

liturgische Musik. Wesentlich weniger bearbeitet dagegen wurde das umfangreiche Feld der außerliturgischen Andachtsmusik, die im Laufe des 16. Jahrhunderts in Rom und anderen italienischen Städten eine enorme Popularität besaß. Eine gleichsam doppelte Missachtung erfuhr bislang die Lauda, indem sie einerseits als unvollkommene Vorläuferform des Oratoriums angesehen und andererseits ihre schlechte Satzweise als minderwertige Kompositionsqualität angesehen wurde.

Lothar Schmidt widmet sich nun in einer ausführlichen und hervorragend recherchierten Studie dieser vernachlässigten Gattung italienischsprachiger Werke, die von vornherein nicht für eine liturgische Praxis vorgesehen, sondern im Rahmen von Andachten angesiedelt waren. Dabei trägt er nicht nur erheblich zur ‚Ehrenrettung‘ der römischen Lauda bei, sondern stellt die Gattung auf der Basis exakter Quellenarbeit in einen größeren theologischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhang.

Ausgangspunkt von Schmidts Überlegungen bildet die differenzierte Analyse des 1563 in Rom erschienenen *Primo libro delle laudi* von Giovanni Animuccia, dessen Publikation im institutionellen Kontext der römischen Oratorianer um Filippo Neri zu sehen ist. Im textlichen und musikalischen Vergleich mit dem Florentiner Lauden-Repertoire aus der ersten Jahrhunderthälfte – überliefert vor allem in einem von Serafino Razzi herausgegebenen Sammelband unter dem Titel *Laudi spirituali* – weist Lothar Schmidt überzeugend nach, dass Animuccia zahlreiche traditionelle Werke übernahm und im Sinne einer „musikalischen Varietas“ bearbeitete.

Dem Vorwurf kompositorischer Primitivität in der Lauda begegnet Schmidt mit Ausführungen zur „simplicitas“ als wesentliche Kategorie in der Musikauffassung Girolamo Savonarolas, der an der Schwelle zum 15. Jahrhundert ein Förderer des Laudengesangs in Florenz war. Anschließend wird auch das zweite Laudenbuch Animuccias von 1570, das eine enorme Bereicherung des Repertoires darstellt, einer genauen Untersuchung unterzogen. Der Druck enthält auch zahlreiche lateinischsprachige Vertonungen, deren kompositorischer Anspruch im Vergleich zu den früheren Lauden-Veröffentlichungen deutlich gestiegen ist.

In einem weiteren großen Abschnitt wid-

met sich Lothar Schmidt dem römischen Lauden-Repertoire nach Giovanni Animuccias Tod (1571) bis zum Ende des Jahrhunderts, einer Zeit, in der die stetig an Bedeutung zunehmende Congregazione dell’Oratorio ihren Einfluss auf die Gattung verstärkte. Im Mittelpunkt stand die Funktion der Lauda als einfaches, allgemein verständliches Gebet, der sich die Form unterordnete. Kompositorische Kunstfertigkeiten, wie noch im zweiten Laudenbuch Animuccias anzutreffen, wurden im Sinne einer neuen „simplicitas“ weitgehend zurückgenommen. Hinzu kam jedoch ein weiterer, ganz wesentlicher Aspekt: die Übernahme ursprünglich weltlicher Canzonetten in den geistlichen Kontext. Schmidt betont hier nachdrücklich seine These einer systematischen „Verchristlichung“ von Musik. Als Kronzeugen hierzu führt er Carlo Borromeo an, der die Beschlüsse des Tridentiner Konzils zur Verbannung weltlicher Musik aus dem Gottesdienst – zumindest in seiner Diözese Mailand – durch eine Umdeutung säkularer Gattungen durchsetzen wollte.

Ein wenig unvermittelt endet an dieser Stelle der Textteil des Buches und lässt dadurch Raum für eigene Schlussfolgerungen. Es folgt ein umfangreicher Notenanhang, der insgesamt 51 in tadellosem Partitursatz wiedergegebene Kompositionen, u. a. von Giovanni Animuccia, Serafino Razzi, Georgio Borgia sowie anonymer Verfasser, enthält, gewissermaßen als praktischer Beleg für die ausführlichen Analysen und Thesen. Genaue Quellenbeschreibungen und die vollständige Textwiedergabe der Werke runden die ausgezeichnete Dokumentation ab.

Lothar Schmidt ist es mit seiner Studie in eindrucksvoller Weise gelungen, eine längst überfällige objektive Einschätzung der Gattung Lauda vorzunehmen und damit einen wichtigen Beitrag zur umfassenderen Kenntnis der römischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts zu leisten.

(Dezember 2006)

Bernhard Schrammek

MELANIE WALD: *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006.

225 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 4.)

ATHANASIUS KIRCHER: *Musurgia universalis*. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662. Hrsg. von Melanie WALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 13*, 375 S.

In den letzten Jahren hat sich in der Forschung zu Athanasius Kircher viel verändert. Der (so Umberto Eco) „aufgeblasene Jesuit“ ist nicht mehr als sammelwütiger Vielschreiber verschrien, sondern als Universalgelehrter erkannt, dessen Schriften der Ordnung der Dinge nachspüren. In der Musikwissenschaft blieb der Umfang der Kircher-Forschung freilich beschränkt. Auch wenn seit den späten 1980er-Jahren die Zahl der Publikationen zunahm, blieb Ulf Scharlaus Dissertation von 1969 die einzige zusammenhängende Untersuchung. Aber wie bei wenig anderen Themen ist die Gesamtdarstellung bei Kircher regelmäßig nötig, da die Spezialisierung nicht das Gedankengebäude zeigt, das die disparaten Elemente trägt. Melanie Wald hat sich die Aufgabe gestellt, ein solches neues Gesamtbild auf dem Wissensstand unserer Zeit zu entwerfen. Nicht nur das: Der von ihr herausgegebene Nachdruck von Andreas Hirschs Teilübersetzung der *Musurgia universalis* von 1662 macht diese Quelle wieder zugänglich, nachdem der ‚alte‘ Nachdruck lange vergriffen und in der *Bibliotheca musica-therapeutica* mit entsprechendem Kommentar unglücklich platziert war. Das neue Nachwort lässt zwar auch einige Wünsche offen, doch liegt das bei einführenden Texten in der Natur der Sache. Die Reproduktion sieht gut aus, es ist auch wieder das Titeltupfer der lateinischen Ausgabe beigegeben. Mit Scharlaus Reprint der *Musurgia*, der 2004 bei Olms wieder herauskam, sind damit die wichtigsten Quellen greifbar.

„Welterkenntnis aus Musik“ überschreibt Wald ihre Studie, und es geht um die *Musurgia* in der Universalwissenschaft des 17. Jahrhunderts. Dass in Kirchers Ordnung des Wissens alles mit allem verknüpft ist und, wie es im zweiten Band heißt, „musica nihil aliud est quam omnium ordinem scire“, macht Wald zum Ausgangspunkt. Kircher wird als Exponent seiner Zeit porträtiert, die mit ihrem Weltbild aus Analogien, Kombinationen und Korrespondenzen in mancher älteren Literatur als Beginn

des Zeitalters der Naturwissenschaft defizitär beschrieben wurde. (Insofern scheinen mir Vladimir Karbusickys Argumente gegen Hans Heinrich Eggebrechts Kircher-Passage in *Musik im Abendland* nicht trifftig: *Wie deutsch ist das Abendland?*, Hamburg 1995.) Kirchers Zugang zum Wissen überlagert verschiedene Muster: das des Universalgelehrten, des Jesuiten, deutsche und römische Einflüsse, vermittelt durch kommunikative Netzwerke unterschiedlicher Qualität (Jesuiten, ‚Gelehrtenrepublik‘, politische Elite). Bereits Scharlau zeigte, dass Skizzen zu den Illustrationen der *Musurgia* in Kirchers Korrespondenz ihren Ursprung haben. Kircher wird in dieser Deutung zu einem Autor, der auf der Basis typischer Ordnungssysteme eine charakteristische Ordnung des Wissensraums der Musik entwarf.

Nach diesen Vorüberlegungen beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit der *Musurgia universalis*. Wald sieht den Text im Zusammenhang des Enzyklopädismus und erläutert Ähnlichkeiten und Unterschiede zu den Artes liberales. Einige Einwände seien erlaubt: Hinweise auf den Bezug zum Quadrivium können präziser als am *Organum mathematicum* (erhalten in Braunschweig, Florenz und München, beschrieben von Caspar Schott) und dem boethianisch betitelten Vorlesungsskript *Institutiones mathematicae* in der *Mathematica curiosa* erkannt werden, einem in zwei Manuskripten überlieferten Plan zu den quadrivialen Disziplinen. Die folgende Diskussion der Ordnungskriterien der *Musurgia* übersieht Leslie Blasius' aufschlussreiche Untersuchung „Mapping the Terrain“ in der *Cambridge History of Western Music Theory* von 2002. Und das Bild „einer Welt, die Gott wie ein Netz in seinen Händen hält“ (S. 48), könnte prononcierter sein: Eben dieses Netz aus arkanen Knoten zeigt das Frontispiz zu *Magnes* (1641) und, vereinfacht, das zum *Magneticum naturae regnum* (1667). Das ‚Universale‘ in der lateinischen Doppelbedeutung des Allumfassenden und auf Eines Gerichteten steht jedenfalls im Kern des Buchs, das die analogische, kombinatorische und hierarchische Struktur der Welt imitiert und in der *Arca musarithmica* ‚begreifbar‘ macht.

Die Formulierung *Ars magna*, die Kircher mehrfach aufgriff (mit antithetischen Konstruktionen in *Ars magna lucis et umbrae* und

Ars magna consoni et dissoni) und in der *Ars magna sciendi* abstrahiert, sieht Wald erstens als intertextuelle Verknüpfung im Gesamtwerk, zweitens als Rekurs auf Ramón Llull's *Ars magna* von 1274: mit Blick auf die eminente Rolle der Kombinatorik für die *Arca musarithmica* und die Methode der explizit auf Llull bezogenen *Ars magna sciendi* eine nahe liegende These. Man möchte gleich weiterfragen, ob die umfangreiche lullistische Sammlung des Priesterseminars in Mainz damit in Verbindung stehen könnte, wo Kircher von 1624 bis 1628 studierte. Bestechend sind Walds Überlegungen, die Struktur der *Musurgia* in Zahlenverhältnissen zu deuten, also gleichsam die Intervallelehre auf die Gliederung zu projizieren, so dass „Darstellung und Dargestelltes konvergieren“ (S. 72). Eine spezielle Untersuchung gilt den Bildbeigaben der *Musurgia* als eigenständigen Bedeutungsträgern, ein Exkurs widmet sich dem *Iconismus XXIII (Harmonia nascentis mundi)*. Die Überlegungen zum Zweck des Bild- und Zeichenprogramms sind aufschlussreich; Wald bringt sie mit Kirchers sprachgeschichtlichen Gedanken in Verbindung (wobei generell, auch zur Musik, ein stärkerer Bezug zum *Oedipus Aegyptiacus* schön gewesen wäre). Auch hier einige Anmerkungen: Wenn die Autorin zu Recht die überwältigende Optik der *Musurgia* gegen die Schriften von Mersenne und Kepler stellt (S. 88), könnte man doch hinzufügen, dass Kircher gerade von ihnen Abbildungen übernahm. Die Apotheose des *Organum decaulum* wäre noch mit dem Diagramm auf S. II/450 zu ergänzen, das als optischer Schlusspunkt der *Musurgia* oft unterschätzt wird, und die Einordnung in Musik-Allegorien des 17. Jahrhunderts, die 2003 Dieter Gutknecht in *Musik als Bild* skizzierte (auch zu Fludds *Templum musicae*-Symbol, das Wald kurz untersucht), hätte mehr Raum verdient.

Wald spricht nun die Argumentationsmuster der *Musurgia* und den „Platz der Musik in einem veränderten disziplinären Umfeld“ an (S. 90). Kircher verknüpfe die platonische mit der aristotelischen Tradition. Das Quadrivium erscheine in neuer Deutung, indem Kircher die Disziplinen in „principales“ und „minüs principales“ teile und die Relevanz der sinnlichen Wahrnehmung hervorhebe. Ein Exkurs zum Status des Experiments führt diese Überlegung weiter. Arithmetik und Geometrie mögen für Kircher methodisch

unkomplizierter sein, Optik und Akustik scheinen offenbar gewinnbringender zu untersuchen.

Danach geht es um die *Magia naturalis*, ein Forschungsfeld, das in letzter Zeit intensiv bestellt wurde. Sachkundigentwirrt Wald einige Fäden dieses spannenden Ideenbündels. Natürlich könnte man mehr dazu schreiben; immerhin nimmt die Magie einen zentralen Platz in Kirchers Gedankengebäude ein. Zum Beispiel wäre ein Rekurs auf den an anderer Stelle kurz erwähnten Tarantismus möglich gewesen, bei dem Kircher auf *Magnes* verwies, das Buch über okkulte Verbindungen und Fernwirkungen. Trotzdem gibt Wald einen schönen Überblick über das Thema, das seit Ficino und Zarlino eine Begründung für die „mirabili effetti“ der Musik anbot. Allerdings scheint mir ein Fehler in der Aussage zu bestehen, dass Kirchers „erstmalig so forsch durchgeführte Nivellierung der Distinktion zwischen musicus und cantor“ ein „bislang unerhörtes Ideal des musicus perfectus“ bedeute (S. 113). Der „musicus perfetto“ war bereits das Ziel von Zarlinos *Le istituzioni harmoniche* (Prima parte, cap. 11), die Kircher mehrmals zitiert („numero senario“, „numero sonoro“). Wahrscheinlich entspringt Kirchers „musicus perfectus“ („qui Theoriam praxi iungit“: *MU*, lib. II, cap. III) der gleichen Quelle. Damit wäre auch der Konnex zum Akademie-Gedanken gestärkt, der die Zarlino-Rezeption bis ins 18. Jahrhundert begleitete.

Den Bezug zu den Protagonisten der Universalwissenschaft stellt das nächste Kapitel her, das die faszinierende Kommunikation von Fludd, Kepler, Kircher und Mersenne behandelt. Dass der „lullistisch-kombinatorische Hintergrund“ in diesem Diskurs auf Kircher beschränkt sei (S. 119), scheint mir zu apodiktisch; Eberhard Knobloch hat mehrmals auf Mersennes Beiträge zur Kombinatorik hingewiesen und ist möglichen Einflüssen auf Kircher nachgegangen.

Von Kirchers Austarieren von Theorie und Praxis handelt das nächste Kapitel. Wald sieht die *Musurgia universalis* als eine pädagogische Schrift; sie möchte sogar widersprüchliche Aussagen im Buch als didaktisches Kalkül erklären. Ob Kircher nicht doch ab und zu in der Fülle des Stoffs den Überblick verlor, sei dahingestellt. Die *Arca musarithmica* porträtiert Wald als einen Experimentierkasten zum Weltbild (neben den praktischen Nutzenanwen-

dungen); es hätte die Sache abgerundet, zudem auf das offensichtlich didaktische *Organum mathematicum* näher einzugehen, gleichsam das Propädeutikum dazu. Die Prinzipien von Analogie und Kombinatorik sind verdinglicht, Komposition als Kombination analog strukturierter Elemente macht die Bauprinzipien des Kosmos begreifbar. (Insofern scheint mir die Übersetzung von „ad perfectam componendi notitiam“ mit „zum vollkommenen kompositionspraktischen Wissen“ zu modern [S. 141]; Kircher spielt hier mit der wörtlichen Bedeutung von ‚componere‘.) Offen bleibt, wie Kircher die Tafeln oder Stäbe generierte, wie er also das Material vorstrukturierte, um die Illusion allumfassender Kombinierbarkeit zu geben; ausgesprochen spannend könnten die ebenfalls 1650 erschienenen Verbesserungsvorschläge dazu sein. Immerhin setzt dies eine kombinatorisch umformulierte Satzlehre voraus, die Kircher in der *Musurgia* (lib. V) und im Gesamtwerk schon früher von langer Hand vorbereitetete.

Kirchers Idealbild der Musik schließt die Autorin nicht nur mit Jacques de Liège und Marsilio Ficino, sondern auch mit Martin Luther kurz und fragt, ob in solchen Grenzüberschreitungen ein Grund für die intensive Kircher-Rezeption der deutschen Protestanten um 1700 liegen könnte. Skeptischer sehe ich die Ansicht, Kircher habe sich „den Partenkämpfen der Musiker [...] verweigert“. Selbstverständlich – er kennt und nennt den „stylus phantasticus“ und möchte ihn nutzbar machen. Aber trotzdem zählt seine Definition (*MU*, lib. VII, cap. V) distanziert auf, welche Ordnungskriterien diesem Idiom fehlen, und als Beispiele bringt er (wie Wald ab S. 159 ausführt) insbesondere Musik römischer Komponisten bzw. Besucher – in diesem Fall kontrapunktische Musik von Froberger und Kerll. Die venezianischen Toccaten, die schon 1607 in Bernhard Schmidts *Tabulatur Buch* in Deutschland eingeführt waren, kommen hingegen gar nicht erst vor: eine Wertung nicht durch Polemik, aber doch durch die Auswahl der Exempla. Überlegungen zu Kirchers Bild von der Musikgeschichte, zur Musik als „discors concordia“ und zum Wort ‚Musurgia‘ runden die Studie ab, bevor die Autorin am Schluss etwas überraschend Nachwirkungen des magischen Weltbilds um 1800 in den Blick nimmt.

Melanie Walds Studie über Kircher ist ein wichtiger Baustein zum Verständnis des Musikbegriffs im 17. Jahrhundert, der über die Untersuchungen von Dammann und Scharlau hinausgeht. Kircher macht es möglich, über spannende Fragen nachzudenken, und die Autorin hat sein Angebot reichlich genutzt. Es wäre zu wünschen, dass ähnliche Anstrengungen zu Kepler (Dickreiters Studie ist zur geistesgeschichtlichen Einordnung ergänzungsbedürftig), Mersenne und Fludd unternommen würden. Wenn oben einige Probleme – Versehen, Lücken, diskutierbare Thesen und Gewichtungen – von Walds Buch angesprochen wurden, sollen sie es nicht diskreditieren. Dass ihr Buch (übrigens nahezu makellos redigiert) Aussagen so klar formuliert, dass sie Fragen aufwerfen und Diskussionen provozieren, ist nicht das geringste Verdienst der Autorin.

(Februar 2007)

Christoph Hust

KAI KÖPP: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. Tutzing: Hans Schneider 2005. 531 S., Abb., Nbsp.

Johann Georg Pisendel, der Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle von 1728 bis 1755, hat in jüngster Zeit verstärkt das Interesse der musikalischen Praxis und der Musikwissenschaft auf sich gezogen. Ersteres zeigt eine Reihe von CD-Einspielungen seiner Violin- und Orchesterwerke, letzteres die anlässlich des 250. Todestages des Musikers 2005 in Dresden veranstaltete Pisendel-Konferenz und die im selben Jahr publizierte Dissertation von Kai Köpp.

Köpp legt ein gründliches, durch umfangreiche Quellenrecherchen fundiertes und detailreiches Buch vor; er stellt sich das Ziel herauszuarbeiten, welche Aufgaben Pisendel in Dresden als Konzertmeister zu erfüllen hatte und inwiefern die von Jean Jacques Rousseau, Francesco Algarotti, Johann Joachim Quantz, Georg Philipp Telemann, Lorenz Christoph Mizler, Joseph Riepel und anderen gerühmte Musizierpraxis und -disziplin der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert auf Pisendels Wirken als „Orchestererzieher“ zurückzuführen ist. Köpp lässt die Tätigkeit Pisendels als Virtuose und Komponist bewusst außer Acht und widmet sich mit der Orchesterleitung demjenigen