

Auhagen auf denkbar schlichte, unpräzise Weise den aktuellen Forschungsstand zu Fragen der Wirkung und Wahrnehmung musikalischer Klänge. Beides, so grundverschieden es sein mag, läuft unter demselben Label: Rezeption. Besser könnte der Band am Ende nicht verdeutlichen, dass in dieser „ökumenischen“ Auffassung der Kategorie nun wirklich alle Konfessionen ihren Platz haben.

(Mai 2022)

Arne Stollberg

*BERNHARD RAINER: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579, Wien: Hollitzer 2021. 304 S., Abb.*

Die Musik am Münchner Fürstenhof im 16. Jahrhundert hat die Forschung zu verschiedenen Zeiten magisch angezogen, insbesondere war Orlando di Lasso im Fokus des Interesses. Als herausragende Komponistengestalt versorgte er ab 1556 von der bayerischen Residenzstadt aus den europäischen Markt mit gedruckten Publikationen von Chansons, Madrigalen, Motetten und Messen sowie zahlreichen anderen geistlichen oder weltlichen Gattungen. Mehr noch als die immense Produktion von käuflich erwerbten Editionen weckten die handschriftlich überlieferten Kompositionen die äußerste Neugier, die großformatig aufgezeichneten und auf hunderten Seiten mit kostbaren Buchmalereien versehenen Bußpsalmen oder deren kleinere und in der Ausstattung etwas bescheidenere Geschwister, nämlich die Prophetiae Sibyllarum zusammen mit den Hiob-Lesungen. Musik, die Herzog Albrecht V. (1550–1579) als *musica reservata* nur bei besonderen Gelegenheiten zugänglich machte, musste als Verschlussache eine Aura des Geheimnisvollen um sich aufbauen und wiederholt zu Deutungen unterschiedlichster Art Anlass geben. Die bekannten Bilder aus den Codices des Hans Mielich mit Darstellungen von Vokal- und

Instrumentalensembles der Münchner Hofkapelle fehlen weder in wissenschaftlichen Enzyklopädien zur Musikgeschichte noch in Büchern für die schulische Musikausbildung. Mit ihnen wurde Aufführungspraxis der Renaissancezeit anschaulich und kam gewissermaßen sogar greifbar nahe. Während ihnen in den Biographien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 1958) und Horst Leuchtmann (*Orlando di Lasso*, Bd. I: Sein Leben, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976) eher illustrierender Charakter zukam, waren es die Detailstudien von Jürgen Eppelsheim (*Musikinstrumente zur Zeit Orlando di Lassos*, in: *Musik in Bayern* 24, 1982, S. 11–42) und Nicole Schwindt („Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570“, in: *Acta Musicologica* 18, 1996, S. 48–85), mit denen die organologische wie auch ikonographische Diskussion überhaupt erst eröffnet wurde.

Mit dem Buch *Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579* legt Bernhard Rainer die Druckfassung seiner Wiener Dissertation vor. Zu den im Titel genannten Instrumentalisten treten in Teil II – wie zu erwarten war – die Musikinstrumente am Hof Albrechts V. hinzu bevor als Teil III die instrumentale Praxis selbst erörtert wird. Die Dissertation Rainers ist so etwas geworden wie ein Kompendium zu allen Themen, die sich um die Musik Lassos und seiner Zeitgenossen herum aufreihen. Es sind – mutmaßlich – alle Informationen zusammengetragen, die aus der bis dato verfügbaren Forschungsliteratur hervorgehen. Insbesondere werden sich die Vertreter aus der Szene der Alten Musik darüber freuen, weil sie nicht länger nach Material in den kleingedruckten Passagen der Lasso-Biographie stöbern oder sich durch organologische Detailfragen bei Eppelsheim durcharbeiten müssen. Bei Rainer findet man, was man sucht, aufgrund der klaren Gliederung vergleichsweise leicht, auch wenn ein Register durchaus eine

Hilfe gewesen wäre. Wer macht eigentlich Autoren und Verlagen weis, dass nur Rezensenten nach Registern suchen würden? Von besonderem Interesse können dabei die Kapitel über die soziale Stellung der Musiker bei Hofe und die Verbindungen zur venezianischen Musik sein. Wohltuend liest sich das Kapitel über die Kirchenmusik mit den Informationen zum Hinzuziehen von Zinken und Posaunen zum Vokalensemble. Die Erkenntnis mutet zwar nicht unbedingt spektakulär an, doch wird hier ein Beitrag geliefert, mit dem sich die teilweise immer noch verbreitete Beliebtheit bei der Instrumentierungspraxis von Messen und anderer liturgischer Musik beenden ließe. Wohltuend auch die Klarstellungen zum (Nicht-)Einsatz von lauten Blasinstrumenten bei der Kammermusik. Der Abschnitt über Schauspielmusiken fällt mit seinen knapp zwei Seiten (S. 163f.) wohl deswegen so spärlich aus, weil keinerlei jüngere Literatur einbezogen ist. Da wäre durchaus mehr zu holen gewesen. Ob es demnach mit der ersten monographischen Abhandlung zum Thema gelang, „Grundlagenforschung zu betreiben und Lücken zu schließen“, muss eine etwas genauere Analyse erweisen.

Dem Anspruch einer Dissertation folgend, trägt Rainer selbstverständlich auch zu einem Zuwachs an wissenschaftlicher Erkenntnis bei. Dies geschieht weniger über neu entdeckte Dokumente, Musikalien oder Instrumente, sondern diskursorientiert über die Neubewertung von Quellen und Bildmaterial. Und daran ist das gewählte Thema bekanntlich überaus reichhaltig. Das Vorgehen kann hier an einigen Beispielen vorgestellt werden.

Unter der Rubrik „Multiinstrumentalisten“ (S. 53–55) geht Rainer der Frage nach, wie die Diskrepanz zwischen der Anzahl der Instrumente in zeitgenössischen Inventaren einerseits und den nachgewiesenen Musikern andererseits zu erklären wäre. Dass die Spieler jeweils mehrere Instrumente beherrschten mussten, überrascht an dieser Stelle

nicht wirklich, zumindest wenn man die – jetzt auch nicht mehr ganz neue – Studie von Heinrich Schwab über *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums* (Kassel: Bärenreiter, 1982) zur Kenntnis genommen hat. Rainer bemerkt darüber hinaus eine zunehmende Spezialisierung beim Aufteilen in Streicher und Bläser wie auch „auf eine Stimmlage und damit eine bestimmte Funktion im polyphonen Satzgefüge“ (S. 42). Der Zusammenhang zur Praxis von Stimmbüchern bleibt unerwähnt, ist aber grundlegend, denn bei einem Wechsel der Instrumente blieben die jeweiligen Noten immer bei den Musikern. Ein privates Vorbereiten von Stimmen wäre anders gar nicht möglich gewesen. Bei einer Beschäftigung mit den im 16. Jahrhundert zunehmend größer werdenden Ensembles in den Stadtpfeifereien muss auffallen, dass das professionelle Instrumentalspiel dort quasi zünftig betrieben wurde. Familienverbände von Musikern wurden von Keith Polk in verschiedenen Beiträgen schon für das 15. Jahrhundert nachgewiesen. Solche Gruppen am Münchner Hof anzutreffen, muss demnach nur als konsequente Weiterführung im großen Stil betrachtet werden. Der Unterschied zu den kleinformatischen Stadtpfeifereien bestand eben in dem enormen Volumen, das Herzog Albrecht in seine Hofkapelle investierte, also anstatt vier oder fünf mindestens dreimal so viele Instrumentalmusiker zu beschäftigen. Erst damit konnte die angesprochene Ausdifferenzierung überhaupt erfolgen.

Einem in der historischen Organologie typischen Problem begegnet man auch bei Rainer. Dabei geht es um die Terminologie, die bekanntlich keinerlei Verbindlichkeiten unterlag. Und die Dokumente stammen in der Regel gar nicht von Musikern oder Musikkundigen, sondern von Chronisten oder dem Verwaltungspersonal. Die Forschung ist dabei auf die wenigen Traktate des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (Virdung 1511, Agricola 1529 und Praetorius 1619) angewiesen, wobei man die für den Untersuchungs-

zeitraum schmerzliche Lücke zu beachten hat. Während bei gängigen Bezeichnungen wie *Violino* oder *Cornetto* die Varianz bei den Deutungen gering ist, dürfen etwa *Cornamusa* oder *Dolzaina* nicht mit Selbstverständlichkeit einer konkreten Erscheinungsform oder Bauweise zugeordnet werden. Anhand eines 1982 aus dem Wrack der Mary Rose (gesunken 1545) geborgenen Doppelrohrblattinstrumentes rekonstruiert etwa der Instrumentenbauer Fritz Heller eine Dolzaina in Art einer Schalmey (vgl. Frances Palmer, „Musical Instruments from the Mary Rose“, in: *Early Music* 11, 1983, S. 53–59). Bernhard Rainer unternimmt folgende Argumentationskette (S. 110f.), die damit beginnt, dass in Inventaren der Grazer Hofkapelle sowohl „fagat“ und „fagati“ wie auch „dolzani“ erscheinen. Damit wären diese „dolzani“ nicht gleichzusetzen mit Dulzianen, sondern mit Racketten. Massimo Troiano nennt in seiner Beschreibung der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 zweimal „dolzaina“, nach Rainer sei damit wahrscheinlich ebenfalls das Rackett gemeint, es sei „offensichtlich bekannt gewesen, verwendet worden und ikonographisch nachgewiesen“. Im Anschluss daran bringt Rainer einen Auszug aus einem Inventar von 1655, in dem von Raget oder Ragetten die Rede ist. Mir scheint das alles methodisch doch eher fragwürdig, denn der Diskurs mit älteren Erklärungsversuchen zur Dolzaina wird gar nicht gesucht; die ganze Kette an Belegen ist außerdem nicht nur dürftig, sondern von der Argumentation her zirkelschlüssig angelegt. Genauso wenig wie die Gleichsetzung des „quiet shawm“ von der Mary Rose bei Heller überzeugt, so wenig plausibel ist es, die Dolzaina mit einem Rackett zu identifizieren. Dabei will ich gar nicht ausschließen, dass die eine oder die andere Möglichkeit zutreffen könnte, einen Beweis dafür gibt es jedoch nicht so einfach. Angesichts des terminologischen Pluralismus jener Zeit kann man sich durchaus vorstellen, dass sich einmal eine Schalmey damit bezeichnen lassen musste, ein anderes Mal dann ein Rackett.

Bernhard Rainer gründet seine Interpretationen durchwegs auf Informationen aus zeitgenössischen Quellen, die er den vorliegenden Publikationen entnimmt. Dazu gehört mit mehreren Beispielen Wolfgang Boetticher (bes. *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel [u. a.] 1963). Auf S. 132f. widmet sich Rainer einem Musiker namens Joan. BaPtista [sic!] de la Harpa, wobei er Briefe des jungen Ernst von Bayern aus Rom an seinen älteren Bruder Wilhelm heranzieht, die bei Boetticher (S. 88f.) auszugsweise abgedruckt sind. Die in der Lasso-Forschung durchaus bekannte Unzuverlässigkeit bleibt bei Rainer (S. 17f.) auf die Aktivitäten Boettichers im Sonderstab Musik während der Zeit des Nationalsozialismus beschränkt. Darum geht es bei Lasso eher am Rande, etwa im Zusammenhang mit Lautentabulaturen. Im Grunde muss man aber jede von dem Altmeister zitierte Quelle erneut ansehen, das lehrt ein Blick in Leuchtmanns Lasso-Biographie. Will man nun bei Rainer erfahren, wo sich der interessante Schriftwechsel der beiden Wittelsbacher Brüder befindet, kommt man nicht weiter, weil er diese Quelle nicht nennt. Nimmt man dann Boetticher zur Hand, findet man eine Signatur im Geheimen Hausarchiv in München. Eine Bestellung wäre aber erfolglos, weil die angegebene Signatur nicht stimmt (recte: München, GHA, Korr. Akt 606 VI). Außerdem sind bei Boetticher die Zitate den falschen Daten zugeordnet. Dem von Rainer ausgewerteten Inhalt schadet das nicht zwangsläufig, aber das kritiklose Übernehmen wirft doch ein Licht auf das Arbeiten mit den Quellen. Aus den hier genannten Briefstellen möchte er über den Harfenisten Giovanni Batista de la Harpa einen Zusammenhang herstellen zur Entwicklung der Arpa doppia. Der Münchner Hof hätte den Musiker – so Rainer – wohl gerne wegen des neuen Instruments engagiert, die Bemühungen scheiterten allerdings. Trotzdem zeigt die Spur, die Reiner verfolgte, wie sehr auch die Söhne Herzog Albrechts in die

Musikpolitik involviert und an Innovationen interessiert waren. Daher mutet es seltsam an, dass Rainer einen Satz aus dem Brief vom 12. Juni 1574 übergeht, in dem Ernst „wegen des Johann Baptista de La Harpa so wol auch des Lorenzini vnnnd derbegerten Instrument halben“ schreibt. Die Passage hätte seine Argumentation durchaus stützen können. Bei Boetticher geht sie im Durcheinander seiner Darstellung unter. Die ebenfalls dort zitierten Sätze zum Erwerb von Musikinstrumenten sucht man in Rainers einschlägigem Kapitel (S. 81–83) übrigens auch vergeblich.

Bereits Adolf Sandberger wertete für seine Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso (Bd. 1 und 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894 und 1895) die Münchner Hofzahlamtsrechnungen aus. Die in Bd. 3 zusammengetragenen Auszüge wurden in der Literatur so oft zitiert, dass die Ausgabe selbst schon zur Quelle geriet. Doch auch die Ausgabe Sandbergers ist problematisch. Es fehlen Einträge, es fehlen Seiten komplett; zudem wurde mit dem Auszugsverfahren die originale Struktur der Rechnungsbücher (München, Hauptstaatsarchiv, Kurbayern Hofzahlamt) unsichtbar gemacht. Damit wird auch unklar, aus welcher Kasse (modern: Kostenstelle) eigentlich jeweils bezahlt wurde. War etwa die Schatulle des Herzogs am Ende des Haushaltsjahres bereits geleert, bediente man sich schon mal bei der Frau Gemahlin. Eine Neuausgabe oder noch besser ein Digitalisat dieser wertvollen Quellen stellt weiterhin ein Desiderat für die Forschung dar. Ohne die originalen Rechnungsbücher konsultiert zu haben, wird man ansonsten auf dünnem Eis gehen.

Der Studie Rainers kommt als erste monographische Studie zur Instrumentalmusik am Münchner Hof zweifellos ein Verdienst zu. Mit Aufwand die eingesetzten Belege zusammengetragen und in eine sinnvolle sowie benützbare Anordnung gebracht zu haben, stellt eine Leistung dar, die nicht ge-

ringgeschätzt werden sollte. Dagegen fällt freilich die mangelnde Kritik beim Umgang mit Quellenzitaten aus der Literatur doch ernüchternd ins Gewicht. Noch nicht einmal Sandbergers Beiträge enthalten einen wissenschaftlichen Kommentar. Mit zugespitzten Thesen hält sich Rainer in seiner Einleitung vornehm zurück. Dennoch verbirgt sich unter den Fallstudien in Teil III. ein durchaus kontrovers zu diskutierender Abschnitt mit einer Deutung zum eingangs erwähnten Mielich-Bild mit der Hofkapelle im Georgssaal der Residenz. Rainer will hier mit den Fragen nach den erkennbaren Instrumenten und den Personen in die lange Reihe von Interpretationen einsteigen, ob es hier um eine „reale Aufführungssituation“ geht, „und wenn ja, welches Musikstück [...] gerade gespielt werden“ könnte (S. 200). Zweifellos: Man kann Musik in der abzulesenden Instrumental- (und evtl. sogar Vokal-) Besetzung aufführen. Und ebenfalls zweifellos darf man solche Aufführungen veranstalten. Die heutige Musikpraxis darf dies alles, weil sie es kann. Daran ist nichts verwerflich. Ich habe aber so meine Bedenken, aus der schieren Möglichkeit darauf schließen zu wollen, ob es so war, und wie es womöglich war. Man begibt sich auch hier sehr schnell in einen *circulus vitiosus* hinein, der als argumentatives Hilfsmittel zwar sehr beliebt, aber dennoch untauglich ist. Und was Mielichs Bild angeht, sei hier abschließend Philipp Hainhofer zitiert, der 1611 bei einem Besuch in München die Mielich-Handschriften zu Gesicht bekam:

„drey grosse volumina inn Regal, deren zwo Orland di Lasso vnd darein 7. Psalmen vnd das laudate omnes gecomponieret musicalischer weiss, vnd vnder dem text vnd notis allerley schone gemähl auss dem alten vnd newen Testament vnd auss andern Büchern gezogen stehen, die den text etlicher massen explicieren. [...]

Auf einem besondern blat seind die fürnehmsten Musicanten so Anno 1560 in 1570 gelebt haben, abgeconterfett, ieder

mit ainem Instrument, damit er excellirt hat.“

Dem muss man eigentlich keine weitere Spekulation hinzufügen.

(Mai 2022)

Franz Körndle

*MARCIE RAY: Coquettes, Wives, and Widows. Gender Politics in French Baroque Opera and Theater. Rochester: University of Rochester Press 2020. 202 S., Abb. (Eastman Studies in Music.)*

Um die „dynamische Landschaft von Liebe und Ehe im französischen Komödienrepertoire des 18. Jahrhunderts zu erfassen“ (S. 8), werden in Marcie Rays Studie Weiblichkeitsprojektionen zwischen Ideal und Schreckbild aufgerufen, deren (musik-)theatraler Darstellung sie anhand von Fallbeispielen aus dem Gefüge der öffentlichen Pariser Theater des 17. und 18. Jahrhunderts nachspürt: der Figur der Koketten (Kap. 1) und der Witwe (Kap. 2), der Scheidungswilligen (Kap. 3) und der Heiratsunwilligen (Kap. 4). Die Effekte der einschlägigen Figurenzeichnungen changierten, wie Ray überzeugend darlegt, zwischen misogynem Spottgelächter und angedeuteter Selbstermächtigung – nuanciert je nach (musik-)theatralen Kontext und Schauspielstil, nach Publikumszusammensetzung und vorgebrachter Diskursposition. Damit ist Rays Betrachtung ein- und vielseitig zugleich: Einseitig, was die Konzentration auf Frauenfiguren aus einer männlichen Sicht betrifft, die sich auf die eine oder andere Weise zur Institution Ehe verhalten; vielseitig, was das Spektrum (musik-)theatraler Spielorte angeht, deren Produktionen ausschnittsweise beleuchtet werden.

Jedoch ist die Auswahl der Fallbeispiele (zusammengefasst auf S. 109) denkbar klein: Aus dem Repertoire der Académie Royale de Musique, kurz Opéra, das seit ihrer Gründung bis zum Endpunkt von Rays Untersuchungszeitraum mehrere hundert Produktionen umfasste, hat Ray lediglich zwei heraus-

gegriffen, die noch dazu ganze 44 Jahre auseinanderliegen: die – seinerzeit wenig erfolgreiche – opéra-ballet *Aréthuse, ou la vengeance de l'Amour* von André Campra und Antoine Danchet (1701) sowie den ballet bouffon *Platée* von Jean-Philippe Rameau und Adrien-Joseph Le Valois d'Orville (1745). Das Théâtre-Français ist Rays Liste zufolge mit Molières *Les Précieuses ridicules* (1659) und Philippe Quinaults *La Mère coquette* (1665), mit Jean Donneau de Visés *La Veuve à la mode* (1667) und Raymond Poissons *Les Pipeurs, ou Les Femmes coquettes* (1671), mit Molières *Les Femmes savantes* (1672) und Marivaux' *La Double inconstance* (1723) vertreten – wobei letzteres tatsächlich zum Théâtre-Italien gehört. Für Selbiges verzeichnet die Autorin Jean François Regnards *Le Divorce* (1688), Claude François Desportes' *Veuve coquette* (1721) und Pierre de Morands *L'Esprit de divorce* (1738), während schließlich die aus dem Zusammenschluss von Jahrmarktstruppen hervorgegangene Opéra-Comique mit immerhin vier Stücken in die Zusammenschau einbezogen wird: *Les Arrêts de l'Amour* (Alain-René Lesage und Jacques-Philippe d'Orneval, 1716) und *Les Amours de Nanterre* (Lesage, d'Orneval und Jacques Autreau, 1718), *Les Animaux raisonnables* (Marc-Antoine Legrand und Louis Fuzelier, 1718) und *Le Fâcheux veuvage* (Alexis Piron, 1725).

Die Auswahl von nur 15 Stücken aus über achteinhalb Jahrzehnten öffentlichen Theaterbetriebs in Paris, die sowohl generationen- als auch gattungsübergreifend daher kommt, kann schwerlich als repräsentativ für die vier Motive gelten, die Ray in diesen Stücken – die sie allesamt als „comic spectacles“ (S. 1, 61) versteht – zu adressieren sich vorgenommen hat. Dass die Autorin die Gattungsbezeichnung *opéra-comique* mit „comic opera“ (S. 5, 47, 106) übersetzt und mithin als „lustige Oper“ auffasst, ist ein Kardinalfehler, der einer stichhaltigen Analyse notwendigerweise im Weg steht. „Comique“ bedeutet im Kontext der französischen Musiktheatergeschichte ja eben nicht