

rund 260 Quellen internationaler Herkunft zurückgreifen. Die spezifisch aquileische Quellengrundlage bilden 33 Handschriften zumeist des 14. und 15. Jahrhunderts mit Bibliotheksheimat Cividale und Görz/Gorizia. Hinsichtlich des interessanten Antiphonars Oxford, *Canonici liturgicus* 202 (12./13. Jahrhundert) schließt Scotti u. a. aufgrund des Überlieferungsbefundes von vier *Prosulae* auf Aquileia (ähnlich Wolfgang Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, VI, 1981, S. 357), eine recht schmale Grundlage. Neulich erst hat László Dobszay die Quelle übrigens als Repräsentantin der Regensburger Domliturgie namhaft gemacht (siehe *Ars Musica – Musica sacra*, hrsg. von David Hiley, Tutzing 2007, S. 69–98).

Leider ist festzustellen, dass weder Darstellungenweise noch Erscheinungsbild der Studie die hohen Ansprüche erfüllen, die sich aus dem oben geschilderten interdisziplinären Hintergrund ergeben. Spezialistenprosa paart sich hier mit der Revisionsbedürftigkeit des Manuskripts (Stil, Orthographie). Ein Appendix nähert sich den Quellen in vielen Teilübertragungen, Ansätze zu pragmatischer Zentralisierung von Melismen- und *Prosula*übertragungen sind selten, verwirrende Dopplungen die Regel. Redundanz ist im Hauptteil die Wiederholung von Quellenlisten eines meines Erachtens ebenso unnötigen thematischen *Prosulakatalogs* bei einigen späteren *Prosula*übertragungen (Stichproben ergaben Differenzen zwischen diesen Listen). Auch der oft unökonomische Notensatz hat Negativwirkungen: Der spannende Umbau des *Responsorium Ex eius tumba* zum Reimverstextresponsorium *Cepit preses* etwa geht im schlecht disponierten Beispiel 38 unter. So erschwert in meinen Augen hier leider die Form den Zugang zu den guten Erträgen dieses Buches. Eine interdisziplinäre Nutzung scheint mir eher unwahrscheinlich. Die Chance, einen musikwissenschaftlichen Beitrag konstruktiv in die hoch bedeutende Kulturtransfer-Diskussion einzubringen, ist damit kaum wahrgenommen worden.

(Juni 2007)

Roman Hankeln

SUSANNE MAUTZ: *„Al decoro dell’opera ed al gusto dell’auditore“. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Berlin: Logos Verlag 2003. 261 S., Nbsp.

Es kommt nicht eben häufig vor, dass eine musikwissenschaftliche Dissertation zu einem so komplexen Thema wie dem vorliegenden auf knapp 130 Textseiten einen neuen Forschungsstand erreicht. Allein schon deshalb verdient die Arbeit von Susanne Mautz Anerkennung. Der Vorstellung, dass es sich bei den Intermedien im italienischen Theater um eine eigene „Gattung“, gar eine musikalische, handeln könnte, erteilt die Verfasserin eine klare Absage: „Ein Intermedium kann – vereinfacht gesagt – etwas zu essen oder beispielsweise ein Madrigal sein, und beides dient dazu, eine Pause zu überbrücken. Dieser Umstand macht es schwer, den Begriff als *Terminus technicus* nachzuweisen“ (S. 14). Tatsächlich liegen die Ursprünge der Intermedien im höfischen Bankett, und erst später lässt sich der Begriff auch im Bereich des Theaters spezifizieren. Dass er von den Theoretikern mit dem Chor der griechischen Tragödie in Verbindung gebracht wurde, hat – ähnlich wie im Falle der Entstehungsmythen der italienischen Oper – mit der damaligen Theaterpraxis nicht allzu viel zu tun. Die von der Autorin vorgenommene Konzentration auf die Intermedien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts rückt denn auch die engen Wechselbeziehungen mit der frühen Oper in den Blickpunkt, während sich nach der Etablierung der kommerziellen Oper in Venedig ab 1637 auch die Intermedien grundsätzlich wandelten. Insgesamt lässt sich jedoch eine nahtlose „Entwicklung von den ersten nachweisbaren Intermedien an den oberitalienischen Höfen am Ende des 15. Jahrhunderts bis hin zu den komischen, von der Forschung als *Intermezzi* bezeichneten Intermedien des 18. Jahrhunderts, die zusammen mit der *Opera seria* gespielt wurden“, erkennen (S. 127).

Auch der in der Forschung allgemein akzeptierten groben Dreiteilung der Erscheinungsformen in „*intermedi apparenti*“, „*intermedi inapparenti*“ und „*intermedi aulici*“ liegt keine historisch verbürgte Systematik zugrunde. Während zwar die Unterscheidung zwischen „*intermedi apparenti*“ und „*intermedi inapparenti*“ in zeitgenössischen Quellen vereinzelt begegnet, handelt es sich bei den „*intermedi aulici*“ um eine Begriffsschöpfung Nino Pirrottas aus den 1950er-Jahren. Da Intermedien als ‚Pausenfüller‘ zwischen den Akten von Dramen oder Opern aufgeführt wurden und daher

immer mit (mindestens) einem anderen Werk einen gemeinsamen Aufführungskontext bildeten, kann „das Intermedium zunächst nur über seine Funktion, nicht aber über Form und Inhalt definiert werden“ (S. 35). Neben dem Problem einer formalen bzw. inhaltlichen Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes ist das der Identifizierung der Quellen am schwierigsten zu lösen. Während Intermedien als literarische Quellen in großer Zahl überliefert sind, ist die Anzahl erhaltener musikalischer Quellen vergleichsweise gering. Immerhin 25 Notenbeispiele aus diesen Quellen wurden für den Notenanhang der Arbeit ediert, von denen jedoch leider nur die wenigsten ausführlicher erörtert werden.

Nicht nur in dieser Hinsicht stellt der freiwillige Verzicht auf Vertiefung die eigentliche Achillesferse der vorliegenden Untersuchung dar. Dass die Intermedien auf ihre jeweiligen „Trägerwerke“ zugeschnitten wurden, bleibt lediglich eine von einem emphatischen Textbegriff ausgehende Hypothese, die als solche aber nicht erkannt, geschweige denn hinterfragt wird. Der auch terminologisch naheliegende Schritt vom Intermedium zur Intermedialität von Musik, Sprache, Szene und Text hätte auch methodisch fruchtbare Forschungsperspektiven eröffnen können, die jedoch ungenutzt bleiben. Zwar wird erkennbar, dass Intermedien als lyrische Kleinformen häufiger mit Komödien in Verbindung standen, Opern hingegen vorzugsweise mit tänzerischen Intermedien (Balli) gegeben wurden, weiterführende Überlegungen hierzu bietet die Verfasserin jedoch höchstens im Ansatz. Um diese Fragen wenn nicht zu lösen, so doch zu diskutieren, hätte es freilich nicht nur eines größeren Umfangs, sondern auch eines breiteren kulturwissenschaftlichen oder institutionengeschichtlichen Kontextes bedurft, als ihn diese äußerst verdienstvolle Untersuchung bereitstellt.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

ELISABETH ROTHMUND: *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. „Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm.“* Bern: Peter Lang 2004. XVII, 449 S. (Collection „Contacts“. Série III: Etudes et documents. Volume 63.)

Wer über Heinrich Schütz schreibt und dabei den Akzent auf die deutschsprachige weltliche Musik setzt, der rückt – so muss es zunächst scheinen – einen peripheren Teil von Schütz' Werk in den Mittelpunkt. Denn im Gegensatz zum geistlichen Œuvre, das Schütz' musikgeschichtliche Bedeutung begründet, ist das weltliche Schaffen über deutsche Texte für den heutigen Betrachter wenig profiliert. Die Musik der Bühnenwerke ist ausnahmslos verloren, und die erhaltenen weltlichen Lieder und Madrigale auf deutsche Texte machen einen verschwindend geringen Teil des überlieferten Gesamtwerkes aus. Dass die Verfasserin indessen etwas anderes beabsichtigt als eine erneute Würdigung des Komponisten Schütz, signalisiert das Wort „Kulturpatriotismus“ im Titel. Darunter ist im Blick auf das deutsche 17. Jahrhundert sinnvollerweise nicht der Stolz auf vorhandene nationale Kulturgüter zu verstehen, sondern die Intention, solche Kulturgüter zu schaffen. Für den Musiker Schütz ging es dabei einestils darum, die italienische Aufführungs- und Kompositionspraxis, die ihm Vorbild war, in Deutschland heimisch zu machen; vor allem aber galten seine Bemühungen dem Schaffen von Bühnenwerken und weltlichen Madrigalen in deutscher Sprache – Gattungen, für die adäquate deutsche Dichtungsformen erst zu schaffen waren.

Rothmunds Darstellung hat drei Brennpunkte: 1. die Begriffsfamilie „Deutschland – Vaterland – Nation – Reich“ in Schütz' Sprachgebrauch, 2. die Theorie des deutschen Madrigals in Caspar Zieglers Traktat von 1653, 3. das Problem der Bühnenmusik in deutscher Sprache. Das vorangestellte Kapitel „Heinrich Schütz, das Deutsche und die anderen Sprachen“ enthält einen Durchgang durch Schütz' Œuvre und seine Rezeption, der – da im Wesentlichen Sekundärliteratur zu referieren war – ausführlicher als nötig geraten ist. Das Kapitel „Heinrich Schütz, Deutschland und die anderen Nationen“ versucht, aus Schütz' Äußerungen sein Bewusstsein als schaffender Musiker in „unserm [...] lieben Vaterlande / Teutscher Nation“ (Formulierung nach dem Memorandum vom Januar 1651) deutlich werden zu lassen, wobei im Anschluss an den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette der Schicht des „Paratextes“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, d. h. den Nebentexten der veröffent-