennt dabei als Problem, was Riemann stets gut zu verbergen wusste, nämlich dass das auftaktige Modell der Phrasenstruktur eigentlich keine männliche Endung zulässt und somit von der sinnfälligen Beantwortung durch einen Decrescendo-Phrasenteil in einer weiblichen Endung abhängig würde (daher Messiaens ausführliche Überlegungen genau zu dieser Differenz). Diese und andere Problematiken werden durch den zweiten Band der Reihe, der neue Originalbeiträge und Zeitzeugnisse vereinigt, teilweise kommentiert und in allgemeine Problemstellungen überführt (in der Frage der Endungstypen durch Tobias Janz).

Messiaens groß angelegtes Projekt nicht pulsgebundener Rhythmusformen führt auch dazu, dass „natürliche“ metrische Ordnungen wie der Marsch zu Sonderformen umdeklariert werden müssen: Ausgehend von der These, „dass alle natürlichen Periodizitäten unregelmäßig sind“, bezeichnet Messiaen das Marschieren als „Folge von immerzu vermiedenem Hinfallen“ (S. 60). In diesem Sinn ist die hier vorgelegte Übersetzung ein langer, aber erfolgreicher Marsch durch Messiaens Gedankenwelt.

(Juli 2013)

Julian Caskel

PIA STEIGERWALD: „An Tasten“. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 324 S., Abb., Nbsp. (sinefonia. Band 15.)

Wie viele vergleichbare Arbeiten ist das vorliegende Buch wohl vor allem der Publikationspflicht für Dissertationen zu verdanken. Schon das Thema erscheint wenig vielversprechend, denn verglichen etwa mit dem Klavierwerk von Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, John Cage oder Michael Finnissy kann bei Mauricio Kagels Werken für das Instrument von Klaviermusik im engeren Sinn kaum die Rede sein. Zwar listet Steigerwald immerhin neun Solostücke für Klavier auf, ge-

messen am Umfang von Kagels Œuvre macht dies aber nur einen kleinen Teil aus. Von diesen sind zudem allenfalls *Transición II* (1959), *An Tasten* (1977) und *Passé Composé* (1993) für das Gesamtwerk bedeutend; bei den anderen handelt es sich zumeist um kleinere Gelegenheitswerke. Ein spezifischer Stil oder eine systematische Ausnutzung oder Erweiterung der Möglichkeiten des Instruments lässt sich nicht ausmachen und wird auch von Steigerwald nicht konstatiert. Als Begründung für die Themensetzung führt sie an, dass die Klaviersolowerke „zum ersten Mal ausführlich vorgestellt werden“ (S. 10). Dies wäre noch kein Grund und stimmt auch nur bedingt, denn es lagen bereits zwei kürzere Beiträge zum Thema vor; zudem werden die Klavierwerke auch in der Überblicksliteratur zu Kagel besprochen. Neuland betritt diese Arbeit also kaum.

Steigerwald räumt denn auch ein, dass „die Betrachtung wenig ergiebig erscheinen könnte“, behauptet aber, dass „das Klavier hier [in den Solowerken] in besonderem Maße als Träger musikästhetischer Inhalte fungiert und darüber hinaus einen reichhaltigen Fundus an Rückkoppelungen zu Kagels allgemeinen kompositorischen Prämissen darstellt“ (S. 10). Den Beweis für die erste These bleibt die Autorin schuldig (zumindest was „im besonderen Maße“ betrifft); die zweite erscheint noch problematischer, denn sie verführt Steigerwald immer wieder dazu, auf der Grundlage von einigen chronologisch sehr ungleich verteilten Nebenwerken Rückschlüsse auf Kagels Gesamtwerk zu ziehen, die entweder übereilt erscheinen oder nur den auf Grundlage einer breiteren Materialbasis hergestellten Konsens bestätigen – so, als wolle man etwa Brahms' Kompositionsweise anhand seiner Orgelwerke erforschen. So zeichnet etwa Steigerwalds Unterteilung von Kagels Gesamtwerk in vier Phasen lediglich den Tenor der Forschung nach, nur dass die von ihr genannten Stücke nicht unbedingt repräsentativ sind.

Positiv ist anzumerken, dass der Arbeit eine breite Quellenbasis zugrunde liegt: Steigerwald hat neben den Druckpartituren auch die in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Skizzen und Manuskripte herangezogen und darüber hin-

aus Interviews mit dem Komponisten und zwei seiner führenden Interpreten, Paulo Alvarez und Luk Vaes, durchgeführt, die im Anhang der Arbeit dokumentiert sind. Als besonders aufschlussreich stellt sich der Vortrag heraus, den Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen 1959 über *Transición II* gehalten hat und dessen Transkription ebenfalls im Anhang abgedruckt und somit zum ersten Mal öffentlich zugänglich gemacht wird. Das Buch ist also durchaus materialreich, ausführlich und zuweilen auch informativ. Einen weiteren Pluspunkt stellt die überwiegend klare Sprache dar.

Dennoch erweist sich die Arbeit als wenig ergiebig. Auf immerhin 324 Seiten werden weitgehend positivistisch Fakten oder vermeintliche Fakten gesammelt und Musik mit deskriptiver Prosa dupliziert. Wirklich substanzielle Einsichten sucht man meist vergeblich. Die Kompositionen werden zumeist allgemein beschrieben – von „Analyse“ kann kaum die Rede sein –, bevor dann die Skizzenmaterialien herangezogen werden. Unberücksichtigt bleiben dabei der kulturelle und historische Kontext der Werke, deren Rezeption oder Interpretation. Selbst der musikgeschichtliche Kontext wird kaum diskutiert: Zwar widmet sich ein Kapitel einigen potenziellen Bezugspunkten von Kagels Klavierkomposition (deren Auswahl allerdings etwas willkürlich erscheint), doch werden in der Diskussion der Werke selbst kaum konkrete Verbindungen hergestellt. Dass Kagels stilistische Wandlungen nicht nur immanent bedingt sind und nicht in einem Vakuum stattfinden, sondern die musikhistorischen Entwicklungen der 1960er bis 1990er Jahre sowohl nachvollziehen also auch mitgestalten, bleibt hier unberücksichtigt.

Die größte Schwäche der Arbeit ist deren mangelnde analytische Präzision. Trotz einiger guter Einblicke, wie etwa die Erkenntnis, dass die Anfangsakkorde von *An Tasten* durch eine chromatisch absteigende Basslinie verknüpft sind, verlässt sich die Autorin zu sehr auf informelle Beschreibungen der musikalischen Oberfläche, anstatt die Struktur systematisch, wenn nötig mit formalen Methoden, zu erforschen. Insbesondere Steigerwalds Verständnis von Zwölftontechnik lässt zu wünschen übrig. So

spricht sie etwa im zweiten von Kagels *Cuatro piezas* (1954) von „zwölftönig-linearen“ Tonfolgen (S. 68), geht also von einer horizontalen Entfaltung der Reihe aus, wobei sie die Begleitung vollkommen unberücksichtigt lässt. Tatsächlich wird im Stück, wie bei Kagel zu der Zeit üblich, die Reihe vertikal entfaltet, was sich leicht erkennen lässt. Zum vierten Stück heißt es: „Kagel verwendete die Tonhöhen der Grundreihe aus Schönbergs Klavierstück op. 33a [...]. Kagel veränderte für sein Stück allerdings die Reihenfolge der Schönbergschen Reihe.“ (S. 70) Zwei Zwölftonreihen, die die gleichen Töne, aber in unterschiedlicher Reihenfolge, enthalten! Tatsächlich weisen die beiden Reihen keinerlei auffallende Ähnlichkeiten auf. Der Vergleich wird mit einem Zitat Schönbergs begründet, in dem dieser erklärt, dass er Reihen bevorzuge, in denen „die Umkehrung der ersten sechs Töne eine Quint tiefer die restlichen sechs Töne ergibt“ (ein Fall des von Milton Babbitt später als „Combinatoriality“ bezeichneten Phänomens, B. H.). Dies trifft auch auf die Reihe seines op. 33a zu, auf das hier diskutierte Stück von Kagel, der sich nie besonders für die konstruktiven Feinheiten der Zwölftonmethode interessiert zu haben scheint, aber keineswegs. Gewiss handelt es sich bei diesem Beispiel eher um eine Ausnahme, es bestätigt jedoch den Eindruck eines Werkes, das den Mindestansprüchen an akademische Examensarbeiten genügen mag, als Buch aber nicht zu empfehlen ist.

(Oktober 2012)

Björn Heile

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.1: Keyboard Concertos from Manuscript Sources I. Hrsg. von Peter WOLLNY. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXVIII, 211 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.2: Keyboard Concertos from Manuscript Sources II. Hrsg. von David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXVIII, 225 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.6: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VI. Hrsg. von Barbara Wiermann. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2012. XXII, 186 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.8: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VIII. Hrsg. von Elias N. KULKUNDIS und David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXIV, 271 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.9: Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX. Hrsg. von Jane R. STEVENS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXII, 161 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.13: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIII. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2007. XX, 99 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.14: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIV. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2008. XXIII, 143 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.15: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XV. Hrsg. von Douglas LEE. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXII, 90 S., Abb.*

Man kann gespannt sein, wie stark der 300. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach 2014 auf diese Gesamtausgabe ausstrahlen wird. Der erste Band eines neuen Werkverzeichnisses (Vokalwerke) soll bis dahin jedenfalls erschienen sein. Es wäre zu hoffen, dass die noch ausstehenden fünf der insgesamt auf 15 Bände konzipierten Abteilung: Konzerte für ein Tasteninstrument, die nach Handschriften zu edieren sind, zum Jubiläumsjahr auch fertig gestellt werden könnten.

Die Bände enthalten maximal drei Konzerte, was die Handhabung dort, wo zwei Werkfassungen mitgeteilt werden, etwas erschwert. Da das Aufführungsmaterial vom Packard Humanities Institute kostenfrei zur Verfügung gestellt wird, stellen die umfangreicheren Bände gleichwohl nur ein marginales Problem dar. Die Bände 13–15 mit jeweils nur zwei Konzerten ermöglichen jedenfalls ein angenehmeres Arbeiten.

Die Anordnung der Stücke folgt dem Werkverzeichnis *Catalogue thématique des œuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach (1714–1788)* von Alfred Wotquenne, Leipzig 1905, das über die Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Seite des am Bach-Archiv Leipzig angesiedelten Bach-Repertoriums verlinkt ist. Probleme beim Auffinden einer bestimmten Komposition resultieren im Wesentlichen daraus, dass im Notenteil auf die Mitteilung von Wotquenne-Nummern verzichtet wird und die Band-Nummern leserunfreundlich klein gehalten sind. Die Nummern des Helm-Verzeichnisses sucht man ohnehin zumeist vergeblich.

Bei den meisten der hier vorgelegten Konzerte ist die Quellenlage recht übersichtlich. Zwar ist nur von zehn der insgesamt hier vorliegenden 21 Konzerte eine originale Partitur überliefert; dank der sechs erhaltenen originalen Stimmensätze lässt sich die Überlieferungslücke aber recht gut überbrücken. Wo dennoch andere als die Originalquellen für die Textkonstitution hinzugezogen werden mussten, wurde meistens auf Stimmen des Hamburger Kopisten von C. P. E. Bach, Johann Heinrich Michel, zurückgegriffen, nur in drei Konzerten auch auf anderes sekundäres Stimmenmaterial (Wq 5, 18 und 24). Eine solche Quellenlage deutet zunächst auf eine relativ simple Editionsbasis, die sich mitunter freilich dann doch als recht komplex erweist: Zu ausgeprägt war C. P. E. Bachs Hang zu Überarbeitungen, dem sich zahlreiche Werkfassungen verdanken.

Einen ersten Einblick in die Überlieferungs- und Fassungsprobleme geben die Beschreibungen der einzelnen Konzerte („Introduction“) im Anschluss an ein „General Preface“ und ein normiertes Vorwort zu den Konzerten allgemein. Ebenfalls jeweils noch vor dem eigentli-

chen Notentext werden aufführungspraktische Gedanken mitgeteilt, die zumeist recht knappgehalten sind – und auch sein können, weil die Quellen in dieser Hinsicht selten mitteilbar sind. Selbst die Frage, für welches Tasteninstrument die Werke konzipiert sind, bleibt meistens offen. Der eigentliche Anmerkungs- teil, der weitere Aufschlüsse über etwaige Fassungsprobleme geben kann, ist dem Notentext traditionell nachgestellt. Einen raschen Quellenüberblick ermöglichen die festgelegten Siglen, wonach A auf Originalquellen beschränkt bleibt, B für die nicht autographen, aber für die Edition genutzten und D für alle diejenigen Handschriften reserviert ist, die für die Edition nicht herangezogen werden. In der Praxis zeigt sich dann aber, dass doch hin und wieder auch Quellen der Gruppe D für die Textkonstitution genutzt wurden, was dann aber aus den Anmerkungen erkenntlich wird.

Der Hinweis in der normierten Vorrede (S. VII), dem gemäß normalerweise „the latest known authorized version of a work“ zum Abdruck gelangen soll, mag zunächst einmal die ominöse Fassung letzter Hand aus der Versenkung hervorholen. Doch es werden auch frühere Fassungen berücksichtigt. Eine aus den Originalquellen erkennbare Darstellung der Werkgenese im strengen Sinn wird dabei allerdings nicht angestrebt.

Deutlich wird dies etwa in Band 1 der Serie, der offenkundig als Prototyp dienen sollte, obgleich er nicht als erster erschienen ist. Vom a-Moll-Konzert Wq 1, das 1733 in Leipzig entstand und im Zuge der Durchsicht und Umarbeitung auch einiger weiterer Konzerte durch Bach 1744 grundlegend revidiert wurde, werden sowohl Früh- als auch Spätfassung abgedruckt. Wenngleich das Vorwort darauf hinweist (S. XIII), dass das Quellenmaterial nach der abgeschlossenen späteren Fassung noch weitere Revisionen auf der akzidentellen Ebene enthält, sind diese allerdings nur über Tabellen im Kommentarteil mit Mühe und Not rekonstruierbar. Die etwas ungewöhnliche Reihenfolge der Fassungen im Notentext, bei der die späte Fassung der frühen vorangestellt ist, geht allenfalls aus dem Inhaltsverzeichnis her-

vor, denn die Titel selbst verzichten bedauerlicherweise auf alle Zusätze. Selbst die Wotquenne-Nummer, die einem die Orientierung innerhalb des Bandes erleichtern könnte, erfährt man an dieser Stelle nicht.

Die Quellensituation für die späte Fassung ist recht eindeutig, gibt es hier doch einen Stimmensatz, der von Johann Sebastian Bach angelegt und von Carl Philipp Emanuel vervollständigt wurde. Nicht einsichtig ist daher die Entscheidung, eine weitere, erst ca. 1790 entstandene Quelle zum Vergleich heranzuziehen (B1), die laut „Evaluation of Sources“ eine direkte Kopie der Hauptquelle darstellt. Somit kann ihr als Codex descriptus für die Textkonstituierung doch eigentlich gar keine Bedeutung zukommen (auch wenn sie von der Hand Johann Heinrich Michels', des Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs, stammt).

Ein solches philologisch fragwürdiges Verfahren bildet zusammen mit einer kaum nachvollziehbaren Quellenbewertung einen wesentlichen Schwachpunkt des Bandes. Die Bedeutung der Originalquellen für die Textkonstitution liegt meist auf der Hand; doch weiß man bei weiteren Quellen, die für die Edition herangezogen werden, oft nicht so recht, warum diesen eine ähnlich große Bedeutung beigemessen wird. Eine Abhängigkeitsdiskussion, die zumindest einige der vielen Fragen, die sich dem Nutzer in dieser Hinsicht stellen, beantworten könnte, findet – zumindest in diesem Band – nicht statt. Hier muss der Nutzer der scheinbaren Allmacht des Editors glauben, ohne dass ihm die Chance eingeräumt wird, selber über die Wertigkeit einzelner Quellen aufgrund deren Lesarten urteilen zu können. Vollends beliebig erscheinen die quellenkritischen Entscheidungen bei den Sekundärquellen, da ihre grundsätzliche Bewertung nicht transparent gemacht wird. Wenigstens ein paar wenige Leit- oder Trennfehler hätten doch aufgelistet werden können. So könnte der Nutzer die Entscheidungen des Herausgebers nachvollziehen und zudem würde sich eine möglicherweise später noch aufgefundene Quelle gewissen Überlieferungszusammenhängen zuordnen lassen. Dies geht nun aber nur, indem alle Quellen noch einmal vollständig kollationiert

werden – und das sollte eigentlich nicht der Sinn einer kritischen Gesamtausgabe sein.

Der Eindruck der herausgeberischen Willkür verstärkt sich noch, wenn man die zu Beginn des Bandes gegebenen Faksimilia mit dem gültigen Notentext vergleicht. So schön es ist, dass die Abbildungen 1 und 2 einen Vergleich der frühen und späten Fassung des 1. Satzes von Wq 1 gestatten, so irritierend ist die Abbildung einer Quelle (B 3), die laut Kritischem Bericht nicht für die Textkonstitution der frühen Fassung, sondern lediglich als deren Vergleichsquelle dient (Abbildung 4). Zwar werden die Abweichungen dieser Quelle in einer separaten Liste auf S. 167 f. angeführt, doch bleibt eine Reihe von Sonderlesarten dieser Quelle unberücksichtigt. So wäre es doch durchaus interessant zu erfahren – wenn die Handschrift wirklich als Vergleichsquelle herangezogen werden muss, was sich aber aufgrund der fehlenden Abhängigkeitsdiskussion weder verifizieren noch falsifizieren lässt –, dass die Continuo Stimme zahlreiche Bezifferungen aufweist, die sonst offenbar in keiner anderen Quelle enthalten sind. Der summarische Verweis auf diese Bezifferungen innerhalb der Handschriftenbeschreibung (wo man dergleichen nicht sucht) reicht dann eigentlich nicht aus. Wenn diese Quelle als Vergleichsquelle dient, so müssten diese (sinnvollen) Abweichungen bzw. Ergänzungen im Notentext oder mindestens im Anmerkungsapparat aufscheinen. Ähnliches gilt für den Tasto-solo-Vermerk in T. 46. Weitere kleinere Auslassungen und Fehler (in T. 36 f. enthält auch Violino II keinen Bogen; in T. 37 sind die Noten 5 und 6 und nicht 4 und 5 gemeint; in T. 48 fehlt in Violino II der Bogen) schaffen kein Vertrauen in die Sorgfalt des Herausgebers. Abgesehen davon, dass die zu dieser Quelle gegebene Liste („Variant readings“) der Logik nach vor den „editorial emendations“ stehen sollte, verwirrt der Kritische Bericht zu der frühen Fassung insgesamt mehr, als dass er über die Methodik des Herausgebers unterrichtet. So ist Quelle B 2, die mitunter auch als B 2ab bezeichnet wird, angeblich die Hauptquelle; in der Quellenbeschreibung aber sucht man ein solches Sigel vergeblich. Offenbar soll mit dieser Bezeichnung das Konglomerat der

Quellen 2a und 2b zusammengefasst werden. Da nun aber B 2b ohne Angabe etwaiger Leitfehler „an accurate copy of B 2a“ sein soll, bleibt unverständlich, warum ihr für die Erstellung des Notentextes irgendeine Relevanz zugesprochen wird. Bei der Auflistung der Quellen, die dem zu erstellenden Notentext zugrunde gelegt werden, bleibt B 4 außen vor, taucht dann aber in den Anmerkungen gleichwohl auf. Derartige Unschärfen und auch die Verteilung von Informationen auf ganz unterschiedliche Orte erschweren den Umgang mit dem Apparat massiv und machen es kaum möglich, die Entscheidungen des Herausgebers auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Zusätzlich belastet wird die Arbeit mit diesem Band durch redundante Informationen. So werden etwa in Wq 2 die vom Herausgeber hinzugesetzten Bögen eigens aufgelistet, obwohl sie doch bereits im Notentext durch Strichelung als Herausgeberzusätze gekennzeichnet sind. Auch dass auf S. 175 vom dritten Satz die Rede ist, obwohl der zweite gemeint ist, spricht nicht für die nötige Sorgfalt.

Wie wenig sich Peter Wollny, der Herausgeber dieses Bandes, in die herausgeberischen Karten schauen lassen will, zeigt das Kapitel „Doubtful and Spurious Works“ im Vorbericht. Nicht weniger als 27 Konzerte werden demnach aus der Gesamtausgabe verbannt, wobei das B-Dur-Konzert H 483 aus der Sammlung Landowska gar nicht erst in der Liste erscheint. Als Begründung für den Ausschluss dieser Konzerte wird der Nutzer meist nur mit dem stereotypen Satz abgespeist „The source has no documentable connection with C. P. E. Bach, nor does the stylistic evidence of the piece suggest him as a composer“ – für den Ausschluss aus einer Gesamtausgabe aber reichen diese Argumente, die keine Ergebnisse einer Echtheitsdiskussion darstellen, nicht hin (auch wenn die Einschätzung grundsätzlich zutreffen mag). Inwieweit nämlich die (unterstellte) fehlende Verbindung einer Quelle mit dem Autor eine eindeutig vorgenommene Autorzuweisung durch den Schreiber zu widerlegen in der Lage sein soll, bleibt ein Rätsel, verlaufen doch Handschriftenüberlieferungen nicht selten nach dem Zufallsprinzip. Zudem kann durch fehlende Quellen u. U. eine mangelnde

Beziehung zum Autor suggeriert werden, die de facto aber – zumindest indirekt – doch vorhanden ist. Vor allem aber fehlen jegliche Belege für diese Einschätzung.

Auch das andere Argument – die stilistische Evidenz – gehört zu den Scheinargumenten, denn gerade bei C. P. E. Bach mit seinem Hang zum Patchwork können aufgrund dieser Arbeitsweise stilistische Eigenarten dominieren, die nach einer fremden Feder „riechen“ müssen. Und schließlich hat Bach selbst 1773 auf kontextuelle Abhängigkeiten hingewiesen und dazu bemerkt, dass die „Herrn Kritiker [...] sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen.“ (Zit. nach *Carl Philip Emanuel Bach's Autobiography 1773*, hrsg. von William S. Newman, Hilversum 1967; vgl. hierzu auch Reinmar Emans, *Vom überstrapazierten Autor. Biographische Konstruktionen bei Echtheitskritik*, in: *Musik und Biographie. Festschrift Rainer Cadanbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 17–29.) Wollnys Argumentation könnte aber allenfalls dann greifen, wenn dieser werkgenetische Aspekt vollständig ausgeblendet wird. Dass eine solche Haltung ohnehin seit langem obsolet ist, braucht wohl nicht eigens erwähnt werden. Zum Glück haben sich andere Herausgeber der Bände nicht wirklich minutiös an diesem Prototyp orientiert und lassen den Nutzer an ihren Entscheidungen deutlich stärker teilhaben. Wie luzide man unterschiedliche Fassungen auch innerhalb des konservativen Notendrucks nachvollziehbar trennen und deren Abweichungen beschreiben kann, zeigt die Edition der beiden Fassungen des e-Moll-Konzerts Wq 24 (auch hier tauchen die Nummern des Helm-Verzeichnisses nicht auf), deren Quellenlage verwickelter ist als diejenige von Wq 1. Der Herausgeber David Schulenberg listet die überlieferten Quellen auf und charakterisiert diese recht umfangreich, was aber aufgrund der fehlenden Autorisierungen selbst der Hauptquellen sinnvoll und nötig ist. Zwar zeigt sich hin und wieder eine recht subjektiv gefärbte Wertung, wenn etwa der Hauptquelle B 2 be-

scheinigt wird, dass sie zwar keine autographen Eintragungen enthält, aber doch deswegen als autorisiert gelten kann, weil der Schreiber Anonymus 303 zahlreiche Werke Bachs kopiert hat. Doch gibt Schulenberg gleichzeitig immerhin zu bedenken, dass daraus nicht zwingend abgeleitet werden kann, dass seine Kopie auch in diesem Fall in „association with the composer“ entstanden sein muss. Mit einer ganz ähnlichen Argumentation wird wenig später allerdings eine Quelle J. G. Müthels (D 3) für die Textkonstitution abgelehnt. Dank einer recht umfangreichen „Evaluation of Sources“, die nur bedingt eine Abhängigkeitsdiskussion sein kann, weil nach Ansicht des Herausgebers die diversen Abweichungen in den Handschriften nur den Schluss zulassen, dass sie unabhängig voneinander entstanden sind, lässt sich diese These immerhin nachvollziehen. Doch wird dem Leser bei Wq 24 auch eine etwas abweichende Quellenbewertung ermöglicht. Jedenfalls versucht Schulenberg, seine Entscheidungen mit größtmöglicher Transparenz zu begründen. Dass letztlich die Quellenkritik bei der Überarbeitungsmanie C. P. E. Bachs und der daraus resultierenden, in diesem Fall hinreichend detailliert beschriebenen Quellensituation versagen muss, kann nicht dem Herausgeber angelastet werden, der auch in den speziellen Anmerkungen seine editorischen Entscheidungen nachvollziehbar darzustellen versucht. Warum freilich die in der Hauptquelle reichlich vorhandenen Triolenbögen und -ziffern nicht übernommen werden, ist nicht recht einsichtig; immerhin aber sind diese, wenngleich etwas pauschal, dokumentiert. Doch letztlich erweist sich auch hier die Entscheidung, Abweichungen der Alternativquellen in einer separaten Liste anzuführen, als sperrig und we-

nig sinnvoll. Denn nicht gerade selten werden solche Abweichungen auch in den „editorial emendations“ gelistet, die dann aber im anderen Verzeichnis nicht mehr aufscheinen. Man muss also ständig mit beiden Listen umgehen, um an die gewünschten Informationen zu gelangen. Insgesamt aber zeigt die Edition von Wq 24, dass auch im Rahmen der konservativen Editionsmethodik, die für diese Ausgabe nun einmal gewählt wurde, nicht auf Transparenz der gewählten Entscheidungen verzichtet werden muss.

An dem grundlegenden Problem dieser Ausgabe ändert dies freilich nichts. Denn die methodischen Prämissen fast aller historisch-kritischen Gesamtausgaben basieren darauf, dass diese stark autorzentriert angelegt sind; nur so kann die Ein- und Abgrenzung der hier zu behandelnden Werke einigermaßen gewährleistet werden. Im Falle eines Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach, der durch Entlehnungen, Bearbeitungen und unterschiedlichste Überarbeitungsstufen den Autor als alleinigen Urheber eines Werkes massiv in Frage stellt und ihm mehr oder weniger gezielt dekonstruiert, bedarf es innovativer Herangehensweisen, die vor allem für einige digitale Editionen schon seit einiger Zeit vielversprechend entwickelt und erprobt worden sind. Mit ihrer konservativen und konventionellen Methodik jedenfalls, die zudem möglichst wenig Gebrauch etwa von Ossia-Lesarten macht, wird die C. P. E.-Bach-Ausgabe heutigen philologischen Bedürfnissen kaum hinreichend gerecht werden können. Sie mag zwar letztlich einen einigermaßen zuverlässigen Notentext bieten, das Attribut „historisch-kritisch“ aber hat sie nicht in allen Bänden verdient.

(Juni 2013)

Reinmar Emans

Die im Jahre 2013 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Laura Grüber (Münster)

Nachträge 2012

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Sandra Strack: Die Klaviertüde im 20. Jahrhundert. Virtuose Fingerübung für den Interpreten oder den Komponisten? – Analysen ausgewählter Beispiele

Frankfurt am Main. *Institut für Musikwissenschaft*. Otto Eckle: Francesco Foggia (1603–1688). Sein Schaffen für das Oratorium

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft*. Nina Galushko-Jäckel: Die russische Romanze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zum Schaffen ausgewählter Komponisten

Promotionen 2013

Berlin. *Freie Universität, Seminar für Musikwissenschaft*. Marie Louise Herzfeld-Schild: Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis; Chikako Kitagawa: Versuch über Kundry – Facetten einer Figur; Yvonne Stingel-Voigt: Soundtracks der Welten. Musik in Videospielen

Berlin. *Humboldt-Universität, Fachgebiet Musikwissenschaft*. Golan Gur: Orakelnde Musik. Schönberg, der Fortschritt und die Avantgarde; Barbara Klaus-Cosca: „La Passion de clarté“. Die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos; Jana Kubatzki: Die Rolle der Musik in antiken griechischen Prozessionen. Ikonographische Untersuchung griechischer Gefäße mit dem Schwerpunkt im 6. und 5. Jh. v. Chr.; Christiane Vorster: Versuche von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung bei Sir John Hawkins, Charles Burney und Johann Nicolaus Forkel

Berlin. *TU, FG Audiokommunikation*. Kees Tazelaar: On the Threshold of Beauty? Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925–1965

Berlin. *UdK*. Anna Herbst: Räumliches Denken in der Musik. Korrespondenzen zwischen dem musikalischen und euklidischen Raum; Andreas Höftmann: Musikerziehung als nicht-nützliche Vorbereitung auf das Muße-Leben des Bürgers in Aristoteles' Politik VII/VIII. Die Rekonstruktion eines antiken Erziehungs- und Lebensentwurfs als Beitrag zur Historiographie der Musikpädagogik; Matthias Pasdzierny: Musikerremigration nach 1945; Ivo Berg: Wahrnehmen, Verstehen und Gestalten musikalischer Spannungsverläufe. Ein Modell der Vermittlung historischer Musik im Instrumentalunterricht; Olaf Meyer: Klänge mit übermäßiger Sexte bei W. A. Mozart – Historische, systematische, formale und semantische Aspekte

Bern. *Institut für Musikwissenschaft*. Adrian von Steiger: Die Instrumentensammlung Burri. Hintergründe und Herausforderungen

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Fabian Krahe: „Who says it's twelve-tone?“. Igor Strawinskys spätes Komponieren

Dresden. *Hochschule für Musik*. Boris Kehrmann: Vom Expressionismus zum verordneten „Realistischen Musiktheater“. Walter Felsenstein und die Entstehung seiner Theatertheorie und -praxis von 1901 bis 1951. Mit einem Epilog bis 1975; Solveig Schreier: Das Libretto zu Carl Maria von Webers *Oberon*. Werkentstehung und Werktradierung; Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs

Düsseldorf. *Robert Schumann Hochschule*. Uta Schmidt: Kompositionen mit doppeltem Boden. Musikalische Ironie bei Erik Satie und Dmitri Schostakowitsch

Essen. *Folkwang-Universität, FB 2*. Wolfgang Becker: Die gregorianischen Gesänge des Essener Liber ordinarius – Transkription und vergleichende Untersuchungen zu den Gesängen aus den Handschriften Essen Hs. 19 und Düsseldorf Ms. 47; Sebastian Mertens: Musik als klingende Didaktik. Pädagogische Intentionalität als kompositorische Idee; Felizitas Noll: Vom schönen Klang. Ästhetische Bildung am Klavier

Frankfurt am Main. *Goethe-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Paulus Christmann: Ensembleleitung in der Schulmusiker-Ausbildung. Eine Evaluationsstudie zur Bedeutung und Korrespondenz von Persönlichkeitsmerkmalen und Fachkompetenzen im Kontext eines Methoden-Experimentes; Eva Mittmann: Musikalische Förderung hörgeschädigter Kinder – empirische Studie im sonderpädagogischen Kontext; Silke Schmid: Der Rhythmus dringt in mein Herz ein. Dimensionen des Musikerlebens von Kindern. Theoretische und empirische Studie im Rahmen eines Opernvermittlungsjahres

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Carola Finkel: „Ich selbst bin ein unverbesserlicher Romantiker“. Die Sinfonien Kurt Atterbergs

Freiburg. *Hochschule für Musik, Musikwissenschaft*. Martin Günther: Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts

Graz. *Institut für Musikwissenschaft*. Marko Alexander Scherllin: Alltagskulturelle musikbezogene Verhaltensweisen als Teilstrategien von sozialer Positionierung und Identitätskonstruktion. Ein zeitdiagnostischer Ansatz

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Charalampos Efthimiu: Strategien orchesterlicher Gestaltung in Mozarts frühen Sinfonien; Alfred Eisler: Prägende Einflussfaktoren

für die musikalische Ausdrucksfähigkeit und Improvisationsmerkmale des Gitarristen Karl Ratz; Matthias Frank: Phantomschallquellen mit mehreren Lautsprechern in der Horizontal-ebene; Irina Karamarkovic: Die Präsenz der Musik aus Südosteuropa in der Jazzszene Österreichs – soziokulturelle, politische, wirtschaftliche und musikalische Aspekte; Zusana Ronck: Das Musikarchiv des Pfarramtes Bílá Voda / Weisswasser (Tschechische Republik); Norbert Schnell: (Mit) Klang spielen – Über die Animation digitalisierter Klänge und ihr Reenactment durch spielerische Szenarien in der Gestaltung interaktiver Klangapplikationen; Clivia Steinberger: Musikalische Früherziehung in Eltern-Kind-Gruppen mit Kindern vor dem vierten Lebensjahr

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft*. Yu Filipiak: Chen Yangs Darstellung der ‚barbarischen‘ Musikinstrumente im Buch der Musik (Yueshu): Ein Beitrag zur Erforschung des Musiklebens am Kaiserhof der Song-Dynastie (960–1279); Julian Heigel: Vergnügen und Erbauung, Johann Jacob Rambachs Kantatentexte und ihre Vertonungen; Julia Heimerding: Sprechen über Neue Musik. Eine Untersuchung der Sekundärliteratur und der Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître*, Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* und György Ligetis *Atmosphères*; Jorma Lünenbürger: Kreativität und Tradition. Studien zu Jean Sibelius' Kammermusik

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut*. Konstantina Orlandatou: Synaesthetic and intermodal audio-visual perception: an experimental research; Nicole Ristow: Karl Rankl (1898–1968). Leben und Werk; Arne von Ruschkowski: Untersuchung über den Einfluss von Organismusvariablen auf die Lautheit von Musik; Silke Maria Wenzel: Das Verhältnis von Musik und Krieg zwischen 1460 und 1600

Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien*. Katja Bethe: Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des *Front populaire* (1936–38). Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen; Caroline Cöhr-

des: Auf der Suche nach optimaler Distinktheit: musikalische Gefallensurteile Jugendlicher und der Einfluss eines Musiker-Images; Klaus Georg Koch: Kulturen des Wandels – Zwischen Geist und Dienst am Kunden: Innovation staatlich unterhaltenen Organisationen der Kultur. Mit drei Fallstudien europäischer Konzerthäuser und Sinfonieorchester; Shengying Luo: Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeit im Musikunterricht der Grundschule. China und Deutschland im Vergleich; Friedrich Platz: Der Musikerauftritt: Merkmale audio-visueller Persuasion; Birgit Saak: „Von unserer gemeinsamen Art des Feilens“. Facetten künstlerischer Zusammenarbeit bei Mathilde und Richard Kralik von Meyerswalden

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Michael Fuhr: Sounding out K-Pop. Globalization, Asymmetries, and Popular Music in South Korea; Adrian Kuhl: „Allersorgfältigste Überlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Karlsruhe. *Pädagogische Hochschule, Fakultät für Natur- und Kulturwissenschaften, Mathematik und Sport*. Peter Epting: Musik im Web 2.0 – Ästhetische und soziale Aspekte

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Institut für Historische Musikwissenschaft*. Gabriela Lendle: Der quixotische Code – Zwölftontechnik als neue Form von Tonalität in Roberto Gerhards Ballett Don Quixote; Kai Hinrich Müller: Zwischen Wiederentdeckung und Protest. Studien zur Historischen Aufführungspraxis in Deutschland

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut*. Joachim Junker: „Die zarten Töne des innersten Lebens“. Zur Analyse von Luigi Nonos Streichquartett Fragmente – Stille, an Diotima; Omar Ruiz Vega: Musik. Kolonialismus. Identität. Die Bedeutung José Figueroa Sanabias in der puertoricanischen Gesellschaft zwischen 1925 und 1952; Martin Zingsheim: Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft*. Mirjam Gerber: Zwischen Salon und musikalischer

Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben

Lübeck. *Musikhochschule*. Immanuel Ott: Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Robert Gervasi: Allemaal prächtig, zur Andacht erweckend. Studien zu den Messen von Georg Joseph Vogler (1749–1814); Jasmina Huber: Wieviel Wandel verträgt eine Tradition? Gesang und Gebet der jüdischen Gemeinde Belgrad in den Herausforderungen der Gegenwart

München. *Institut für Musikwissenschaft*. Adrian Kech: Musikalische Verwandlung im Opernwerk von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Fach Musikpädagogik*. Ralf Kruck: Das didaktische Problem der subjektiven Irritation – systemischer Konstruktivismus in aktuellen musikpädagogischen Konzeptionen; Matthias Lotzmann: Das Engelkonzert Mathias Grünewalds in der Symphonie „Mathis der Maler“ – Betrachtungen zur künstlerischen Autonomie Paul Hindemiths; Shujun Zhang: Gegenwärtige Klavierpädagogik in China und Deutschland im Vergleich und als Grundlage für eine neue chinesische Klavierschule

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Fach Musiktherapie*. Barbara Keller: Zur Sprache kommen. Konzeptualisierung und Evaluierung eines musiktherapeutischen Förderangebots; Kathinka Poismans: Geteilte Zeit: Timing in der Musiktherapie mit autistischen Kindern

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Fach Musikwissenschaft*. Sabine Brier: Das italienische Kunstlied der Romantik

Oldenburg. *Institut für Musik*. Annkatrin Babbe: Die Instrumentalausbildung an den Konservatorien in Wien und Prag; Samuel Campos: Praktiken der Subjektivierung im

Musikunterricht. Eine video-ethnographische Untersuchung unterrichtlicher Praktiken in Musikklassen; Susanne Stamm: Einfluss der Praxiserfahrung von Lehramtsstudierenden auf die Kompetenz im Bereich des Klassenmusizierens

Paderborn. *IBFM*. Susanne Maas: Chöre im Spielfilm – Bildungsprozesse durch Chorsingen in ausgewählten Filmen

Paderborn/Detmold. *Musikwissenschaftliches Seminar/Hochschule für Musik*. Margarethe Fischer: Miliza Korjus – Biographie und Legende; Philipp Heitmann: Intertextualität, Zitat und kosmischer Eros. Die Instrumentalwerke Conrad Ansores im Spiegel künstlerischer Prägungen von Beethoven bis George

Passau. *Lehrstuhl für Musikpädagogik*. Wolfgang Vokal: Helmut Schiff – ein oberösterreichischer Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld der musikalischen Zeitströmungen

Salzburg. *Universität, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft*. Karin Fenböck: Getanzte Politik – Die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett von 1750 bis 1765; Lars Laubhold: Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger

Salzburg. *Universität Mozarteum*. Francesca Canali: Die Bedeutung und die Rolle des Kehlkopfs und des Vokalapparats für die Klangerzeugung und Klangqualitäten des Flötentones. Ergebnisse aus endoskopischen und spektrografischen Untersuchungen und neue Anregungen und Perspektiven für die Flötenpädagogik und -didaktik; Alexander Drcar: Stravinsky dirigiert *Le Sacre du printemps*: Danse sacrale; Ti Liu Madl: Magje, Mathematik, Mechanik. Die Entwicklung der Musikwirkungstheorie bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts; Aneta Pichler: Neue Musik für Harfe: Notation & Spieltechniken. Kompositionen für Harfe solo und Kammermusik mit Harfe (nach 1960)

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Christina Richter-Ibáñez: Mauricio Kagel Buenos Aires (1946–

1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerke, Kompositionen

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut*. Karl-Eberhard Wagner: Johann Wendelin Glaser – Werkverzeichnis

Wien. *Institut für Musikwissenschaft*. Zhao Chen: Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts; Wolfgang Ernst Egon Lindner: Armin Kaufmann (1902–1980) – biographische Daten, Werkverzeichnis und Dokumentation seiner Werke im Spiegel der Aufführungen und Kritiken; Philipp Stein: Das Wiener Konzerthaus 1930–1945

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Sara Abazari: Musik und Macht im Iran: 1868–2012; Marialena Fernandes: Das Konkani-Liedgut („Goa Song“): Wurzeln, Entwicklung, Dokumentation; Ji Sun Kim: Chancen der Weiterentwicklung der Musikerziehung durch den interkulturellen Dialog zwischen Europa und Asien (anhand der Beispiele Österreich und Südkorea); Sampsa Kontinen: Andere Sprache – anderer Klang?: Vergleich zwischen finnisch-, schwedisch- und deutschsprachigen Liedern von Jean Sibelius, Oskar Merikanto, Erkki Melartin und Yrjö Kilpinen; Vladimir Prado: Die Madrigali a quattro voci von Philippe de Monte

Würzburg. *Institut für Musikforschung*. Heike Angermann: Diedrich Becker, Musicus. Annäherung an einen Musiker und seine Zeit; Jürgen Buchner: Das Carillon am Schloss zur Darmstadt. Studien zur Baugeschichte und zur musikalischen Überlieferung im 17. und 18. Jahrhundert; Ikegami Kenichiro: Siciliano in der Instrumentalmusik Joseph Haydns und seiner Zeitgenossen. Untersuchungen zur kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Topos im klassischen Stil; Salah Maraqa: Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800 – eine Untersuchung der musiktheoretischen und historisch-biographischen Quellen

Eingegangene Schriften

U. ADAMSKI-STÖRMER, J. GOLCH, S. HALLER, W. HILLER, T. KALIN, F. MESSMER, R. MÜLLER und F. WINKLHOFER: Wilfried Hiller. Tutzing: Hans Schneider 2014. 246 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 56.)

SAM BARRETT: The Melodic Tradition of Boethius' *De consolatione philosophiae* in the Middle Ages. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Band 1: Text. XVII, 279 S., Abb., Band 2: Transkription und Kommentar. XI, 249 S. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Svbsidia Band VII.)

RÜDIGER BECKER: Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Allitera Verlag 2014. 437 S., Abb. (Musik | Kontexte | Perspektiven. Band 5.)

Beethovens Kammermusik. Hrsg. von Friedrich GEIGER und Martina SICHARDT. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 567 S., Abb., Nbsp., Werkverzeichnis. (Das Beethoven-Handbuch. Band 3.)

Beiträge zur Andreas-Romberg-Forschung. Mit Beiträgen von Wolfgang MECHSNER, Klaus G. WERNER, Jin-Ah KIM und einem ersten Teil des Werkverzeichnisses. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2014. (Beiträge zur Andreas-Romberg-Forschung. Jahrgang 2014. Heft 1.)

FRANCESCO BUSSI: Tutti i duetti e i quartetti vocali con pianoforte di Johannes Brahms. Guida alla lettura e all'ascolto con la traduzione dal tedesco in italiano di tutti i testi poetici. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013. XI, 98 S.

RASMUS BENJAMIN CROMME: Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz. Positionierung durch Programmierung. Historisch-empirische Fallstudie zu Repertoireentwicklung und Produktpotenzial des Staatstheaters am Gärtnerplatz München. Laaber: Laaber-Verlag 2013. XIII, 462 S., Abb.

MICHAEL DARTSCH: Musik lernen –

Musik unterrichten. Eine Einführung in die Musikpädagogik. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2014. 248 S., Abb., Nbsp.

FELIX DIERGARTEN: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 252 S., Abb., Nbsp. (Epochen der Musik. Band 2.)

Durch Irritation zur Reflexion. 50 Jahre Gesellschaft für Neue Musik Mannheim. Hrsg. von Claus MEISSNER. Redaktion: Liselotte HOMERING. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 203 S., Abb., Nbsp.

GERALD ECKERT: Nahtstellen. Katalog der Sonderausstellung des Museums Eckernförde. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 128 S., Abb.

HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüller Vesperpsalmen. Versuch einer Darstellung im Überblick mit Notenanhang erstmalig veröffentlichter Werke und einem komprimierten Werkverzeichnis. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2014. 424 S., Nbsp.

DANIEL ENDER: Richard Strauss. Meister der Inszenierung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2014. 349 S., Abb.

Flo Menezes. Nova Ars Subtilior. Essays zur maximalistischen Musik. Hrsg. von Ralph PALAND. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 278 S., Abb., Nbsp.

Fortschritt, was ist das ...? Hrsg. von Ernst Helmuth FLAMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 528 S., Abb., Nbsp.

BERNARD FOURNIER: Panorama du quatuor à cordes. Paris: Librairie Arthème Fayard 2014. 327 S.

STEFAN GASCH: Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Liturgischer Kontext und Entwicklungsgeschichten eines Repertoires. Tutzing: Hans Schneider 2013. XV, 318 S., CD-Rom. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 6.)

MAREN GOLTZ: Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Mu-

sik/die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 462 S., Abb. (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Band 46.)

Der Gottesdienst und seine Musik in 2 Bänden. Band 1: Grundlegung: Der Raum und die Instrumente. Theologische Ansätze. Hymnologie: Die Gesänge des Gottesdienstes. Hrsg. von Albert GERHARDS und Matthias SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 344 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 4/1.)

Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik der drei monotheistischen Religionen. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfeststuttgart 2012. Hrsg. von Michael GASSMANN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 227 S., Nbsp. (Internationale Bachakademie Stuttgart. Schriftenreihe. Band 18.)

HARTMUT HEIN: Musikalische Interpretation als „Tour de Force“. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis. Wien/London/New York: Universaledition 2014. 496 S., Abb. (Studien zur Wertungsforschung. Band 56.)

BEATE HENNENBERG: Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Beiträge zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wien: Praesens Verlag 2013. 450 S.

GREGOR HERZFELD: Poe in der Musik. Eine versatile Allianz. Münster u. a.: Waxmann 2013. 232 S., Abb., Nbsp. (Internationale Hochschulschriften. Band 590.)

GUNNAR HINDRICHS: Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Band 2087.)

Katalog 70. Richard Wagner 1813–2013. Ein biographisch-kulturgeschichtlicher Rundgang in 250 antiquarischen Objekten. Hrsg. von Annie-Laure DRÜNER, Ulrich DRÜNER und Georg GÜNTHER. Stuttgart: Musikanti-

quariat Dr. Ulrich Drüner 2013. 136 S., Abb. (Zwei Genies im Zeitalter des Nationalismus: Richard Wagner und Giuseppe Verdi zum 200. Geburtstag. Band 1.)

Katalog 71. Giuseppe Verdi 1813–2013. Ein biographisch-kulturgeschichtlicher Rundgang in 225 antiquarischen Objekten. Hrsg. von Annie-Laure DRÜNER, Ulrich DRÜNER und Georg GÜNTHER. Stuttgart: Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner 2013. 104 S., Abb. (Zwei Genies im Zeitalter des Nationalismus: Richard Wagner und Giuseppe Verdi zum 200. Geburtstag. Band 2.)

WERNER KEIL: Musikgeschichte im Überblick. 2., überarbeitete Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2014. 364 S., Abb., Nbsp. (Basiswissen Musik.)

HERMANN KELLER: Neue Musiklehre. Grundlagen für Komposition und Improvisation. Neumuster: von Bockel Verlag 2014. 178 S., Nbsp.

MARTIN KIRNBAUER: Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Basel: Schwabe Verlag 2013. 405 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 3.)

HANS-GÜNTER KLEIN: „Goethe sein Vorbild“. Felix Mendelssohn Bartholdy, der Dichter und ihre familiären Beziehungen. Nach Briefen und Tagebüchern. Hannover: Wehrhahn Verlag 2012. 219 S., Abb.

BERND KOSKA: Die Geraer Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Beeskow: Ortus Musikverlag 2013. 173 S., Abb. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 3.)

FLORIAN KRAEMER: Entzauberung der Musik. Beethoven, Schumann und die romantische Ironie. München: Wilhelm Fink Verlag 2014. 304 S., Nbsp.

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 14. Faszikel: pausabilis – psalmodia. Hrsg. von Michael BERNHARD. Mün-

chen: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2013. VIII, S. 802–959.

NICHOLAS MARSTON: Heinrich Schenker and Beethoven's ‚Hammerklavier‘ Sonata. Farnham: Ashgate 2013. XVII, 165 S., CD, Nbsp.

Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel. Hrsg. von Dietrich KÄMPER. Kassel: Verlag Merseburger 2013. XXXVIII, 389 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 175.)

Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences. Hrsg. von Christopher DINGLE und Robert FALLON. Farnham u. a.: Ashgate 2013. XVIII, 368 S., Abb., Nbsp.

Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influences and Reception. Hrsg. von Christopher DINGLE und Robert FALLON. Farnham u. a.: Ashgate 2013. XX, 441 S., Abb., Nbsp.

ALEXANDER MOSZKOWSKI: Schultze und Müller im Ring des Nibelungen. Satiren über Richard Wagner 1881/1911. Neu hrsg. von Heiko JACOBS. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. [233] S., Abb.

Mozart-Jahrbuch 2012 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Schriftleitung: Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XII, 331 S., Abb., Nbsp.

Mozart Studien. Band 22. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2013. 383 S., Abb., Nbsp.

STERLING E. MURRAY: The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister. The Life and Music of Antonio Rosetti. New York: University of Rochester Press 2014. XX, 463 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg. Hrsg. von Stefan HANHEIDE, Dietrich HELMS, Claudia GLUNZ und Thomas F. SCHNEIDER. Göttingen: V&R unipress 2013. 470 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichung des Universitätsver-

lags Osnabrück bei V&R unipress. Krieg und Literatur. Band 19.)

Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Marion GERARDS, Martin LOESER und Katrin LOSLEBEN. München: Allitera Verlag 2013. 351 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 8.)

Neue Musik in Nordrhein-Westfalen. Die neun Gesellschaften für Neue Musik zwischen Aachen und Lippe. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und des Landesmusikrats NRW am 15. Juni 2012 in Köln. Hrsg. von Robert ZAHN. Kassel: Verlag Merseburger 2014. 106 S., Abb. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 176.)

GERHARD OBERKOFER und MANFRED MUGRAUER: Georg Knepler. Musikwissenschaftler und marxistischer Denker aus Wien. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2014. 425 S., Abb.

Provinz? Würzburger Musikkultur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Christoph HENZEL. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. 307 S., Abb., Nbsp.

Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers. Kongressbericht Mainz 2012. Hrsg. von Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 356 S., Abb., DVD, Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 23.)

ANTOINE REICHA: Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Hrsg. und übers. von Hervé AUDÉON, Herbert SCHNEIDER und Alban RAMAUT. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. Band 2,1: Theoretische Schriften und praktische Beispiele. 631 S., Nbsp. Band 2,2: Praktische Beispiele, ein Beitrag zur Geistes Kultur des Tonsetzers und desjenigen, der sich durch den Vortag auf dem Piano=Forte auszeichnen will, als auch zur Erweiterung beider Künste, begleitet mit philosophisch-practischen Anmerkungen. 223 S.

SVETLANA SAVENKO: Igor Strawinsky. Physiognomie eines Komponisten. Aus dem Russischen übers. von Ernst KUHN. Mit einer Vorbemerkung von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2014. IX, 347 S., Nbsp. (musik konkret. Band 20.)

STEFAN SCHENK: Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960. Tutzing: Hans Schneider 2014. 269 S., Abb. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 72.)

Schrift und Klang in der Musik der Renaissance. Hrsg. von Andrea LINDMAYR-BRANDL. Unter Mitarbeit von Lars LAUBHOLD und Irene HOLZER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 560 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik der Renaissance. Band 3.)

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: Avantgarde. Trauma. Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik. Hrsg. von Tim STEINKE. Mainz: Schott Music 2014. 130 S.

BENJAMIN SEIPEL: Das Klavier in der Schule. Musikalische Lernbiografie, pianistische Ausbildung und pädagogisches Handeln von Musiklehrenden. Köln: Verlag Dohr 2013. 254 S., Abb. (musicolonia. Band 12.)

Steinbruch oder Wissensgebäude? Zur Rezeption von Athanasius Kirchers „Musurgia Universalis“ in Musiktheorie und Kompositionspraxis. Hrsg. von Melanie WALD-FUHRMANN. Basel: Schwabe Verlag 2013. 245 S., Abb., Nbsp. (Bibliotheca Helvetica Romana. Band 34.)

LYDIA WEISSGERBER: Einfall und Untergrund. Schöpferische Entscheidungsfreiheit als Problem zeitgenössischer Komposition und Analyse, dargestellt an ausgewählten Orgelwerken Olivier Messiaens. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 173 S., Nbsp. (sinefonia. Band 20.)

RALPH ZEDLER: Arleen Auger. Würdigung eines heimlichen Stars. Köln: Verlag Dohr 2013. 443 S., Abb.

ANNETTE ZIEGENMEYER: Yvette Guilbert. Pionierin einer musikalischen Mediävistik

zum Hören. Köln: Verlag Dohr 2013. 429 S., Abb. (musicolonia. Band 11.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert Nr. 1 in C für Klavier und Orchester op. 15. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: VI, 99 S., Klavier: 52 S., Klavierauszug: 57 S., Kritischer Bericht: 59 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung I. Band 3: Symphonien III. Hrsg. von Jens DUFNER. München: G. Henle Verlag 2013. X, 329 S.

[JOHANNES] BRAHMS: Trio für Violine, Violoncello und Klavier. Opus 87. Urtext. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XIII, 66 S., Abb.

GIAMBATTISTA CASTI, ANTONIO SALIERI: Prima la musica e poi le parole. Divertimento teatrale in un atto. Operetta a quattro voci. Hrsg. von Thomas BETZWIESER, Adrian LA SALVIA und Christine SIEGERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXI, 226 S., Datenträger. (Opera. Historisch-kritische Hybridausgaben. Band 1.)

FRANCESCO CAVALLI: Artemisia. Drama per musica von Nicolò MINATO. Hrsg. von Hendrik SCHULZE (Partitur) und Sara Elisa STANGALINO (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XCVIII, 212 S., Abb.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: VII. symfonie in d. Opus 70. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: VIII, 197 S., Kritischer Bericht: 49 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Zypressen für Tenor und Klavier. B 11. Urtext. Hrsg. von Andreas FRESE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XXII, 48 S.

HANNES EISLER: Gesamtausgabe. Serie VI: Filmmusik. Band 10: Alternative Filmmusik

zu einem Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath*. Filmmusik zu *Hangmen Also Die*. Hrsg. von Johannes C. GALL. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. XXX, 125 S., Abb.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Serie IV. Band 1: Symphonie en fa, op. 20. Pavane, op. 50. Caligula, op. 52. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XL, 243 S., Abb.

FRANCESCO FOGGIA (1603–1688): Litanei und geistliche Lieder zu zwei, drei, vier und fünf Stimmen. Opus Quartum. Hrsg. von Otto W. ECKLE. Frankfurt a. M.: Opus-Verlag 2013. 152 S. (Gesamtausgabe. Band 5.)

FRANCESCO FOGGIA: Gesamtausgabe. Band 20: Sein Schaffen für das Oratorium. Ein Beitrag zur Geschichte des römischen Oratoriums und der musikalischen Beziehung von Wort und Ton. Hrsg. von Otto W. ECKLE. Frankfurt a. M.: Opus-Verlag 2013. Band 1: Analysen. 283 S., Band 2: Partituren. 175 S.

Freiburger Kantorenbuch zum Gotteslob. Antwortpsalmen im Kirchenjahr. Hrsg. vom Amt für Kirchenmusik der Erzdiözese Freiburg. Leitung: Godehard WEITHOFF. Einrichtung: Michael MEUSER. Begleitsätze zu den Kehrversen: Mathias KOHLMANN und Michael MEUSER. Redaktion: Christoph HÖNERLAGE, Mathias KOHLMANN, Leo LANGER, Michael MEUSER, Jürgen OCHS. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. IX, 309 S., Abb.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I. Band 5b: Sinfonien um 1770–1774. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN und Ulrich WILKER in Verbindung mit Stephen C. FISHER und Clemens HARASIM. München: G. Henle Verlag 2013. XIV, 270 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVI. Band 2: Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester. 2. Folge. Hrsg. von Julia GEHRING, Christine SIEGERT und Robert von ZAHN. München: G. Henle Verlag 2013. XXV, 271 S.

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 5: Supplement.

Band 2: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (HoWV). Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 688 S., Nbsp.

[FRANK] MARTIN: Messe für vierstimmige Chöre a cappella. Hrsg. von Antje WISSE-MANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. VI, 48 S., Abb.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 5: Magnificat II. Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XII, 182 S.

[NICCOLÒ] PAGANINI: 24 Capricci per Violino solo op. 1. 24 Contradanze Inglesi per Violino solo. Erstausgabe. Urtext. Hrsg. von Daniela MACCHIONE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XVIII, 66 S.

Pastorale. Pastormusik für Orgel. Band 1: Italien, Schweiz, Frankreich, England. Hrsg. von Armin KIRCHNER. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 120 S.

Purcell Society Edition. Companion Series. Band 5: Odes on the Death of Henry Purcell. Hrsg. von Alan HOWARD. London: Stainer and Bell 2013. XLI, 110 S., Abb.

The Works of HENRY PURCELL. Band 23: Services. Hrsg. von Margaret LAURIE und Bruce WOOD. London: Stainer and Bell 2013. XLI, 212 S.

Songs in British Sources c.1150–1300. Transkribiert und hrsg. von Helen DEEMING. London: Stainer and Bell 2013. LX, 226 S. (Musica Britannica. Band XCV.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LX: Choralbearbeitungen: Christus, der ist mein Leben TVWV 1:138. Du, o schönes Weltgebäude TVWV 1: 394. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht TVWV 1: 822. Jesu, meine Freude TVWV 1: 970. Jesus, meine Zuversicht TVWV 1: 984. Hrsg. von Ute POETZSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LII, 218 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Gudrun BUSCH am 6. September 2013 in Bonn,

Prof. Dr. Dr. h. c. Theophil ANTONICEK am 19. April 2014 in Wien,

Prof. Dr. Dr. h. c. Hellmut FEDERHOFER am 1. Mai 2014 in Mainz.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Horst WEBER zum 70. Geburtstag am 1. April,

Prof. Joshua RIFKIN zum 70. Geburtstag am 22. April,

Prof. Dr. Peter GÜLKE zum 80. Geburtstag am 29. April,

Prof. Dr. Gerd RIENÄCKER zum 75. Geburtstag am 3. Mai,

Prof. Dr. Rainer FANSELAU zum 80. Geburtstag am 8. Mai,

Prof. Dr. Willi GUNDLACH zum 85. Geburtstag am 15. Mai,

Prof. Dr. Dieter TORKEWITZ zum 70. Geburtstag am 21. Juni.

*

Dr. Tobias Robert KLEIN hat sich am 10. Februar 2014 an der Humboldt-Universität Berlin habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation

Prof. Dr. Karl KÜGLE (Universität Utrecht) ist vom St Catherine's College der Universität Oxford zum Christensen Visiting Fellow berufen worden. Christensen Fellowships werden laut Satzung an herausragende Forscher aus dem Ausland verliehen, deren Reputation der eines Mitglieds der Royal Society oder Bri-

tish Academy entspricht. Kügle wird das Fellowship während des Trinity Term (April–Juni) 2014 wahrnehmen.

Dr. Marion MÄHDER hat sich am 14. April 2014 an der Universität Zürich habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Transformation des judäo-spanischen Liedes in Israel.*

Prof. Dr. Sabine MEINE hat einen Ruf auf eine W2-Professur für Musikwissenschaft an die Universität Paderborn (in Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold) angenommen.

*

Call for papers: Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz. XIV. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Haute Ecole de Musique de Genève, 17.–19. Oktober 2014

Die musikalische Umgebung der Gegenwart ist geprägt von vielfältigen Stilen und Ästhetiken. Musiker verorten sich in unterschiedlichen Kontexten, und Komponisten beziehen sich auf sehr verschiedenartige Konzepte. Die Musiktheorie steht vor der Herausforderung, dies in Rechnung zu stellen und die Grenzen der Reflexion zu verschieben. Paradoxerweise scheint es einfacher, weit entfernte Kulturen einzubeziehen als die nahe liegenden. So ist das Verhältnis der musikalischen und musiktheoretischen Kulturen benachbarter Sprachgebiete wie des französischen und des deutschen bislang kaum Gegenstand systematischer Studien gewesen. Schon dass Begriffe wie *théorie musicale* und Musiktheorie, *musicologie* und Musikwissenschaft sich weder auf dieselben Konzepte noch auf dieselben Praktiken beziehen, spiegelt bemerkenswerte kulturelle und institutionengeschichtliche Differenzen.

Dass der diesjährige Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie von der Genfer Musikhochschule ausgerichtet wird, bedeutet nicht nur ein reales Überschreiten des deutschen Sprachraums, es ist auch ein Zeichen der Neugier auf eine spezifisch schweizerische französischsprachige Musiktheorie. „Das Andere“

in der Musiktheorie, aber auch „eine andere“ Musiktheorie: Dieser Thematik öffnet sich der XIV. Jahreskongress der GMTH an der Haute Ecole de Musique de Genève auf mehrfache Weise. Er nimmt die kosmopolitische Musikkultur der Westschweiz in den Blick und öffnet sich explizit auch den außereuropäischen Verbindungen der Genfer Hochschule. Zu den folgenden Themenkreisen wird um Vorschläge für Vorträge gebeten:

- Das Andere kennen – das Andere wahrnehmen
 - Die Paradigmen des Anderen verwenden
 - Anleihe und Fusion
- Formate:
- Vorträge zum Kongressthema oder für freie Beiträge: Vortragsdauer 20 Minuten.
 - Workshops zum Kongressthema oder zu einem frei gewählten Thema. Bitte geben Sie die geplante Dauer des Workshops (max. zwei Stunden) und die Arbeitsform an.
 - Thematische Sektionen mit mehreren ggf. auch kürzeren Vorträgen (Gesamtdauer der Sektion: max. zwei Stunden). Bitte reichen Sie die Vorschläge für die Einzelbeiträge gemeinsam mit einem übergreifenden Text ein.
 - Buchvorstellungen mit vollständigen bibliographischen Angaben und einer kurzen Inhaltsangabe bzw. der Übersendung eines Flyers. Erwünscht ist zudem die Zusendung eines Exemplars des vorzustellenden Buches.

Der Umfang von Vorschlägen für Einzelbeiträge, Workshops und Buchvorstellungen soll 2.000 Zeichen (inkl. Leerzeichen) nicht überschreiten.

Bitte reichen Sie Ihren Vorschlag bis spätestens 11. Mai 2014 über die Beitragsanmeldung auf der Website der GMTH ein: <http://www.gmth.de/veranstaltungen/jahreskongress/beitragsanmeldung.aspx>

Call for papers: XXIst Annual Conference of the Italian Musicological Society

The conference will take place in Verona in collaboration with Conservatory of Music “Evaristo Felice Dall’Abaco” from 17 to 19 October 2014. Scholars from all over the world are invited to submit their paper proposals. Every topic in the field of musicological studies is accepted.

In the abstract (which has not to exceed 30 lines) please indicate the title of the proposed paper, the state of the art in your research field, with an outline of the project and the specific contribution to the current knowledge. Along with the text please send also a short C/V (max 15 lines) and indicate the A/V equipment required. The paper shall not exceed 20 minutes in duration (corresponding to an 8-page text containing to a maximum of 16000 characters). Scholars are not allowed to send more than one abstract. The abstracts have to be sent to the e-mail address convegna@sidm.it or – by mail – to the Società Italiana di Musicologia, Casella Postale 318 Ag. Roma Acilia, via Saponara 00125 Rome, Italy (please add on the envelope the indication “XXI Convegno Annuale”) no later than June 15, 2014.

Please provide your full name, address, phone number, fax number and e-mail address. For further information about the conference please visit the web site: <http://www.sidm.it>.

*

Internationales und interdisziplinäres wissenschaftliches Symposium: Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils. 19. bis 22. Juni 2014, Konstanz.

Das Konstanzer Konzil (1414–1418) bildete die wohl größte und längste Versammlung europäischer Dimension des Spätmittelalters bzw. der frühen Neuzeit. Über einen Zeitraum von fast vier Jahren begegneten sich in der Stadt am Bodensee die höchsten kirchlichen und geistlichen Würdenträger aus dem gesamten europäischen Raum und darüber hinaus. Mit Päpsten, Kardinälen, Bischöfen, Königen, Herzögen und Grafen kamen auch die mit ihnen jeweils verbundenen Musiker und Musikrepertoires nach Konstanz. Nicht nur begegneten einander die Kapellen der konkurrierenden Päpste mit den avanciertesten geistlichen Kompositionen jener Jahre, es trafen hier in einmaliger Weise und Dichte und teilweise zum ersten Mal verschiedene musikalische Stile und Traditionen aufeinander, deren Interaktion sowohl durch gegenseitige Beeinflussung als auch durch jwei-

lige Profilierung und Abgrenzung gekennzeichnet ist.

Das Symposium will einen Beitrag zum forschungsgeschichtlichen Desiderat einer Aufarbeitung der musikgeschichtlichen Implikationen des Konstanzer Konzils leisten. Hierzu soll zum einen die Quellenbasis aufgrund neuer Archivalien verbreitert und zum anderen geklärt werden, welche Interaktionen zwischen den einzelnen Musikkulturen ausgemacht werden können. Das Symposium steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Landesausstellung des Landes Baden-Württemberg sowie dem zeitgleich stattfindenden, von der Stadt Konstanz und dem SWR finanzierten Konzert-Festival „Europäische Avantgarde um 1400“. Es wird durch die großzügige Unterstützung der Stadt Konstanz und der Musikschule Konstanz ermöglicht und von der DFG gefördert.

Keynote: Reinhard Strohm (Oxford): „Zur musikalischen Ästhetik der Konzilsepoche“. Vorträge von Margaret Bent (Oxford), Jiri Fajt (Leipzig), Ansgar Frenken (Ulm), Maricarmen Gómez Muntané (Barcelona), Karl Kügle (Utrecht), Marc Lewon (Basel), Annette Löffler (Frankfurt), Stefan Morent (Tübingen), John L. Nadas (Chapel Hill), Klaus Oschema (Heidelberg), Yolanda Plumley (Exeter), Signe Roter-Broman (Berlin), Michael Schwarze (Konstanz), Uri Smilansky (Exeter), Francesco Zimej (Rom),

Veranstaltungsort: Ehemaliges Kloster Petershausen/Musikschule Konstanz. Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Stadt Konstanz und der Musikschule Konstanz, Benediktinerplatz 6, 78467 Konstanz.

Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Stefan Morent (Universität Tübingen), Prof. Dr. Silke Leopold (Universität Heidelberg), Dr. Joachim Steinheuer (Universität Heidelberg).

Der *Arbeitskreis Studium Populäre Musik e. V. (ASPM)* hat sich zum Ziel gesetzt insbesondere den wissenschaftlichen Nachwuchs zu fördern und zu fordern. Aus diesem Grund veranstaltet der ASPM für alle Nachwuchswissenschaftler/innen vom 18. bis 19. Juli 2014 einen Workshop am Institut für Musik und ihre Vermittlung an der Technischen Universität

Braunschweig. Der ASPM-Nachwuchsworkshop wird in diesem Jahr gemeinsam von Sarah Chaker (Institut für Musiksoziologie der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) und Dietmar Elflein (Institut für Musik und ihre Vermittlung der TU Braunschweig) geleitet. Alle ASPM-Mitglieder (und solche, die es noch werden wollen), die derzeit an einer Master-, Magister-, Diplomarbeit, Dissertation oder einer ähnlichen Qualifizierungsarbeit mit populärmusikalischem Bezug schreiben oder diese vor Kurzem fertig gestellt haben, sind herzlich eingeladen, ihre Studie im Rahmen des Workshops vorzustellen. Dieser versteht sich dezidiert als ein offener, angstfreier Diskursraum, in dem die Teilnehmer/innen auch die Möglichkeit haben, eventuell im Lauf der Arbeit aufgetretene Probleme offensiv anzusprechen und zu diskutieren. Darüber hinaus bietet der ASPM-Nachwuchsworkshop die Möglichkeit,

- in einem kleinen und eher informellen Rahmen erste Erfahrungen in der Präsentation eigener wissenschaftlicher Erkenntnisse zu sammeln,
- sich mit der eigenen Arbeit intensiv und kritisch auseinanderzusetzen,
- wichtige Anregungen von Außenstehenden für das eigene Forschungsprojekt zu erhalten,
- sich mit anderen Nachwuchswissenschaftler/innen jenseits der eigenen Hochschule, die sich in einem ähnlichen Lebensabschnitt befinden und dadurch die spezifischen (Arbeits-) Probleme kennen, auszutauschen und zu vernetzen.

Die Teilnahme am ASPM-Nachwuchsworkshop ist für die Teilnehmer/innen kostenlos. Die Kosten für das Catering trägt der ASPM. Reise- und Übernachtungskosten kann der ASPM leider nicht übernehmen. Gerne unterstützen wir die Teilnehmer/innen aber auf der Suche nach einer geeigneten Unterkunft. Auf Wunsch stellt der ASPM eine Teilnahmebestätigung aus.

Internationale Konferenz: Die Sprachen der populären Musik. Kommunikation regionaler Musiken in einer globalisierten Welt. 29. September bis 2. Oktober 2014, Universität Osnabrück.

Ziel der vom Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM) und der Universität Osnabrück ausgerichteten Konferenz ist die Aufarbeitung der vielfältigen Interdependenzen zwischen regionalen Kulturen bzw. zwischen dem Regionalen und dem Globalen in der populären Musik. Die Tagung wird die folgenden vier Themenschwerpunkte behandeln:

1. Kommunikationstheorie und Diskursanalyse: Wie lässt sich die Kommunikation zwischen den einzelnen lokalen populären Musik-kulturen beschreiben?

2. Analyse von Musik, Text und Performance: Wie funktionieren Zeichen des Lokalen in der populären Musik?

3. Soziologie, Ökonomie, Politik: Welche sozialen, ökonomischen und politischen Auswirkungen haben Gegensätze zwischen globaler populärer Musik und regionalen Kulturen und umgekehrt, wie wirken sich soziale, ökonomische und politische Konflikte darauf aus, welche „Sprachen“ der populären Musik sich verbreiten und welche nicht?

4. Typisch deutsch: Die Jahrestagung des ASPM 2013 hatte das Thema „Typisch deutsch“. Deutsche Wissenschaftler setzten sich mit den Phänomenen auseinander, die aus ihrer Innensicht typisch für deutsche populäre Musik sind. Für die Tagung „Die Sprachen der Populären Musik“ laden wir ausdrücklich nicht-deutsche Wissenschaftler ein, sich aus ihrer Außensicht mit dem typisch Deutschen in der deutschen populären Musik auseinanderzusetzen.

Weitere Informationen entnehmen Sie bitte der Konferenzwebseite www.popular-music.uos.de. Kontakt: Prof. Dr. Dietrich Helms, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Universität Osnabrück, Schloss/Neuer Graben 29, 49069 Osnabrück; popularmusic@uni-osnabrueck.de.

Internationaler Kongress „Werkinterpretation durch die Wissenschaft“, 2. bis 5. Oktober, Salzburg

Im Zusammenhang mit ihrer Volltagung veranstaltet die Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum vom 2. bis 5. Oktober 2014 in Salzburg einen internationalen Kongress. Ein Teil des Kongresses wird dem Thema

„Werkinterpretation durch die Wissenschaft“, vereinfacht auch manchmal „Analyse“ genannt, gewidmet sein. Dafür sind Referentinnen und Referenten bereits bestimmt: Prof. Dr. Gernot Gruber, Prof. Dr. James Hepokoski, Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, Prof. Dr. Robert Levin, Prof. Dr. Danuta Mirka, Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, Prof. Dr. James Webster. Vorsitz beim Roundtable: Prof. Dr. Peter Gülke. Ein zweiter Teil des Kongresses soll offen sein für alle Fragen aktueller Mozart-Forschung. Zu einem offenen zweiten Teil erging ein Call for papers. Es ist vorgesehen, die Beiträge im Mozart-Jahrbuch 2015 zu drucken.

Interessierte Zuhörer können die Referate und Diskussionen ohne Gebühren verfolgen. Anmeldung unter conference@mozarteum.at erwünscht.

Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, Vorsitzender der Akademie für Mozart-Forschung,

Internationale Konferenz: Voices of identities. Vocal music and the de/con/struction of communities in the former Habsburgian areas 1914–2014. 16. bis 19. Oktober 2014, Klagenfurt (Alpen-Adria-Universität und Kärntner Landeskonservatorium)

Selten in der europäischen Geschichte gab es größere, raschere und dichter aufeinander folgende Umbrüche als in den letzten 100 Jahren im Gebiet der ehemaligen Donaumonarchie. Im gemeinsamen Kulturraum wurden Konflikte ausgetragen, Grenzen errichtet und wieder aufgehoben, Differenzen und Gemeinsamkeiten konstruiert und immer wieder andere Identitäten entwickelt. Diese Veränderungen haben sich in allen Genres der Vokalmusik dank ihrer Textgebundenheit besonders stark ausgewirkt. Opern, Oratorien, Chorkompositionen, Volkslieder, Schlager, Pop- und Rocknummern dienten und dienen auf vielfältige Weise der Etablierung von Identitäten. In ihnen wurden Modelle von Zusammengehörigkeit entworfen, die nationale, ethnische, regionale oder soziale Ausprägungen haben konnten. Die interdisziplinäre Tagung möchte vielfältige Blickwinkel auf die identitätsbezogenen Implikationen vokaler Musikformen ermöglichen und aus der Alpen-Adria-Großregion heraus ei-

nen Beitrag der jüngeren Geschichte ebenso wie der aktuellen Lage leisten. Besonders angestrebt wird dabei die Verbindung mehrerer methodischer Ansätze und verschiedener Regionen, beispielsweise zu den folgenden Themenkomplexen:

- Post-habsburgische Identitätsfindungen auf internationaler, nationaler und regionaler Ebene
- Das Spannungsverhältnis zwischen mitteleuropäischen und osteuropäischen Musik-Identitäten
- Musik als Spiegel gesellschaftlicher und kultureller Konflikte
- Nationalopern und Festkantaten
- Definition von Identitäten: top-down oder vice versa?
- Ethnische Texte und Subtexte in der Populärmusik (Schlager, Rock, Pop)
- „Volksmusik“ und folkloristische Traditionen
- Untergrundmusik im Sozialismus

Die Konferenz bildet zugleich die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Ein Call for papers ist ergangen.

Kontakt: Prof. Dr. Christoph Flamm (christoph.flamm@aau.at) oder Dr. Daniel Ender (daniel.ender@aau.at), Universität Klagenfurt, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Kultur-, Literatur- und Musikwissenschaft, Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt.

IASPM-DACH Konferenz 2014: Conceptualising popular music. Öffnungen, Aneignungen, Positionen. 24. bis 26. Oktober 2014, Universität Siegen (in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Tanz Köln)

Die Auseinandersetzung mit „popular music“, populären Musikformen, Popmusik, populärer Musik, populären Musikpraxen, Populärmusik etc. findet international wie auch im deutschsprachigen Raum in sehr verschiedenen disziplinären Zusammenhängen statt: der Soziologie, den Geschichtswissenschaften, den Wirtschaftswissenschaften, der Ethnologie, den Medien- und Kulturwissenschaften, den Sprachwissenschaften, den verschiedenen Regionalwissenschaften und nicht zuletzt in den verschiedenen Fachdisziplinen der Musikwissen-

schaft und Musikpädagogik. Es ist davon auszugehen, dass entsprechend der in diesen disziplinären Zusammenhängen und „Fachkulturen“ entwickelten Gegenstandsbereichen, Erkenntnisinteressen und Methoden das Feld verschieden konzeptionalisiert wird, die Fragerichtungen jeweils andere sind und die untersuchten Facetten des komplexen Gegenstandsfeldes differieren. Eingedenk der Tatsache, dass heute inter- und transdisziplinäres Arbeiten als notwendige Voraussetzung einer adäquaten Auseinandersetzung mit dem angesprochenen Feld gilt und dass mittlerweile verschiedene Forscherinnengenerationen aktiv sind, ist von einer gewissen Unübersichtlichkeit des Feldes auszugehen. In den chronisch unterfinanzierten Geistes- und Sozialwissenschaften kann fachliche Desorientierung auch zum Problem werden.

Die erste wissenschaftliche Konferenz des deutschsprachigen Zweigs der IASPM will dieses Dilemma aufgreifen und produktiv machen. Wir wollen wissen, wie in sehr verschiedenen Disziplinen ‚popular music‘ erforscht wird, auf welchen Forschungstraditionen aufgesetzt oder mit welchen gebrochen wird, wer sich auf wen bezieht, welche Fragen gestellt werden, welche Theorien präferiert werden, welche Methoden zur Anwendung kommen und wie diese Perspektiven das Verständnis des Untersuchungsgegenstandes konturieren und damit ggf. sogar auf den Gegenstandsbereich selbst zurückwirken, in dem sie „definieren“ und sich dessen ermächtigen, was gemeint ist oder gemeint sein soll (z. B. auf nationalen und internationalen Fachtagungen, als Gutachterinnen, in der Ausbildung von Musikerinnen, Musikpädagoginnen, Vermittlern und Verwertern, auf Forschungsreisen, in Lexika oder in der Musikpolitik).

Wissenschaftliche Tagung der AG „Populärmusik und Gesellschaft“: Produktivität von Musikkulturen. 14./15.11.2014, Kassel

Die an der Universität Kassel von der AG „Populärmusik und Gesellschaft“ der Hans-Böckler-Stiftung ausgerichtete Tagung widmet sich den (Entwicklungs-)Dynamiken von Musikkulturen unter dem speziellen Blickwinkel der Produktivität. Kultur wird in den letzten Jahren verstärkt aus kulturwirtschaftlicher

Perspektive betrachtet. Begriffe aus der Wirtschaftswissenschaft gelangen verstärkt in kulturwissenschaftliche Diskurse und erfahren dabei Anpassungen und Umdeutungen. Welche Bedeutungen kann der Begriff „Produktivität“ im Hinblick auf Musikkulturen annehmen und wie lassen sich diese „gewinnbringend“ anwenden, um aktuelle Entwicklungsdynamiken zu beschreiben?

Die Tagung möchte Produktivitätsverständnisse und Organisationsformen von Musikkulturen vor dem Hintergrund soziologischer, kulturökonomischer und musikwissenschaftlicher Expertise vorstellen und diskutieren. Die Relevanz der Tagung liegt dementsprechend im Herausarbeiten von Produktivitätsdefinitionen sowie in der Erweiterung des Produktivitätsbegriffs am Beispiel von emergenten und etablierten Musikkulturen begründet. Ein Call for papers ist ergangen. Die Beiträge der Tagung werden in einem Sammelband veröffentlicht.

Organisationsteam der Tagung: Jan-Michael Kühn, Dennis Mathei, Hendrik Neubauer und Holger Schwetter. Bei Fragen wenden Sie sich bitte per E-Mail an: musikkulturen@gmx.net

*

Forschungsprojekt: Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South (MusMig)

Im September 2013 startete das internationale HERA-Projekt „Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South (MusMig)“, an dem die Kroatische, Slowenische, Polnische und Berlin-Brandenburgische Akademien der Wissenschaften sowie die Universitäten Warschau und Mainz beteiligt sind.

MusMig wird von der EU (Europäische Union), HERA (Humanities in the European Research Area) und nationalen Förderinstitutionen wie dem BMBF (Bundesministerium für Bildung und Forschung) finanziert. Mit der Beteiligung des BMBF nahm Deutschland zum ersten Mal am HERA-Programm teil, das die Verankerung der Geisteswissenschaften im interdisziplinären europäischen Forschungsdiskurs intendiert. Prof. Dr. Gesa zur Nieden (Jo-

hannes Gutenberg-Universität, Mainz) und Dr. Martin Albrecht-Hohmaier (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften) gelang es, im Rahmen des Projekts MusMig unter der Leitung von Prof. Dr. Vjera Katalinić (Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb) zwei Teilprojekte einzuwerben.

Das Projekt MusMig hat die Zielsetzung, Migrationswege von Musikern und musikalischen Artefakten im Europa der Frühen Neuzeit zu fokussieren, um einen Einblick in musikalisch-kulturelle Begegnungen zu verschaffen – in räumlicher (Ost-, West- und Südeuropa) wie in zeitlicher Hinsicht (17. bis 18. Jahrhundert). Hierbei sollen nicht nur Komponisten, Ausführende und Autoren von musikbezogenen Schriften einbezogen werden, sondern auch andere mit Musik in Verbindung stehende Berufe.

Die zentrale These des Projekts lautet, dass Wanderbewegungen und Migrationsprozesse im 17. und 18. Jahrhundert wesentlich zum Kräftespiel und zu den Synergieeffekten auf der kulturellen Bühne Europas beitrugen, indem durch sie Neuerungen, Stilwechsel und neue Modelle musikalischen und sozialen Verhaltens vorangetrieben und die Herausbildung einer gemeinsamen kulturellen Identität Europas befördert wurden.

Die Darstellung der Migrationswege soll über eine gemeinsame Datenbank mit interaktiven Karten geschehen, die von den deutschen Projektpartnern aus Berlin und Mainz koordiniert wird. Zudem soll in unterschiedlichen Veranstaltungsformen wie einer Konzertreihe, einer Ausstellung, Tagungen und Workshops über die Forschungsergebnisse informiert werden. Monographien, kritische Texteditionen, Beiträge in Zeitschriften und die Veröffentlichung von musikalischem Material für Wissenschaft und Praxis tragen zusätzlich zur Verbreitung der Ergebnisse bei.

Ein erster Workshop („Music Migrations: from Source Research to Cultural Studies“) mit Referenten aus Großbritannien, Frankreich, Tschechien, den Niederlanden und Deutschland sowie der Projektgruppe findet am 24. und 25. April 2014 im Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft (IKM), Abteilung Musikwissenschaft, der Johannes Gutenberg-Uni-

versität Mainz statt. Ein vollständiges Programm ist unter <http://musmig.hypothesen.org> einsehbar.

Kontakt: Dr. Martin Albrecht-Hohmaier, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Jägerstraße 22/23, 10117 Berlin, Tel.: 030/20370-264; albrecht-hohmaier@bbaw.de, oder Dr. Berthold Over, IKM – Abteilung Musikwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität, Jakob-Welder-Weg 18, 55128 Mainz, Tel.: 06131/39-22781; over@uni-mainz.de

Forschungsprojekt „Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini“. Institut für Historische Musikwissenschaft, Universität Hamburg

Die „Achse Rom-Berlin“ verband mit den Regimen Mussolinis und Hitlers nicht nur zwei faschistische Diktaturen unterschiedlichen Typs, sondern zugleich zwei bedeutende, traditionsreiche und Identifikation stiftende Musikkulturen. Da sich beide Regime als überlegene Nationen begriffen, bildete sich hier die scharfe Konkurrenz zwischen Mussolinis Italien und Hitlers Deutschland deutlich ab. So gestaltete sich das Verhältnis beider Nationen im Bereich des Musiklebens als ein Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung, welches durch propagandistische Achsen-Rhetorik einerseits und die ideologische Ächtung von „Internationalismus“ andererseits bedingt war. In den vielfältigen musikpolitischen Kontakten, Einflüssen, Abhängigkeiten und Rivalitäten zwischen den beiden Mächten traten unmittelbar deren kulturelle Selbst- und Fremdbilder zutage. Sie stehen exemplarisch für das Verhältnis zwischen dem deutschen und dem italienischen Faschismus und berühren damit den Kern dieser prekären Beziehung.

Diesem Gegenstand widmet sich ein Forschungsprojekt zu den „Deutsch-italienischen Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini“, das, von der DFG gefördert, zum Wintersemester 2013/14 am Hamburger Institut für Historische Musikwissenschaft die Arbeit aufgenommen hat. Der musikgeschichtliche Radius dieser Beziehungen reicht weit und durchmisst die verschiedensten Facetten kultu-

reller Wechselwirkungen zwischen beiden Nationen, vom gemeinsamen Musikaustausch bis hin zur deutschen Besatzungspolitik der Jahre 1943–45. Doch sind die faschistische und nationalsozialistische auswärtige Musikpolitik, ihre Institutionen, Akteure, ihre Verflechtung und ihre Folgen für das Musikleben in Deutschland und Italien weitgehend unbekannt. Diese Forschungslücke soll durch das Projekt geschlossen werden. Aufbreiter Quellenbasis wird nach den Inhalten, Kontinuitäten und Diskontinuitäten, nach den Strukturen und Auswirkungen dieser Beziehungen gefragt und auf ihrer Grundlage die Musikauffassungen in beiden Diktaturen verglichen.

Das Projekt wird, indem es die deutsch-italienischen Musikbeziehungen zwischen 1933 und 1945 so weit wie möglich zu rekonstruieren und zu dokumentieren versucht, dieses wechselseitige Verhältnis erstmals als Gesamtphänomen beschreiben und die Bedeutung der auswärtigen Musikpolitik in beiden faschistischen Diktaturen bewerten können.

Das Projekt wird geleitet von Prof. Dr. Friedrich Geiger, als wissenschaftlicher Mitarbeiter ist Tobias Reichard, M.A. tätig. Kontakt: friedrich.geiger@uni-hamburg.de

Forschungsprojekt: „Politische Instrumentalisierung der Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels“

Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Forschungsprojekt ist an der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angesiedelt und steht in Kooperation mit der Stiftung Händel-Haus Halle. Unter Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann führen Dr. Lars Klingberg, Dr. Juliane Riepe und Katrin Gerlach M. A. das Vorhaben an der Arbeitsstelle des Händel-Hauses durch, die ein in den vergangenen drei Jahren angelegtes umfangreiches Archiv zur Geschichte der Händel-Rezeption im 20. Jahrhundert beherbergt.

Als Forschungsprojekt, das sich der Frage nach den Mechanismen der politischen Instrumentalisierung von Musik der Vergangen-

heit im Deutschland des 20. Jahrhunderts widmet, gehört die geplante Untersuchung in den größeren Themenkomplex des Verhältnisses von Musik und Politik. Konkretisiert wird die Fragestellung am politischen Umgang mit Person und Werk Georg Friedrich Händels als einer zentralen Figur des musikalischen Erbes und zugleich eines Komponisten, der schon zu Lebzeiten als politischer Komponist begriffen und seitdem entsprechend instrumentalisiert wurde, besonders massiv und augenfällig in den beiden deutschen Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Der bewusst weit gefasste Zeitraum – das gesamte 20. Jahrhundert – soll es erlauben, nicht nur extreme Ausprägungen, sondern auch eine möglichst große Spannweite an Erscheinungsformen „politisierter“ Musik aus mehreren und ganz unterschiedlichen Staats- und Gesellschaftsformen zu beschreiben, zu analysieren und (vor allem auch) zu vergleichen. In Hinblick auf die politisch geprägte Händel-Rezeption im 20. Jahrhundert werden unterschiedliche Bereiche in den Blick genommen:

- Theorien der politischen Instrumentalisierung von Musik;
- Händel-Bilder bzw. politisierte Händel-Deutungen;
- Politisierung von Institutionen der Händel-Pflege;
- Händel-Feste und -Jubiläen als Kristallisationspunkte von Musik und Politik, Händels Werke innerhalb der Feierngestaltung;
- politisch instrumentalisierte Bearbeitungs- und Aufführungspraxis von Werken Händels.

Kontakt: katrin.gerlach@haendelhaus.de;
wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de.

Die MGG geht online. Zu diesem Zweck haben die Verlage Bärenreiter und J.B. Metzler ab 2014 eine langfristige Zusammenarbeit mit Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), dem Betreiber der weltweit größten bibliographischen Datenbank musikalischen Schrifttums, vereinbart. Die „MGG Online“ wird zweierlei bieten: den unveränderten Inhalt der Druckausgabe von 1994–2008 und darüber hinaus eine zum Erscheinungsdatum der „MGG Online“ aktualisierte Version mit Korrekturen

und Revisionen, erforderlichenfalls auch neuen Artikeln. Ab voraussichtlich 2017 wird der gesamte Inhalt der Musikenzyklopädie Nutzern in einer neu geschaffenen Datenbank zur Verfügung stehen. Regelmäßig sich anschließende Updates sichern den Abonnenten der „MGG Online“ die Musikenzyklopädie MGG auch in Zukunft als Referenzwerk für die Musikforschung. Die Verlage Bärenreiter und J.B. Metzler sind weiterhin für die Inhalte der MGG verantwortlich und werden dafür sorgen, dass die „MGG Online“ dauerhaft das Wissen über Musik ebenso zuverlässig wie aktuell darbietet. Die „MGG Online“ wird auch technisch aktuellen Erwartungen entsprechen. RILM bringt sein Fachwissen bei der Entwicklung und Erstellung einer Online-Datenbank ein, einschließlich umfassender Recherchewerkzeuge, zugänglich über eine komfortabel bedienbare Plattform. Als Partner ist RILM außerdem verantwortlich für die weltweite Vermarktung der „MGG Online“. Angebote für Bibliotheken und andere Nutzer werden rechtzeitig veröffentlicht. Als Generalherausgeber wurde Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich) gewonnen. Er wird zusammen mit der von den Verlagen eingerichteten Redaktion und mit einem international besetzten Beirat alle Aktualisierungen der „MGG Online“ inhaltlich konzipieren; zahlreiche Wissenschaftler werden Beiträge aktualisieren oder, wo nötig, neu schreiben. Auf diese Weise wird die „MGG Online“ den enzyklopädischen Anspruch der MGG einlösen und einen integralen Bestandteil der internationalen Musikwissenschaft im digitalen Zeitalter bilden.

Tagungsberichte

*abrufbar unter www.musikforschung.de
 (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)*

Gießen, 22. bis 24. November 2013
Typisch Deutsch – (Eigen)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land (24. Arbeitstagung des ASPM)
 von André Rottgeri, Passau

Rom, 10. und 11. Dezember 2013

Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven. Workshop für Studierende der Musikwissenschaft
von Stephanie Klauk, Rom

Dresden, 30. Januar bis 1. Februar 2014

„ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist“. *Annäherungen an Gottfried August Homilius*
von Ruprecht Langer, Leipzig

Würzburg, 14. bis 15. Februar 2014

Komponistenwitwen
von Maria Behrendt, Weimar

Mailand, 16. bis 22. März 2014

3. Italienkurs Musikwissenschaft: Musik und Medien in Mailand
von Michaela Kaufmann, Frankfurt

Havanna, 17. bis 21. März 2014

Lateinamerika und der Kanon. Erste Konferenz der Regionalsektion für Lateinamerika und die Karibik der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ARLAC/IMS)
von Daniela Fugellie, Berlin, und Cristina Urchueguía, Bern

München, 20. bis 21. März 2014

Cipriano de Rore at the Crossroads
von Michael Braun, Regensburg

Die Autoren der Beiträge

LEONORE KRATZ, geboren 1987 in Zürich, studierte Musikwissenschaft, Romanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Heidelberg und war Stipendiatin des Evangelischen Studienwerks Villigst. Sie absolvierte unter anderem Praktika am Deutschen Historischen Institut Rom, am Bach-Archiv Leipzig und beim Südwestrundfunk in Stuttgart. Ihre Magisterarbeit über Sebastian Hornmolds *Opus plane novum* schloss sie im Juli 2013 ab. Zurzeit ist sie Mitarbeiterin des Musikwissenschaftlichen Seminars Heidelberg.

KATERYNA SCHÖNING, geboren 1979 in Charkiw (Ukraine), studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Klavier und Komposition in Charkiw. 2006 DAAD-Promotionsstipendium in Leipzig (2007 Promotion), dort 2008–2010 Humboldt-Forschungsstipendium mit einem Projekt zur Stil- und Gattungstheorie in der Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert. 2010–2013 akademische Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Seit 2009 Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig.

CHRISTIAN STORCH, geboren 1979 in Meiningen, studierte in Weimar und Jena Musikwissenschaft, Kulturmanagement und Anglistische Literaturwissenschaft. Magister-Abschluss 2006, Promotion in Weimar 2009 (*Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte*, Köln/Wien 2011). Von 2010 bis 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Forschergruppe „Musik, Konflikt und der Staat“ an der Georg-August-Universität Göttingen, dort Forschungsprojekt zur kolonialen Musikpraxis in Portugiesisch-Indien im 16. und 17. Jahrhundert. Er ist Mitherausgeber der Reihe *Schnittke-Studien* sowie der Schriftenreihe der *Academia Musicalis Thuringiae*. Zudem ist er seit 2008 künstlerischer Leiter des Festivals Alter Musik in Thüringen, *Göldener Herbst*.