

nen (genau wie für Paolo da Firenze) keine einzige Note eingetragen worden war. Janke demonstriert nicht nur, dass mit den in SL enthaltenen Giovanni-Unica die entsprechende Sq-Sektion gut gefüllt werden könnte, sondern belegt auch plausibel, dass als Eröffnungstück für Sq aller Wahrscheinlichkeit nach Giovanni's *Chome servi a signor* vorgesehen war (S. 74). Von Piero Mazzuoli war zuvor nur bekannt, dass er seinen Vater in späteren Jahren an der Orgel von Santa Maria di Fiore vertrat, und Ugolino war zwar als Musiktheoretiker, kaum jedoch als Komponist beachtet worden. Zu den spannendsten Kapiteln des Buches gehört Jankes Darstellung von Piero Mazzuolis Biographie anhand von Archivfunden, die ihn als Komponisten auf die musikhistorische Landkarte setzen, und zwar als einen der typischen „Komponisten-Notare“ (Barbara Haggh), der innerhalb des Florentiner Musiklebens von etwa 1400 an, besonders ab 1420 bis zu seinem Tod 1430 eine wichtige Rolle, u. a. als Organist, spielte. Auch kompositorisch ist das für Piero ermittelte Material besonders interessant, u. a. durch die ungewöhnliche zweifache Vertonung der Ballata *A Febo Damne*, die die Piero-Sektion in SL einrahmt. Auch zu Ugolino trägt Janke neue biographische Erkenntnisse bei und untersucht dessen – durch Tilgungsmaßnahmen allerdings besonders schwer rekonstruierbare – Liedsätze, namentlich eine französische Ballade, zwei italienische Ballate und ein Madrigal.

Jankes Analysen zielen auf Stilmerkmale, die als Korrektive in Zuschreibungsfragen sowie für eine vergleichende Betrachtung des Repertoires genutzt werden. Auf ihrer Grundlage wäre im Einzelnen weiter nach gattungsbezogenen Differenzierungen sowie nach musikalischen Funktionen größerer Einheiten in Bezug auf weitere Florentiner Komponisten zu fragen. Es ist hilfreich, dass Janke im Anhang für solche und andere weitere Forschungen wohlgesetzte, die Grenzen des Erkennbaren und die Hinzufügungen

des Editors klar sichtbar machende Editionen von 17 zwei- und dreistimmig überlieferten Liedsätzen zur Verfügung stellt. Als Kontexte der drei Satzcorpora werden abschließend einige generellere Aspekte erörtert, so die Sujets der „poesia per musica“, insbesondere die Senhals, das Verhältnis von „französisch“ und „italienisch“ sowie das Florentiner Milieu. Hier ließe sich – gerade angesichts von Jankes generell erfreulich umsichtigem Umgang mit tradierten Narrativen der Trecentoforschung – fragen, warum für die Positionierung von Piero der von Prodocimo de Beldemandis entlehnte, musikhistoriographisch aber doch recht obertonreiche Begriff der „Moderni“ eingesetzt wird. Denn letztlich verweigern sich, wie Janke schlüssig darlegt, die an der Quelle ermittelten Befunde allen Versuchen, den „missing link“ zwischen den Florentiner Musikern und der frankoflämischen Vokalpolyphonie dingfest zu machen. Es gehört zu den besonderen Pointen, dass Janke ausgerechnet ein Palimpsest in all seiner fragmentarischen Qualität als starkes Argument für eine Dezentrierung musikhistorischer Entwicklungslinien heranziehen kann und zugleich den Leser durch seine Vorarbeit an vielen Stellen die fragile Qualität des Quellenmaterials fast vergessen lässt.

(Oktober 2017)

Signe Rotter-Broman

IRMGARD SCHEITLER: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 2: Darstellungsteil. Beeskow: ortus musikverlag 2015. XII, 752 S.

Im Jahrgang 2015 der *Musikforschung* war bereits der erste Band von Irmgard Scheitlers – in mehrfachem Wortsinn – gewichtiger Studie zur Schauspielmusik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit zu würdigen. Dieser erste als „Materialteil“ übertitelte Band verzeichnet auf seinen mehr als 1.000

Seiten nicht weniger als 1.467 deutschsprachige Schauspiele mit Musikanteilen aus dem 16. und 17. Jahrhundert und ließ schon aufgrund der gewaltigen Materialfülle den zweiten Band mit großer Spannung erwarten. Denn die Anhäufung von Forschungsdaten, so verdienstvoll und sorgfältig sie auch sein mag, bleibt ja ohne deren Analyse und Interpretation ein Unternehmen von begrenztem Wert. Diesen „Darstellungsteil“ hat Irmgard Scheitler inzwischen ebenfalls vorgelegt. Mit 752 Seiten Umfang kommt er dem Materialteil an physischem Gewicht recht nahe, erweitert und korrigiert den Quellenteil noch etwas und liefert mit drei Registern für beide Bände auch hilfreiche Orientierung. Vor allem aber bietet dieser zweite Band inhaltlich die gegenwärtig ganz sicher wichtigste und auch gewichtigste Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, dessen Bedeutung in der Forschung zuvor wohl völlig unterschätzt worden ist: Der den Darstellungsteil eröffnende Forschungsbericht umfasst gerade einmal neun Seiten und macht vor allem das Dilemma deutlich, dass ein Gegenstand wie die Schauspielmusik einerseits aufgrund unklarer disziplinärer Zuständigkeit gerne übersehen, andererseits von den berührten Disziplinen in perspektivischer Verzerrung wahrgenommen worden ist. Die germanistische Literaturwissenschaft erachtet die Musikanteile der Schauspiele als nicht essentiell für das Verständnis des Stückes, die Theaterwissenschaft beschäftigt sich nur noch wenig mit historischen Fragestellungen, und die Musikwissenschaft betrachtet alle Bühnenmusik als Wegweiser zur Oper.

Natürlich ist dieses Bild weitaus differenzierter zu zeichnen, und nichts anderes tut Irmgard Scheitler auch. Dennoch macht die Darstellung an vielen Stellen deutlich, dass zunächst Pionierarbeit zu leisten ist. Am wenigsten gilt das vielleicht noch für den Teil I der Darstellung, in dem mit einem „Blick über die Grenzen des hochdeutschen Sprechtheaters“ eine profunde Kartierung

des Feldes vorgenommen wird. Irmgard Scheitler widmet sich hier den Anfängen des Dramas in der Neuzeit sowie den neulateinischen Schauspielen, dem Einfluss der Jesuiten auf das deutsche Theaterleben, dem katholischen Theater außerhalb der Societas Jesu sowie verschiedenen paradramatischen Formen. Einen eigenen Abschnitt in diesem Teil widmet Irmgard Scheitler zudem den „ganz gesungenen Spielen in deutscher Sprache“, die sie im Materialteil aufgrund des anderen Gattungszusammenhangs ausgeschlossen hat. Dabei öffnet sie nicht nur den Blick auf die verschiedenen, zumeist missverständlichen Gattungsbezeichnungen, die die Forschung diesen „Opern“ gegeben hat – freilich verwendet sie diesen Begriff in distanzierenden Anführungszeichen selbst in der Überschrift dieses Abschnitts –, sondern auch auf die Bandbreite an Spielarten dieser Singspiele, derer man konzeptionell nicht habhaft werden kann, sobald man sie im- oder explizit durch die Brille der Opernforschung betrachtet. Analog mag das auch für die zuvor von ihr untersuchten ganz gesungenen jesuitischen Schauspiele gelten, die als Jesuiten-„Opern“ – auch hier verlässt sich die Autorin auf die Wirkung der distanzierenden Anführungszeichen – nicht zuletzt durch ihre zumeist sehr große Besetzung auffallen.

Der im Umfang mehr als doppelt so lange Teil II der Darstellung widmet sich einer ausgesprochen differenzierten Systematik der frühneuhochdeutschen Schauspielmusik, wie sie in dieser Art tatsächlich erstmalig vorgenommen wird. Vier Abschnitte sind die Bausteine dieser Systematik: einer zur Theorie der Schauspielmusik, einer zu den strukturbedingten Orten des Musikeinsatzes, einer zur Musikpraxis und den musikalischen Formen, einer zu speziellen Aspekten wie beispielshalber der Rolle von Frauen und Mädchen auf der Bühne. Es zeugt von großer Umsicht, wie Irmgard Scheitler hier ihren umfangreichen Untersuchungskorpus auswertet und exemplarische Belege anführt, etwa zu der Frage, wie Musik am Beginn oder

Ende einer Theateraufführung eingesetzt werden kann. Dass sie für die Instrumentalmusik an diesen Stellen eine „desolate Überlieferungslage“ (S. 272) konstatiert, mag auf Notentexte fixierte Musikwissenschaftler_innen enttäuschen; deutlich wird aber, dass man auch auf Basis von Texten und Paratexten erstaunliche, mitunter sehr viel weitreichendere Einsichten gewinnen kann. Allein schon an der Frage, wie sich die einleitende Musik zum anschließenden Schauspiel verhalten soll, lassen sich ganz unterschiedliche funktionelle Vorstellungen ablesen, mehr noch aber zu der überaus relevanten Frage, wie – fallweise auf dem Umweg über die Affektenlehre – Musik im Zuge eines diskursiven Prozesses mit Bedeutung ausgestattet wird. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Praxis, in den Verhöhnungen am Beginn der Stücke eine weitere mediale Dimension einzuführen. Diese Verhöhnungen stellen den Inhalt des Schauspiels (oder auch der einzelnen Akte) in Gestalt stummer Bilder dar, die das im 17. Jahrhundert als veraltet angesehene Argumentum als Handlungszusammenfassung ersetzen und die offenbar gar nicht selten musikalisch begleitet worden sind, mitunter direkt aus der Eröffnungsmusik übergeleitet. Das weitgehende Fehlen von Notentexten wird hier durch die Paratexte mehr als ausgeglichen, etwa wenn es in Christian Roses Weihnachtsspiel *Theophania* aus dem Jahr 1646 heißt, dass die immerhin 28 Verhöhnungen am Beginn mit dem „von den Mysis in allerhand Instrumenten angerichtet[en]“ Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ begleitet worden sind. Schon die Vorstellung, dass die 28 Verhöhnungen eine gewisse zeitliche Ausdehnung gehabt haben dürften, macht hier klar, dass man sich die Musik wohl als eine Art Choralvariation erheblichen Umfangs vorzustellen hat, die als funktionale und anlassgebundene Musik vielleicht gar nicht komponiert, sondern den immerhin sieben Strophen von Philipp Nicolais Choral in abwechselnden Arrangements nachgebildet

ist. Dass die sechste Strophe bei Nicolai mit ihrem Beginn „Zwingt die Sayten in Cythara. | Vnd laßt die süsse Musica, | Gantz frewdereich erschallen“ dazu sogar gewissermaßen die Handlungsanleitung abgibt, sei nur am Rande erwähnt.

Dankenswerterweise bilden die Ausführungen zu den aufführungspraktischen Bedingungen und den Formen der Schauspielmusik – einstimmige Lieder, mehrstimmige Liedsätze, Instrumentalmusik, Tanz – einen eigenen umfangreichen Abschnitt, in dem Funktion und Bedeutung der Schauspielmusik nachgegangen wird. An – zumindest aus musikwissenschaftlicher Sicht – etwas versteckter Stelle formuliert Irmgard Scheitler dazu die grundlegende Einsicht, dass „Schauspielmusik [...] das Musikleben ihrer Zeit ab[bildet]“ (S. 453) und somit eine erstrangige Quelle dafür darstellt, wie die Musik in ihrer Zeit wahrgenommen und bewertet worden ist. Diesen Gedanken weiterzuspinnen, bedeutet, aus der Schauspielmusik Erkenntnisse über die alltägliche Realität des Umgangs mit und des Verständnisses von Musik in der Frühen Neuzeit gewinnen zu können – Erkenntnisse mithin, die sich bei einer Konzentration auf komponierte Werke und Notentexte nicht eröffnen. Man könnte Irmgard Scheitlers Darstellung mit mancher Kritik begegnen: etwa der, dass sie sich kaum für mögliche prozesshafte Entwicklungen innerhalb des untersuchten Materials interessiert. Das hieße jedoch, den unvergleichlichen Vorteil dieser Studie zu übersehen, dass innerhalb des untersuchten Korpus keine wie auch immer begründeten Hierarchien konstruiert werden, sondern jede Quelle prinzipiell gleichermaßen ernst genommen wird. Und dies ist die notwendige Voraussetzung dafür, Schauspielmusik als alltagsgeschichtliche Quelle analysieren zu können. Wenn sie dies ist – und daran ist nach dieser Darstellung kaum zu zweifeln –, stellt Irmgard Scheitler mit ihrer Pioniertat die Musikwissenschaft vor die Herausforderung, die Musikgeschichte der Frühen Neu-

zeit wenigstens im deutschsprachigen Raum mit ganz neuen Augen zu betrachten.
(Oktober 2017) *Andreas Waczkat*

JOHANN MATTHESON: Texte aus dem Nachlass. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN unter Mitarbeit von Hansjörg DRAUSCHKE, Karsten MACKENSEN, Jürgen NEUBACHER, Thomas RAHN, Dirk ROSE und Dominik STOLTZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 706 S., Abb.

Mit einer einfachen Berufsbezeichnung ist die umfassende Tätigkeit des Hamburger Universalschriftstellers Johann Mattheson nicht zu fassen. Für die Musikwissenschaft, die sich erst nach 1945 (und damit erst nach dem Schock kriegsbedingter Quellenverluste) intensiver mit ihm zu befassen begann, ist er naturgemäß zunächst in ihrer einschlägigen, aber eben nur ausschnitthaften Perspektive erschienen (mit fundamentalen Forschungsarbeiten von Beekman C. Cannon, George W. Buelow, Hans Joachim Marx und vielen anderen); für die Historiographie des deutschen Journalismus wurde er in letzter Zeit vornehmlich durch grundlegende Arbeiten des Bremer Publizistikwissenschaftlers Holger Böning erschlossen. Das zu beackende Feld ist aber noch viel breiter: Mattheson war Musiker (Opernsänger, Domkapellmeister, Organist), Journalist und Publizist, Musikgelehrter, Übersetzer wissenschaftlicher wie poetischer Texte, Komponist und – nach seinem Selbstverständnis überhaupt am bedeutsamsten – Diplomat (nämlich Privatsekretär des englischen Gesandten). All diesen Aktionsfeldern gleichermaßen gerecht zu werden, ist eine buchstäblich interdisziplinäre Forschungsaufgabe. Hinzu kommt, dass neben dem immensen Umfang des gedruckten Œuvres noch ein voluminöser Nachlass der wissenschaftlichen Auswertung harret, den Mattheson 1763 testamentarisch der Hamburger Stadtbiblio-

thek vermacht hat und der heute – nach kriegsbedingter Auslagerung und späterer Rückführung – in den Teilen, die den Krieg überlebt haben, in deren Nachfolgeinstitution, der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, verwahrt wird. Dieser Herausforderung hat sich ein von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn geleitetes DFG-Projekt („Johann Mattheson als Initiator und Vermittler“) gestellt, aus dem zunächst ein umfangreicher, gleich betitelter Tagungsband hervorgegangen ist (2010 im Olms-Verlag) und bald darauf die hier zu besprechende, noch weitaus umfangreichere Edition. Beide Bände gehören, vom Verlag vorzüglich ausgestattet und überaus ansprechend gestaltet, als Resultate dieses Projekts eng zusammen.

Die nunmehr zwölf Konvolute, in die der Hamburger Mattheson-Nachlass heute gegliedert ist, werden in repräsentativer Auswahl von den Herausgebern des vorliegenden Bandes in sechs Sachgruppen untergebracht, in denen sich längst nicht alle, aber doch die wichtigsten Sektoren von Matthesons Aktionsfeld spiegeln: Biographisches, Publizistik, Philosophie und Ästhetik, Theologie und Moral, Musik. Ihnen folgt, selbst für den Mattheson-Kenner überraschend, eine weitere voluminöse Gruppe von Gedichten (S. 573–645), mit denen sich ein ambitionierter und handwerklich durchaus geschickter Poet mit Beiträgen zur Hamburger Lyrik zwischen Barthold Heinrich Brockes (den er auf S. 620 ebenso geistreich wie ergreifend betrauert) und Friedrich von Hagedorn zeigt (letzterer wird wegen seiner Anakreontik durchaus scharf angegangen). Als besonders witzig ist hier ein Gedicht „en 2 langues et demie“ hervorzuheben, das zwischen zwei Strophen in den beiden „ganzen“ Sprachen Deutsch und Französisch eine mittlere in der „halben“ Sprache Plattdeutsch setzt. „Wat shall he dohn?“ (S. 639) – so ähnlich mag es erstens im mittleren 18. Jahrhundert auf Hamburgs Straßen geklungen haben, und so wird zweitens natürlich auch die Basis sicht-