

migkeit in Italien eingebürgert hat, auf einer nicht haltbaren Interpretation der einzigen Belegstelle beruht und daher besser aus dem Wortschatz gestrichen werden sollte.

(Dezember 2002) Andreas Pfisterer

HEINZ VON LOESCH: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Missverständnis*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 163 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 1.)

„Die Hauptthese der vorliegenden Arbeit besteht in der Annahme, daß die Begriffe ‚Musica poetica‘ und ‚opus perfectum et absolutum‘ bzw. ‚opus consumatum et effectum‘ keine Kompositions- und Werkbegriffe in unserem Sinne sind, sondern lediglich das sekundäre Resultat einer Begriffsübertragung aus der aristotelischen Ethik und der quintilianschen Rhetorik darstellen: der Kategorie des Hervorbringens im Unterschied zum Handeln“ (S. 106). Man kann die Studie von Loesch (mit der er sich 1999 an der TU Berlin habilitierte) in zwei Teile gliedern: einen, in dem das „Mißverständnis“, von dem im Titel die Rede ist, aufgedeckt wird, und einen zweiten, in dem die tatsächliche Bedeutung der Termini erläutert wird. Das Verhältnis zwischen beiden Teilen ist jedoch keineswegs gleich. Die Ausführungen zur Einbindung der Termini „Musica poetica“ und „opus perfectum et absolutum“ in die frühprotestantische Aristoteles- und Quintilianrezeption fallen eher kurz aus und stützen sich im Wesentlichen auf Sekundärliteratur. Dagegen nimmt der Nachweis des „Mißverständnisses“ breiten Raum ein – kein Wunder, hat dieser Nachweis doch den Autor viel Arbeit gekostet: Es sei, so beklagt er schon in der Einleitung, ein „gewiß mühseliges Unterfangen“, ja „extrem vertrackt“ gewesen, ein Fehlurteil zu beseitigen, dem immerhin „nahezu die gesamte deutsche Musikwissenschaft“ (S. 2) aufgesessen sei.

Das Skandalon liegt (wie eingangs schon zitiert) für Loesch in der Annahme, protestantische Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts, an ihrer Spitze Nicolaus Listenius, hätten bereits den modernen Werkbegriff in der Musik fundiert. Listenius' Formulierung vom

„opus perfectum et absolutum“ (*Musica*, erstmals Wittenberg 1537) sei missverstanden worden als „vollendetes und abgeschlossenes (Kunst-)Werk“, das sich „durch eine Reihe von Faktoren auszeichne, die auch den Werkbegriff des 19. Jahrhunderts noch prägten: darunter vor allem Mehrstimmigkeit, Simultankonzeption, Neuheit, Individualität, ästhetische Autonomie, zeitlose Gültigkeit sowie Einheit und formale Ganzheit“ (S. 6). Gleiches gelte für das Verständnis von „Musica poetica“ als „Begriff der musikalischen Komposition (bzw. als deren Lehre)“ und von „Musicus poeticus“ als „neuzeitlichem“ Komponisten. (Merkwürdigerweise hat Loesch einen weiteren Interpretationsstrang von „Musica poetica“, nämlich als Inbegriff der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, aus seiner Arbeit völlig ausgeblendet.)

Nun ist es fraglos richtig, allzu emphatische Deutungen von Listenius' Terminologie zu dämpfen. Schließlich begegnet sie lediglich in der Einleitung zu einer alles andere als originellen (und gerade deshalb so erfolgreichen) Musiklehre, die auf den Cantus planus und die Mensurallehre beschränkt ist. Hier ist Loesch durchaus zuzustimmen. Die umstandslose Gleichsetzung von opus perfectum mit dem musikalischen Kunstwerk sei, so betont er, schon deshalb fragwürdig, weil man unter einem „opus“ keineswegs allein eine musikalische Komposition verstanden habe, sondern ebenso eine Musiklehre oder einen ganzen Musikdruck – eben etwas „Hervorgebrachtes“. Und ähnlich verhalte es sich mit „Musica“: Anhand eines Zitats von Johannes Oridryus (1557) vermag Loesch zu zeigen, dass der Terminus, worauf schon Werner Braun aufmerksam gemacht habe, nicht nur die Musik, speziell im Sinne der „musica instrumentalis“, sondern auch eine Musiklehre meine, ein „Musicus poeticus“ demnach keineswegs nur als neuzeitlicher Komponist, sondern zunächst ebenso auch als Verfasser eines Lehrbuchs verstanden worden sei.

In seinem inquisitorischen Eifer schießt Loesch jedoch immer wieder über sein Ziel hinaus. Die Behauptung beispielsweise, „Musica“ in der Formulierung „Musica poetica“ sei bei Listenius generell im Sinne von Musiklehre gebraucht und deshalb auch nur so zu interpretieren, ist mindestens einseitig; dagegen

spricht schon das von Loesch selbst erwähnte Vorwort des Listenius und die ehrwürdige Tradition, in der es steht. Dass man spätestens seit Heinrich Faber (ca. 1548) mit einer „Musica poetica“ eine Kompositionslehre meinte, war nur folgerichtig (die von Loesch so pointierte Einbeziehung der *sortisatio* ändert daran nicht das Geringste). Die Konsequenzen für die Argumentation Loeschs sind freilich fatal. Denn in dem Hin und Her zwischen den Aussagen der Quellen und seinem Drang, die Verbindung von *Musica poetica* und Komposition bzw. Kompositionslehre als Missverständnis zu entlarven, verstrickt er sich heillos in Widersprüche. Dazu nur eine Zitatenauswahl: S. 29: Die *Musica poetica*, „die auf die Herstellung von ‚opera perfecta et absoluta‘ zielte, war die Lehre vom mehrstimmigen Satz.“ S. 58: Der Begriff der *Musica poetica* kann „gar nicht als Komposition [...] verstanden werden“. S. 97: Als „untauglich“ erweist sich der Begriff der *Musica poetica* „vor allem [...] für die Assoziation mit der Komposition“. S. 114: „Primär als Funktionsbegriff im Sinne von Komposition bzw. Kompositionslehre wurde der Terminus ‚Musica poetica‘ [seit Heinrich Faber] im Laufe der folgenden 200 Jahre gebraucht [...]“.

Mit seinem Versuch, Missverständnisse auszuräumen, hat Loesch, wie sich zeigt, eigene produziert. Die deutsche Musikwissenschaft kann aufatmen. Wer bislang schon den Begriff „*Musica poetica*“ mit Kompositionslehre übersetzte, darf getrost bei seiner Ansicht bleiben. (Februar 2003) Walter Werbeck

JOACHIM LÜDTKE: *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. XV, 358 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Der Name des Augsburger Kunsthändlers Philipp Hainhofer ist Lautenspezialisten und Kunsthistorikern seit langem bekannt, aber eine Monographie steht bisher aus, und damit füllt dieses Buch eine kulturgeschichtliche Lücke. Hainhofer entstammte einer wohlhabenden evangelischen Augsburger Familie, die von Gustav Adolf von Schweden in den Patrizierstand erhoben wurde. In seiner Eigenschaft als juristisch (an der Universität Padua) ausgebildeter Kaufmann bewegte sich Philipp Hainho-

fer in den schwierigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges zwischen den Fronten des Kaisers und der evangelischen Fürsten und betätigte sich zuweilen auch als Diplomat. Vor allem wurde er bekannt durch seinen Handel mit Luxusgütern („Augsburger Kunstschränk“). Eher ein Seitenprodukt seiner vielfältigen Aktivitäten war sein Lautenspiel, das er in Padua erlernte und später in Köln bei keinem Geringeren als Jean Baptiste Besard fortsetzte. Diesem Interesse verdanken wir zwei voluminöse Manuskripte, die heute zusammen mit weiteren Nachlässen Hainhofers in Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2° und Cod. Guelf. 18.8. Aug. 2°) aufbewahrt werden.

Die Monographie enthält im ersten Teil eine detaillierte Biographie Hainhofers. Im zweiten Teil geht die Verfasserin auf die beiden Lauten-Codices ein. Diese waren von Hainhofer weniger als repräsentative Sammlung denn als Schaustücke angelegt worden, um sie „meinen Kindern zum gedechtnus und nachvolge“ (S. 137) zu hinterlassen. Aus diesem Grund waren sie prachtvoll eingebunden und mit interpolierten Kupferstichen (die heute meist verloren sind) geschmückt.

Der Autor zeigt ein stupendes Wissen um die zahlreichen Lautenbücher der Epoche mit ihrem Repertoire und weist nach, dass Hainhofers Geschmack – oder seine technischen Fähigkeiten – eher konservativ und dilettantisch waren. Mehrfach schimmert durch, dass wir es hier nicht mit einem Enthusiasten zu tun haben, wie wir sie oft in englischen Quellen (z. B. den Lautenbüchern des Lord Herbert of Cherbury, der Jane Pickering oder der Margaret Board) finden, sondern mit jemandem, für den die Musik eher eine angenehme, aber unwesentliche Freizeitbeschäftigung war. In einer Zeit, in der sich die Laute rapide entwickelte durch die Vermehrung ihrer Chöre (bis zu dreizehn) und unterschiedlicher Stimmungen, die einherging mit einer technischen Umstellung der rechten Hand, blieb Hainhofer bei dem sieben- bis achtchörigen Instrument. Im Anhang befinden sich eine ausführliche Erschließung der beiden Bände und ein Überblick über Hainhofers hinterlassene Schriften (im Wesentlichen Berichte über seine Reisen und Transaktionen), die die Bedeutung seiner beiden musikalischen Quellen in das entsprechende Licht rücken.