

DIE MUSIKFORSCHUNG

66. Jahrgang 2013 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Nicolas Detering: Andreas Hammerschmidts <i>Weltliche Oden</i> (1642) und ihr Textdichter Ernst Christoph Homburg	327
Daniel Ortuño-Stühning: Musik als soziales Ereignis. Zur Identitätskonstruktion in freien Reichsstädten des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Georg Philipp Telemanns Einweihungsmusik für die „neue große St. Michaeliskirche“ (Hamburg 1762)	339
Helmut Lauterwasser: Telemann-Rezeption in Nördlingen Anno 1750: eine Spurensuche	362
Thekla Kluttig: Nur Briefe berühmter Komponisten? Archivgut von Leipziger Musikverlagen als Quelle für die Musikwissenschaften	391
Kleiner Beitrag	
Michael Meyer: „Tempore Iosquinius primus“. Musikgeschichte nach Valentin Neander 1583	408

Besprechungen

Musik – Kontext – Wissenschaft. Musique – contextes – savoirs. Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Perspectives interdisciplinaires sur la musique (Bayreuther; 413) / H.-P. Mederer: Musikgeschichte Dänemarks (Wasserloos; 414) / Ivan Rentsch: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik (Schwindt; 416) / K. Knaus: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600–1800; M. Beghelli/R. Talmelli: Ermafrodite armoniche. Il contralto nell’Ottocento; C. Herr: Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte; A. Charton: prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper (Woyke; 418) / Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert (Petersen; 425) / Chr. Broy: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts

(Drüner; 426) / A. Romberg. Briefwechsel (1798–1821) (Blindow; 427) / U. Kramer: Schauspielmusik am Darmstädter Hoftheater 1810–1918 (Tumat; 428) / U. Bembach: Mythos Wagner (Drüner/Rieger; 430) / R. Erkens: Alberto Franchetti – Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende (Flamm; 432) / P. Thissen: Das Requiem im 20. Jahrhundert (Storch; 434) / Fr. C. Lemaire: La Passion dans l'histoire de la musique (Jacob; 436) / Chr. Dompke: Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung (Pasdzierny; 437) / M. Rebhahn: „we must arrange everything“. Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage (Drees; 438) / F. Bien: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation (Wißmann; 440) / S. Zalfen: Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts (Wißmann; 441) / Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel (Storch; 443) / Neugier ist alles. Der Komponist Detlef Glanert (Caskel; 444) / Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen (Grant; 446) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke. Band LVII (Hofmann; 447) / J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 2 (Hofmann; 449)

Eingegangene Schriften	454
Eingegangene Notenausgaben	457
Mitteilungen	459
Tagungsberichte	464
Die Autoren der Beiträge	465

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 66. Jahrgang 2013 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhaagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 83,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 25,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Dieser Ausgabe liegen folgende Beilagen bei: Bärenreiter-Verlag, Kassel; Jahresarhaltsverzeichnis

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Nicolas Detering (Freiburg)

Andreas Hammerschmidts *Weltliche Oden* (1642) und ihr Textdichter Ernst Christoph Homburg

Der Thüringer Übersetzer und Schäferlieddichter Ernst Christoph Homburg (1607–1681) darf als einer der wichtigsten Vertreter der frühen Barockdichtung in der Nachfolge Johann Hermann Scheins und Martin Opitz' gelten. Seinem lyrischen Hauptwerk, der *Schimpff- und Ernsthaften Clio* (1638, ²1642), war im mittleren 17. Jahrhundert beachtlicher Erfolg beschieden.¹ Unter anderen vertonte der Zittauer Organist Andreas Hammerschmidt (1611–1675) insgesamt zehn von Homburgs Liedern. Die Hammerschmidt-Forschung konnte bislang nur zwei Texte aus Hammerschmidts *Weltlichen Oden oder Liebesgesängen* (zuerst Freiburg 1642, Zweitaufgabe ebd. 1651)² Homburg zuschreiben; dass der *Clio* hingegen mehr als die Hälfte der achtzehn Lieder im *Ersten Theil* der *Weltlichen Oden* entliehen sind, war nicht bekannt.³ Vorliegende Miszelle möchte den Neufund der Barockmusikforschung mitteilen, indem der Lieddichter Ernst Christoph Homburg kurz vorgestellt wird (I.). Hammerschmidts Textauswahl soll sodann tabellarisch aufgeschlüsselt, knapp kommentiert und, vor allem im Hinblick auf Hammerschmidts weitere Vertonungen weltlicher Lieder, literarhistorisch eingeordnet werden (II.). Die Varianten der Textgestalt in den *Weltlichen Oden* zu Homburgs *Clio* (1638) offenbaren geschmackliche Differenzen zwischen Textverfasser und Komponist (III.). Viertens soll die gemeinsame Wirkungsgeschichte der *Clio*-Texte und ih-

- 1 Zur Wirkungsgeschichte der *Clio* vgl. Achim Aurnhammer/Nicolas Detering/Dieter Martin, „Vorwort“, in: Ernst Christoph Homburg, *Schimpff- und Ernsthafte Clio. Historisch-kritische Edition nach den Drucken von 1638 und 1642*, hrsg. und kommentiert von Achim Aurnhammer, Nicolas Detering und Dieter Martin (= Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart 346). Kommentarband, Stuttgart 2013, S. 1–49, hier S. 34–44.
- 2 Vgl. die Angaben in Andreas Hammerschmidt, *Weltliche Oden oder Liebesgesänge (Freiburg 1642 und 1643, Leipzig 1649)*, hrsg. von Hans Joachim Moser (= Das Erbe deutscher Musik 43), Mainz 1962. Moser ediert nach der Zweitaufgabe aller drei Teile, Freiburg 1651 (Exemplar UB Zürich). Mir liegt die – wenn ich recht sehe, in der Staatsbibliothek Berlin unikal verwahrte – vollständige Erstauflage vor: *Erster Theil | Weltlicher Oden | Oder | Liebes-Gesänge / | Mit einer und zwei Stimmen zu singen / beneben | einer Violina, vnd einem Basso pro Viola di gamba, | diorba, &c. | Auff eine sonderliche Invention | Componirt | Von | Andrea Hammerschmieden / | dieser zeit Organisten zur Zittau | in Oberlausitz. | Erste Stimme. | Freybergk in Meissen / | Gedruckt vnd verlegt durch Georg Beuthern. | Im Jahr 1642; zudem konsultiere ich das Würzburger Exemplar der titelgleichen Zweitaufgabe Freiburg 1651 (UB Würzburg, sign. 35/A 21.3-1,1), RISM-Nr. HH 1935.*
- 3 Die beiden bislang eingehendsten Behandlungen Hammerschmidts der jüngsten Forschung – Albrecht Classen und Lukas Richter, *Lied und Liederbücher in der Frühen Neuzeit* (= Volksliedstudien 10), Münster 2010, S. 274–291, und Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes* (= Frühe Neuzeit 100), Tübingen 2004 – nennen Homburg nicht. Anthony J. Harper, „Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland“, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gudrun Busch/Anthony J. Harper (= Chloe 12), Amsterdam/Atlanta 1992, S. 35–53, hier S. 39–44, identifiziert zwar nach Moser zwei Lieder Homburgs und zitiert gar aus der *Clio*, kann aber die acht übrigen Lieder der *Oden* nicht der *Clio* zuordnen. Ebenso ders., *German secular song-books of the mid-seventeenth century. An examination of the texts in collections of songs published in the German-language area between 1624 and 1660*, Aldershot 2003, S. 160.

rer Vertonung in Hammerschmidts *Oden* skizziert werden (IV.). Eine anhängende *Digression biographique* stellt schließlich knappe Überlegungen zu Hammerschmidts Geburtsdatum an: Die einschlägigen Nachschlagewerke und bestehende Studien zu Hammerschmidts Leben konnten sich bislang nicht zwischen den Jahren 1610, 1611 und 1612 entscheiden; auf der Grundlage der Quellen lässt sich jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit errechnen, dass Hammerschmidt zwischen Mai und Oktober 1611 geboren wurde.

I. Wer war Ernst Christoph Homburg?

Der Pfarrerssohn Homburg studierte seit 1634 in Wittenberg bei August Buchner. Buchner machte ihn wohl zuerst mit Opitz' Dichtungsreform und der Schäferpoesie Johann Rists und Zacharias Lunds bekannt, deren Gedichtsammlungen *Musa Teutonica* (Hamburg 1634) bzw. *Deutsche Gedichte* (Leipzig 1636) zahlreiche Parallelen in Sujetwahl und Formgestaltung zu Homburgs Lyrik aufweisen.⁴ Die beiden jüngeren Opitzianer Rist und Lund könnte Homburg auch persönlich kennengelernt haben – Lund hatte 1630–31 kurzzeitig bei Buchner in Wittenberg studiert und Rist nahm Homburg gar in den Hamburger Elbschwanenorden auf.⁵ In Homburgs Wittenberger Studienzeit fallen auch die ersten Gelegenheitsdichtungen – meist für Hochzeiten –, die dem Vorbild des Lehrers Buchner stark verpflichtet sind.⁶ Nach einem Studienaufenthalt in den Niederlanden und in Hamburg siedelte Homburg 1638 nach Jena über. Hier veröffentlichte er die *Schimppf- vnd Ernstthaffte Clio* (1638), eine Gesamtschau seines deutschsprachigen lyrischen Schaffens der 1630er Jahre. Die zweiteilige Sammlung vereint erotische Scherzverse und Trinklieder mit Jenaer und Dresdner Casualcarmina, bringt aber vor allem eine Fülle von sangbaren Liebesgedichten, die inhaltlich zwischen Bukolik und Petrarkismus, formal zwischen dem Einfluss Johann Hermann Scheins und Martin Opitz' changieren.⁷ Der zweite Teil wartet mit Homburgs nichtstrophischer Dichtung, den (meist alexandrinischen) Epigrammen und Sonetten auf.

In seiner Vorrede entschuldigt sich Homburg dafür, dass er im *Ersten Theil* „viel Oden“ aufgenommen habe, „in welchen ich mich nicht so sehr nach den Versen / als Melodeyen (welche ich zwar anfänglichen hinzusetzen entschlossen gewesen / ob mangelung der Noten aber verbleiben müssen) gerichtet“.⁸ Tatsächlich steht Homburgs kontrafazierende Praxis der Neuvertextung bestehender Melodien in gewissem Spannungsverhältnis zum opitzianischen Regularisierungswunsch. Als Homburg seine *Clio* rund vier Jahre nach Ersterscheinen wieder auflegt, erweitert er sie daher nicht nur um rund ein Drittel, sondern überarbeitet die alten Texte, tilgt alle volkstümlichen Reminiszenzen und ist insgesamt stärker um eine metrische und stilistische Homogenisierung bemüht.⁹

4 Auf den Einfluss Lunds und Rists verweist bereits Max Crone, *Quellen und Vorbilder E. C. Homburgs. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts*. Diss., Heidelberg 1911, S. 80–86.

5 Vgl. Klaus Conermann, *Die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft 1617–1650. 527 Biographien, Transkription aller Handschriftlichen Eintragungen und Kommentare zu den Abbildungen und Texten im Köthener Gesellschaftsbuch* (= Fruchtbringende Gesellschaft 3), Weinheim 1985, S. 426.

6 Vgl. Nicolas Detering, „Unbekannte Epithalamia von August Buchner und Ernst Christoph Homburg. Nachtrag zu Dünnhaupts *Personalbibliographie*“, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 40/1 (2013), S. 59–77.

7 Vgl. Aurnhammer/Detering/Martin, „Vorwort“, S. 19–26.

8 Vgl. Homburg, *Clio*. Textband, S. 361.

9 Vgl. Aurnhammer/Detering/Martin, „Vorwort“, S. 24f., und zuvor Ferdinand van Ingen, „Die singende Muse und der ‚Kunst-Verstand‘. Zu Ernst Christoph von Homburg“, in: *Virtus et Fortuna. Zur*

Obwohl die häufige Verwendung „mengtrittiger“ Verse – angezeigt bereits in der Beigabe metrischer Verstehenshilfen wie etwa *Ode mixta Alexandrinis & jambicis versibus*¹⁰ oder *Ode mixta, ita ut quilibet versuum Pyrrichio incipiat, i. e. duabus brevibus syllabis*¹¹ – die Tradition des volkstümlich-mündlichen Studentenliedes bezeugt, fällt die Identifizierung der musikalischen Quelle selbst bei den Liedern schwer, die Homburg mit der Anmerkung „Aus einem andern in hiesiges wegen der Melodey“¹² oder „Wegen der Melodey in hiesige vngleiche Verse gebracht“¹³ markiert. Die Schwierigkeiten bestehen erstens darin, dass Homburg nicht nur aus deutschen Trink- und Studentenliedern schöpfte, sondern auch das fremdsprachige, v. a. niederländische Kunstlied rezipierte. Homburg bediente sich ausgiebig bei niederländischen Anthologien und Liederbüchern, gibt seine Quellen aber nicht an.¹⁴ Die Forschung konnte beispielsweise den Einfluss Jan-Janszoon Starters auf Homburgs *Clio* sicher ermitteln.¹⁵

Zweitens ist zuweilen nicht klar, in welcher zeitlichen Reihenfolge sich Text und „Vertonung“ zueinander verhalten. So übernimmt der Dresdner Schütz-Schüler Caspar Kittel in seinen *Arien und Kantaten* (1638) zwei Strophen aus Homburgs „Hochzeit-Gedichte“ *Auff Herrn N. N. Capitäyns Hochzeitlichen Ehren-Tag in Dresden*¹⁶ – oder übernahm Homburg den Text von Kittel bzw. Kittels unbekanntem Textdichter? Verfassten Dichter und Komponist das Lied gar gemeinsam für die nicht ermittelte Dresdner Hochzeit?¹⁷

Drittens schließlich erschwert der hohe Konventionalisierungsgrad gerade der Scherz- und Trinklieddichtung in der Schein-Nachfolge den sicheren intertextuellen Nachweis. Leerformeln wie „Fa la la“¹⁸ oder das für den Rundgesang typische Element „Runda / Runda / Dinellulla“¹⁹ sind wohl ähnlichen Elementen aus Scheins *Studentenschmaus* (1626) oder der Villanellen-Sammlung *Musica boscareccia* (Leipzig 1621) nachempfunden, finden sich aber in verwandter Form in zahlreichen anderen Liedersammlungen vor 1638.²⁰ Während somit die grundsätzliche „Musikalität“ Homburgs, die Affinität der *Clio* zur frühbarocken Lieddichtung und die Anleihen bei bestehenden „Melodeyen“ konstatiert werden können,

deutschen Literatur zwischen 1400 und 1720. FS Hans-Gert Roloff zu seinem 50. Geburtstag, hrsg. von Joseph P. Strelka/Jörg Jungmayr. Bern u. a. 1983, S. 406–426.

10 „Auff einen Brunnen“, in: Homburg, *Clio*. Textband, S. 168 [lxv].

11 „Lucidors Trawrigkeit wegen vnverhofften Abreisens“, in: ebd., S. 199 [lxxxii].

12 „Spitzfündige Arglistigkeit des Cupido / an dem guten Corydon verübet“, in: ebd., S. 186 [lxxv].

13 „An die Vnholdin Chloris“, in: ebd., S. 230 [xcviii].

14 Vgl. Aurnhammer/Detering/Martin, „Vorwort“, S. 27–33.

15 Vgl. Crone, *Quellen und Vorbilder*, S. 32–35. Zu Starters Wirkungsgeschichte im deutschen Barock vgl. Ulrich Bornemann, „Der ‚Friesche Lusthof‘ und die ‚Teutsche Muse‘. Beispiele der Jan Jansz. Starter-Rezeption in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts“, in: *Neophilologus* 60/1 (1976), S. 89–106.

16 Homburg, *Clio*. Textband, S. 46–48. Die Strophen 2 und 8 stimmen überein mit Kittels Hochzeitslied „Wie oft ist der Frühling kommen“, vgl. Caspar Kittel, *Arien und Kantaten. Dresden 1638*, hrsg. von Werner Braun (= *Prattica Musicale* 5), Winterthur 2000. Vgl. Homburg, *Clio*. Kommentarband, S. 101–103.

17 Vgl. Homburg, *Clio*. Kommentarband, S. 101–103; zu anderen möglichen Rezeptionen Kittels bei Homburg vgl. ebd., S. 109–111.

18 „An vorbesagte Chloris“, in: Homburg, *Clio*. Textband, S. 237 f. [ciiii].

19 „Ein ander Schmaus-Lied“, in: ebd., S. 159 [lix].

20 Vgl. Walther Vetter, *Das frühdeutsche Lied. Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert*. Erster Band (= *Universitas-Archiv* 8), Münster 1928, S. 87f. (hier zu Johann Jeep und Hans Leo Hassler), der das „Falala“ auf den Einfluss italienischer Vorbilder wie Giovanni Giacomo Gastoldi und Orazio Vecchi zurückführt.

gestaltet sich der konkrete Nachweis von Einflüssen, Parallelen und Wirkungen durchaus schwierig.

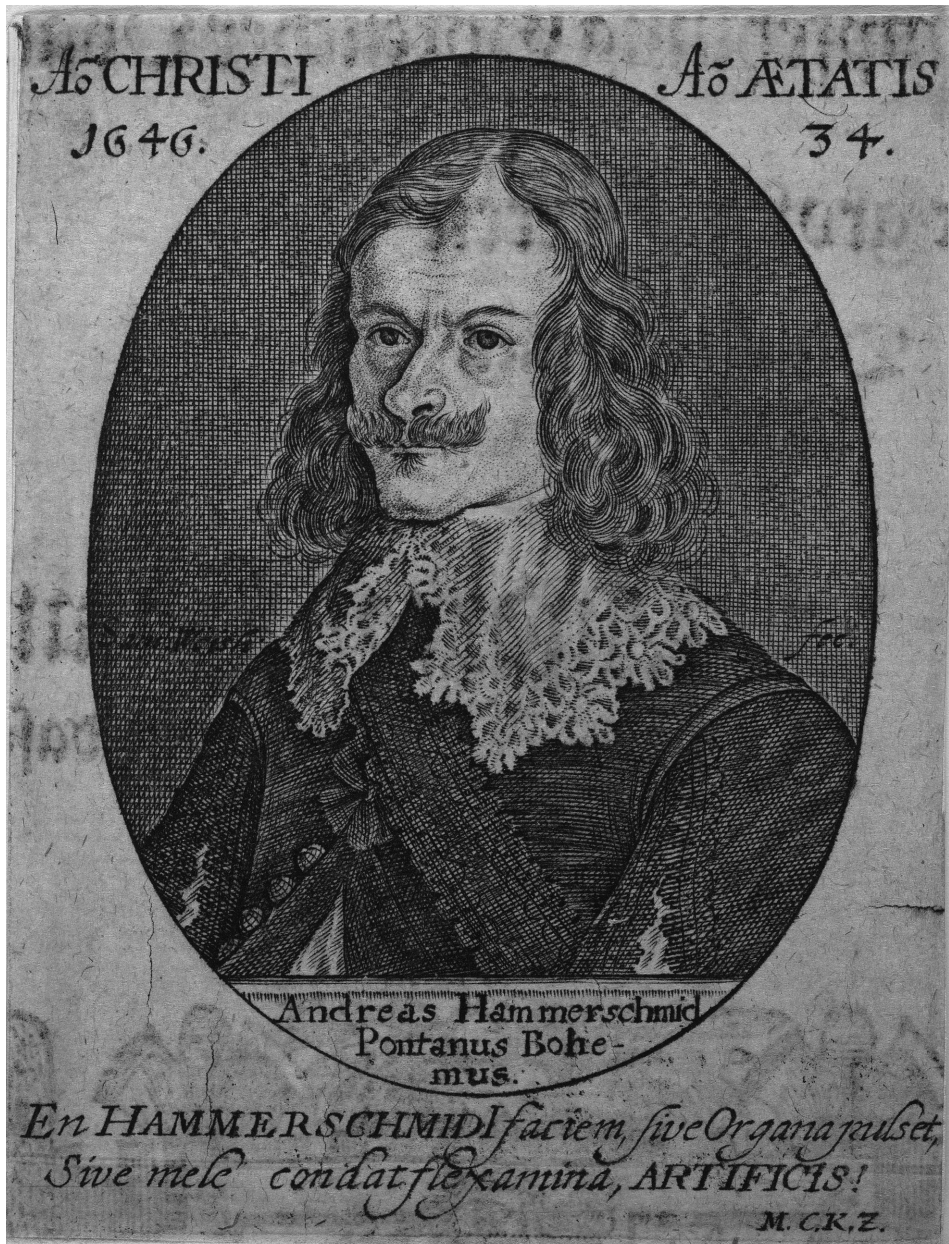


Abb.: Andreas Hammerschmid. Kupferstich von Samuel Weishun, 1646.
Bildarchiv Österreichische Nationalbibliothek, Inventar-Nr. PORT_00020952_01.

II. Andreas Hammerschmidt vertont Homburg in den Weltlichen Oden (1642, ²1651)

Im *Ersten Theil* seiner *Weltlichen Oden oder Liebesgesänge* vertont Andreas Hammerschmidt insgesamt 18 Liedtexte, von denen zehn Ernst Christoph Homburgs *Clio* entnommen sind – mehr als die Hälfte. Anhand der Varianten zur *Clio*-Zweitaufgabe 1642 lässt sich zweifelsfrei feststellen, dass Hammerschmidt die Erstausgabe der *Clio* von 1638 verwendete. Hans Joachim Moser, Herausgeber der Neuauflage von Hammerschmidts *Oden* (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 43) schreibt nur zwei der Texte (Nr. III und IX) Homburg zu; Anthony J. Harper kann eine Zuschreibung (Nr. X) ergänzen.²¹ Folgende Zuordnungen ergeben sich aber bei vollständiger Durchsicht:

Homburg: *Clio*, 1638

(Titel: „Incipit“; Fundstelle ([Nr. in KKE]))²²

Auff die besagte *Sylvia*. ODE JAMBICA: „KOM! Schönste / laß vns eilen“; Bl. G 4^{vf}. ([lxxii.]

An die *Sylvia*. ODE TROCHAICA: „*Sylvia* die bleibt mein Leben“; Bl. G 3^f–4^v [lxxi.]

An die schönste *Chloris*. ODE JAMBO-TROCHAICA: „GLEICH wie man sieht“; Bl. K 1^v–2^v [cxi.]

An vorbesagte *Chloris*. ODE TROCHAICA: „EY wolan nun hab' ich doch“; Bl. K 2^v–3^v [ciiii.]

Lucidors verzweifelte Liebes-klage. ODE TROCHAICA: „*LVcidor* der lag betrübet“; Bl. H 5^{vf}. [lxxxv.]

Virtutis comes labor. ODE TROCHAICA: „O Wie wol dem / so bezwinget“; Bl. C 6^v–8^f [xvi.]

Valet-Gedichte An die *Lesbia*. ODE JAMBICA: „O *Lesbia*, du Hirten-Lust“; Bl. H 4^v–5^v [lxxxiv.]

Liebes-Klage. ODE JAMBICA: „Wie soll das Hertze mein“; Bl. G 8^{vf}. [lxxviii.]

An den Liebes-Gott *Cupido*, samt dessen Mutter *Venus*. ODE JAMBICA: „*CVpido* blinder Gott“; Bl. K 1^{vf}. [c.]

Flüchtige Vergänglichkeit des Menschlichen Lebens. ODE TROCHAICA: „WAs ist doch der Menschen Leben“; Bl. E 4^f–5^f [lxxxv.]

Hammerschmidt: *Weltliche Oden*, 1642

(Nr. „Incipit“, Fundstelle)²³

III. „KOM Schönste las vns eilen“, Bl. A 4^{vf}.

IV. „*Sylvia* die bleibt mein Leben“, Bl. B 1^{vf}.

V. „GLEICH wie man sieht des Monden Liecht“, Bl. B 2^{vf}.

VII. „EY wolan so hab ich doch“, Bl. B 4^{vf}.

VIII. „*LUcidor* der lag betrübet“, Bl. C 1^{vf}.

IX. „O Wie wol dem so bezwinget“, Bl. C 2^{vf}.

X. „O *Leßbia* du HirtenLust“, Bl. C 3^{vf}.

XI. „Wie sol das Hertze mein“, Bl. C 4^{vf}.

XII. „*CVpido* blinder Gott“, Bl. D 1^{vf}.

XVIII. „WAs ist doch der Menschen Leben“, Bl. E 3^{vf}.

Hammerschmidt beschränkt sich auf die bukolische Odendichtung des *Ersten Theils* von Homburgs *Clio*, vernachlässigt also (aus naheliegenden Gründen) die „unmusikalische“ Alexandrinerepigrammatik und die Sonettkunst des *Andern Theils*. Der Zittauer Organist hält sich – bis auf die schon in der *Clio* aufeinander folgenden Lieder *An die schönste Chloris* und *An vorbesagte Chloris*, die freilich in den *Weltlichen Oden* durch Paul Flemings „Ein getrewes Hertze wissen“ unterbrochen werden – nicht an die Textabfolge seiner Vorlage, sondern „springt“ in der Liedauswahl hin und her; die *Clio*-Reihenfolge von *An die Sylvia* und *Auff die besagte Sylvia* vertauscht der Komponist in seinen *Oden* sogar.

21 Harper, *German Secular Song-Books*, S. 160.

22 Ich zitiere aus Erasmi Chrysothili Homburgensis [i. e. Ernst Christoph Homburg], *Schimpff- vnd | Ernsthauffte | CLIO. | Erster Theil.* | Gedruckt Anno 1638. | In verlegung Zachariae | Hertels | Buchhändl. Zur besseren Findbarkeit der Texte und ihrer Varianten zur Zweitaufgabe 1642 nenne ich in Klammern die Nummerierung in der Kritischen und Kommentierten Edition (KKE) von Homburgs *Clio*.

23 Ich zitiere nach der Erstaussgabe Freiberg 1642 (wie Anm. 2) mit Blattangabe.

Hammerschmidt fokussiert sich auf den Mittelteil von Homburgs Sammlung und spart die erotische Scherzdichtung (etwa das bekannte Triptychon *Dahmen ohne Freyer, Freyer ohne Dahmen, Freyer / Dahmen beysahmen*) sowie die *Laudes loci*, eine lange Reihe enkomiatistischer Gedichte auf verschiedene Orte, vor allem aber sämtliche Casualcarmina – hauptsächlich Epithalamia und Epicedien – in Homburgs Sammlung aus. Offenkundig war Hammerschmidt um die thematische Homogenität seiner *Weltlichen Oden* bemüht und wählte daher hauptsächlich die schäferlichen Liebeslieder der *Clio*.²⁴ Auffällig ist dennoch, dass der Komponist auch zwei Lehrgedichte Homburgs aufnahm, nämlich das horazische Tugendlob *Virtutis comes labor* – es fügt sich thematisch gut an das Eröffnungslied der *Oden*, Paul Flemings „Tugend ist mein Leben“ – sowie die philosophische *Vanitas*-Mahnung *Flüchtige Vergänglichkeit des Menschlichen Lebens*.

Weswegen gestand Hammerschmidt Homburg als Textdichter einen so hohen Rang zu, dass er im *Ersten Theil* seiner *Oden* neben vier Texten Paul Flemings und vier Anonyma ausschließlich Gedichte aus der *Schimpff- vnd Ernstthaffien Clio* vertonte? Wahrscheinlich kannten sich der Dichter und der Komponist persönlich²⁵ – z. B. über Johann Rist, Hammerschmidts Freund und Arbeitskollegen,²⁶ über Homburgs Wittenberger Lehrer August Buchner, der 1646 ein Dedikationsgedicht auf den vierten Teil von Hammerschmidts *Musicalischen Andachten* beisteuerte,²⁷ oder über Constantin Christian Dedekind, der 1657 ein *Clio*-Lied in seine *Aelbianische Musen-Lust* aufnahm, wohl mit Homburg auch bekannt war²⁸ und 1656 ein Widmungsgedicht zu Rists und Hammerschmidts *Neuen Musikalischen Katechismus Andachten* beisteuerte.²⁹ Somit ist zumindest möglich, dass Homburg und Hammerschmidt gemeinsam an Text und Musik einzelner Lieder arbeiteten; das würde die hybride Metrik und die ungewöhnliche, offenbar an bestehenden Melodien orientierte oder auf Sangbarkeit angelegte Strophenform der Lieder *An die schönste Chloris*, *An vorbesagte Chloris*, *Lucidors verzweiffelde Liebes-klage* und *An den Liebes-Gott Cupido* erklären.

„Gesicherter“ scheint der Befund, dass sich Hammerschmidt mit seinen *Weltlichen Oden* ganz wesentlich in den Kontext der opitzianischen Dichtungsreform stellte.³⁰ Deswegen vertonte Hammerschmidt auch in den folgenden Teilen der *Oden* nicht nur zahlreiche

24 Bereits Hermann Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, Hildesheim/Wiesbaden 1966, S. 84, bemerkt, „[b]is auf wenige ernstere Ausnahmen“ fänden sich in Hammerschmidts Oden „Liebeslieder, die im scherzenden Ton den Grundgedanken: liebt, weil das Leben nur kurz ist, ausführen, die das Liebesglück preisen, Wesen und Gestalt der Geliebten schildern“.

25 So vermutet auch Harper, „Verbreitung und Rezeption“, S. 43.

26 Hammerschmidt vertonte 1656 Rists *Musicalischen Katechismus*, i. e. Johann Rist, *Neue Musikalische Katechismus Andachten [...] Die den Alle / so wol auf bekante [...] als auch auf gantz Neue / von Herrn Andreas Hammerschmidt / [...] sehr fleissig und wolgesetzete Melodien können gespielt und gesungen werden, [...]* Lüneburg 1656. Zu der Kooperation vgl. auch die (Hammerschmidts Komposition sehr abwertende) Darstellung bei Wilhelm Krabbe, *Johann Rist und das deutsche Lied. Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts*. Diss., Berlin 1910, S. 162–165.

27 *Vierdter Theil, Musicalischer Andachten, Geistlicher Moteten und Concerten, Mit 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 und mehr Stimmen, nebenst einem gedoppelten General-Baß*, Freiberg 1646, Bl. 4^r. RISM HH 1931.

28 Zu Dedekinds Bekanntschaft mit der mit Homburg befreundeten Familie Findekeller vgl. Detering, „Unbekannte Epithalamia“.

29 Constantin Christian Dedekind, „Zur HausTafel Andacht“, in: Rist, *Neue Andachten*, S. 72. Aus dem eher belanglosen Glückwunschgedicht lässt sich freilich nicht zweifelsfrei schließen, dass Hammerschmidt und Dedekind sich persönlich kannten.

30 Vgl. zu Opitz' Einfluss auf die frühe Barockmusik Braun, *Thöne*, S. 120–190, bes. 141–151.

Opitz-Gedichte, sondern bediente sich ausgiebig bei Paul Fleming,³¹ Gottfried Finckelthaus, Gabriel Voigtländer und Justus Georg Schottel, allesamt Vertreter der neuen Stilrichtung.³² Ernst Christoph Homburg erschien Hammerschmidt offenkundig als eine der zentralen Figuren in der aktuellen literarischen Landschaft, weil er sich wie Opitz um eine neoklassizistische Normierung und eine Orientierung am europäischen Dichtungsstandard vor allem in Frankreich und den Niederlanden bemühte, zugleich aber seine Anknüpfung an die ältere Leipziger Schule Scheins nicht verleugnete.³³

III. Textvarianten zwischen Hammerschmidts „Oden“ und Homburgs „Clio“

Während orthografische Entscheidungen in der Frühen Neuzeit oftmals Setzer und Drucker unterlagen und ihnen somit kaum Aussagekraft über künstlerische Erwägungen zukommt, haben Varianten auf Wort- und Satzebene durchaus semantische, metrische und mithin ästhetische Konsequenzen. Zudem sind die häufigen Texteingriffe der Komponisten sicher ein Grund, weswegen Hammerschmidt und seine Zeitgenossen den Autornamen oftmals verschwiegen.³⁴ Die Liedtexte in Homburgs *Clio* weichen von ihrer Fassung in Hammerschmidts *Oden* an zahlreichen Stellen ab. Verzeichnet seien hier lediglich semantisch bedeutende Unterschiede zwischen der Textfassung in Homburgs *Clio* (1638) zu den *Weltlichen Oden* von 1642:

Nr.³⁵ Homburg: *Clio*, 1638

- III. Vers 19. Deß Westen süßes Hauchen
28. Der Nord auff trüber See
- IV. 7. Ich laß mich an jhr begnügen /
9. Reich seyn mag mich nimmer rügen /
- V. 2. Das Monden-Liecht
42. Als ein Slav' ergeben /
- VII. 1. EY wolan nun hab' ich doch
9. Fort Melancholey!
- VIII. 2. Sonder Sinnen / gantz verliebet /
16. Ach jhr Nymphen in den Feldern /
- IX. 2. Seinen vngezähmtem Sinn /
3. Durch viel rauhes Wetter dringet
25. Wer sich fürchtet vor dem Stechen /
44. Zu dir in die Küchen ein /
52. Was bald wird / auch bald entsteht /
- X. 15. Das *Echo* mein behäufftes Leid
35. Bedencke / daß wol tausendmal

Hammerschmidt: *Weltliche Oden*, 1642

- Das Wesen süßes Hauchen /
Denn Nord auff trüber See
Ich las mir an jhr benügen /³⁶
Reich seyn mag mich jimmer rügen /
Des Monden Liecht /
Als einem Slav' ergeben /
Ey wolan so hab ich doch
vor Melancholey!
sonder Sinnen hart verliebet /³⁷
Auch jhr Nimphen in den Feldern /
Seinen vngezäumten Sinn /
Der durch rauhes Wetter dringet
Wer sich fürchtet vor den Stechen /
Zu dir in die Küchen nein /
Was bald wird / auch bald vergeht /
Daß *Echo* mein behafftes Leid
Bedenke doch wol tausendmal

31 Zu Hammerschmidts Fleming-Vertonungen vgl. Braun, *Thöne*, S. 258–262 sowie Harper, „Verbreitung und Rezeption“, S. 39–43.

32 Vgl. zur Auswahl der Textdichter (ohne Nennung Homburgs) auch Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Lieds*, S. 83.

33 Zu Scheins Opitz-Vermittlung vgl. Braun, *Thöne*, S. 132–141.

34 Vgl. ebd., S. 93–97, hier S. 95f.

35 Gemeint ist die Nummerierung in Hammerschmidts *Oden*.

36 Die Zweitaufgabe korrigiert den Druckfehler „benügen“ zu „begnügen“.

37 So der Notentext Bl. C 1^v; der vollständige Liedtext ohne Noten, der sich auf dem folgenden Bl. C 2^r findet, hat wie Homburg „gantz verliebet“. Der Textunterschied bleibt in der Zweitaufgabe, Bl. C 1^v und Bl. C 2^r, bestehen.

Nr.	Homburg: <i>Clio</i>, 1638	Hammerschmidt: <i>Weltliche Oden</i>, 1642
XI.	7. Dieß doppelt mir die Pein / 27. Dann ist mein matter Geist 35. Der Corallinen Glantz /	das doppelt mir die Pein / Dann ist mein Marter Geist Vnd der Corallen Glantz
XII. ³⁸	6. Besondern ewren Spiel 7. Hier stecken auff ein Ziel. 16. Dein sawer-süsses Lieben / [DF]	besonders ewrem Spiel / nicht setzen auff ein Ziel. Dein sauer-süsses Leben /
XVIII.	10. Durch die grünen Wiesen fleucht / 35. Dieses der Natur beliebt / 36. Daß sie raubt vnd wieder giebt.	Durch die grünen Wiesen fleicht / Dieses der Natur beliebt / Daß sie raubt vnd wieder gieb. ³⁹

Die Zweitaufgabe (1651) bietet fast den gleichen Text wie die *Oden* 1642 und korrigiert auch mögliche Druckfehler wie IX.44: „Küchen ein] Küchen nein“ nicht – mit zwei Ausnahmen (IV.7 und XVIII.35 und 36). Schon die wahrscheinlich fehlerhaften Varianten lassen Aufschlüsse über die Arbeitsweise bzw. die Drucklegung zu: In manchen Fällen (z. B. die Variante „Fort]vor“ in VII.9 und – vielleicht aber kein Fehler – „matter] Marter“ in XI.27) könnte es sich um Hörversehen – also nicht das versehentliche Falschsetzen einer Drucktype wie in IX.44 – handeln; offenbar wurde der Text, womöglich direkt aus Homburgs *Clio*, dem Setzer diktiert.

Andere Varianten weisen darauf hin, dass Hammerschmidt (oder zumindest der Setzer) Homburgs *Clio*-Text zu korrigieren wünschte: Erstens störte in XVIII.10 Homburgs unreiner Reim von „streicht“ und „fleucht“ und Hammerschmidt (?) änderte daher zu „fleicht“. Die grammatischen Irregularitäten des Frühneuhochdeutschen – wohl auch dialektale Unterschiede zwischen dem Thüringer Homburg und dem Schlesier Hammerschmidt – bedingten zweitens die (aus neuhochdeutscher Sicht zweimal „falsche“) Ersetzung des akusativischen Pronomens „mich“ zum dativischen „mir“ in IV.7 sowie des nominativen „Als ein Schlav' ergeben“ zum dativischen „Als einem Schlav' ergeben“ in V.42. Hammerschmidts vielleicht versehentliches Durchbrechen der Strophenform in XVIII.35/36, wo eine hinzugefügte unbetonte Silbe („beliebet“/„gibet“) den eigentlich männlichen Schlussreim „verweiblicht“, nimmt freilich bereits die Zweitaufgabe zurück.

Womöglich hielt Hammerschmidt drittens die Wendung „stecken auff ein Ziel“ (XII.7) für unverständlich und änderte daher in das auch aus heutiger Sicht eindeutiger „setzen auff ein Ziel“. Und schließlich zeigt viertens die Änderung der bei Homburg tatsächlich widersinnigen – zumindest schwer verständlichen – Sentenz „Was bald wird / auch bald entsteht“ zum klareren „Was bald wird / auch bald vergeht“, dass Hammerschmidt Wert auf semantische Klarheit legte. Folglich änderte er auch den *Clio*-Druckfehler XII.16 „Lieben“ zu richtig „Leben“ – so wie Homburg selbst in der Zweitaufgabe 1642.⁴⁰ Hammerschmidts *Oden* sind also nicht nur ein musikalisches Wirkungszeugnis, sondern offenbaren auch Verständnis- und Deutungsschwierigkeiten sowie geschmackliche Differenzen und Korrekturbedürfnisse bei einem bedeutenden zeitgenössischen Rezipienten von Homburgs *Clio*.

38 Rätsel gibt Mosers Edition (wie Anm. 2), S. 12, auf, die für XII.5 die Variante „Euch nicht mehr Pflichtbahr seyn] euch nicht mehr dienstbar seyn“ hat; das Würzburger Exemplar der Zweitaufgabe hat wie Homburg und die Erstauflage „pflichtbar“. Entweder es handelt sich um ein Versehen Mosers oder das von ihm edierte Zürcher Exemplar, das mir nicht vorliegt, unterscheidet sich hier von der Würzburger Ausgabe.

39 Die Zweitaufgabe hat wieder wie Homburg „beliebt“ und „wiedergibt“.

40 Vgl. Homburg, *Clio*. Textband, S. 233.

IV. Gemeinsame Wirkung der *Clio*-Lieder und ihre Vermittlung durch Hammerschmidt

Als Homburgs rezeptionsgeschichtlich nachhaltigste Leistung kann seine religiöse Lieddichtung gelten. In seinen *Geistlichen Liedern* – in zwei Bänden versammelt und veröffentlicht erstmals 1651 mit Melodien von Werner Fabricius und Paul Becker – kreuzt er Strophenformen, Muster und Motive seiner *Clio* mit frühpietistischer Selbstreflexion und Christusverehrung.⁴¹ Mit seiner geistlichen Dichtung konnte er seinen größten musikalischen Wirkungserfolg verbuchen: *Jesu, meines Lebens Leben* findet sich in der Vertonung von Wolfgang Weßnitzer noch heute im Evangelischen Gesangbuch (EG 86), wurde aber schon von Dietrich Buxtehude (BuxWV 62) musikalisiert; Johann Sebastian Bach vertonte Homburgs *Jesus, unser Trost und Leben* (BWV 475) sowie die vierte Strophe von *Ist Gott mein Schild und Helfersmann* (BWV 85).

Doch auch Homburgs weltliche *Clio*-Lieder wurden im 17. und 18. Jahrhundert stärker rezipiert als bislang bekannt.⁴² Das zeigt nicht allein ihre Nobilitierung durch Hammerschmidts zeitnahe Kompositionen, sondern das belegen auch einige Parallelvertonungen, etwa von *Virtutis comes labor* (i. e. „O wie wol dem“) in Constantin Christian Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* (1657).⁴³ Dass die Rezeption der *Clio*-Lieder dabei auch über Hammerschmidts durchaus erfolgreiche *Oden* vermittelt sein könnte,⁴⁴ lassen Zeugnisse wie das unikal überlieferte *Bergliederbüchlein* (um 1700) vermuten, in dem sich Homburgs/Hammerschmidts *Auff die besagte Sylvia* (i. e. „Kom Schönste! las vns eilen“) findet.⁴⁵ Auch die Aufnahme von *Flüchtige Vergänglichkeit des Menschlichen Lebens* (i. e. „Was ist doch der Menschen Leben“) in Gottfried Vopelius' *Neu Leipziger Gesangbuch* (Leipzig 1682) weist auf eine Vermittlung Hammerschmidts.⁴⁶ Schließlich erinnert ein verspültes „Liebesgedicht“

41 Vgl. E. C. Homburgs | *Geistlicher | Lieder | Erster Theil |* | Mit zweystimmigen Melodey- | en geziehret | von WERNERO FABRICIO, | Jetziger Zeit Music-Directorn in der | Pauliner-Kirchen zu Leipzig. | Jena 1659 sowie Aurnhammer/Detering/Martin, „Vorwort“, S. 12–17.

42 Zur Aufnahme von Homburgs Liedern in Gedichtanthologien um 1800 vgl. die Auflistung bei Dieter Martin, *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830* (= Das Abendland 26), Frankfurt a. M. 2000, S. 617 f.

43 *AELBIANISCHE MUSEN-LUST / in unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen / mit ahnmuthigen Melodeien beseelten / Lust-Ehren-Zucht und Tugend-Liedern / bestehende*, Dresden [1657]. Das Lied findet sich im Zweiten Teil, Bl. II 3^v f.

44 Vgl. Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, S. 84: „Die gehaltvolle Knappheit des Ausdrucks hat einzelnen Stücken aus den weltlichen Oden Hammerschmidts die Beliebtheit und Lebensdauer von Volksliedern erworben“; als Belege gibt Kretzschmar nicht weiter spezifizierte „handschriftliche [] Sammlungen“ an und verweist auf die Nennung von zwei Melodien nach Hammerschmidts Liedern in Zesens *Adriatischer Rosemund*. Dabei handelt es sich um: *Des Markholds Reise-gesang | an di über-irdische | Rosemund: | auf di weise / | wi sol der libes-strük / u. a. m.*, in: Philipp von Zesen, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ferdinand van Ingen. Vierter Band, Zweiter Teil. Adriatische Rosemund. Bearbeitet von Volker Meid (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts), Berlin/New York 1993, S. 21 f. sowie das „Lohb-lihd | Auf drei schöne Jungfrauen | zu Uträcht. | auf di weise / | wohl dem / der weit von hohen dingen“, in: ebd., S. 310 f.

45 *Bergliederbüchlein. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Elizabeth Mincoff-Marriage unter Mitarbeit von Gerhard Heilfurth (= Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart 285), Leipzig 1936, S. 65 f. (Nr. 45).

46 Vgl. Jürgen Grimm, *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 14), Berlin 1969, S. 90 (in Vopelius' *Gesangbuch* findet es sich auf S. 914 und trägt die Nummer 356). Vermutungen zur gemeinsamen Rezeption mit weiteren Beispielen finden sich bei Aurnhammer/Detering/Martin, „Vorwort“, S. 35 f. – Die Wirkzeugnisse von Vopelius und Angelus Silesius fehlen dort noch.

an den Jesusknaben von Angelus Silesius (*Heilige Seelenlust* I,40) nicht nur im Incipit – „*Cupido blindes Kind*“ –, sondern auch in der Thematik der *Renuntiatio Amoris*, der Schmähung des Liebesgottes an Homburgs *An den Liebes-Gott Cupido* (i. e. „Cupido blinder Gott“), das Angelus Silesius vielleicht über Hammerschmidts *Oden* kennenlernte.⁴⁷

Zweifelsfrei eine gemeinsame Wirkungsgeschichte erfahren der Dichter und sein Komponist erst im frühen 19. Jahrhundert, nämlich durch Achim von Arnim und Clemens Brentano, die in Betracht zogen, einige Texte Homburgs in *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808) aufzunehmen.⁴⁸ Aus den Archivalien zu ihrer Heidelberger „Wunderhorn“-Sammlung geht hervor, dass sie Homburgs Lieder „Kom Schönste las vns / eylen“, „*Sylvia die bleibt mein / leben*“, „*Lucidor der lag betrübet*“, „*Lesbia du hirten lust*“ und „*Cupido blinder Gott*“ erwogen. Wie die Reihenfolge der Texte sowie die Aufnahme anderer Lieder zeigt, werteten Arnim und Brentano hier den *Ersten Theil* von Hammerschmidts *Oden* aus und entschieden sich für die bukolischen Liebeslieder, aber gegen die beiden ernsteren Lehrgedichte Homburgs. Die Arbeitsweise der Wunderhorn-Sammler – von Arnim und Brentano sichteten bekannte Liedsammlungen des 17. Jahrhunderts –⁴⁹ erklärt schließlich auch, dass der Name des Textdichters Ernst Christoph Homburg sich in den Heidelberger Handschriften an keiner Stelle findet⁵⁰ und auch der Hammerschmidt-Forschung bislang unbekannt geblieben ist.

Anhang: Neue Überlegungen zu Hammerschmidts Geburtsjahr

Die Forschung konnte bislang nicht klären, wann genau Hammerschmidt geboren wurde; vorgeschlagen werden die Jahre 1610, 1611 und 1612.⁵¹ Das genaue Geburtsdatum

47 Auf Homburgs Vorbild für das Gedicht verweisen bereits die Herausgeber von Angelus Silesius [i. e. Johannes Scheffler], *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche. 1657 (1668)*, hrsg. von Georg Ellinger, Halle a. S. 1901, hier S. VII. Das Gedicht I,40 findet sich auf S. 59 f.

48 Michael Rother und Armin Schlechter, *Die Lieder und Sinnsprüche der Heidelberger Wunderhorn-Sammlung*. Katalog (= Heidelberger Bibliotheksschriften 49). Heidelberg 1992, S. 574–576.

49 Vgl. Martin, *Barock um 1800*, S. 98 (Anm. 237).

50 Deswegen verzeichnet auch Heinz Röllecke, „Neuentdeckte Beiträge Clemens Brentanos zur *Badischen Wochenschrift* in den Jahren 1806 und 1807. Rezeption deutscher Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts in der Romantik“, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 1973, S. 241–346, Ernst Christoph Homburg nicht.

51 So nennt Diana Rothaug, „Hammerschmidt, Andreas“, in: *MGG2*, Bd. 8 Gri–Hil, Kassel u. a. 2003, Sp. 486–494 als Geburtsjahr „1611 oder 1612“; ebenso Gertraut Haberkamp, „Hammerschmidt, Andreas“, in: *NDB*. Bd. 7 Grassauer–Hartmann, Berlin 1966, S. 594, und Friedrich Wilhelm Bautz, „Hammerschmidt, Andreas“, in: *BBKL*. Bd. 2, Hamm 1990, Sp. 509–510; auch Classen, Richter, *Lied und Liederbücher*, S. 274–291, sowie Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie* (= Kirchenmusikalische Studien 2), Köln 1990, S. 46–58, hier S. 46, lassen „1611/1612“ unentschieden. Erstmals quellengestützte Angaben zu Hammerschmidts Leben machte A. W. Schmidt, „Einleitung“, in: *Andreas Hammerschmidt: Dialogi oder Gespräche einer Gläubigen Seele mit Gott* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich VIII). Bearbeitet von A. W. Schmidt, Graz 1959 [zuerst 1901], S. VII–XVI, der als Geburtsdatum „um 1612“ angibt. Georg Schünemann, „Beiträge zur Biographie Hammerschmidt's“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1910/11), S. 207–212, kann Schmidt in diesem Punkt nicht ergänzen. Ein Vortrag von Erich Steinhard, *Zum 300. Geburtstag des deutsch-böhmischen Musikers Andreas Hammerschmidt*. Mit einer Notenbeilage (= Sammlung gemeinnütziger Vorträge 424/425), Prag 1914, S. 2, behauptet, „[d]ie Wende des Jahres 1612 [werde] als Geburtsdatum ange-

Hammerschmidts lässt sich nicht eruieren, „since the church registers of the independent Protestant community at Brüx [...] have been lost; the available information derives from his tombstone and from portraits of him“.⁵² Tatsächlich gab bereits Reinhard Kade zwei Hinweise auf Hammerschmidts Geburtsjahr,⁵³ die bislang jedoch nicht hinreichend gewürdigt wurden.

1.

Auf dem nicht erhaltenen Grabstein Hammerschmidts stand geschrieben:

„Es schweiget zwar alhier des edlen Schwanes Thon,
Doch klingt er wunderschön vor seines Gottes Thron.
Mors mea Vita mea est.
Des Edlen Schwanes Thon hat nun hier aufgehört,
Weil Er vor Gottes Thron der Engel Chor vermehret.
Andreas Hammerschmidt Musicus Celeberrimus vixit Annos 64.
In officio 41. Denatus Ao: 1675 d. 29. Oct.“⁵⁴

Auf dem Grabstein finden sich zwei Zeitangaben: „vixit annos 64“ und „in officio 41“. Seit November 1634 lief das Berufungsverfahren der Organistenstelle für die Freiburger St. Petri-Kirche. Nach längeren Querelen war Hammerschmidt im Juli 1635 ernannt worden.⁵⁵ Beide Deutungsmöglichkeiten der zweiten Stelle – er sei 40 Jahre im Amt oder er befinde sich im 41. Amtsjahr – sind also möglich. Schon grammatisch ist die erste Angabe, „vixit annos 64“, da eindeutiger – „er hat 64 Jahre gelebt“. Auf Grabschriften war die Formulierung „vixit annos #“ nicht ungewöhnlich; manchmal wurden die gelebten Monate und Wochen noch hinzugefügt, sodass die Wendung die bereits verflossenen Jahre anzeigt.⁵⁶ Sie bedeutet „zum Zeitpunkt seines Todes war er 64 Jahre alt“. Zählte Hammerschmidt am 29. Oktober 1675 folglich 64 Jahre, ergibt sich ein präziser *Terminus ante quem* des Geburtsdatums, nämlich der 29. Oktober 1611.

2.

Auf einem Ovalporträt Hammerschmidts anno 1646, das die alte MGG noch abdruckt,⁵⁷

sehen – eine nicht mehr nachweisbare Annahme“. Steinhardts Festrede „Zum 300. Geburtstag“ wurde im Januar 1913 gehalten. Auch das (hier sonst zuverlässige) Online-Lexikon <<http://www.wikipedia.de>> lässt die Angaben „1610 oder 1611“ (deutsche Version) bzw. „1611 or 1612“ (englische Version) unentschieden.

52 Johann Günther Kraner, *Hammerschmidt, Andreas*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 10 Glinka to Harp, New York 2001, S. 732–735, hier S. 732.

53 *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*. Zum ersten Male vollständig bearb. und mit einer Einl. vers. von Otto Kade, hrsg. von Reinhard Kade (= Monatshefte für Musikgeschichte), Leipzig 1888, S. 18 f. Erstmals mitgeteilt hat die Grabinschrift, soweit ich sehe, Johann Benedict Carpvov, *Analecta factorum Zittaviensium, oder historischer Schauplatz der löblichen alten Sechs-Stadt des Marggraffthums Ober-Lausitz Zittau* [...], Zittau 1716, S. 113.

54 Zitiert nach Kade, *Die älteren Musikalien*, S. 19.

55 Wahl und Ernennung werden bei Schmidt, „Einleitung“, S. IX f., und v. a. Schünemann, „Beiträge“, passim, nachgezeichnet.

56 Vgl. etwa ein Epicedium auf Johann III. von Sachsen-Weimar (geboren am 22. Mai 1570, gestorben am 31. Oktober 1605), dessen Titelblatt angibt „vixit annos 35. menses 5. dies 9“. Die genauen bibliografischen Nachweise finden sich im *Online-Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* auf <<http://www.vd17.de>>: VD17 125:034690A.

57 Vgl. Adam Adrio, „Hammerschmidt, Andreas“, in: *MGG*. Bd. 5. Gesellschaften–Hayne, Kassel/Basel 1956, Sp. 1426–1435, hier Sp. 1427.

ist das Alter des Komponisten mit „A[nn]o ÆTATIS 34“ angegeben (siehe Abb.). Die Formulierung „im Jahr seines Lebensalters“ lässt grammatisch sowohl die Zählung des laufenden Lebensjahres (34. Jahr) oder der abgeschlossenen Lebensjahre (34 Jahre) zu. Beide Verwendungsweisen sind z. B. auf Titelblättern von Barockepicedien bezeugt. Häufiger zeigt die Formulierung „Anno Aetatis“ die bereits verflossenen Lebensjahre an, oftmals gar unter Zugabe der gelebten Monate und Wochen.⁵⁸ Zudem schloss der *Terminus ante quem* das Geburtsjahr 1612 oder 1613 bereits aus, sodass Hammerschmidt sich 1646 nicht „im 34. Jahr“ befunden haben kann, sondern „34 Jahre alt“ gewesen sein muss.

Der Kupferstich, erstellt von dem Pirnaer Künstler Samuel Weishun (gest. nach 1676), erschien erstmals im vierten Teil von Hammerschmidts *Musicalischen Andachten* auf Blatt 3^r.⁵⁹ Unmittelbar vor dem Kupferstich findet sich auf Bl. 2^v–3^r eine von Hammerschmidt verfasste Widmungsschrift, datiert „Zittau, 1. Mai 1646“. Auf den Stich folgen einige proömiale Glückwunschschriften, u. a. von Christian Brehme und August Buchner. Gehen wir davon aus, dass Hammerschmidt seine Dedikation kurz vor Drucklegung der *Andachten* verfasste, so wurden diese wahrscheinlich im Mai 1646 (oder wenig später) publiziert.

Der auf 1646 datierte Kupferstich (s. Abb.) mit dem Porträt des Komponisten wird dann wohl zeitnah, zumindest zwischen Januar und Mai angefertigt worden sein. So ergibt sich ein vager *Terminus post quem* des Geburtsdatums, nämlich je nachdem, wann genau der Kupferstich zwischen Januar und Mai 1646 erstellt wurde: Gesetzt den (nur theoretisch möglichen, aber unwahrscheinlichen) Fall, dass der Kupferstich exakt am 1. Januar 1646 erstellt wurde, ist das frühestmögliche Geburtsdatum der 2. Januar 1611.

Wäre Hammerschmidt jedoch tatsächlich vor Mai 1611, etwa im Januar oder Februar, geboren, dann wäre der Stich und seine Altersangabe bei Drucklegung der *Andachten* im Mai 1646 ja bereits überholt gewesen. Sehr viel wahrscheinlicher ist daher, dass Hammerschmidt nach Mai 1611 geboren wurde, denn dann hätte sein 35. Geburtstag noch ausstanden und der Zittauer Komponist wäre auch bei Veröffentlichung der *Andachten* im Mai oder Juni 1646 noch 34 Jahre alt gewesen, wie der Stich behauptet. Wahrscheinlich wurde Hammerschmidt zwischen Mai und Oktober, in jedem Fall aber 1611 geboren.

58 Um nur vier Beispiele von Trauerschriften zu nennen, bei denen das Geburts- und Sterbedatum des Verstorbenen genau bekannt ist, und welche das Alter des Toten mit der Formulierung „Anno Aetatis“ auf dem Titel nennen: Auf Daniel Büttners Epicedium zum Tode Otto von Guericke (VD 17: 32:682786R) heißt es, von Guericke sei „anno aetatis sua LXXXIII. Mensibus V. & XXI. diebus additis“ gestorben; von Guericke, geboren am 30. November 1602 in Hamburg, gestorben am 21. Mai 1686, war zu seinem Tod 83 Jahre, 5 Monate und 21 Tage alt. – Das Titelblatt eines Epicediums auf Gottfried Schilter (VD 17: 1:646387F) nennt das Lebensalter in der Wendung „Beate Anno Aetatis XXXV. Defuncti“; der Jurist Schilter, geboren am 27. September 1643, gestorben am 10. April 1679, war zu seinem Tod 35 Jahre alt. – Die Totenschrift auf eine gewisse Magdalena Sybilla Böhm (VD 17: 125:038187N) gibt das Geburtsdatum der Verstorbenen an (2. Juli 1646) und das Todesdatum (21. März 1676); bei ihrem Tod war Böhm also 29 Jahre alt. Sodann heißt es: „Currente Anno Aetatis XXIX. Molliter Ossa Quiescant“. – Ebenso verfährt ein Epicedium auf Maria Röber (VD 17: 39:110231A): Das Geburtsdatum (4. Januar 1599) und der Sterbetag (13. Oktober 1677) werden genannt und das Alter der Verstorbenen mit „Anno aetatis LXXVIII. septimanâ XL. die I. [...] pié defunctæ“ angegeben.

59 Hammerschmidt, *Vierter Theil Musicalischer Andachten*, Bl. 3^r.

Daniel Ortuño-Stühning (Weimar)

Musik als soziales Ereignis

Zur Identitätskonstruktion in freien Reichsstädten des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Georg Philipp Telemanns Einweihungsmusik für die „neue große St. Michaeliskirche“ (Hamburg 1762)

Als sich am Morgen des 19. Oktober 1762 die vieltausendköpfige Festgemeinde zur Einweihung der „neuen großen St. Michaeliskirche“ zu Hamburg versammelte, fand ein mehr als zwölfjähriges Warten sein Ende: Mit der Fertigstellung des in elfjähriger Bauzeit errichteten Kirchenbaus besaß die Michaelisgemeinde endlich wieder einen angemessenen Ort für ihre Gottesdienste; zugleich jedoch erhielten auch die stolze Hamburger „Republique“ und ihre Bürger ein neues, weithin sichtbares Zeichen ihrer Macht und Stärke – wenn auch der 132 Meter hohe Kirchturm erst 1786 fertig gestellt werden konnte.

Anhand der für diesen Festakt komponierten Einweihungsmusik Telemanns, „*Komm wieder, Herr, zu der Menge*“ (TVWV 2:12),¹ und der mit ihr aufs engste verschränkten Liturgie und Predigt soll im Folgenden nachgewiesen werden, dass es sich bei der Feier nur vordergründig um eine religiöse Zeremonie handelt. Unter Zuhilfenahme methodischer Fragestellungen aus den sozial-, geschichts- und kulturwissenschaftlichen Nachbardisziplinen soll vielmehr gezeigt werden, wie die städtischen Eliten vor dem Hintergrund zunehmender innerer Spannungen und äußerer Bedrohungen die Kircheneinweihung nutzten, um die sorgsam austarierten Machtverhältnisse der Stadt mit ihrer engen Verschränkung von weltlicher und kirchlicher Herrschaft innerhalb einer reichsfreien Republik zu inszenieren und damit zugleich in ihrem Sinne zu stabilisieren.

Musik und Identität

Dass die der Musik eigene affirmative Kraft seit Jahrhunderten gezielt zur Konstruktion von kollektiven Identitäten genutzt wurde, ist in der Musikwissenschaft insbesondere in den letzten Jahren verstärkt Gegenstand des Forschungsinteresses geworden.² Aufbauend auf den Erkenntnissen der Nationalismusforschung, insbesondere den Forschungen Benedict Andersons, wonach alle Gemeinschaften lediglich „vorgestellt“ seien,³ rückten insbesondere

-
- 1 Das bislang nur in einer recht fehlerhaften Edition vorliegende Werk wird zurzeit durch Wolfgang Hirschmann kritisch ediert und erscheint im Rahmen des Bandes *Musiken zu Kircheneinweihungen II*, hrsg. von dems., voraussichtlich 2014 in der Telemann-Auswahlausgabe des Bärenreiter-Verlags. An dieser Stelle sei Wolfgang Hirschmann ausdrücklich und herzlich gedankt, der mich auf die mir bis dahin unbekannte Komposition aufmerksam gemacht und mich stets in selbstloser Weise mit Material und fachlichem Rat unterstützt hat.
 - 2 Vgl. etwa *Musik und kulturelle Identität* (= Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004), hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, 3 Bde., Kassel u. a. 2012 sowie *Musik und kulturelle Identität: aktuelle Perspektiven* (= Schriften zur Kulturwissenschaft 91), hrsg. von Ann-Kristin Iwersen, Hamburg 2012.
 - 3 Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York /NY 1983, deutsch als: *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt a. M. 1988.

die „Formen der Herstellung kultureller Werte“⁴ in den Blickpunkt. Auch die aus der Ritualforschung gewonnene Einsicht, dass „alle Kulturen ihr Selbstbild und Selbstverständnis bzw. das ihrer diversen gesellschaftlichen Gruppen nicht nur in Texten und Monumenten, sondern zu einem großen Teil – wenn nicht gar überwiegend – in unterschiedlichen Arten von Aufführungen darstellen, verhandeln und transformieren“,⁵ da der Mensch, um sich als Gemeinschaft wahrzunehmen, einer Inszenierung eines ihm umgebenden Kollektivs bedürfe, ist bei diesem Ansatz grundlegend. Wie die Forschungen Erving Goffmans⁶ verdeutlicht haben, ist es hierbei unerheblich, ob es sich um explizite Theateraufführungen, Konzerte, Sportwettkämpfe oder Rituale wie etwa Hochzeiten, Begräbnisse oder Feste und politische Veranstaltungen handelt.⁷ Dementsprechend hat es sich insbesondere die Theatralitäts- und die damit eng verbundene Performanzforschung,⁸ in Deutschland allen voran die Arbeiten Erika Fischer-Lichtes,⁹ zur Aufgabe gemacht, nicht nur die je „spezifische[n] Inszenierungsstrategien und -regeln“,¹⁰ welche hinter dieser Konstruktion kollektiver Identitäten erkennbar sind, in den Mittelpunkt zu rücken. Dabei geraten auch die jeweils einmaligen Aufführungen (Performances) selbst, ihr zeitlicher Ablauf, ihre Interaktion zwischen Akteuren und Rezipienten gleichsam als selbständiger Text in den Blickpunkt und relativieren so den traditionellen, auf den reinen Dramen- bzw. Notentext beschränkten Werkbegriff als dem Eigentlichen gegenüber der vermeintlich uneigentlichen Aufführung.

Aufbauend auf diesen methodischen Ansätzen soll im Folgenden die in Rede stehende Einweihungsmusik Telemanns im historischen Kontext der Kircheneinweihungsfeier betrachtet werden, wozu zunächst die Darstellung der zeit- und sozialgeschichtlichen Hintergründe mit besonderem Augenmerk auf den spezifischen Hamburger Patriotismus-Diskurs erfolgt. Da die Einweihungsfeier nicht als rein kirchliches Ritual, sondern unter dem Blickwinkel einer „absichtsvollen Inszenierung“¹¹ analysiert wird, widmet sich der folgende Abschnitt der äußeren Organisation des Festes durch den Rat der Stadt, bevor die Feier auf ihre inhaltlich-diskursiven und performativen Aspekte hin untersucht wird. Abschließend soll dargestellt werden, wie die hier aufgezeigten vielfältigen Implikationen und Tiefendimensionen nicht nur innerhalb des Librettos der Einweihungsmusik Telemanns, sondern vor allem auch in der kompositorischen Faktur der Musik selbst reflektiert werden, womit diese

4 Aleida Assmann und Heidrun Friese, „Einleitung“, in: *Identitäten* (= Erinnerung, Geschichte, Identität 3), hrsg. von dens., Frankfurt a. M. 1999, S. 11–23, hier: S. 12.

5 Erika Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung und Ritual: Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe“, in: *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Jürgen Martschukat und Steffen Petzold, Köln u. a. 2003, S. 33–54, hier: S. 52.

6 Vgl. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959; ders., *Interaction Ritual*, Garden City, NY 1967; ders., *Strategic Interaction*, Philadelphia 1969 sowie ders. „The Interaction Order“, in: *American Sociological Review* 48, S. 123–132.

7 Vgl. Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, S. 38.

8 Vgl. etwa die Übersicht von Fischer-Lichte, „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell“, in: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von ders. u. a., Tübingen und Basel 2004, S. 7–26.

9 Vgl. etwa Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; *Performativität und Ereignis*, hrsg. von ders., Tübingen 2004.

10 Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung und Ritual“, S. 47.

11 Vgl. Herbert Willems, „Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu“, in: *Theatralisierung der Gesellschaft*, Bd. 1: *Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, Wiesbaden 2009, hrsg. von dems., S. 75–110.

so wesentlich am Hamburger Patriotismus-Diskurs und dessen Kollektivierungstendenzen und damit letztlich zur Konstruktion einer Polis Hamburg beiträgt.

Hamburg 1762: Der zeitgeschichtliche Hintergrund

Nur drei Monate vor dem feierlichen Ereignis der Kircheneinweihung war den Einwohnern Hamburgs in aller Drastik vor Augen geführt worden, wie fragil und bedroht die für die Handelsbeziehungen so wichtige Neutralität und Unabhängigkeit der Republik trotz all ihrer noch immer imposanten Festungsbauten aus dem 17. Jahrhundert stets war: Am 18. Juni 1762 waren 10.000 dänische Soldaten auf hamburgischem Gebiet aufmarschiert und drohten der Stadt mit Beschießung und Einmarsch.¹² Dies sollte die Herausgabe eines vom dänischen König Friedrich V. geforderten Darlehens über eine Million Reichsmark zur Finanzierung der dänischen Kriegspläne mit Russland erpressen.¹³ Durch eine aufgrund innerstädtischer Konflikte eingenommene Blockadehaltung der „erbgessenen“ Bürgerschaft¹⁴ gegenüber dem Hamburger Senat¹⁵ wurde die Zahlung jedoch verweigert, so dass die drohende Einnahme der Stadt erst im letzten Moment durch ein Einlenken der Bürgerschaft (sowie die Solidaritätsbekundungen fremder Großmächte) abgewendet werden konnte. Daraufhin folgte das Ende der Belagerung am 22. Juni 1762. Nicht genug der außenpolitischen Bedrohungen, näherte sich kurze Zeit später eine 40.000 Mann starke russische Armee, und man befürchtete, Russland werde, dem dänischen Vorbild folgend, ebenfalls durch militärischen Druck versuchen, Geld aus der Stadtkasse zu erpressen. Der Sturz Peters III. und die Thronbesteigung Katharinas II. führten jedoch zu einem Umschwung in der russischen Außenpolitik.¹⁶

Die Ereignisse des Sommers 1762 waren allerdings keineswegs die ersten und schwerwiegendsten, welche die äußere politische Handlungsfähigkeit Hamburgs lahmgelegt und damit letztlich auch die Unabhängigkeit der freien Reichsstadt gefährdet hatten.¹⁷ Vor allem

12 Der vorliegenden Darstellung liegen vor allem die Erkenntnisse der jüngst erschienenen Studie von Isabelle Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, Berlin 2011, insbesondere S. 106–113, zugrunde.

13 Vgl. hierzu Walter Oellrich, „Der hamburgisch-dänische Währungsstreit 1717–1736“, in: *ZHG* 52 (1966), S. 23–54.

14 Darunter wurde ab 1712 der hypothekarisch unbelastete Besitz von Grundeigentum in der Stadt verstanden, der jedoch auf einen Wert von mehr als 1000 Talern in der Stadt oder 2000 Taler außerhalb der Stadtmauern taxiert werden musste, vgl. Joachim Whaley, *Religiöse Toleranz und sozialer Wandel in Hamburg: 1529–1819*, Hamburg 1992, S. 33 f.

15 Auch wenn die Bezeichnung „Senat“ erst durch die Verfassung von 1860 offiziell eingeführt wurde, so wird doch am 18. Jahrhundert in den Quellen hauptsächlich vom „Senat“ gesprochen und daher dieser Terminus bzw. auch der Begriff „Rat“ verwendet.

16 Vgl. Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, S. 112. Eine grundlegende Entspannung der Lage brachte erst das Ende des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1763. Fünf weitere Jahre sollte es jedoch noch dauern, bis im sog. „Gottorper Vertrag“ vom 27. Mai 1768 die territoriale Eigenständigkeit Hamburgs endgültig anerkannt und der Anspruch Dänemarks auf die Stadt zurückgewiesen wurde. Als Gegenleistung verzichtete Hamburg auf die 1762 Dänemark geliehene Million und eine weitere Million, die dem Herzogtum Holstein als Darlehen gewährt worden war. Vgl. Eckart Klessmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, Hamburg 2002, S. 223.

17 So interpretierte Joachim Whaley diese Blockadehaltung der Bürgerschaft sogar als Garanten für die „Stabilität und Einigkeit der Stadt“, da nach 1712 eine „sehr detaillierte Verfassung den Gegnern des Senats half, fast alles zu vereiteln, was über die tägliche Verwaltung hinausging“ (Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 35).

die jahrelangen, durch wachsende soziale Spannungen und zunehmende religiöse Konflikte hervorgerufenen bürgerkriegsähnlichen Zustände, welche die Stadt in den Jahren 1684 bis 1712 beherrscht hatten, können in ihrem Einfluss auf das politische Handeln der Hamburger Eliten und das geistige Klima der Republik im 18. Jahrhundert kaum überschätzt werden. Wiederhergestellt wurde der innere Friede bekanntlich erst durch den auf kaiserliche Intervention¹⁸ am 15. Oktober 1712 zustande gekommenen sog. „Hamburger Haupttrezess“.¹⁹ Dieser regelte die Machtverteilung zwischen Geistlichkeit,²⁰ Senat und grundbesitzender Bürgerschaft²¹ und bestand mit Unterbrechungen in seinen Grundzügen bis 1860 fort.²²

Wie Martin Krieger überzeugend herausgearbeitet hat,²³ waren es jedoch nicht allein die im „Haupttrezess“ getroffenen Regelungen, die ein Wiederaufflammen der sozial-religiösen Unruhen verhinderten. Wesentlich hierzu trug – neben einer kollektiven Amnestie – ein nach 1710 zu beobachtender Kulturtransfer frühaufklärerischer Ideen aus Großbritannien bei, dessen Vorstellungen und Werte im deutschen Sprachraum durch die in den wiederum nach britischem Vorbild gegründeten sog. „moralischen Wochenschriften“ rasch zunehmende Verbreitung erlangten²⁴ und alsbald mit dem Schlagwort „Patriotismus“ bezeichnet wurden. Im Mittelpunkt standen dabei die Ideale von Eintracht und „common sense“, welchen im Sinne der städtischen Gemeinschaft absoluter Vorrang vor der individuellen Glückseligkeit eingeräumt²⁵ und die so „allgemein formuliert“ worden waren, dass sich „möglichst jeder standes- und geschlechterübergreifend damit identifizieren konnte.“²⁶

18 Vgl. insgesamt hierzu Gerd Augner, *Die kaiserliche Kommission der Jahre 1708–1712: Hamburgs Beziehung zu Kaiser und Reich zu Anfang des 18. Jahrhunderts* (=Beiträge zu Hamburgs Geschichte 23), zugl. Hamburg, Univ., Diss. 1981, Hamburg 1983.

19 Vgl. insgesamt hierzu Hermann Rückleben, *Die Niederwerfung der hamburgischen Ratsgewalt. Kirchliche Bewegungen und bürgerliche Unruhen im ausgehenden 17. Jahrhundert*, Hamburg 1970.

20 Wenn im Folgenden von der „Geistlichkeit“ die Rede ist, handelt es sich um die Gemeinschaft der Hamburger Geistlichen, die in Hamburg offiziell das „Geistliche Ministerium“ genannt wurde und eine lediglich „informelle Instanz ohne verfassungsrechtliche Definition“ darstellte, vgl. Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 12.

21 Zwar wurde im Haupttrezess offiziell eine Teilung der Macht zwischen Senat und erbgesessener Bürgerschaft beschlossen, doch verfügte der Senat „in der Praxis über die größeren Möglichkeiten zur Einflussnahme, da er die Außenpolitik sowie das Polizeiwesen allein bestimmte und zudem oberste Gerichtsinstanz blieb“ (Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, S. 30). Auch in kirchlichen Fragen hatte der Senat den entscheidenden Einfluss, vgl. Franklin Kopitzsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona*, Bd. 1, Hamburg 1982, S. 158 sowie Whaley, *Religiöser Wandel*, S. 39.

22 Vgl. Werner von Melle, *Das Hamburgische Staatsrecht*, Hamburg und Leipzig 1891, S. 9.

23 Vgl. zu diesem Thema insgesamt Martin Krieger, *Patriotismus in Hamburg. Identitätsbildung im Zeitalter der Frühaufklärung*, zugl. Habil.-Schrift Greifswald 2001, Köln u. a. 2008.

24 Die erste dieser Wochenschriften, der 1713 erschienene *Vernünffiler*, wurde bekanntlich durch Johann Mattheson gegründet. Vgl. hierzu insgesamt Holger Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist: Studie zu den Anfängen der moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, Bremen 2011.

25 Vgl. Martin Krieger, „Patriotismus-Diskurs und die Konstruktion kollektiver Identitäten in Hamburg im Zeitalter der Aufklärung“, in: *Identitäten. Erfahrungen und Fiktionen um 1800*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink und Andreas Klinger (= Jenaer Beiträge zur Geschichte 6), Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 117–131, hier: S. 119.

26 Ebd., S. 122. Vgl. hierzu auch William Boehart, „Heilsame Publizität: Der Streit zwischen den Pastoren Johann Melchior Goeze und Julius Gustav Alberti über das Bußtagesgebet in Hamburg“, in: *Hamburg im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Hamburg 1989, S. 230–250, insbesondere S. 237.

Ein wesentliches Ziel der Initiatoren dieses Kulturtransfers, zu denen vor allem Gelehrte und Dichter wie Hinrich Brockes, Michael Richey, Johann Fabricius, aber auch der Komponist und Musikschriftsteller Johann Mattheson²⁷ zählten, war dabei nicht zuletzt, „die zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Gruppen aufgebrochenen Gräben wieder zu kitten“.²⁸ Darüber hinaus ging es den Patrioten, welche zugleich oftmals in Personalunion dem Hamburger Stadtrat angehörten,²⁹ darum, eine „Integrationswirkung zur Schaffung einer kollektiven Identität sowie ein Verantwortungsgefühl Aller für das Hamburger Gemeinwesen“³⁰ zu entfalten. Dementsprechend bezog sich der spezifische Hamburger Patriotismus-Diskurs im Unterschied zum bereits seit Jahrhunderten existierenden Reichspatriotismus, der vornehmlich auf äußere Abgrenzung etwa gegenüber Türken, Schweden usw. gegründet war, ausschließlich auf die „werthe Stadt Hamburg“ als dem „geliebten Vaterlande“³¹ selbst, wie es im Vorwort der ersten Ausgabe des *Patrioten* programmatisch heißt. Und kein Geringerer als Johann Mattheson formulierte die Essenz dieser Idee in den prägnanten Worten: „My country is this town“.³²

Ein wesentliches Charakteristikum des Hamburger Patriotismus-Gedankens war seine konfessionelle Fundierung. So war es weniger die jeweilige Herkunft als vielmehr – neben finanziellen Aspekten – die Zugehörigkeit zum (lutherischen) Protestantismus, welche im damaligen patriotischen Verständnis darüber entschied, Teil der Polis Hamburg zu sein. Das Luthertum war seit der Reformation der Stadt im Jahre 1529 nicht nur Staatskirche, sondern auch ein gleichsam unverrückbares Signum und Wesensmerkmal Hamburgischer Identität³³ und die unbedingte Voraussetzung, um ein politisches Amt in der Stadt zu bekleiden.³⁴ Diese konfessionalistische Gesetzgebung stand in scheinbarem Widerspruch zu der schon aus wirtschaftlichen Gründen sowie in permanenter Konkurrenz zu Altona notwendig toleranten Einwanderungspolitik Hamburgs gegenüber dem Zuzug von Andersgläubigen.³⁵ Dahinter stand jedoch weniger religiöser Eifer als die „Angst vor Unruhen und

27 Vgl. hierzu insgesamt *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Bernhard Jahn und Wolfgang Hirschmann, Hildesheim, Zürich und New York 2010.

28 Ebd.

29 Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 121.

30 Ebd.

31 In: *Der Patriot*, Bd. 1, Hamburg 1724, Vorwort.

32 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, C.H.IV., 39, 7 (1), Nachlass Mattheson, Mattheson an Steele, 26. Dezember 1714.

33 Auch in der Verfassung von 1712 wurde im 1. Artikel das Bekenntnis zum reinen Luthertum als „Grundlage des Staatswesens“ fixiert (Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 36). Dies galt in der Praxis tatsächlich um so mehr, da durch den städtischen Magistrat keine absolutistische Herrschaft existierte, welche durch das den Feudalherren im Augsburger Konfessionsfrieden zugestandene sog. „ius reformandi“ in der Lage war, quasi über Nacht die Religion ihrer Untertanen zu ändern, vgl. ebd., S. 16.

34 Ebd., S. 25 f.: „Das Luthertum war die staatliche Religion; nur Lutheraner waren für öffentliche Ämter wählbar oder konnten in der Bürgerschaft mitarbeiten. In einer Republik, in der wirtschaftlicher Erfolg oder ein akademischer Grad den sozialen Rang festlegte, bestimmte allein die Religion die Partizipation an der Staatsführung.“

35 Vgl. Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, S. 28 f. Vgl. hierzu auch Klaus Weber, „Zwischen Religion und Ökonomie: Sepharden und Hugenotten in Hamburg, 1580–1800“, in: *Religion und Mobilität. Zum Verhältnis von raumbezogener Mobilität und religiöser Identitätsbildung im frühneuzeitlichen Europa*, hrsg. von Henning P. Jürgens und Thomas Weller, Göttingen 2010, S. 137–168.

Konflikten³⁶ innerhalb der Stadtmauern,³⁷ da die Autorität des Senates in einem Stadtstaat wie Hamburg nur „soweit wirksam war, wie sie von den Bürgern und den Geistlichen akzeptiert wurde“.³⁸

Diese hier beschriebene Hamburgische Gesetzgebung diente daher nicht zuletzt dem Ziel, die Gruppe der politischen Entscheidungsträger innerhalb der Stadt klein und (konfessionell) homogen zu halten, um auf diese Weise Spannungen und Konflikte zu verhindern, die „auf unmerklichen Wegen allmählich die städtische Verfassung untergraben könnten“.³⁹ Nicht nur die zurückliegenden Unruhen in Hamburg selbst legten in dieser Frage eine antitolerante Haltung nah: Wie das Beispiel der freien Reichsstadt Frankfurt am Main im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gezeigt hatte, wo „[j]ahrzehntelange bittere Verfassungskonflikte zwischen Lutheranern und Calvinisten [...] nur durch eine entschiedene kaiserliche Intervention beendet werden“⁴⁰ konnten, war es insbesondere in dem permanent durch Dänemark in seiner Souveränität bedrohten Hamburg von extremer Bedeutung, dass die Stadt nicht durch gegenseitige innerstädtische Blockaden ihre politische Handlungsfähigkeit und damit zugleich ihre Unabhängigkeit einbüßte. Dem Kreis der Hamburger „Patrioten“ ging es daher immer auch um die „Sicherung der allgemeinen Akzeptanz“ und die „Schaffung einer Herrschaftslegitimation“,⁴¹ um hierdurch den im „Hauptrezess“ mühsam austarierten Status quo zwischen Senat, Geistlichkeit und grundbesitzendem Bürgertum zu stabilisieren. Damit war zugleich die erst in neuerer Forschung betonte Janusköpfigkeit des Hamburger Patriotismus-Diskurses angelegt, da er die Stadt zwar einerseits zum Einfallstor der Aufklärung in Deutschland werden ließ, andererseits aber auch staatstragend und obrigkeitshörig war und von Krieger daher zurecht als eine „konservative, spezifisch Hamburgische Form des Republikanismus“ charakterisiert wurde, die „nicht mehr von postreformatorischen kommunalen Ideen des 16. Jahrhunderts und noch nicht von den Gedanken der französischen Revolution getragen wurde.“⁴²

Umso mehr musste es dem Senat daher Sorge bereiten, dass einflussreiche Teile der Hamburger Geistlichkeit ab den 1740er Jahren offenkundig wieder verstärkt darauf abzielten, „die Rechte und Privilegien der Hamburger Kirche auch dem Rat gegenüber durchzusetzen“,⁴³ so dass Franklin Kopitzsch zufolge ab den sechziger Jahren in Hamburg ein „erbitterter Kampf um die geistige Führung der Stadt zwischen den Orthodoxen und

36 Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 19.

37 So wurde noch 1770 in der Hamburgischen Verfassung die öffentliche Religionsausübung nicht-lutherischer Konfessionen mit dem expliziten Bezug auf die besondere Situation in den „protestantischen Reichs-Städten“ verboten, da dort „die städtischen Obrigkeiten nicht in dem Grade, wie die höhern Stände, Meister davon sind, daß nicht die Folgen dem Staate in geist- und weltlichen Dingen gefährlich werden, und die aufgenommenen andern Religions-Verwandten die gemeine Ruhe und Eintracht in dem Staate stöhren“ (*Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen in Bürger- und Kirchlichen, auch Cammer- Handlungs- und übrigen Policy-Angelegenheiten und Geschäften samt historischen Einleitungen*, hrsg. von Johan Klefeker, Bd. 8, Hamburg 1770, § 279, S. 695 f.).

38 Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 26.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 20. Vgl. hierzu insgesamt auch Gerald L. Soliday, *A Community in Conflict. Frankfurt Society in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Hannover 1974 sowie Reinhardt Hildebrand, „Rat contra Bürgerschaft. Die Verfassungskonflikte in den Reichsstädten des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege* 1 (1974), S. 221–241.

41 Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 121.

42 Krieger, *Patriotismus in Hamburg*, S. 11.

43 Boehart, „Heilsame Publizität“, S. 238.

den Aufklärern geführt⁴⁴ wurde. Diese hier skizzierten inneren und äußeren Spannungen bilden den historischen Kontext der Einweihung der neuen St. Michaeliskirche und lassen diesen zugleich erst in seinen vielfältigen sozialen und geistesgeschichtlichen Dimensionen verstehbar werden.

Die äußere Organisation und der liturgische Ablauf des Festgottesdienstes

Dass es sich bei der Kircheneinweihung keineswegs um eine rein kirchliche Angelegenheit handelte, zeigt sich bereits an der massiven Einflussnahme seitens des Senates der Stadt. Zwar wurde dem zur Abhaltung der Feier beauftragten Hauptpastor der Michaeliskirche, Ernst Ludwig Orlich (1706–1764), freie Hand in Bezug auf die Predigt, Liturgie, Gebete und die Auswahl der Choräle gelassen, doch musste Orlich die Texte, bevor sie der „zu publicirenden Verordnung einverleibet werden“⁴⁵ konnten, den Senatoren vorlegen, womit sich letztere ein inhaltliches Vetorecht vorbehielten.⁴⁶

Für die Verfertigung der *Einweihungsmusik* sorgten der Hamburger Prediger und Librettist Joachim Johann Daniel Zimmermann⁴⁷ (1710–1767) und der zu dieser Zeit bereits 82-jährige Director musices, Georg Philipp Telemann. Wie ein Senatsprotokoll vom 6. August 1762 belegt, hatten diese schon zuvor mit der Arbeit begonnen, wurden jedoch im Nachhinein vom Rat dazu beauftragt (und auch bezahlt).⁴⁸ Durch den eigenhändigen Kostenentwurf⁴⁹ Telemanns für die Aufführung am 19. Oktober 1762 ist die genaue Besetzungstärke des 27-sätzigen Werkes überliefert. Sie umfasste das außergewöhnlich groß⁵⁰ besetzte Ensemble von 6 VI I, 6 VI II, 2 Va, 6 Bc-Instrumenten und 2 Fl und Ob (wohl von denselben Spielern ausgeführt). Dazu kamen noch zwei Hörner sowie zwei Chöre zu je drei Trompeten und einer Pauke. Diese beiden Chöre wurden sehr wahrscheinlich im imposanten Kirchenbau räumlich verteilt aufgestellt, der in seiner konzentrischen, 3-emporigen Anlage selbst einem Theater ähnelt, und so hierdurch selbst in die Aufführung einbezogen

44 Franklin Kopitzsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona*, Bd. 2, Hamburg 1982, S. 452.

45 Zit. nach Wolfgang Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge und Spannungsfeld. Telemanns Festmusik zur Einweihung der Großen St. Michaeliskirche (Hamburg 1762)“, in: *Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 18. und 19. März 2010*, „Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur“ (Veröffentlichung in Vorbereitung), [o. P., S. 2].

46 Gedruckt als: *Verordnung/ zu der/ auf den 19ten October dieses Jahres/ angesetzten/ feierlichen Einweihung/ der grossen/ neuen St. Michaelis Kirche. / Auf Befehl/ Eines Hochedlen Raths/ der Stadt Hamburg/ publiciret den 11ten October 1762*, Hamburg 1762. Die Predigt selbst erschien später in gekürzter Form ebenfalls separat im Druck als: *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden in Absicht ihrer Gotteshäuser: in einer Predigt Am Tage der Einweihung der großen und neuen Hauptkirche zu St. Michaelis in Hamburg den 19ten Octobr. 1762 vorgestellt von Ernst Ludwig Orlich Pastore und Scholarchen*, Hamburg 1762.

47 Zimmermann hatte für den Komponisten bereits die Texte zu den Trauermusiken für Friedrich August I. von Sachsen (1733) und Kaiser Karl VII. (1745) verfasst und stand in seiner theologischen Ausrichtung orthodoxen Positionen seines Mentors Erdmann Neumeister nahe, vgl. u. a. Johann Dietrich Winckler, *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, Bd. 1, Hamburg 1768, S. 106–115.

48 Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge“, [o. P., S. 4].

49 D-Ha, 731-1, Sign. 462, S. 5–7.

50 Vgl. hierzu insgesamt Jürgen Neubacher, *Georg Phillip Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken, Mit einer umfangreichen Quellendokumentation*, Hildesheim u. a. 2009.

wurde.⁵¹ Laut eines Berichts aus der Hamburgischen *Staats- und Gelehrtenzeitung* vom 20. Oktober 1762 habe „der berühmte alte Herr Telemann“ das Werk selbst dirigiert.⁵²

Eingebettet war die Einweihungsmusik in einen liturgischen Ablauf, der in seinen Grundzügen an denjenigen für die 1757 eingeweihte „kleine“ Michaeliskirche angelehnt war.⁵³ Im Zentrum stand dabei die Predigt, darum gruppieren sich neben der zweiteiligen Einweihungsmusik, Kollektengebete, Gemeindelieder, Psalmlesungen und der abschließende Segen. Auf das Abendmahl wurde – wohl nicht zuletzt aufgrund der an sich schon großen zeitlichen Ausdehnung der gesamten Veranstaltung⁵⁴ – verzichtet, womit sich folgender Ablauf ergab:

1. Gemeindechoral „Komm Heiliger Geist“ (Nr. 167),
2. Gloria-Intonation und
3. Gloria-Lied („Allein GOtt in der Höh sey Ehr“, Nr. 174)
4. Besonderes Kollektengebet
5. Lesung des 100. Psalms
6. 1. Teil der Einweihungsmusik
7. Predigt
8. Besonderes Gebet
9. Gemeindechoral „HErr Gott dich loben wir“ (Nr. 529)
10. Lesung des 84. Psalms
11. 2. Teil der Einweihungsmusik
12. Besonderes Kollektengebet
13. Segen
14. Gemeindechoral „Nun danket alle GOtt“ (Nr. 60)

Wie wenig der Rat der Stadt beim Ablauf des so lange erwarteten Ereignisses dem Zufall überlassen wollte, verdeutlichen die am 11. Oktober 1762 im Druck erschienenen „Notifikationen“ und Verordnungen. Diese regelten am Einweihungstag etwa den Droschkenverkehr rund um die Kirche oder die für das Gelingen des Festes entscheidende Anwesenheit der Bevölkerung.⁵⁵ Tatsächlich belief sich einem Bericht Johann Matthesons zufolge die Zahl der Anwesenden während der Einweihungsfeier letztlich auf rund 5000 Personen.⁵⁶

51 So ist anlässlich der Wiederaufführung von Telemanns Oratorium zur Zweihundertjahrfeier des Augsburger Religionsfriedens (TVWV 13:18) am 26. Oktober 1755 in St. Jakobi, wo sogar drei Trompeten-Paukenchöre verwendet wurden, von einer Aufstellung „auf der Orgel“, beim „Singe=Chor“ und auf dem „Süder=Lector“ die Rede. D-Ha, 512-5 (St. Jakobikirche), Sign. A VI a 9b, S. 105, zit. nach Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 337.

52 Zit. nach Wolfgang Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns: Überlieferung und Zeitfolge* (= Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Kassel 1942, S. 92.

53 Vgl. hierzu insgesamt die informative Darstellung bei Wolfgang Hirschmann in dessen Vorwort zu: *Georg Philipp Telemann. Musiken zu Kircheneinweihungen* (= Musikalische Werke 35), hrsg. von dems., Kassel, Basel u. a. 2004, S. VIII–XXI.

54 Aus der Vorrede des Predigtdruckes ist zu entnehmen, dass diese zwei Stunden dauerte (Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, [Vorrede o. P., S. V]). Die Einweihungsmusik von Telemann und Zimmermann selbst kann mit ca. 1,5 Stunden Aufführungsdauer veranschlagt werden.

55 So heißt es in der am 11. Oktober 1762 gedruckten Senatsverordnung Nr. 1028, §6: „Ist aber die Proceßion in der Kirche, so kann ein ieder hinein gelassen werden, so lange der Platz zum Sitzen und Stehen nicht angefüllt ist“, in: *Verordnung* (wie Anm. 46), S. 7.

56 Vgl. Beekman Cox Canon, *Johann Mattheson: spectator in Music*, New Haven u. a. 1947, S. 92.

Besonderes Interesse innerhalb der hier behandelten Themenstellung beansprucht jedoch der Ratsbeschluss Nr. 1026, in welchem die Eingangsprozession sowie die Sitzordnung in der Kirche reglementiert wurden:

§4: „Um halb 8 Uhr versammlen sich in der kleinen St. Michaelis Kirche E. Hochedl. und Hochw. Rath, Rev. Ministerium, Ehrb. Oberalten, auch die gesammten Mitglieder der Löbl. Collegiorum der Sechziger und Hundert Achtziger cum Adjunctis, in Corpore, und gehen in gedachter Ordnung um 8 Uhr in Proceßion in die Neue Kirche.“⁵⁷

§5: „Während der Proceßion wird vom Thurm eine Musik von Trompeten und Pauken gemacht. Bey dem Eintritte in die Kirche aber (worinn E- Hochw. Rath in dem Rath- und den hinter denselben folgenden Stühlen; Rev. Ministerium auf dem Chor, und die Löbl. bürgerlichen Collegia, nach dem Range und der Zeit ihrer Erwählung, in der Bede, und den folgenden Stühlen mitten in der Kirche, an beyden Seiten, ihren Platz nehmen werden, anbey sowohl fremden Standes-Personen, die etwan dieser Feier mögten beywohnen wollen, als dem S. T. Herrn Decano, und den übrigen Mitgliedern Rev. Capituli hieselbst, desgleichen den Herren Graduirten, die beyden Kirchen-Sähle angewiesen werden sollen, wird mit dem Gesange Komm, heiliger Geist, HERRe Gott“⁵⁸ der eigentliche Gottesdienst begonnen.

Wie Wolfgang Hirschmann nachgewiesen hat,⁵⁹ ging diesen detaillierten Verordnungen ein fünf Jahre zurückliegender innerstädtischer Machtkampf zwischen Rat und Geistlichkeit voraus, der bei der Einweihung der sog. „kleinen“ Michaeliskirche 1757 zu einem Eklat in der Frage geführt hatte, wem es vorbehalten sei, die den Einweihungsgottesdienst eröffnende Prozession anzuführen – eine Auseinandersetzung, die 1762 offenkundig vermieden werden sollte. So bildete hier die Spitze der Senat, gefolgt vom geistlichen Ministerium, welches noch vor den einflussreicheren Gremien der sog. „Oberalten“ und „Sechzigern“ einziehen durfte.⁶⁰

Die hier beschriebenen Verordnungen des Senats stützen eindrücklich die Interpretation der gesamten Veranstaltung als eine „Inszenierung“ im Sinne Fischer-Lichtes, da die Beschlüsse nicht nur dem „besonderen Modus der Herstellung“⁶¹ einer speziellen „Aufführung“ dienten, sondern sich zugleich der Eindruck vermittelt, dass es dem Senat – neben der generellen Selbstdarstellung der Hamburger Eliten – vor allem auch um eine bewusste Demonstration von Einigkeit zwischen weltlicher und kirchlicher Macht gelegen war, welche den Anwesenden hier vor Augen geführt werden sollte.

Anti-Deismus und Patriotismus-Diskurs in Predigt und Libretto

Notwendig geworden war der Neubau der Michaeliskirche erst durch ein Ereignis, ohne dessen nähere Kenntnis die vielfältigen Tiefendimensionen der Kircheneinweihung im

⁵⁷ *Verordnung* (wie Anm. 46), S. 7.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge“.

⁶⁰ Laut Joachim Whaley kam dem geistlichen Ministerium innerhalb der Verfassung von 1712 offiziell lediglich die „Organisation der Liturgie und die Ausführung pastoraler Funktionen“ zu, während die „Entscheidungsgewalt eindeutig, wenn auch nicht immer fest und sicher, vereint in den Händen des Senats und der Sechziger“ lag (Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 39).

⁶¹ Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, S. 36.

stadtdogmatischen Kontext nicht verstehbar sind: Am Vormittag des 10. März 1750 hatte ein Blitzschlag den Vorgängerbau völlig zerstört. Zusätzliche Symbolkraft erhielt die Katastrophe, da darüber hinaus nicht nur keines der in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Häuser in größere Mitleidenschaft gezogen wurde, sondern es sich bei der (alten) Michaeliskirche zugleich um die einzige nachreformatorisch erbaute, lutherische Hauptkirche der Stadt gehandelt hatte. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, spielt dieses zurückliegende Ereignis, welches Cornel Zwierlein zurecht als „Schlüsselkatastrophe“⁶² Hamburgs im 18. Jahrhundert bezeichnet hat, sowohl in der Predigt, den Gebeten und dem Libretto der Einweihungsmusik eine zentrale Rolle.

Die Predigt

Vergleicht man die „Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden in Absicht ihrer Gotteshäuser“ betitelte Einweihungspredigt Ernst Ludwig Orlichs von 1762 mit den zahlreichen aus Anlass des Kirchenbrandes vom Rat der Stadt verordneten⁶³ und bis mindestens 1765 nachweisbaren⁶⁴ Bußpredigten, so begegnen erstaunliche Parallelen, aber auch signifikante Unterschiede. Wie bereits seine Hamburger Amtskollegen,⁶⁵ deutete auch Orlich die Brandkatastrophe mithilfe eines Verweises auf die Zerstörung des Tempels Davids als direkten Eingriff Gottes und machte die Ursache hierfür in der Stadt und dem gottvergessenen Leben ihrer Bürger selbst aus, welche einzig in einer Rückbesinnung auf das Luthertum auf zukünftigen Schutz hoffen dürften.

So sehr die anti-deistische Tendenz und der ganz in lutherisch-orthodoxer Tradition stehende belehrend-erörternde Charakter der Predigt dem gängigen Typus damaliger Hamburger Bußpredigten entspricht, so fallen doch – insbesondere vor dem Hintergrund des eingangs skizzierten Patriotismus-Diskurses und der damals herrschenden äußeren und inneren Bedrohung Hamburgs – zahlreiche Passagen auf, welche die städtische Gemeinschaft, aber auch die Stadt selbst⁶⁶ in den Blick nehmen und dabei zugleich sowohl die Bedeutung des

62 Cornel Zwierlein, „Der Brand der St. Michaeliskirche (1750). Hamburgs Schlüsselkatastrophe im 18. Jahrhundert“, in: *Metropolis. Texte und Studien zu Zentren der Kultur in der europäischen Neuzeit*, hrsg. von Sandra Richter, Johann Anselm Steiger und Axel E. Walter, Berlin 2012, S. 329–336.

63 Dass auch innerhalb der Bußgottesdienste ganz bewusst auf patriotische Grundwerte und Termini rekurriert wurde, zeigt der Ratsbeschluss Nr. 950 vom 5. September 1757 für den Bußtag am 15. September 1757, der auf Befehl des Rates „von allen Kanzeln“ abzulesen war. Darin heißt es am Ende: „E. Hochedl. Rath ermahnet demnach jedermänniglich zur Erweisung einer freymüthigen Mildthätigkeit um so mehr, als ieder für sich dadurch sein eignes Wohl, die Wohlfahrt seiner Mitbürger und des ganzen gemeinen Wesens aufs beste und sicherste befördert“, in: *Sammlung der von E. Hochedlen Rathe der Stadt Hamburg sowol zur Handhabung der Gesetze und Verfassungen als bey besondern Eräugnissen in Bürger- und Kirchlichen, auch Cammer-Handlungs- und übrigen Policy-Angelegenheiten und Geschäften vom Anfange des 17. Jahrhunderts bis auf die itzige Zeit ausgegangenen allgemeinen Mandate, bestimmten Befehle und Bescheide, auch beliebten Aufträge und verkündigten Anordnungen*, hrsg. von Johann Klefeker, Bd. 4, Hamburg 1764, S. 2100.

64 Vgl. Zwierlein, „Der Brand der St. Michaeliskirche“, S. 331.

65 Vgl. ebd., S. 335.

66 So schloss Orlich in sein Gebet im Anschluss der Predigt beispielsweise nicht nur die „theureste Obrigkeit, das Lehramt in Kirchen und Schulen, wie auch die sämmtliche werthe Bürgerschaft, nach allen ihren Collegiis, Ordnungen und Ständen“ (Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, S. 40) sowie insgesamt „Alte und Junge, Reiche und Arme, Männer und Weiber“ ein, sondern auch das „berühmte Gymnasium“ und den für Hamburg so existentiellen „Handel, Nahrung und Gewerbe“ (ebd., S. 35). Dies alles wird dem Schutze St. Michaels anbefohlen, der hier nicht nur als Patron der

Luthertums als auch der weltlichen Eliten für das Gemeinwohl betonen. So heißt es etwa in der „zweiten Abhandlung“ in Bezug auf die evangelischen Gottesdienste:

„Wir stiften mit diesen öffentlichen Versammlungen auch selbst das Vertrauen unter einander. Die Hohen, die Reichen und Vornehmen müssen diese, die sie unter sich finden, dennoch, wegen ihrer Hoffnung, als Brüder ansehen; und diese, die Niedrigen, haben desto mehr Vertrauen zu jenen, wenn sie hören, daß sie alle einerley Befehle, und einerley Weg zum Himmel haben. Und welch ein Anblick ist das, wenn ich nur allein die gegenwärtige Versammlung betrachte? Gewiß, ein rechtes Bild des Himmels! Hier sehe ich Menschen beysammen, die, so verschieden sie auch nach ihren äusern Umständen sind, dennoch alle dereinst vor dem Herrn erscheinen müssen, ja, die auch alle die Begierde haben, daß sie dereinst zum Leben und zur Seligkeit eingehen mögen.“⁶⁷

Deutlich ist Orlich hier bemüht, nicht nur das Bild einer unter dem Schirm orthodoxen Luthertums vereinigten Gemeinschaft über alle Standesgrenzen hinweg zu zeichnen, sondern auch die Bedeutung des Hamburger Staatskirchentums für den inneren Frieden der Stadt zu betonen, wenn er explizit auf das „Vertrauen“ hinweist, welches die „Niedrigen“ in die Eliten der Stadt hätten, wenn sie diese als ebenso gottesfürchtig wie sich selbst ansehen können. Dieser Gedanke findet sich implizit auch im Gebet nach der Predigt, wenn es in einem letzten Rekurs auf patriotische Vorstellungen, Werte und Symbole⁶⁸ heißt:

„Ach, HErr Gott, Zebaoth! gedenke doch deines Zions, und suche heim diesen Weinstok [sic!] und halte ihn, den deine Rechte gepflanzt hat, und den du Dir erwählet hast. [...] Steure und wehre allen Rotten und Aergernissen, und laß dagegen die reine Lehre grünen, blühen und wachsen. Erhalte auch uns und unsern Nachkommen den edlen Frieden innerhalb und ausserhalb dieser Mauern [Mauern, Anm. d. Verf.], und laß auch in diesen unruhigen Zeiten die Schwerdter in Sichel und die Spieße in Pflugschaaren verwandelt werden.“⁶⁹

Nicht zuletzt auch die ausführliche Herausstellung der Rolle des als „[t]heureste Väter und Häupter“ der Stadt bezeichneten Senats beim Wiederaufbau der Kirche, welcher „alles angewandt“ habe, was man von einer „Christlichen Obrigkeit nur immer hat erwarten“⁷⁰ können, veranschaulicht, wie sehr hier eine systematische Instrumentalisierung der Predigt und Gebete durch den Senat im Zusammenspiel mit der lutherischen Geistlichkeit der Stadt stattfand, die letztlich auf die Stärkung der gemeinsamen Herrschaftslegitimation innerhalb der „Republique“ abzielte.

Kirche, sondern explizit als „Beschützer und Verteidiger seines Volkes“ (ebd.) angerufen wird, was der Feier vor dem Hintergrund der damaligen kriegerischen Zeitumstände zusätzliche Bedeutsamkeit verlieh.

67 Ebd., S. 17.

68 Als typische „Symbole der internen Kongruenz und der Abgrenzung nach außen galt symbolträchtig die Stadtmauer“ und eine Schiffsmetapher (Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 122).

69 Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, S. 39 f.

70 Ebd., S. 32.

Das Libretto

Grundsätzlich gilt für das Textbuch Zimmermanns,⁷¹ was Wolfgang Hirschmann in Bezug auf alle Texte der überlieferten Kircheneinweihungskantaten Telemanns konstatiert hat, wonach diese so angelegt seien, dass „sie die Einbettung der Werke in die Liturgie unterstützen und betonen.“⁷² Dies geschieht beispielsweise auf einer äußeren Ebene durch die Verwendung gleicher Bibelstellen in der Predigt und im Libretto. So wird etwa der Text des Eingangschores „Komm wieder, HErr! zu der Menge der Tausenden in Israel!“ (4 Mos 10, 36) im „dritten Theil“ der Predigt zitiert, dort allerdings inhaltlich verbunden mit der Pflicht der Gemeinde zur Anbetung in den heiligen Tempeln.

Auch ein inhaltlicher Vergleich des Librettos mit der Predigt offenbart bemerkenswerte Parallelen. So erfolgt jeweils zu Beginn die Bitte um die Wiederkehr Gottes in die neuerbaute Kirche (Nr. 1–2 der Einweihungsmusik),⁷³ bevor in den folgenden Sätzen (Nr. 3–10) zunächst retrospektiv der Brand der alten Michaeliskirche in aller Drastik in Erinnerung gerufen wird. Dieses Ereignis wird anti-deistisch als Strafe Gottes für das (auch gegenwärtig noch) sündhafte Verhalten der Hamburger Bürger gedeutet (Nr. 11–12) und dient in der Folge als Anlass zur Aufforderung an die Gemeinde, nun wieder vereint die (lutherischen) Kirchen zu besuchen (Nr. 13–15). Auch der zweite, nach der Predigt erklingende Teil der Einweihungsmusik entspricht inhaltlich in seinen Grundzügen dem Gedankengang der Predigt, wenn zunächst (Nr. 16–20) dazu aufgefordert wird, zukünftig wieder allein Gottes Wort zu folgen, womit die abschließende Hoffnung verbunden wird, Gott möge nun seinerseits der Stadt gewogen sein (Nr. 23–27). Ebenso wie in der Predigt werden dazwischen (Nr. 21–22) der Verdienste der Obrigkeit beim Wiederaufbau und der Opferbereitschaft der Hamburger Bevölkerung gedacht.⁷⁴

Untersucht man das Libretto darüber hinaus auf die Verwendung patriotischen Gedankenguts, fallen – ebenfalls analog zur Predigt – zahlreiche entsprechende Passagen auf, wenn es etwa im Chor Nr. 27 („Ein Vorspiel des Tages, der alles zerstört“) in Bezug auf die neuerbaute Kirche heißt:

71 Gedruckt als: *Oratorium zur Einweihung der neuen St. Michaelis-Kirche. Hamburg, den 19ten October, 1762*, Hamburg 1762.

72 Wolfgang Hirschmann, „Vorwort“ zu: *Georg Philipp Telemann. Musiken zu Kircheneinweihungen* (= Musikalische Werke 35), hrsg. von dems., Basel u. a. 2004, S. XIII.

73 Da die hier vorgenommene Nummerierung der Einzelsätze möglicherweise von der voraussichtlich 2014 erscheinenden kritischen Ausgabe des Werkes in der Telemann Auswahl-Ausgabe abweichen könnte, erfolgt im vorliegenden Beitrag stets die Angabe der Satznummer mit jeweiligem Incipit des Textes.

74 Wie Wolfgang Hirschmann kürzlich herausgearbeitet hat, belegt vor allem dieser Abschnitt des Librettos – mehr noch vielleicht als die bereits geschilderte minutiöse Festlegung der Sitzordnung der Hamburger Obrigkeit in der Kirche – den Umfang der direkten Einflussnahme des Rates der Stadt bei der gesamten Einweihungszeremonie. So wurde im Rezitativ Nr. 21 („Doch die Bedürfniß selbst wies uns ein Mittel an“) auf ausdrückliches Verlangen des Rates, „der nun an erster Stelle genannt“ wird (Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge“, [S. 6]), dessen Rolle beim Wiederaufbau der Kirche betont, habe er doch laut Libretto ein „allgemeines Wollen“ erweckt, „dem Tempel, eben wie dem Staat, / Mit stark vermehrter Last zu zollen“, bevor dann erst die Spendenbereitschaft aller Teile des städtischen Gemeinwesens hervorgehoben wird: des „Reichen Gold“, aber auch das für Notzeiten Aufgesparte des „Schwächere[n]“, „manches Schweisses kleine[n] Sold“ bis hin zum „Scherf“ des „Dürftigsten“ (*Oratorium zur Einweihung der neuen St. Michaelis-Kirche*, S. 12).

„Ja, bis die Posaune die Gräber enthüllet, / Und Feuer die Gränzen der Schöpfung erfüllet, / Verschön're Du Hamburg, und Hamburg die Welt!“⁷⁵

Ebenso offen tritt der Bürgerstolz⁷⁶ über die aus gemeinsamer finanzieller Anstrengung erbaute Kirche im Rezitativ Nr. 26 („Nun, o Unendlicher“) hervor, worin St. Michael nicht nur als Kirchenheiliger, sondern mit einer Anspielung auf die bedrohte außenpolitische Stellung Hamburgs zugleich als „Beschirmer der bisher nie unbestrittenen Heerde“ mit den folgenden Worten angerufen wird:

„Laß auf die Zierden dieser Stadt, / Den Sitz der Hut und des Gerichts, / Und jeden Stuhl, den hier die Weisheit hat, / Ja über Hafen, Börs' und Mauren / Den Segen Deines Hauses kommen. / Laß endlich, bis Du einst / Auf dem bewölkten Stuhl der Herrlichkeit erscheinst, / Dein Hamburg, und in ihm auch diesen Tempel dauren.“⁷⁷

Wie bereits zuvor in der Predigt, erfolgt hier die Beschwörung der Stadt Hamburg als Gemeinwesen, das unter Verwendung typisch patriotischer Symbole der Zeit vor das innere Auge der Zuhörer projiziert werden soll, um so zugleich eine Botschaft der Eintracht nach innen und ein selbstbewusstes Signal der Stärke nach außen zu senden.

Gottesdienst als Performance

Betrachtet man die gesamte Einweihungsfeier unter theaterwissenschaftlichem Blickwinkel als eine „Performance“, bei welcher die damaligen Anwesenden im Gegensatz zum heutigen Analytiker nicht über die Möglichkeit verfügten, vor- oder zurückzublättern, so offenbaren sich über die genannten inhaltlichen Anhaltspunkte hinaus weitere Aspekte, welche eine Deutung des Ereignisses als „absichtsvolle Inszenierung“ zum Zwecke der Konstruktion einer kollektiven Identität stützen. Hierbei fallen vor allem (1.) die enge Verschränkung von Liturgie, Predigt und Einweihungsmusik sowie (2.) eine bemerkenswerte Selbst-Referenzialität in Bezug auf die zeitliche Prozessualität der Feier auf.

Die Verzahnung von Liturgie, Predigt und Einweihungsmusik

Generell weist die Komposition des 81-jährigen Telemann in ihrer musikalischen Faktur zentrale Merkmale seines Spätstils auf, wozu – verkürzt gesagt – u. a. eine strenge „Beachtung des Sprachmetrums“,⁷⁸ eine auf Dramatik abzielende Unmittelbarkeit in der Textvertonung und eine (bisweilen durchaus drastische) Verwendung tonmalerischer Mittel zu zählen ist. Letztere begegnet dem Hörer vor allem im ersten Teil der Einweihungsmusik, der – analog zur Predigt – die zurückliegende Brandkatastrophe thematisiert. So schlägt im Rezitativ Nr. 3 („Ja, HErr, Du kömmt!“) auf die Worte „Es fuhr Dein Donner aus: /

75 Ebd., S. 16.

76 In der Arie Nr. 18 („Es schallet Deinem ersten Worte“) heißt es in direktem Bezug auf die zuvor gehörte Predigt etwa: „Ja, nun geschehe, HErr, Dein Wille! / Wir, ja wir wollen nimmer ruhn, / Nach dem, was Du gesagt, zu thun. / Du aber, ja, auch Du erfülle, Was Dein gewogner Mund versprach“ (ebd., S. 10). Hier geht der Textdichter so weit, Gott selbst gleichsam zur Einhaltung des durch den Kirchenneubau besiegelten Bundes einzumahnen.

77 Ebd., S. 15.

78 Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), Tübingen 1988, S. 165.

Verzehrend Feuer riß Dein noch nicht altes Haus / Bis auf den dunkeln Grund entblösster Grüfte nieder“ (T. 15–23) die bis dahin lediglich auf ausgehaltene Stützakkorde der Streicher beschränkte Instrumentalbegleitung in lautmalerisch-niederzuckende Blitze und den Donner imitierende Bassläufe um. Auch die mit Streichern und beiden Trompeten- und Paukenchören groß besetzte Bass-Arie Nr. 8 („O Tag, vor dem wir noch erstaunen“) ist dem mittlerweile 12 Jahre zurückliegenden „Tag voller Angst und Schmerz und Zagen“ gewidmet. Wieder ist Telemann unter ausgiebiger Verwendung tonmalerischer Mittel wie der „donnernden“ Pauke oder die zuckende Blitze nachahmenden punktierten Rhythmen der Trompetenstöße bemüht, seinen Hörern den vergangenen Schrecken so plastisch und unmittelbar wie möglich zu vergegenwärtigen.

Dass dies jedoch keinesfalls nur als ein plakatives Doppeln des ohnehin im Libretto Gesagten gedeutet werden darf, wird vor dem Hintergrund der damaligen wirkungsästhetischen Diskurse deutlich. Wie Laurenz Lütteken in Bezug auf die 1756 aus Anlass des Erdbebens von Lissabon entstandene *Donner-Ode* Telemanns (TVWV 6:3) betont hat, bestand für den Komponisten die eigentliche Intention innerhalb dieser musikalischen Schilderung der Naturkatastrophe nicht in der Absicht, die Zuhörer zu schockieren, sondern in der „Darstellung der ebenso pathetischen wie schauervollen, also ‚erhabenen‘ Empfindung, die er [der den Donner imitierende Paukenwirbel] hervorruft.“⁷⁹ Dies deckt sich mit der Definition des „Erhabenen“ in Sulzers Ästhetik von 1771:

„[...] das Erhabene würkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich. [...] Es ist demnach in der Kunst das Höchste, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schrecken zu erwecken sind; überall wo man den Seelenkräften einen großen Reiz zur Würksamkeit geben, oder sie mit Gewalt zurückhalten will.“⁸⁰

Diese wirkungsästhetische Absicht lässt sich auch in den Ausführungen Orlichs ausmachen. So heißt es in dessen seine Predigt einleitender „Vorbereitung“:

„Doch mit Schrecken und mit großer Rührung denken wir nochmals an jenen traurigen Tag zurück, an welchem der HErr, der Allmächtige, auf seinem Wagen daher fuhr, und in seinen Wolken zu einer Zeit donnerte, da man es nach der Jahrszeit noch nicht hätte vermuthen sollen.“⁸¹

Auch innerhalb des Vergleiches der Zerstörung des Tempel Davids und der alten Michaeliskirche wird deutlich, wie sehr Orlich auf die Rührung und Erschütterung der Anwesenden abzielte:

„David zitterte bey seiner Buße davor, und betete: Nim deinen heiligen Geist nicht von mir. Wenn dieser erst weicht, wenn der HErr erst seine Hand abzieht; wenn den Menschen nichts mehr rühren, noch erschüttern kan: so bleibet der Zorn Gottes über ihm, so ist er lebendig todt, so ist er als ein lebendig Verdamter zu betrachten. O betet daher, andächtige Herzen! mache Dich auf zu deiner Ruhe! Sey mir gegenwärtig, mein Gott,

⁷⁹ Ebd., S. 149–169, hier: S. 161.

⁸⁰ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, Art. „Erhaben“, S. 77.

⁸¹ Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, S. 2.

wenn ich in deinem Hause erscheine, und laß meine Seele nicht fühllos bleiben, wenn Du mit deinem Geiste in deinem Worte Dich meinem Herzen näherst.“⁸²

Die Absicht Orlichs, die Hörer der Predigt zu rühren, oder „in heftige Bewegung“ zu setzen, um sie so besonders intensiv zu erreichen, wurde damals selbst in der aufklärerisch-rationalistischen Theologie als durchaus probates Mittel angesehen, insbesondere wenn – wie auch im Falle des noch nicht vollkommen finanzierten Neubaus der Michaeliskirche – „nach der Predigt eine Collecte gesammelt werden soll“,⁸³ wie der einflussreiche protestantische Theologe Johann August Ernesti 1768 empfahl.

Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die tonmalerischen Abschnitte in der Einweihungsmusik keinesfalls nur als direkte Widerspiegelung von Außermusikalischem. Vielmehr kommt der Musik Telemanns innerhalb der Dramaturgie der Einweihungsfeier die Aufgabe zu, mit ihren Mitteln die Hörer durch die ausgiebige Schilderung der zurückliegenden Brandkatastrophe für die anschließende Predigt vorzubereiten bzw. im Anschluss daran dem Gesagten besonderen Nachdruck zu verleihen.

Die Selbstreferenzialität und Zeitdramaturgie in Musik und Libretto

Wie bereits erwähnt, fällt in der gesamten Einweihungszeremonie eine alle Bestandteile der Zeremonie integrierende Dramaturgie auf. Dies wird schon anhand eines strukturellen Vergleiches von Predigt und Libretto deutlich. So erfolgt in beiden zunächst die detaillierte Schilderung der nunmehr zwölf Jahre zurückliegenden Brandkatastrophe, woraufhin im Mittelteil die (sündhafte) Gegenwart und die Bedeutung des Luthertums in den Blick genommen wird, bevor gegen Ende prospektiv die Bitte um die göttliche Annahme der neuerbauten Kirche erfolgt, die sich mit der Hoffnung auf zukünftigen Schutz der Stadt verbindet. Im Folgenden soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie dieser hier sichtbar werdende zeitliche Dreischritt zu einer bemerkenswert stringenten Zeitdramaturgie führt, welche insbesondere auch innerhalb der Einweihungsmusik zu Tage tritt.

Allem voran fallen hier die zahlreichen Abschnitte innerhalb des Librettos und der Musik auf, in denen der gerade stattfindende Einweihungsgottesdienst und dessen zeitlicher Verlauf thematisiert werden. Ein Beispiel hierfür ist das nur vier Takte lange Rezitativ Nr. 5, in welchem es im Rückblick auf die eben verklungene Arie heißt: „Doch wenn ein treues Herz dein Ohr vergnügen kann, so nimm auch dieses Lob von schwächern Lippen an!“, bevor der vom Chor und den beiden Trompetenchören alternierend vorgetragene Kantionalsatz der Schlusszeile des ersten Abschnitts von „Herr Gott, dich loben wir“ erklingt (Nr. 6, „Heilig ist unser Gott, heilig ist unser Gott, heilig ist unser Gott, der Herre Zebaoth“).⁸⁴

Am eindrücklichsten begegnet die bewusst eingesetzte Zeitdramaturgie im Eingangsschor. Dieser nur 16 Takte umfassende Satz auf die Worte „Komm wieder, HERR! zu der Menge der Tausenden in Israel!“ erfüllt innerhalb des Gottesdienstes die Funktion, die Anwesenden auf den ersten Teil der anschließenden Predigt vorzubereiten, in welchem Gott um seine Wiederkehr in die neuerbaute Kirche gebeten wird. Dieser ganz in einem demütig-flehentlichen Gestus gehaltene Chorsatz setzt unmittelbar effektiv mit einem markanten

⁸² Ebd., S. 23.

⁸³ Johann August Ernesti, *Neue Theologische Bibliothek*, Leipzig 1768, S. 147.

⁸⁴ Bei dem Letzteren handelt es sich wiederum um das vorweggenommene Zitat aus einem Abschnitt des erst nach der Predigt gesungenen Tedeums, welches später gesondert behandelt wird.

Sextsprung aufwärts im Sopran ein und verzichtet auf jegliche selbständige Instrumentalmotivik und Ritornellstruktur.

Bemerkenswert ist jedoch vor allem das unmittelbar anschließende, achttaktige Instrumentalzwischenstück (Nr. 2), welches die beiden Pauken- und Trompetenchöre im Abstand einer halben Pause in typischer Fanfarenmotivik erklingen lässt. Erscheint dieser unvermittelt einsetzende und in starkem Kontrast zum Vorherigen stehende Abschnitt bei rein musikalischer Betrachtung wenig bedeutsam und beinahe willkürlich interpoliert, so bietet sich bei näherer Betrachtung ein wesentlich differenzierteres Bild. Vergegenwärtigt man sich, dass die Hamburger Turmbläser vertraglich verpflichtet waren, aus dem Stegreif für besonders festliche Anlässe, aber auch beim Einzug auswärtiger Nobilitäten in die Kirche ebensolche Fanfaren zu improvisieren,⁸⁵ wie es auch beim Eintritt der Obrigkeiten innerhalb der Einzugsprozession zu Beginn des Einweihungsgottesdienstes geschehen war,⁸⁶ so bietet sich an dieser Stelle eine Deutung dieser Passage, die zugleich verdeutlicht, welche erstaunliche narrative Qualität Telemann in seiner Musik mit Hilfe primär musikalischer Mittel erzielt: Die im soeben verklungenen Eingangsschor flehentlich geäußerte Bitte um die Wiederkehr Gottes in die neuerbaute Kirche noch gegenwärtig, musste die wahrscheinlich von den Emporen erklingende, unvermittelt einsetzende Fanfare den damaligen Anwesenden wie der in diesem Moment vonstatten gehende Einzug Gottes, der *höchsten* Majestät, in die wieder aufgebaute Kirche erscheinen. Diese Deutung wird durch das anschließende Rezitativ (Nr. 3) gestützt, welches mit den Worten einsetzt „Ja, HErr, Du kömst! Ja heute kehrst Du wieder / Zu der verlassnen Stäte [sic!] / Und stellst den Tausenden Dein Antlitz heiter dar, / Von welchen es gewichen war.“⁸⁷

Wie aus der bereits zuvor zitierten Definition des „Erhabenen“ bei Sulzer als auch dem Versuch der Typologie dieser ästhetischen Kategorie bei Federico Celestini⁸⁸ hervorgeht, spielt hierbei vor allem das Plötzliche und Unerwartete innerhalb des zeitlichen Ablaufs der Musik für die Wirkung auf die Hörer eine wesentliche Rolle. Dementsprechend kann auch der hier in Rede stehende Abschnitt dem Typus der „klangliche[n] Gestaltung der Plötzlichkeit“⁸⁹ zugerechnet werden, der daher – wie die zuvor beschriebene musikalische Schilderung des Gewitters innerhalb des in Rede stehenden Werkes – weniger auf die bloße musikalische Schilderung von Außermusikalischem als auf die Rührung und Erschütterung der Hörer abzielte. Im Falle der Trompetenfanzare (Nr. 2) wurde darüber hinaus deutlich, dass zu diesem Zweck auch auf die Erzeugung einer gleichsam imaginären Theatralik im Bewusstsein der Zuhörer abgezielt wird, wodurch wiederum die hier vorgenommene Interpretation der Feier als „absichtsvolle Inszenierung“ gestützt wird. Dies gilt umso mehr für das im Gottesdienst erklungene Tedeum, welches abschließend behandelt werden soll.

85 Vgl. hierzu Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 337.

86 So heißt es in einem Bericht aus dem Jahre 1770 über die Einweihungsfeier, dass die Hamburger Obrigkeiten „in gedachter Ordnung unter einer Musik von Trompeten und Pauken vom Thurm, in Proceßion in die neue Kirche“ einzogen (Klefeker, *Sammlung der Hamburgischen Gesetze*, Bd. 8, S. 596).

87 *Oratorium zur Einweihung der neuen St. Michaelis-Kirche*, S. 3.

88 Federico Celestini, „Zeit und Bewusstsein in der Musik zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg, Tübingen 2011, S. 327–330.

89 Ebd., S. 329.

Das Tedeum: Inszenierung und Verkörperung von Kollektivität

Wie keine andere kirchenmusikalische Subgattung sind Vertonungen des sog. „Ambrosianischen Lobgesangs“ traditionell mit dem Bedürfnis nach politisch-militärischer Repräsentation verbunden, wie allein die Aufführungen der entsprechenden Werke Händels und Charpentiers zu Friedensschlüssen und Staatsakten belegen. Im Unterschied zu den genannten Komponisten und ihren Werken bildet das während der Einweihungsfeier der Michaeliskirche erklingene Tedeum jedoch in mehrerer Hinsicht einen Sonderfall, der jedoch weniger in dessen musikalischer Faktur als in den konkreten Ausführungsbedingungen begründet liegt. So heißt es in der vorab gedruckten Gottesdienstordnung vom 11. Oktober 1762:

[§9] „Nach geendigter Predigt wird der Ambrosianische Lob=Gesang:
HErr Gott! Dich loben wir etc. Nr. 529.

von dem Musik-Chore, samt der Gemeine, so wie in dem 2ten Theile des Oratorii an-
gemerket, angestimmt; worauf denn von dem Hrn. Diacono Nölting der vier und acht-
zigste Psalm [...] vor dem Altare verlesen, und demnächst der zwete Theil des gedachten
Oratorii musiciret wird.“⁹⁰

Aus diesen Anordnungen geht hervor, dass das Tedeum – obgleich Bestandteil der Partitur der Einweihungsmusik (Nr. 16) – innerhalb der Liturgie zwischen der Predigt und Psalmlesung und damit scheinbar isoliert von der eigentlichen Einweihungsmusik Telemanns stand. Bei näherer Betrachtung finden sich jedoch gleich mehrere Abschnitte, die nicht nur ein eindeutiger Beleg für die bereits von Jürgen Neubacher erkannte „enge Verzahnung“⁹¹ zwischen Liturgie und Tedeum sind, sondern wiederum Aufschluss über die Gesamtdramaturgie der Einweihungsfeier geben. So nehmen das der Psalmlesung folgende Bass-Rezitativ (Nr. 17) und die anschließende Arie (Nr. 18) in ihren Texten einerseits Bezug auf die vorangegangene Predigt, wenn es im Rezitativ zunächst heißt: „Du hast geredet HErr: nun laß uns Gnade finden, / wenn wir uns auch mit Dir zu reden unterwinden“; andererseits nimmt die Arie sowohl textlich („Es schallet Deinem ersten Worte / An dem dadurch geweyhten Orte / Das Amen Deines Volkes nach“) als auch musikalisch eindeutig auf das zuvor erklingene Tedeum Bezug, indem dort auf das Wort „Amen“ sowohl in der Singstimme als auch im Instrumentalpart Teile der zuvor erklingenen Tedeum-Melodie aufgegriffen werden.⁹² Hieran wird deutlich, wie stark innerhalb des Librettos und der Musik immer wieder die in der Zeit verlaufende Aufführung selbst in den Blick genommen wird. Zugleich wird hieran ersichtlich, dass die von einem traditionellen Werkverständnis ausgehende Frage, wo innerhalb der Einweihungsfeier die Grenzen zwischen Liturgie und Telemanns Komposition zu ziehen sind,⁹³ nicht nur unmöglich zu beantworten wäre, sondern auch vollkommen am intendierten Charakter des gesamten Festes vorbezielte.

⁹⁰ *Verordnung* (wie Anm. 46), S. 14.

⁹¹ Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 333.

⁹² Auf eine weitere Verzahnung zwischen Tedeum und Einweihungsmusik durch die Antizipation eines Teiles der Tedeum-Melodie im Chor Nr. 6 („Heilig ist unser Gott“) wurde bereits zuvor hingewiesen.

⁹³ So lasse sich laut Jürgen Neubacher „darüber streiten, „ob das ‚Herr Gott, dich loben wir‘ mit seinem Instrumentalvorspiel Bestandteil des Oratoriums hat sein sollen [...] oder der Liturgie zugerechnet werden muß – immerhin verlas nach dem ‚Herr Gott, dich loben wir‘ der Diakon noch den 84. Psalm, bevor das erste Rezitativ des zweiten Teils erklang“ (Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 332f.).

Noch bemerkenswerter aber ist die in der Gottesdienstordnung enthaltene aufführungspraktische Anordnung, dass das laut Hamburger Vesperordnung von 1699⁹⁴ nach der Predigt übliche „Herr Gott! Dich loben wir“⁹⁵ nicht wie an gewöhnlichen Sonntagen ausschließlich orgelbegleitet von der Gemeinde gesungen wird,⁹⁶ sondern im Unterschied zu sonstigen Tedeum-Vertonungen, die klar zwischen Ausführenden und anwesender Gemeinde (Publikum) unterscheiden, sowohl von der Gemeinde als auch gleichzeitig von den anwesenden Musikern (figuraliter) „musicirt“ werden sollte.⁹⁷ Um dieser Anordnung des Rates der Stadt Folge zu leisten, integrierte der Komponist eine bereits zuvor komponierte vierstimmige Kantionalsatzfassung des fünfstrophigen Liedes mit leichten Änderungen in seine Einweihungsmusik und stellte dem noch ein 44 Takte umfassendes instrumentales Vorspiel voran,⁹⁸ welches Zitate aus den ersten drei Choralzeilen verarbeitet.⁹⁹

So anspruchslos die kompositorische Faktur des Satzes durch die Beschränkung auf halbe und ganze Notenwerte sowie einfache harmonische Fortschreitungen und der Verzicht auf dissonierende Durchgänge auch anmutet, so darf dies jedoch keinesfalls allein einem kirchenmusikalischen Pragmatismus zugerechnet werden, um hierdurch die Mitwirkung der Gemeinde bei der Aufführung zu ermöglichen – war es doch zunehmend gerade ästhetische Schlichtheit und Simplizität, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als musikalisches Ideal angesehen wurde.¹⁰⁰ So strebte etwa Johann Phillip Kirnberger 1771 in dessen *Kunst des reinen Satzes* danach, gerade den (auch im Tedeum begegnenden) schlichten Kan-

94 *Abgefasset (Beliebte) Ordnung / Wie es So wol mit denen Vesper an Sonn- und anderen Feyertagen-Abend; Imgleichen mit dem Gottes-Dienst an Sonn und andern Feyer-Tagen allhier in Hamburg zu halten*, Hamburg 1699 (Staatsarchiv Hamburg, Bestand 111-1 (Senat), sign. Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 1); wiederabgedruckt in: Klefeker, *Sammlung der Hamburgischen Gesetze*, Bd. 8, Hamburg 1770, S. 462–470.

95 Vgl. zur Geschichte des Lobgesangs die Ausführungen von Hans-Christian Drömann, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, H. 6/7, Göttingen 2003 (= Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch 3), S. 107–115.

96 Vgl. hierzu insgesamt Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musicirt‘“.

97 Zwar belegen Berichte bei besonderen festlichen Anlässen wie etwa der Einweihung der Hamburger Gertrudikirche von 1742 oder anlässlich der Zweihundertjahrfeier der Reformation 1717 sowie der Wiederholungsaufführung des Telemann-Oratoriums zur Augsburger Konfession am 26. Oktober 1755 in Hamburg an St. Jakobi die Mitwirkung von Trompeten und Pauken, doch dürfte es sich hierbei lediglich um eine improvisierte Begleitung gehandelt haben. Vgl. Wolfgang Hirschmann, „Georg Philipp Telemanns Festmusik zur Altareinweihung an der St. Gertrudikirche (Hamburg 1742) – Liturgische Integration und politische Funktion“, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992* (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 46), hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1995, S. 59–68, hier: S. 61 sowie insgesamt auch Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musicirt‘“, S. 336 f.

98 Wolfgang Hirschmann, „Georg Philipp Telemanns Festmusiken zu Kircheneinweihungen – einige Präzisierungen“, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (1997), S. 109–120, hier: S. 115.

99 Das bislang noch nicht kritisch edierte Partiturotograph befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, *Sign. Mus. Ms autogr. G. P. Telemann* 8, fol. 33–35 (Sinfonia) und 36–37 (Kantionalsatz mit Trompeten).

100 Vgl. etwa Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2000 sowie Wolfgang Hirschmann, „Nachdruck und ‚edle Simplizität‘ in Telemanns Kirchenmusik“, in: *Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2006, anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage* (= Telemann-Konferenzberichte 16), hrsg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2011, S. 31–43.

tionalsatz als „ästhetisch gültige Formulierung des Musikalisch-Schönen“ festzuschreiben, worauf bereits Laurenz Lütteken hingewiesen hat.¹⁰¹

Auch die Tatsache, dass der Text des „Herr Gott, Dich alle loben wir“ keinerlei explizit patriotische Botschaft enthält, entkräftet die hier argumentierte gemeinschaftsstiftende Funktion des Liedes nicht, da das Lied als in der Gottesdienstordnung vorgeschriebener Bestandteil der in der Hansestadt abgehaltenen sonntäglichen Hauptgottesdienste gewissermaßen pars pro toto das Hamburger Luthertum selbst symbolisierte. Diese besondere Rolle des Chorals wird auch durch die Charakterisierung als „Heyligster Cantico“¹⁰² durch Telemanns Vorgänger Joachim Gerstenbüttel aus dem Jahr 1685 deutlich.

Die Kenntnis der von Wolfgang Hirschmann kürzlich herausgearbeiteten historischen Hintergründe tauchen die Tedeum-Bearbeitung in ein weiteres aufschlussreiches Licht, da der im Schaffen Telemanns singulären aufführungspraktischen Anordnung des Rates eine innerstädtische Auseinandersetzung zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Regiment der Stadt vorausging. So war es im Vorfeld des aus Anlass der Krönung Kaiser Franz' I. für alle Hamburger Hauptkirchen angeordneten Festgottesdienstes für den 26. September 1745 zu einem Disput um die Frage gekommen, ob das Tedeum wie üblich als nur von der Orgel begleiteter Gemeindegang oder mit „Paucken & Trompeten [...] musiciret“, d. h. mit einem auskomponierten Auftragswerk ausgeschmückt werden sollte.¹⁰³ Wie schon im Falle der erwähnten Einzugsprozession am Morgen des 19. Oktober 1762 wird hier deutlich, dass die vom Rat für die Michaeliskirche getroffene Regelung, wonach zwar eine repräsentativ-auskomponierte Fassung des Tedeums aufzuführen war, welche jedoch zugleich die den gottesdienstlich-kirchlichen Charakter betonende Mitwirkung der singenden Gemeinde nicht ausschließen sollte, vor allem darauf abzielte, jegliche potenziellen innerstädtischen Machtkämpfe zwischen Rat und Kirche zu vermeiden.

Betrachtet man das Tedeum darüber hinaus unter performativem Blickwinkel, kommt diesem noch eine weitere Bedeutung zu, da an dieser Stelle die im gesamten Gottesdienst wiederholt beschworene Einigkeit der Hamburger Bevölkerung nicht nur inszeniert, sondern im Moment des gemeinsamen Singens und Musizierens zugleich vollzogen wurde. Hierzu trug nicht zuletzt auch der affirmative Charakter der Tedeum-Bearbeitung Telemanns bei, die aufgrund der Simplizität des musikalischen Satzes und der klanglichen Einbeziehung der wohl im Kirchenraum verteilten Trompeten- und Paukenchöre (nicht nur an dieser Stelle) bewusst auf eine überwältigende Klangwirkung und damit auch auf Entgrenzung des Einzelnen abzielte. Zugleich bildete sich damit in diesem Moment jene Gemeinschaftswirkung, die den Bestand des im Einweihungsgottesdienst inszenierten besonderen Hamburger Ordo konstruiert und stützt.

Fazit

Die vorliegende Untersuchung hatte am Beispiel der Einweihungsmusik Georg Philipp Telemanns für die St. Michaeliskirche zu Hamburg 1762 das Ziel, auf die Bedeutung der Musik innerhalb der Identitätskonstruktionen in freien Reichsstädten im 18. Jahrhundert

101 Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals: Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner* (= Colloquia Academica G 1996), Stuttgart 1997, S. 22 f.

102 Quelle: D-Ha, 511-1 (Ministerium), Sign. III A 1 e, S. 1607 f., zit. nach Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 336.

103 Vgl. Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 330 f.

hinzuweisen. Wie anhand der umfangreichen und minutiösen Planung des Festes durch den (weltlichen) Senat deutlich wurde, zielte dieses auf eine positive Selbstdarstellung *aller* städtischen Eliten, d. h. *sowohl* des Hamburger Luthertums *als auch* des Senats, für das Gemeinwohl ab, indem die traditionelle korporative Struktur der Hamburger Republik auf Basis religiös-patriotischer Werte beschworen und innerhalb einer grandiosen und absichtsvollen Inszenierung von Gemeinschaft durch und für die damals anwesenden Gottesdienstbesucher vermittelt werden sollte. Für diese Deutung spricht nicht nur die massive Einflussnahme des Senats und der hier skizzierte religiös fundierte Hamburger Patriotismuskurs, der explizit auf Eintracht und Gemeinsinn abzielte und in dessen staatstragendem Selbstverständnis eine Trennung von (lutherischer) Kirche und Gemeinwesen keineswegs vorgesehen war. Vor allem aber auch durch die in letzter Minute abgewendete Einnahme der Stadt durch die Dänischen Truppen wurde den damaligen politischen Akteuren vor Augen geführt, dass keine der Parteien von einer weiteren Schwächung der Handlungsfähigkeit der Stadt durch gegenseitige innerstädtische Blockaden profitiert hätte.

Damit ist hier eine Inszenierung bestehender Machtverhältnisse innerhalb eines Staatskirchentums zu beobachten, in welchem Kirche und städtische Ordnung vor dem integrierenden Hintergrund des Hamburger Patriotismuskurses trotz aller schwelenden innerstädtischen Konflikte in letzter Konsequenz zur Stützung der jeweiligen Herrschaftsposition aufeinander angewiesen waren – gerade auch zu einer Zeit, in der diese Ordnung auf aufgeklärter Seite zunehmend als brüchig empfunden wurde. In einer Zeit vor der Erfindung der modernen Massenmedien bot das Ereignis der Kircheneinweihungsfeier eine herausragende Möglichkeit der Selbstdarstellung nach innen,¹⁰⁴ da hier – anders als etwa bei den exklusiven Bürgerkapitänsfestern – schichten- und altersübergreifend eine Vielzahl an Menschen erreicht werden konnte, und – wie das wiederholte Rekurrenieren auf die Stadtmauer als Symbol verdeutlicht hat – der Abgrenzung nach außen. Wie Michael Maurer betont hat,¹⁰⁵ kamen dafür im Protestantismus, der sich vor allem innerhalb von Rückbezügen auf die Reformation als religiöse Gemeinschaft definierte, als öffentliche Feste vor allem Lutherfeiern und die Feier der Augsburgischen Konfession in Frage, die damit – gerade in protestantischen Reichsstädten – oftmals zu nationalen Festen mutierten. In diesem Sinne kann auch die hier untersuchte Einweihungsfeier als ein Übergangsstadium von einem kirchlichen zu einem national-konfessionellen Fest gedeutet werden. Die unmittelbar im zeitlichen Umfeld erfolgte Verschriftlichung und Verbreitung der Gottesdienstordnung, der Predigt, Liturgie und des Librettos durch die vom Rat der Stadt in Auftrag gegebenen Drucke sollten dazu dienen, das einmalige Erleben der Aufführung in das kollektive Gedächtnis der Stadt und ihrer Bürger einzuschreiben. Zugleich kann darin auch das Bestreben gesehen werden, der zunehmend verschriftlichten Wissenskultur der Aufklärungszeit Rechnung zu tragen.

Die hier zu beobachtende Inszenierung des Hamburger Ordo erfolgte auf mehreren Ebenen: Einerseits visuell durch die nach Gremien geordnete Einzugsprozession und Sitzordnung der Hamburger Eliten in der Kirche, die ihrerseits gleichsam als Bühnenbild dieser Inszenierung diente und als Sinnbild der Macht und des Bürgersinns Hamburgs verstanden

104 Dass vor allem religiös konnotierte Rituale hierbei besondere Wirkmächtigkeit entfalteten, belegen auch jüngere musiksoziologische Untersuchungen Joseph C. Hermanowiczs und Harriet P. Morgans. Dies., „Ritualizing the Routine: Collective Identity Affirmation“, in: *Sociological Forum* 14, Nr. 2 (Juni 1999), S. 197–214.

105 Vgl. Michael Maurer, „Konfessionskulturen: Feste feiern katholisch – Feste feiern protestantisch“, in: *Festkulturen im Vergleich. Inszenierungen des Religiösen und Politischen*, hrsg. von dems., Köln u. a. 2010, S. 61–83, hier vor allem S. 73.

werden musste; andererseits durch den inhaltlichen Rückgriff auf patriotisches Gedankengut, Vorstellungen und Symbole sowohl in der Predigt, den Gebeten als auch im Libretto der Einweihungsmusik. Wie herausgearbeitet werden konnte, lag all dem eine bemerkenswert stringente (Zeit-)Dramaturgie zugrunde, welche ganz bewusst auf Rührung und Erschütterung der Anwesenden abzielte, um so ihrer Botschaft Nachdruck zu verleihen.

Eine zentrale Rolle kam dabei der Musik Telemanns zu, war sie es doch, welche durch die Mehrchörigkeit nicht nur den Kirchenraum selber in die Aufführung einbezog, sondern durch ihre immense wirkungsästhetische und affirmative Kraft – keineswegs nur im Moment des gemeinsamen Singens aller Anwesenden während des Tedeums – Gemeinschaft nicht nur in ihren Texten beschwor, sondern Momente von „communitas“ als „gesteigerte[m] Gemeinschaftsgefühl“ herstellte, und so die „Grenzen“ aufhob, welche die „einzelnen Individuen voneinander trennen“.¹⁰⁶ Im Sinne Fischer-Lichtes kann die Einweihungsfeier daher auch als „Inkorporation und Verkörperung sozialer Sinntatsachen“ wie „Werte, Ideale und Normen“ bzw., wie Herbert Willems formuliert, als „Gestaltung und Gestaltung sozialen Sinns“¹⁰⁷ gedeutet werden, da durch die singende Gemeinde im wahrsten Sinne eine Verkörperung der Hamburger Gesellschaft hergestellt wird. Damit erfüllte die Feier die bereits von Edward Gordon Craig formulierte Aufgabe jeglicher Inszenierung, „Unsichtbares“¹⁰⁸ – in diesem Falle die städtische Gemeinschaft – zur sinnlichen Erscheinung zu bringen und damit zur Etablierung einer kollektiven Identität des Hamburger Gemeinwesens beizutragen. Somit fand im Moment der Aufführung der Wandel von einer nur *inszenierten* zu einer *performierten* Gemeinschaft statt. Erst so konstituierte sich jene Gemeinschaft über alle Standesgrenzen hinweg, die den besonderen Hamburger Ordo sicherte und gerade auch in der Akzeptanz von kirchlicher und weltlicher Herrschaftsrolle in der Stadt gewährleistete.

Abseits der bisher in der Forschung untersuchten Bürgerkapitänsmusiken oder der an der Hamburger Gänsemarktoper aufgeführten sog. „Stadtopern“, in denen Hamburg und seine Geschichte selbst thematisiert wurde,¹⁰⁹ ist die hier in Rede stehende Einweihungsmusik damit auch ein Beleg für die Wirkmächtigkeit damaliger patriotischer Ideen und Vorstellungen im Bereich der vermeintlich unpolitischen Kirchenmusik. Wie verschiedene Äußerungen Matthesons belegen, wurde das Potenzial der Musik zur Vermittlung patriotischen Gedankenguts und entsprechender Ideale bereits zu damaliger Zeit bewusst reflektiert und sogar argumentativ eingesetzt. So hatte dieser in seinem *Musicalischen Patrioten* die Musik nicht nur als „die Seele des gemeinen Wesens“¹¹⁰ bezeichnet, sondern war an anderer Stelle bestrebt, den Wert dieser Kunstform für die (Hamburgische) Gemeinschaft damit nachzuweisen, indem er explizit auf die Möglichkeit verwies, durch sie patriotische Ideen zu

106 Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, S. 49.

107 Willems, „Theatralität als (figurations-) soziologisches Konzept“, S. 83.

108 Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 45.

109 Vgl. David Yearsley, „The Musical Patriots of the Hamburg Opera: Mattheson, Keiser, and *Masaniello furioso*“, in: *Patriotism, Cosmopolitanism and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933*, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl, Amsterdam und New York, NY 2003, S. 33–49 sowie Gunilla Eschenbach, „Darstellung und Funktionen von Urbanität in Hamburger Opernlibretti um 1720“, in: *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hrsg. von Johann Anselm Steiger und Sandra Richter, Berlin 2012, S. 627–638.

110 Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot. Erster und letzter Band*, Hamburg 1728, S. 28.

verbreiten.¹¹¹ Wie die Hamburger Bevölkerung tatsächlich auf diese Musik und ihre Texte reagierte, ist indes aufgrund fehlender Berichte kaum zu rekonstruieren. Umso interessanter ist dadurch jedoch ein zeitgenössischer Bericht im *Patrioten*, der von einem dreidimensionalen Modell der Stadt Hamburg berichtet, welches 1726 im Foyer der Gänsemarktoper ausgestellt wurde und offenbar besonderen Eindruck auf die Bevölkerung machte:

„Wie viele haben nicht noch kürzlich, voraus um deßwillen, unser Opern-Haus besucht, weil Hamburg auf einer Maschine darin vorgestellt worden, das vielleicht der grösste Theil derselben vorher niemahls in seiner natürlichen Lage recht angesehen!“¹¹²

Laut Martin Krieger sollte dieses Modell „dem Betrachter die räumliche Einheit der Stadt anschaulich vor Augen führen, den Einzelnen also aus seinem näheren sozialen Umfeld, etwa dem Kirchspiel, dem Amt oder der Kaufmannsstube, mental hinausführen und ihm seinen kleinen Beitrag zur Entstehung dieses Kosmos ‚Stadt‘ vor Augen führen.“¹¹³

Setzt man dieses hier geschilderte plastische Modell der Stadt Hamburg mit der Einweihungsfeier der Michaeliskirche im Jahre 1762 in Beziehung, so wird deutlich, dass auch in letzterem Fall die Stadt als Raum in mehrfacher Hinsicht modelliert und damit sinnlich erlebbar wird. Dies geschieht (1.) durch die bewusst gewählte Prozessions- und Sitzordnung der Hamburger Obrigkeiten, die sich auch in deren ausführlicher Würdigung in der Predigt, den Gebeten und im Libretto wiederfindet; (2.) durch das Rekurrieren auf patriotische Symbole und Metaphern sowie die Nennung für die Stadt zentraler Institutionen wie den Hafen, die Stadtmauer, die Börse, das Gymnasium usw. und (3.) durch die Aufführung der Telemannschen Musik sowie das (im Falle des Tedeums) in ihr reflektierte gemeinsame Singen aller Anwesenden. Rechnet man noch das vom Senat verordnete mehrstündige Läuten aller Hamburger Kirchenglocken vor und nach der Feier hinzu, wodurch sogar die ganze Stadt als Klang-Raum einbezogen wurde, so kann die Einweihungsfeier als ein *audiovisuelles* Modell der Stadt Hamburg bezeichnet werden, welches in seiner Multimedialität und sorgfältigen Dramaturgie sogar die Verwendung des (anachronistischen) Begriffs „Gesamtkunstwerk“ gerechtfertigt erscheinen lässt. Dies alles belegt nicht nur die generelle Bedeutung wirklichkeitstransformierender und -konstituierender symbolisch-liturgischer Praktiken, sondern auch die besondere Rolle der Musik innerhalb der Konstruktion kollektiver Identität in reichsfreien Städten im 18. Jahrhundert. Die Frage indes, ob Hamburg und seine damalige blühende Musikkultur mit der darin alles überragenden Figur Telemann wiederum der von Percy Ernst Schramm behauptete¹¹⁴ und in Frage gestellte¹¹⁵ historische „Sonderfall“ war, könnte aber erst innerhalb einer Gegenüberstellung mit anderen vergleichbaren Gemein-

111 Vgl. ebd., S. 176. Hierin ist Mattheson in einer Adaption antiker Vorstellungen bemüht, die Bedeutung der Musik innerhalb einer „Republic“ nicht etwa allein durch die traditionelle Vorstellung des göttlichen Ursprungs anhand von Bibelziten nachzuweisen, sondern die Notwendigkeit der Musik innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft damit zu begründen, dass diese metaphorisch politische und musikalische Harmonie und Einheit in Beziehung setze, versinnliche und so letztlich gemeinschaftsstiftend wirke. Vgl. hierzu Rainer Bayreuther, „Kulturpolitik als Beruf: zum Begriff des Politischen im Wirken Johann Matthesons“, in: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts), hrsg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin u. a. 2008, S. 317–324.

112 *Der Patriot*, 119. Stück (11. April 1726), S. 135 f.

113 Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 160.

114 Vgl. Percy Ernst Schramm, *Hamburg, ein Sonderfall in der Geschichte Deutschlands*, Hamburg 1964.

115 Vgl. etwa Mary Lindemann, „Fundamental Values: Political Culture in Eighteenth-Century Hamburg“, in: *Patriotism, Cosmopolitanism and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933*, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl, Amsterdam und New York, NY 2003, S. 17–32.

wesen wie Bremen, Lübeck oder Frankfurt a. M. beantwortet werden – diese steht jedoch bislang noch aus.

Aus der Beschäftigung mit dem vorliegenden Gegenstand wurde deutlich, dass eine an den Artefakt „Notentext“ sich klammernde, vermeintlich objektive Analyse von Musik (nicht nur) im Falle der Einweihungsmusik Telemanns für die Michaeliskirche die Frage zu beantworten hätte, wo das eigentliche Werk anfängt und die Liturgie aufhört; vor allem aber würde ein (anachronistischer) autonomer Werkbegriff den vielfältigen Implikationen dieser usuellen Musik nicht gerecht werden. Diese aber gerade sind es, welche die Musik Telemanns als Teil eines sozialen Aktes und Träger einer Botschaft vor dem Hintergrund innen- und außenpolitischer Machtkämpfe erscheinen lassen, die zwangsläufig nicht ohne Auswirkungen auf die Vorbereitung und nicht zuletzt das Erleben der Kirchenweihe bleiben konnten. Zugleich nimmt die Einweihungsmusik ihrerseits Bezug auf das damalige soziale Gefüge der Stadt, da hier in der „Musikübung gesellschaftliche Verhältnisse zelebriert“¹¹⁶ wurden, wie Christian Kaden bereits 1984 formuliert hat.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich meines Erachtens die Notwendigkeit einer Aufwertung der konkreten (Ur-)Aufführungssituation von Musik mit ihren historischen Umständen und Begleiterscheinungen und zugleich der in ihr sinnlich erlebbaren Oberfläche gegenüber der Partitur. Zugleich rückt am Beispiel des Tedeums und der darin sich äußernden bewusst intendierten Herstellung von Kollektivität durch die Affirmativität des gemeinsamen Singens auch die Frage der Körperlichkeit bei der Betrachtung von Musik und ihrer Rezeption in den Blickpunkt. Vor allem aber wurde deutlich, dass der Kategorie der Zeitlichkeit und der Prozessualität von Musik innerhalb von Aufführungen in Analysen ein noch nicht erschöpftes Erkenntnispotenzial innewohnt,¹¹⁷ um nicht zuletzt die Musik Telemanns als das zu begreifen, was sie eigentlich war: ein ästhetisches, performatives und nicht zuletzt – ein soziales Ereignis.

116 Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 210.

117 Vgl. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987; *Musikpsychologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber 2008 sowie *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg, Tübingen 2011.

Helmut Lauterwasser (München)

Telemann-Rezeption in Nördlingen Anno 1750: eine Spurensuche

Die Notenbibliothek der St. Georgskirche in Nördlingen beherbergt eine beachtliche Sammlung historischer Musikhandschriften, in der das Wirken und kompositorische Schaffen ihrer Kirchenmusiker über mehrere Jahrhunderte hinweg dokumentiert ist. Die ältesten erhaltenen Notenmanuskripte stammen aus der Zeit des Organisten und „Director musices“ Johann Caspar Simon (1701–1776) und seines Nachfolgers Jacob Heinrich Hilbrandt (1711–1776). Dessen Nachfolger ab Mai 1781, Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch (1758–1824), hat Kantaten seiner beiden Vorgänger wiederaufgeführt, wie etliche von seiner Hand notierte Einzelstimmen und auch vier Partiturabschriften¹ belegen. Dass Nopitsch auch selbst komponiert hat, geht aus einem Inventar hervor, das die damalige Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern im Jahr 1925 anfertigen ließ.² Darin sind insgesamt 16 handschriftliche Kantaten, Partituren und Stimmensätze von Nopitsch verzeichnet, die heute nicht mehr vorhanden sind.³ Weitere Musikhandschriften in der historischen Musiksammlung von St. Georg enthalten Werke von Friedrich Buck (1800–1881), der zwischen 1824 und 1830 in Nördlingen wirkte, Friedrich Glauning (1810–1882), zunächst Lehrer, dann von 1838 bis 1881 Stadtkantor und Organist in Nördlingen, sowie von dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm Lorenz Trautner (1855–1932). Glauning war offenbar befreundet mit dem Kapellmeister der evangelischen Kirchen in Augsburg Karl Ludwig Drobisch (1803–1854), von dem deshalb ebenfalls eine stattliche Anzahl handschriftlich notierter Werke, darunter auch einige Autographe, in Nördlingen überliefert sind. Einige der Werke Drobischs tragen auf dem Titelblatt einen eigenhändigen Vermerk, wie z. B. „Zum alleinigen Gebrauch des Herrn Stadtkantors Glauning in Nördlingen. C.L. Drobisch 1848“⁴ oder „Zum alleinigen Gebrauch der prot. Kirche zu Nördlingen. C.L. Drobisch mpr.“⁵

Der Name Georg Philipp Telemanns wird im ganzen Nördlinger Quellenbestand an keiner Stelle erwähnt; in den historischen Inventaren kommt er gleichfalls nicht vor. Und auch in der Literatur zur Nördlinger Kirchenmusikgeschichte wurde ein Bezug bisher nicht hergestellt. Trotzdem hatte, wie hier gezeigt werden soll, Telemanns Musik, genauer seine Kantatenkompositionen, auf die Figuralmusik in der Freien Reichsstadt um die Mitte des 18. Jahrhunderts beträchtlichen Einfluss.

Johann Caspar Simon kam 1731 nach Nördlingen, zunächst als Musikdirektor und Organist; ab 1743 war er zudem Lehrer an der städtischen Lateinschule. Im Jahr 1750 erbt er die Tuchhandlung seines Schwagers Carl Maximilian Leibbrandt in Leipzig, was ihn bewog, seine musikalische Tätigkeit in der schwäbischen Reichsstadt gegen die lukrativere

1 Signaturen 10, 15, 35, 52.

2 Vgl. unten Anm. 23.

3 Ein vollständiges Quellen- und Werkverzeichnis bietet Johannes Mlynarczyk, *Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch, ein Nördlinger Kantatenmeister 1758 bis 1824*, Leipzig 1928, S. 76–85.

4 Signatur 226.

5 Signatur 228.

Position eines Kaufmanns in der Messestadt einzutauschen.⁶ Im Hinblick auf die Rezeption Telemann'scher Werke ist ein Passus in Simons Autobiografie, die sich im Nachlass Johann Matthesons erhalten hat, von Interesse.⁷ Bereits beim Erlernen des Kompositionshandwerks, noch vor seinem 20. Lebensjahr, dienten ihm Telemanns Werke als Vorbild: „Doch der gute Rath ging endlich da hinaus: Daß ich berühmter Meister, und sonderlich des beliebten Telemanns Stücke in Partitur setzen, daraus ihre Gänge beobachten, und mir darnach Reguln machen solte. Ein zwar mühsamer, aber doch guter Weg. Denn ich gestehe, daß ich daraus Viel gelernt.“⁸ Dass er als Student in Jena zwischen 1723 und 1727 auch Werke Johann Sebastian Bachs kennenlernte, belegt der folgende Abschnitt: „[...] und der unvergleichliche Kapellmeister Bach in Leipzig brachte es in volle Flamme. Da fand ich, was ich längst gewünscht hatte. Reguln und Fundament.“⁹ Nachdem Simon 1727 seine erste Stelle als „Organist und Director Musices“ in der Grafschaft Hohenlohe angetreten hatte, begann er, seine ersten „4 Stimmigen Arien mit Instrumenten begleitet ganz simple zu setzen“, um sich eine Sängerschar heranzubilden. Schließlich gelang es ihm dort, „völlige Cantaten mit allerhand Instrumenten begleitet in der Kirche“ aufzuführen. In Nördlingen, so schrieb er 1742 an Mattheson, habe er dann unter anderem „seit meines hierseyens 3. Vollstimmige Jahrgänge mit allerhand Instrumenten vor die Kirche componiret, und die Texte, zu mehrere Erbauung der Gemeinde drucken lassen“.¹⁰ Simon hatte in Nördlingen also drei vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten komponiert. Deren erste beiden aus den Jahren 1732 und 1734 haben sich nicht erhalten; ihr Inhalt lässt sich jedoch durch überlieferte Textdrucke und ein zeitgenössisches Inventar wenigstens teilweise rekonstruieren.¹¹ Der nahezu vollständig erhaltene 3. Jahrgang fällt in das Kirchenjahr 1737/38. Er zeigt, dass in Nördlingen seinerzeit Sonntag für Sonntag und darüber hinaus bei vielen kirchlichen Festen Kantaten musiziert wurden, an den hohen Festen sogar je eine Kantate am Vor- und am Nachmittag. Der 4. Nördlinger Kantatenjahrgang fällt in das Jahr von Simons Weggang. Vor allem die ersten Kantaten im Weihnachtsfestkreis kommen noch aus seiner Feder; anscheinend hat sein Nachfolger Hilbrandt dann die Kantatenproduktion übernommen. Jacob Heinrich Hilbrandt war von „1744 bis 1776 Stipendiatenpfleger, Quästor und von 1750 an Organist“ in Nördlingen.¹² Er arbeitete in dieser Zeit offenbar eng mit Simon zusammen, denn etliche von dessen Kantaten liegen als Abschriften Hilbrandts vor und zwar sowohl der Partituren als auch von Stimmensätzen.

Zu dem dritten Nördlinger Jahrgang hatte Winfried Bönig im „Vergleich mit Werken des Wertheimer Kantatenkomponisten Johann Wendelin Glaser“ als Textdichter Johann Friedrich von Holten ermittelt:¹³ *Das | Angenehme | und | Hertz=erquickende | Jesus=Bild,*

6 Axel Schröter, Artikel „Simon, Johann Caspar“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel 2006, Sp. 820–821, sowie Winfried Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740* (= *Collectanea Musicologica* 4, hrsg. von Franz Krautwurst), Augsburg 1993, S. 13.

7 Vgl. dazu Joachim Kremer, „Johann Caspar Simon als Schüler Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs? Ein neues süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert“, in: *BJ* 86, Leipzig 2000, S. 327–332.

8 D-Hs, Cod. hans. IV: 38–42: 10: 15, fol. 3r.

9 Ebd., fol. 3v.

10 Ebd., fol. 4r.

11 Vgl. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 15–19.

12 Friedrich Wilhelm Trautner, *Zur Geschichte der evangelischen Liturgie und Kirchenmusik in Nördlingen*, Nördlingen 1913, S. 23.

13 Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 20.

| oder | Geist=reiche | CANTATEN | über alle Sonn= und Fest=Tags | Evangelial | in welchen jedesmahl | JESUS | unter einem Schriftmäßigen Bilde | abgemahlet und vorgestellt wird | Von | J.F. VON HOLTEN. | LUBECK/ | Bey Peter Böckmann/ 1725.¹⁴

Allerdings konnte Bönig seinerzeit diesen Textdruck nicht ausfindig machen. Ein Vergleich von Simons Kantatentexten mit denen von Holtens zeigt aber, dass Simons Texte nicht bei allen Kantaten des 3. Jahrgangs und bei keiner Kantate vollständig mit dem Lübecker Textdruck übereinstimmen. In der Regel ist von dort der vorangestellte Leitspruch, im Titel als „schriftmäßiges Bild“ bezeichnet, übernommen, z. B. bei der Kantate *Freue dich sehr du Tochter Zion* zum ersten Advent:¹⁵ „Jesus unter dem Bilde eines Königes“.¹⁶ Die Kantatentexte selbst sind dann gekürzt, einzelne Passagen wurden übernommen, teilweise jedoch stark verändert. Bei einigen der Simonschen Kantaten gibt es außer dem übernommenen Motto allenfalls vage Anklänge an von Holtens Textvorlage. Da Simon selbst theologisch geschult war, könnte er auch als Textautor in Frage kommen. Damit wird deutlich, dass die Übereinstimmung der Kantatentexte von Simon mit denen der Kantaten von Johann Wendelin Glaser nur so zu erklären ist, dass Glaser die Texte von Simon übernommen hat, was auch zeitlich passen würde: Glasers betreffender Jahrgang wurde 1744/45 komponiert.¹⁷ Die Annahme von Holtens als Textdichter für Glasers Kantatenjahrgang hat Bönig einem Aufsatz Richard Treibers entnommen.¹⁸ Eine Gegenüberstellung einer willkürlich ausgewählten Kantate zeigt die Übereinstimmungen zwischen Simon und Glaser:

Kantate zum 22. Sonntag nach Trinitatis, Textanfänge der Sätze:

**Johann Caspar Simon 1737/38,
D-NLk, Signatur 64a**

Titel: *JESUS unter dem Bilde eines gedultigen Glaubigers*

1. Chor: Du Herr Gott bist barmherzig und gnädig
2. Arie: Sopran: Wie groß ist meine Schuld
3. Rezitativ, Tenor: Bürgt niemand sonst für mich
4. Aria, Tenor: Schreibt immerhin viel Millionen
5. Choral: Wenn ich vor Gericht soll treten

**Johann Wendelin Glaser 1744/45,
D-WEMk, Signatur Ms. 52**

Jesus unter dem Bilde eines gedultigen Glaubigers

- Du Herr Gott bist barmherzig und gnädig
- Wie groß ist meine Schuld
- Bürgt niemand sonst für mich
- Schreibt immerhin viel Millionen
- Wenn ich vor Gericht soll treten

Die Frage, ob Glaser den Text aus Simons Druck übernommen hat oder ob er auch dessen Musik kannte und sich eventuell davon beeinflussen ließ, kann erst nach einem direkten Quellenvergleich beantwortet werden. Immerhin zeigt schon der Vergleich der beiden

14 Diplomatische Titelwiedergabe (senkrechte Striche stehen für den Zeilenfall) nach D-Gs, 8 P GERM III, 2453 [digitalisiert].

15 Signatur 1.

16 Im RISM-OPAC (<http://opac.rism.info>) sind diese „Bilder“ als Alternativtitel angegeben.

17 Andreas Traub, Artikel „Glaser, Johann Wendelin“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 2002, Sp. 1049 f. Die dort geäußerte Autorschaft von Holtens für die Kantatentexte ist entsprechend zu relativieren.

18 Richard Treiber, „Kantor Johann Wendelin Glaser (1713–1783) und die Wertheimer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert“ (2 Teile), in: *Jb. des historischen Vereins Alt-Wertheim* 1936, S. 39–57 und 1937, S. 37–76, besonders 1937, S. 44.

Titeleinträge im RISM-OPAC¹⁹ mit den übereinstimmenden Vokalbesetzungen und der übereinstimmenden Haupttonart A-Dur auffällige Gemeinsamkeiten.

Eine Gegenüberstellung des vollständigen Textes aus von Holtens *Das angenehme und herzerquickende Jesusbild* mit dem Text aus Simons autographischer Kantatenpartitur zeigt Übereinstimmungen, aber auch gravierende Abweichungen.²⁰

**Johann Friedrich von Holten,
Lübeck 1725²¹**

Überschrift: *Am XXII. Sonntage
nach Trinitatis*

Titel: *JESUS unter dem Bilde eines
gedultigen Gläubigers*

1. Du, Herr Gott, bist barmherzig
und gnädig, geduldig
und von großer Güte und Treue.
P. LXXXVI. 15.

Aria.

Schläge Gott mit Donnerkeilen
auf der Sünder Bosheit ein,
ach, so würd' die Rund der Erden
bald in Nichts verwandelt werden
und ganz leer an Menschen sein.

[Recitativo]

Ja hätte Gott der Herr mit unsrer Schuld
der Sünden nicht Geduld,
wie würden wir bestehen?
Du hättest schon, verlornes Schaf,
die längst verdiente Todesstraf'
und deinen Untergang gesehen.
Jedoch dass du noch frei des Höllenkerkers bist,
macht, dass dein Jesus so barmherzig ist.
Zehntausend Pfund, doch nein!
Lass nur den Mund von so viel Zentnern sagen:
Hier sind die Schulden ja in Gottes Buch getragen,
die annoch unbezahlt sein.
Ach Gott, woher, woher bezahl' ich dir?
Die Rechnung ist zu groß; die Kräfte fehlen mir.

Aria.

Trage doch, erzürnter Vater,
mit mir armen Knecht Geduld.
Ich verleugne nicht die Schuld,
doch da meine arme Seele
nicht zu geben finden kann:

**Johann Caspar Simon 1737/38,
D-NLk, Signatur 64a**

Am. 22. Sontag Trinitatis

*JESUS unter dem Bilde eines
gedultigen Gläubigers*

[Tutti:]

Du, Herr Gott, bist barmherzig
und gnädig, geduldig
und von großer Güte und Treue.

[Aria, Sopran]

Wie groß ist meine Schuld
Wie viel' sind meiner Sünden?
Herr habe doch mit mir Geduld.
Was ich dir nicht bezahlen kann,
das schreib in Jesu Wunden an,
und lass mich Gnade finden.
Da Capo

19 <http://opac.rism.info/search?documentid=45011810> und <http://opac.rism.info/search?documentid=456005011>.

20 Kursiver Text entspricht diplomatischer Wiedergabe; der Haupttext ist standardisiert.

21 Johann Friedrich von Holten, *Das angenehme und herzerquickende Jesusbild* [...], Lübeck 1725, s. Fußnote 14, S. 232–235.

so nimm aus der Seitenhöhle
Jesu Blut zur Zahlung an.

[Choral:] *Aus dem Liede: No.112. V.5*

Nimm wahr, o Vater, deinen Sohn,
sei gnädig deinem Knechte.
Kraft seiner Menschwerdung verschon,
straf nicht nach strengem Rechte:
Wenn du siehst seine Nagelmahl'
lass meine Sünden ohne Zahl
darin verborgen bleiben.

[Recitativo]

Bürgt niemand sonst für mich,
so bring' ich Christi Blut für dich.
Dies ist das Lösegeld,
das mich mit meinem Gott verglichen
und jene Rechnung durchgestrichen,
die mir des Richters Zorn vor Augen stellt.

Aria.

Schreibt immerhin viel' Millionen,
ihr Feinde, ins Register ein.
Doch schaut, dies Blut, das mich verglichen,
hat schon die Schulden durchgestrichen,
und tröstet mich in meiner Pein.
Schreibt [...] etc.

[Recitativo]

Hat Gott dir nun die Schuld,
mein Herz, aus lauter Gnad' geschenkt;
wohlan, so habe auch Geduld,
wenn dich die Schwachheit deines Nächsten kränket
und nimm das Flehen seiner Seelen an,
wie Gott getan.
Denn wer allhie bei Gott Vergebung sucht
und will dem Nächsten nicht verzeihen,
der Schalksknecht wird verworfen und verflucht
und darf sich keiner Hilf' erfreuen.
Warum? Gott ziehet die Vergebung ein,
wenn Menschen gegen Menschen Teufel sein.

Aria:

Ihr Strahlen heißer Liebe,
schmelzt meinen harten Sinn.
Gib, Vater, dass ich auch im Leben,
die Schuld dem Nächsten zu vergeben,
wie du bereit und willig bin.
Ihr Strahlen [...] etc.

Recitat[ivo, Tenor]

Bürgt niemand sonst für mich,
so bring' ich Christi Blut für dich.
Dies ist das Lösegeld,
das mich mit meinem Gott verglichen
und jene Rechnung durchgestrichen,
die mir des Richters Zorn vor Augen stellt.

Aria [Tenor, Moderato, 2/4-Takt]

Schreibt immerhin viel' Millionen,
ihr Feinde, ins Register ein.
Doch schaut, dies Blut, so mich verglichen,
hat schon die Schulden durchgestrichen,
und tröstet mich in meiner Pein.
Da Capo

Choral

Wenn ich vor Gericht soll treten,
da man nicht entfliehen kann,
ach, so wollest du mich retten,
und dich meiner nehmen an.

Du alleine kannst es stören,
dass ich nicht den Fluch darf hören,
ihr, zu meiner linken Hand
seid von mir noch nie erkannt.

Die Gegenüberstellung belegt zweifelsfrei, dass von Holtens Textdruck die Vorlage für Simons Libretto darstellt; sie veranschaulicht jedoch auch, dass Simons Kantatentexte wesentlich kürzer sind. Das Beispiel verkörpert die normale Form der Nördlinger Kantaten: Diktum (Bibelwort als Einleitungssatz im Tutti) – Da-capo-Arie – Rezitativ – Da-capo-Arie – Schlusschoral. Was hier nicht weiter verfolgt werden kann, ist die interessante Frage, ob sich im Vergleich des Lübecker Textdrucks mit dem Nördlinger²² theologische oder ästhetische Kriterien ergeben für die Übernahme bzw. Weglassung von Textteilen oder deren Umarbeitung. Bei dem beschriebenen Beispiel fällt auf, dass Simon die beiden Sätze, Rezitativ und Arie, weggelassen hat, die von der Nächstenliebe, also den konkreten Auswirkungen der Gnadenzusage auf das christliche Leben handeln. Dass er Wert auf eine größtmögliche Kürze legt, ist auch daran ersichtlich, dass die Arien in ihrem Umfang äußerst knapp gehalten sind; der Mittelteil besteht oft nur aus ganz wenigen Takten, die auf jegliche Wortwiederholungen oder -ausschmückungen verzichten.

Von ganz grundsätzlicher Bedeutung ist die Frage, ob Simon bei seinem Amtsantritt 1731 auf eine lokale Tradition von Kantatenaufführungen im Gottesdienst aufbauen konnte oder ob es sich dabei um seine eigene Initiative handelt, also quasi um einen Import aus Mitteleuropa. In diesem Zusammenhang sind 3 Aktennotizen im Nördlinger Stadtarchiv von Interesse.²³ In einem Eintrag zur Ratssitzung vom 16. November 1731 wird berichtet, M. Adam Caspar Schöpferlin, Cantor, und Johann Caspar Simon, Organist, klagten über den Verfall der Vokalfiguralmusik und schlugen zu den Sonn- und Feiertagsgottesdiensten „ein gewisses auf das ordinäre Evangelium schickend-erbaulich musicalisches Stück in möglichster Kürze“ als Vorbereitung auf das Evangelium vor. Der Choral solle an hohen Festtagen schlechthin mit Zinken und Posaunen von der ganzen Gemeinde abgesungen werden. Neben dem interessanten Hinweis auf das Mitsingen des Chorals durch die Gemeinde legt diese Notiz nahe, dass die Kantatenaufführungen auf eine Initiative Schöpferlins und Simons zurückgehen. Wie im Titel des Textdrucks²⁴ wird auch hier gleich doppelt auf die Beziehung zwischen Musik und Sonntagsevangelium hingewiesen. Die erwähnte „möglichste Kürze“ könnte eine Erklärung sein, sowohl für

22 *Das allerschoenste! Jesus=Bild, / in Geistreichen / CANTATEN / ueber die gewoehnliche /Sonn=und Fest=Tags=EVANGELIA/ Nach dem Vorbilde H. schrift/ vorgestellt / [...] und zum Druck/ befoerdert/ Von/ Johann Caspar Simon./ Organist & Direct. Musices./ Oettingen,/ gedruckt bey Joh. Lohsen seel. Wittib. 1737.* Zitiert nach einer Karteikarte in der Münchner RISM-Arbeitsstelle, aufgenommen nach dem vermutlich einzigen bekannten Exemplar in D-SCHWk, Sammlung Stollberg, mit den Angaben 1 Bd. 8° (138 × 83 mm). 2 Bll., 148 S.; Böinig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, zitiert den Titel einer 2. Auflage von 1743 und nennt als Fundort die Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek der Universität Augsburg, Signatur VI 4 76 8°. Doch ist dort weder die Signatur noch der gesuchte Druck bekannt. Die 3. Auflage von 1761 ist in Berlin erhalten, D-B, Slg Wernigerode Hb 819M [digitalisiert].

23 Acta Kirchengesang und Kirchenmusik (Alte Signatur: H.N.V.1.), zitiert wird aus Unterlagen der ehemaligen Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Inv. No.23, S.II.B. Aufnahmen Nördlingen 1925 (als Depositum in der Münchner RISM-Arbeitsstelle). Diese Unterlagen enthalten ein vollständiges Repertorium der damals in Nördlingen vorhandenen Musikalien (Stadtarchiv und Pfarrbibliothek St. Georg), außerdem die Ergebnisse umfangreicher Recherchen mit zahlreichen musikbezogenen Auszügen aus Rats- und Kirchenprotokollen.

24 Vgl. oben, Anm. 22.

die oben beschriebene Gestaltung der Arien als auch für die Kürzungen gegenüber der Textvorlage im dritten Nördlinger Jahrgang. Die Erwähnung des Namens Schöpferlin ist ebenfalls interessant. Adam Caspar Schöpferlin stammte aus Nördlingen und studierte 1724 bis 1726 in Jena.²⁵ Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Simon 1723–1727 in Jena studierte, kann man vermuten, dass die beiden musikinteressierten Theologiestudenten sich dort kennenlernten, ja dass sogar Simons Berufung nach Nördlingen im Jahr 1731 mit Schöpferlin im Zusammenhang stehen könnte. Dieser war nach seinem Studium Hospitalpfarrer in Nördlingen²⁶ und wurde 1730 für den erkrankten Kantor Georg Kaspar Ammerbacher „als Kantor und Praeceptor praesentiert“.²⁷ 1751 wurde er Pfarrer in Schweindorf bei Neresheim, dann in Nähermemmingen und starb 1769.²⁸ Sowohl Simon als auch Schöpferlin kannten die mitteldeutsche Tradition der Kirchenkantate aus eigenem Erleben. Beide waren Musiker und Theologen und kommen somit als Verfasser bzw. Bearbeiter von Kantatentexten in Frage. Aus dem Ratsprotokoll vom 28. Februar 1732 geht hervor, „Johann Caspar Simons, Organist und cand. theol.“ habe „die Erlaubnis erhalten, jeden Samstag [!] eine auf die Evangelien bezügliche Musik aufzuführen, möchte aber auch die Texte den Hörern an die Hand geben. Er überreicht dem Senat etliche Exemplare derselben.“²⁹ Aus einer Aktennotiz aus dem Jahr 1735 wird deutlich, dass sich Simon im Vorjahr in Leipzig aufgehalten habe. Man darf vermuten, dass er dort erneut mit der Musik seines Amtskollegen Johann Sebastian Bach in Berührung gekommen ist.³⁰ Einem Ratsprotokoll vom 29. November 1737 zufolge erfolgte die Komposition des dritten Kantatenjahrgangs offenbar nicht aus eigenem Antrieb: „Johann Caspar Simon, Organist und Director Musicae, wurde wiederholt ersucht zu den bereits aufgeführten Jahrgängen (Kantaten) einen dritten hinzuzufügen, dessen Melodie und Modulationen nicht so sehr bekannt seien. Er hat sich zu einem neuen Jahrgang entschlossen, welchen er untertänigst darreicht.“ Bemerkenswert ist, dass die heutigen Lücken im dritten Simonschen Jahrgang zum Teil schon im 18. Jahrhundert vorhanden waren, denn drei neu komponierte Kantaten von Nopitsch zum 2. und 3. Advent sowie zum Andreastag tragen den autographen Vermerk „fehlt bei den Alten“. Gemeint sind die bei Simon fehlenden Signaturen 3, 4 und 70. Die Texte der beiden Adventskantaten von Nopitsch mit ihren vorangestellten programmatischen Titeln „Jesus unter dem Bilde eines treuen Wächters“ bzw. „Jesus unter dem Bilde eines Lehrers“ sind dem dritten Simonschen Jahrgang von 1737/38 entnommen. Die Textgrundlage für die übrigen Kantaten Nopitschs bildet der Druck *Zions heilige Sabbathslust* seines Vorgängers Hilbrandt (s. u.) von 1751.

Damit sind wir beim 4. Nördlinger Kantatenjahrgang aus den Jahren 1749/50. Die Frage, welchen kompositorischen Anteil Simon und welchen Hilbrandt hat, wurde

25 Georg Mentz, *Die Matrikel der Universität Jena*, Bd.3,1 (1723 bis 1764), Jena 1992, S. 21, No. 80: Matrikel Sommersemester 1724, Magister-Examen am 17.08.1726 (privatim) und 28.11.1726 (publice).

26 Daniel Eberhart Dolp, *Gründlicher Bericht Von dem alten Zustand, und erfolgter Reformation Der Kirchen, Clöster und Schule in des H. Reichs Stadt Nördlingen und ihrem angehörigen Gebiet: Ingleichem Von denen in der Stadt annoch befindlichen geistlichen Casten- und andern Häussern*, Nördlingen 1738, S. 129

27 Ratsprotokoll-Auszug 20. Februar bis 20. März 1730, Quelle wie Fußnote 23. Vgl. dazu auch Trautner, *Zur Geschichte*, S. 20.

28 Ebd.

29 Ratsprotokoll-Auszug, Quelle wie Anm. 23.

30 Ebd. Datiert und Ratssitzung vom 9. Dezember 1735: Beschwerde M. Adam Schöpferlins (Autograph). Streitigkeiten mit seinem Amtskollegen Simon [...] Als Simon im Vorjahre [1734] zu Leipzig war, hätte Schöpferlin die Knaben in der Musik zur Orgel unterwiesen. Es sei kein Grund zur Klage vorhanden. Er biete sich an auf Befehl „einen neuen Jahrgang“ (Kantaten) aufzuführen.

unterschiedlich beantwortet; ganz sicher klären lässt sie sich wohl nie. Während Johannes Mlynarczyk nur fünf Kantaten, auf deren Titelblatt der Name Hilbrandt oder abgekürzt ein „H.“ notiert ist, als dessen Werke gelten lässt,³¹ kommt Bönig für Simon auf einen Anteil von 15 Kantaten, weil davon entweder die Partitur oder einzelne Stimmen von Simons Hand notiert sind.³² Fest steht, dass Hilbrandt 1751 in Nördlingen unter seinem Namen einen Textdruck herausbrachte:³³

Zions heilige Sabbaths=Lust | in einer | Neuen Sammlung | geistreicher | Kirchen= | CANTATEN, | Über die gewöhnliche | Sonn= Fest= und Feyer=Tags= | Evangelien, | Wie auch über die Episteln an den für= | nehmen Festen, als Advent, Weyhnachten, | Ostern, Pfingsten, Trinitatis und | andern dergleichen. | Zur Erweckung GOTT=geheiliger | Andacht des Herzens, und freudigem | Aufthun der Lippen im Hauße | des HERRN, | Dargestellt von | Jacob Heinrich Hilbrandt, | Stipendiaten=Pfleg=Verwesern, Organisten | und Direct. Musices. | Nördlingen, gedruckt mit Mundbachischen | Schriften, 1751.

In seinem Vorwort betont Hilbrandt, dass es sich „um eine neue, und von den ehemaligen Jahrgängen meines Antecessoris Simons durchgängig unterschiedene Sammlung geistlicher Poesien“ handelt.³⁴ Man könnte diesen Satz dahingehend interpretieren, dass Simon, wie oben vermutet, tatsächlich auch Schöpfer der „geistlichen Poesien“ des früheren Jahrgangs war. Ob dann mit „dargestellt“ gemeint ist, dass Hilbrandt seinerseits Textautor des 4. Jahrgangs sei? Hilbrandts Vorwort ist datiert auf den 2. Juli 1751, so dass der vollständige Jahrgang erst ein Jahr nach der Fertigstellung der Kompositionen im Druck erschien.

Heute sind im Musikarchiv von St. Georg in Nördlingen von dem vierten Jahrgang noch 79 Kantaten erhalten.³⁵ Fünf Kompositionen tragen die Aufschrift „di Simon“ oder auch nur „Simon“; es sind die Kantaten zum 3. Weihnachtstag, zu Epiphania, Quasimodogeniti, Cantate und zum 4. Sonntag nach Trinitatis, alle mit autographen Partituren.³⁶ Drei Kantaten sind mit dem vollständigen Namen Hilbrandt gekennzeichnet,³⁷ bei zweien steht nur die Initiale „H“.³⁸ Diese 5 Hilbrandt-Kantaten sind geschrieben zum 1. Advent (nachmittags), 1. und 2. Sonntag nach Epiphania sowie den Sonntagen Laetare und Judica. Bei zehn Kantaten ohne Namensangabe und mit von Hilbrandt notierten Partituren gibt es eine oder mehrere Einzelstimmen, die von Simons Hand geschrieben sind.³⁹ Dass Simon nach seinem Wegzug aus Nördlingen in Leipzig einzelne Stimmen aus Partituren Hilbrandtscher Kantaten kopiert haben sollte, ist äußerst unwahrscheinlich.

31 Mlynarczyk, *Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch*, S. 20.

32 Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 22 f.

33 Titelwiedergabe nach dem einzigen erhaltenen Exemplar in D-Bals 3. Werk in: Slg. Wernigerode Hb 819M [digitalisiert]. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 22, zitiert den Titel aus einem Brief des Pfarrers Lanzenstiel vom 6. Februar 1941, weil ihm die Erstauflage nicht vorlag. Eine spätere Auflage mit gleichem Titel aus dem Jahr 1774 hat sich im Nördlinger Kirchenarchiv erhalten, zitiert Ebd.

34 Hilbrandt, *Zions heilige Sabbaths-Lust*, fol. 3v.

35 Signaturengruppe 91–180 (mit Lücken); zum 25. Sonntag nach Trinitatis liegen zwei Versionen desselben Textes vor (Signaturen 159a und 159b).

36 Signaturen 99, 103, 122, 125 und 138.

37 Signaturen 92 (auf dem Umschlag nur „H“, auf dem Titelblatt der vollständige Name), 104 und 105; Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, ordnet die Kantate 92 trotz des anders lautenden Namenszuges Simon zu, weil er die zweite Kopie der Violonen-Stimme für von Simon geschrieben hält, was hier angezweifelt werden soll.

38 Signaturen 116 und 117, bei letzterer ist das „H“ zu „Händel“ ergänzt!

39 Signaturen 91, 93, 94, 95, 98, 123, 137, 144, 163 und 168. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, hat bei Kantate 144 offenbar die von Simon notierte Bassstimme übersehen, weshalb er diese Kantate Hilbrandt zuschreibt.

Die autographen Simon-Stimmen lassen sich nicht anders erklären, als dass es auch eine eigenhändige Partitur gegeben haben muss, die dann von Hilbrandt, ebenso wie die übrigen Stimmen kopiert wurde. Damit sind wahrscheinlich von dem vierten Nördlinger Jahrgang 15 Kantaten von Simon, der Rest von Hilbrandt komponiert. Kirchenjahreszeitlich fällt Simons Anteil an dem Jahrgang überwiegend in die erste Hälfte: 1., 2., 3. und 4. Advent, 2. und 3. Weihnachtstag, Epiphania, Quasimodogeniti, Misericordias Domini, Cantate, 3., 4. und 10. Sonntag nach Trinitatis sowie die Kantaten zum Thomastag (21. Dezember) und zum Tag Johannes des Täufers (24. Juni).

Simons Wegzug nach Leipzig lässt sich recht genau auf die Monate Februar oder März des Jahres 1750 datieren, denn Hilbrandt erwähnt in seinem Bewerbungsschreiben vom 19. Juni 1750, dass er „das Amt eines Organisten und Directoris Musices seit der nunmehr 4 Monathlichen Abwesenheit desselben [des Herrn Organisten Simon] vicario modo“, also vertretungsweise, versehen habe.⁴⁰

Ist schon die Frage nach den Autoren von Text und Musik zu diesem 4. Nördlinger Kantatenjahrgang mit allerlei Unsicherheiten behaftet, so wird der Fall noch rätselhafter, wenn man bei genauerem Hinsehen feststellt, dass viele der Kantatentexte anscheinend aus mehreren anderen Kantatenzyklen zusammengesucht sind, und dass zudem die Komponisten sich reichlich am Material fremder Werke bedient haben, und zwar, wenn man obigen Zuweisungen folgt, sowohl Simon als auch Hilbrandt. An erster Stelle ist Georg Philipp Telemann zu nennen, was plausibel ist, da seine betreffenden Werke gedruckt vorlagen. Die meisten Nördlinger Parodien haben als Vorlagen einzelne Sätze aus Telemanns *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* [...], Nürnberg 1744,⁴¹ auf Texte von Erdmann Neumeister oder seinem *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien* [...], Hamburg 1727, auf Texte von Johann Friedrich Helbig.⁴² Die Art und Weise der Rückgriffe variiert, wie zu zeigen ist, von Fall zu Fall erheblich. Anhand ausgesuchter Beispiele sollen zunächst verschiedene Parodietechniken veranschaulicht werden; eine Tabelle soll dann einen Überblick über alle ermittelten Sätze des 4. Nördlinger Kantatenjahrgangs, die auf Fremdvorlagen zurückzuführen sind, geben. Es ist durchaus möglich, dass weitere Recherchen noch andere Vorlagen, sowohl in Telemanns Œuvre, als auch anderer Kantaten- und Arienkomponisten zutage fördern werden.

Die Arie *Hirt' und Bischof unsrer Seelen* aus Johann Caspar Simons Kantate *Ich will ihnen einen eigenen Hirten erwecken* (Signatur 123)⁴³ zum Sonntag Misericordias Domini bildet eine Ausnahme, denn es ist der einzige Satz der auf Telemanns *Harmonischen Gottesdienst* (Hamburg 1725/26) zurückgeht.⁴⁴ Telemann vertont den Text von Matthäus Arnold Wilkens in 181 Vierviertel-Takten (mit Da Capo) für Sopran, Violine und Generalbass in G-Dur. Bei Simon werden daraus 159 Zweiviertel-Takte (mit Da Capo), bei halbierten Notenwerten, für Sopran, zwei Oboen d'amore und Generalbass in a-Moll. Dennoch, die Gegenüberstellung der beiden Anfänge in der Vokalstimme demonstriert die Abhängigkeit:

40 Der ganze Text aus einer Akte im Stadtarchiv Nördlingen bei Trautner, *Zur Geschichte*, S. 54–55.

41 RISM A/I: T 401, im Folgenden als „Telemann 1744“ abgekürzt.

42 RISM A/I: T 388, im Folgenden als „Telemann 1727“ abgekürzt.

43 Vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450111861>

44 RISM A/I: T 387; TVWV 1:805, Edition: Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke* (im Folgenden als „TA“ abgekürzt) 3, Nr. 25, Satz 1.

Telemann 1725/26, (TA 3, Nr. 25, Takte 13–23), Satz 1, Sopran:

Hirt' und Bi- schof uns- rer See- len, wei- de, schüt- ze, füh- -re mich

Simon 1750, Satz 1, Sopran:

Hirt' und Bi- schof uns- rer See- len wei- de, schüt- ze mich.

Man könnte das hier angewendete Verfahren als Initialkontrafaktur bezeichnen, denn im weiteren Verlauf weichen die beiden Sätze voneinander ab. Die Arbeitsökonomie dürfte also nicht der Grund für die Bezugnahme sein. Im Ganzen, das wurde bereits angedeutet, ist Simons Arie kürzer als Telemanns. Die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele haben bei Simon einen deutlich höheren Anteil. Der Wechsel von duolischen und triolischen Unterteilungen bei Telemann wird von Simon nicht übernommen. Die Vokalstimme deklamiert bei Simon eher syllabisch, lediglich einmal ist das Wort „Leben“ im Mittelteil melismatisch hervorgehoben. Einzelne Textabschnitte und Worte werden bei Telemann öfter wiederholt als bei Simon. Und auch der Gesamttext hat eine Umarbeitung erfahren:

Telemann 1725/26:

Teil A: *Hirt' und Bischof unsrer Seelen, weide, schütze, führe mich!*

Teil B: *Weide mich auf Zions Auen!*

Schütze mich vor Satans Klauen!

Führe mich, ich schau' auf dich!

Heile, was die Seuche rühret,

stärke, was die Kraft verlieret!

suche, was von dir entwich!

Heile, stärke, suche mich!

Wiederholung von Teil A

Simon 1750:

Teil A: *Hirt' und Bischof unsrer Seelen, weide, leite, schütze mich!*

Teil B: *Lass' das süße Wort vom Leben meiner Seelen Nahrung geben!*

Ich, dein Schaf, seh' nur auf dich.

Wiederholung von Teil A

Man kann bei dieser Arie mehr von einer Neuschöpfung sprechen als von einer Parodie; nur das achttaktige „Thema“, genauer: die acht Anfangstakte der Vokalstimme und deren Imitationen in der ersten Oboe d'amore, rührt von Telemann her. Außerdem ist die Arie bei Simon Teil einer fünfsätzigen Kantate; Telemanns Werk besteht aus zwei Arien mit einem dazwischen stehenden Rezitativ.

Als zweites Beispiel sei die Johann Jacob Hilbrandt zugeschriebene Kantate *Wir sind Gottes Werk* zum Sonntag Septuagesimae aus dem 4. Nördlinger Jahrgang beschrieben (Signatur 110).⁴⁵ Sie hat folgenden Aufbau:

1. [Tutti:] Wir sind Gottes Werk; F-Dur; 2/4-Takt
2. [Aria:] Gib deiner Gnade Sonnenschein; B-Dur; 3/8-Takt
3. Recitativ: Ich bin ja von Natur ein wilder Reben

45 Vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450111848>.

4. Aria: Lös mich ab von Sodoms Frucht; F-Dur; 3/8-Takt

5. Choral: Nun Herr verleihe mir Stärke; F-Dur; 4/4-Takt

Beide Arien sind Parodien zweier Arien aus Telemanns Septuagesimae-Kantate *Gott Zebaoth wende dich* auf einen Text von Johann Friedrich Helbig,⁴⁶ die auch in dem Druck Telemann 1727 veröffentlicht wurden.⁴⁷ Hier hat Hilbrandt nicht nur die bei ihm von zwei Violinen und Generalbass begleitete Solostimme übernommen, auch Harmonien und Bassstimme lehnen sich deutlich an die Vorlage an.

Telemann 1727 (TA 57, Nr. 21):

Gib dei-ner Gna- de Son- nen- schein, dass uns- re Re- ben

Hilbrandt 1750, Satz 2, Alt:

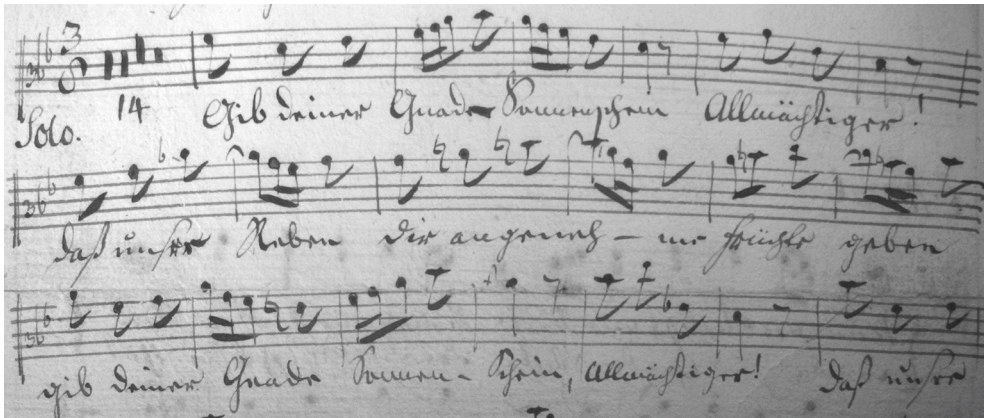
14
Gib dei-ner Gna- de Son- nen- schein, All-mäch-ti- ger, dass uns- re Re- ben

Geschickt verwandelt Hilbrandt die geradtaktige Vorlage in einen galanten Dreiertakt, um den Preis, dass die rhetorische Pause bei Telemann vor „Sonnenschein“ wegfällt. Auffällig ist die einzige bedeutsame Textvariante der ganzen Arie, das eingefügte Wort „Allmächtiger“ nach „Sonnenschein“. Ein Blick in die autographe Partitur offenbart, dass es sich um eine nachträgliche Änderung handelt (s. Abbildung 1). In der ausgeschriebenen Einzelstimme sind die Einfügungen dagegen von vornherein berücksichtigt (s. Abbildung 2).

Gib dei-ner Gna- de Son- nen- schein, All-mäch-ti- ger, dass uns- re Re- ben

46 TVWV 1:699.

47 TA 57, Nr. 21 und 22.



Am Beginn des Mittelteils übernimmt Hilbrandt die bildliche Vertonung des von oben herab ausgegossenen Himmeltaus:

Telemann 1727:



Hilbrandt 1750:



Zwei Details vermitteln weitere Einblicke in die Bearbeitungstechniken, einmal die notengetreue, jedoch in den ungeraden Takt transferierte Umsetzung der einzeln gesetzten Wörter „Liebe“, „Hoffnung“ und „Glauben“, dann die Vereinfachung des ausgeschmückten Wortes „Ehr“, beides im Mittelteil der Arie:

Telemann 1727:



Hilbrandt 1750:



Telemann 1727:



Hilbrandt 1750:



In der zweiten Arie aus derselben Septuagesimae-Kantate hält Hilbrandt sich noch enger an Telemanns Vorlage. Die Versetzung vom Sopran bzw. Tenor in die Basslage bringt zwar die Transposition von B- nach F-Dur mit sich, sonst aber sind die einzelnen Abschnitte, vor

allem der Solostimme, meistens intervallgetreu übernommen, und auch die Taktart bleibt gewahrt. Jedoch zeigt sich eine deutliche Tendenz zur Vereinfachung und Verkürzung. Das heißt zum einen, dass Wortgruppen nicht so oft wiederholt werden, zum anderen, dass virtuose Passagen, z. B. beim Wort „vereinen“, stark vereinfacht sind. Dabei bleiben charakteristische Wortausdeutungen wie das verminderte Terzintervall auf „bitterlich zu weinen“ erhalten.

Anders als bei dem oben beschriebenen Beispiel von Simon scheinen bei Hilbrandt Gründe der Arbeitserleichterung durchaus eine Rolle gespielt zu haben, vielleicht sogar ein Mangel an eigenen Ideen oder Erfahrung. Viele der Eingriffe lassen sich durch eine Verpflichtung zur Kürze und einen Verzicht auf Virtuosität erklären. Ob Letzteres den eingeschränkten Möglichkeiten der Ausführenden geschuldet ist oder einem gewandelten ästhetischen Bewusstsein, kann man allenfalls vermuten. Vielleicht trifft beides zu. Allerdings lässt die Bearbeitung Sorgfalt und durchaus auch Geschick erkennen. Das gilt sowohl für die musikalische als auch für die textliche Adaption, wie die Gegenüberstellung der Texte der zuletzt behandelten Arie zeigt:⁴⁸

Telemann 1727:

Teil A: Lös uns ab von Sodoms Frucht,
dir uns zu vereinen!

Teil B: Soll der Weinstock Trauben bringen,
muss ihn scharfer Schnitt erst zwingen,
bitterlich zu weinen.

Wiederholung von Teil A

Hilbrandt 1750:

Teil A: Lös mich ab von Sodoms Frucht,
dir mich zu vereinen!

Teil B: Soll der Weinstock Trauben bringen,
muss ein scharfer Schnitt ihn zwingen,
bitterlich zu weinen.

Wiederholung von Teil A

Der Wechsel von der ersten Person Plural zum Singular ist sicher kein Zufall. Bei aller gebotenen Vorsicht, könnte sich darin ein geografisch wie zeitlich verändertes theologisches Umfeld widerspiegeln, sind doch Formulierungen wie das subjektive „dir mich zu vereinen“ typische Eigenarten des Pietismus.

Eine weitere Synopse zeigt das überlegte Vorgehen bei der Bearbeitung des Textes. Die beiden Arien gehören zu Telemanns Kantate *Wir sind allesamt wie die Unreinen*⁴⁹ zum 20. Sonntag nach Trinitatis und Hilbrandts Kantate *Schmücke dich o liebe Seele* zu demselben Sonntag,⁵⁰ einer der seltenen Fälle unter den Nördlinger Kantaten übrigens, die nicht mit einem vertonten Bibelwort, sondern mit einer schlichten Choralstrophe beginnen.

Telemann 1727 (Alto/Basso):

Prang im Golde stolze Welt
kleide dich in Samt und Seide.
Lass der Kleinod Kostbarkeiten
um den Ruhm des Glanzes streiten!
Bist du nicht wie ich gekleid't,
mangelt dir's am besten Kleide.

Telemann 1727 (Alto/Basso)

Geziert mit seinem eig'nen Schmucke,
will ich zu meinem Freunde geh'n.

Hilbrandt 1750 (Basso):

Prang im Golde stolze Welt
kleide dich in Samt und Seide.
Du magst dir was bessers wählen,
doch, wenn Glaub' und Liebe fehlen,
fehlt es dir am besten Kleide

Hilbrandt 1750 (Discant):

Geziert mit seinem eig'nen Schmucke,
will ich zu meinem Freunde geh'n.

⁴⁸ Die Abweichungen sind durch Unterstreichungen hervorgehoben.

⁴⁹ TVWV 1:1675.

⁵⁰ Signatur 154.

Wenn man mich schon für schwarz erkennet, Sein Blut ist mir ein Purpurkleide,
indem die Sonne mich verbrennet, sein' Unschuld meine weiße Seide,
so bin ich doch in seinen Augen schön. so kann ich wohl vor Gott besteh'n.

Im nächsten Beispiel, der Kantate *Wir rühmen uns der Trübsal* zum Sonntag Jubilate von Hilbrandt, stimmen Teile des Textes mit Erdmann Neumeisters Dichtung zu diesem Sonntag überein. Der Nördlinger Musiker hat sie vermutlich direkt aus Telemanns Kantate *Wir wissen daß denen die Gott lieben* aus dem Jahrgang *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* von 1744 übernommen,⁵¹ denn die Arien sind Parodien der beiden Arien in Telemanns Werk. Die Gegenüberstellung beider Kantaten aus den gedruckten Textbänden zeigt, dass auch die Worte im Rezitativ größtenteils von Neumeister stammen.

Neumeister/Telemann 1744:⁵²

Am Sonntage Jubilate.

Röm. VIII,28

[Satz 1] Chor:

*Wir wissen/ daß denen/ die Gott lieben,
alle Dinge*

*zum Besten dienen/ die nach dem Fürsatz
berufen sind.*

[Satz 2] Choral: *Was Gott thut/ das ist wohl gethan [...]*

[Satz 3] Rezitativ:

*Das Creutz ist wahrer Christen Ehrel
Ein schöner Schmuck ein reicher Segen.
GOTT würde sie mit solchem nicht belegen,
Wenns nicht ein Merckmahl seiner Huld
Und Vätterlicher Liebe wäre.
So trag es mit Gedult*

Und in Gelassenheit,

Ja, auch mit Freudigkeit.

Kömmts gleich dem Fleische bitter an;

So soll der Geist doch denken:

Was GOTT thut/ das ist wohl gethan.

Er wird gewiß dabey

Auch Kraft und Stärcke schencken,

Daß dirs zur sanften Last in seiner Gnade sey.

Er wird's zu rechter Zeit

Auch wissen so zu wenden,

Daß sichs muß seelig enden.

Hilbrandt 1751:⁵³

Am Sonntag Jubilate.

Röm. 5. V. 3.

[Satz 1] Chor:

W]r rühmen uns der Trübsal.

[Satz 3] Recitativ:

*Das Creutz ist wahrer Christen Ehre;
Ein schöner Schmuck; ein reicher Segen.
GOTT würde sie mit solchem nicht belegen,
Wenns nicht ein Merckmahl seiner Huld
Und vätterlichen Liebe wäre.
Drum trägt ein frommer Christ auch
mit Gedult*

Und in Gelassenheit;

Er läßt aus Glaubens=Freudigkeit,

Auch bey den bittren Jammer=Zähren,

Ein frohes Jubilate hören.

51 Darin No. 32, TVWV 1:1682; vgl. oben, Anm. 41.

52 Zitiert nach dem Textdruck *Sonn- und Festtägliches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn bestehend aus einem Jahrgang geistlicher Poesien über die Evangelien : aus dem Telemannischen Musicalischen Kirchenjahrgang zu bessern Gebrauch und Erbauung der Gemeinden herausgezogen*, Nürnberg 1744, Exemplar in D-B, Mus. Tt 138 [digitalisiert].

53 Zum genauen Titel s. o.; Textabweichungen sind unterstrichen.

[Satz 4] Aria:

*So kann ein Christ sich einen Ruhm
Auch aus der Trübsal machen.
Das Creutz ist seines Glaubens Pracht,
Weil es ihn Christo ähnlich macht.
Dem folget er, dem trägt ers nach.
Da ist er herrlich in der Schmach,
Und weiß im Weinen auch zu lachen.
Denn Christus bleibt sein Eigenthum.*

Von vorne.

[Satz 2] Aria:

*So kan ein Christ sich einen Ruhm
Auch aus der Trübsal machen.
Das Creutz ist seines Glaubens Pracht,
Weil es ihn Christo ähnlich macht,
Dem folget er, dem trägt ers nach,
Da ist er herrlich in der Schmach,
Und weiß im Weinen auch zu lachen;
Denn Christus bleibt sein Eigenthum;*

Da Capo.

[Satz 5] Choral: *Das thu ich HErr, ich traue dir [...]*

[Satz 6] Aria:

*Jubilate!
Alle Creutz= und Glaubens=Brüder,
Jubilate, singet Lieder,
Die den Trauer=Geist verdriessen.
Thränen, welche wir vergiessen,
Werden uns wie Perlen schmücken.
Laßt uns in den Himmel blicken,
Was GOtt uns allda bereitet.
Denckt, daß Er uns dahin leitet
Wunderbar nach seinem Rathe.
Jubilate!*

[Satz 7] Chor: *Der Anfangs=Spruch.*

[Satz 4] Aria:

*Jubilate!
Alle Creutz= und Glaubens=Brüder,
Jubilate, singet Lieder!
Die den Trauer=Geist verdriessen;
Thränen, welche wir vergiessen,
Werden uns wie Perlen schmücken:
Laßt uns in den Himmel blicken,
Was uns GOtt allda bereitet;
Denckt, daß Er uns dahin leitet,
Wunderbar nach seinem Rathe.
Jubilate!*

[Satz 5] Choral:

*Darum ob ich schon dulte, hier Widerwärtigkeit,
wie ich dann wohl verschulde, kommt doch
die Ewigkeit;
die aller Freuden voll, dieselb ohn einigs Ende,
dieweil ich Christum kenne, mir widerfahren
soll.*

Hilbrandts Werk folgt der typischen fünfsätzigen Nördlinger Kantatenform. Wieder zeigt sich, dass die textliche Überarbeitung wohldurchdacht ist. In Hilbrandts Text wird schon im einleitenden Diktum die nachösterliche Freudigkeit des Sonntags Jubilate der irdischen Trübsal gegenübergestellt. Das wird sogleich in der nachfolgenden Arie (Satz 2) aufgegriffen, denn die Reihenfolge von Arie und Rezitativ ist gegenüber Neumeister vertauscht: *So kann ein Christ sich einen Ruhm auch aus der Trübsal machen*. Im nachfolgenden Rezitativ (Satz 3) fällt auf, dass der Imperativ der Vorlage (*So trag es mit Gedult*) durch eine indikativische Form in der 3. Person ersetzt ist: *Drum trägt ein frommer Christ auch mit Geduld*. Die Anapher zum vorausgehenden Choral in Neumeisters Rezitativtext (*Was Gott tut, das ist wohlgetan*) fehlt bei Hilbrandt natürlich. Stattdessen bringt er noch einmal den Kontrast des „frohen Jubilate“ zu den bitteren Tränen des Jammers, und stellt damit einen Bezug zur nachfolgenden Arie her (*Tränen, welche wir vergießen*).

In beiden Arien lehnt sich Hilbrandt auch musikalisch eng an die Vorlage Telemanns an. Für die erste Arie *So kann ein Christ* sei dies durch den Vergleich der beiden Außenstimmen am Anfang des Instrumentalvorspiels, das bei Hilbrandt wie bei Telemann 19 Takte

umfasst, veranschaulicht. Beide Sätze sind vierstimmig gesetzt für Sopran, 2 Violinen und Generalbass.

Telemann 1744:

Hilbrandt 1750:

Hilbrandts Arie ist gegenüber der Telemannschen Ausgangsform deutlich gekürzt, der kompositorische Eigenanteil ist relativ gering. Ganz ähnlich verhält es sich mit der zweiten Arie *Jubilate alle Kreuz- und Glaubensbrüder*. Obwohl hier die Stimmlage vom Sopran zum Bass getauscht wurde, bestand Hilbrandts Arbeit hauptsächlich darin, geschickte Streichungen vorzunehmen, um die Arie auf Nördlinger Verhältnisse zurechtzustutzen.

Noch ausgiebiger hat sich Hilbrandt beim Abfassen der beiden Kantaten zum 13. bzw. 14. Sonntag nach Trinitatis bei Telemann bedient, selbstverständlich auch hier, ohne auf den wahren Komponisten hinzuweisen. Bei beiden Kantaten sind alle Texte, z. T. etwas bearbeitet, von Neumeister übernommen; und bei beiden sind alle Sätze außer jeweils dem Eingangschor Bearbeitungen der betreffenden Sätze von Telemann. Nur die Reihenfolge der Sätze ist verändert, denn auch diese Beispiele folgen der üblichen Nördlinger Kantatenform: Chor – Arie – Rezitativ – Arie – Choral. Telemanns bzw. Neumeisters Satzfolge ist dagegen: Chor – Choral – Rezitativ – Arie – Choral – Arie – Wiederholung des Eingangschors. Dass Hilbrandt die Eingangssätze nicht übernommen oder bearbeitet hat, sondern offenbar neu komponierte, könnte daran liegen, dass Telemanns bevorzugte Satzart, drei zumindest in Teilen polyphon gesetzte Vokalstimmen mit Generalbass aber ohne obligate Instrumente, nicht Hilbrandts bzw. dem in Nördlingen geforderten Stil entsprach. Die Nördlinger Kantaten, sowohl von Simon als auch von Hilbrandt, haben recht knappe Eingangssätze. Diese sind in der Regel für vier Singstimmen mit obligater Orchesterbegleitung. Der Vokalsatz ist überwiegend homophon gehalten. Bei den beiden erwähnten Beispielen, den Kantaten *Das ist sein Gebot*⁵⁴ und *Seid dankbar in allen Dingen*,⁵⁵ umfassen die Eingangssätze bei Telemann 108 Vierviertel- bzw. 76 Sechsvierteltakte, bei Hilbrandt dagegen nur 30 Vierviertel- bzw. 73 Dreiachteltakte, jeweils mit 13 bzw. 38 reinen Instrumentaltakten. Die insgesamt vier Arien in diesen beiden Kantaten sind, wie die im obigen Beispiel beschriebenen, recht eng an die Vorlage angelehnte jedoch etwas verkürzende Bearbeitungen von Telemanns Kompositionen. Auch hier sind melismatische Passagen vereinfacht. Auffällig ist, dass bei den Arien meist die Mittelteile etwas stärker bearbeitet sind als die Da-capo-Abschnitte. Im Folgenden sollen noch je ein Beispiel für die

54 Signatur 147, TVWV 1:189.

55 Signatur 148, TVWV 1:1269.

Übernahme eines Choral- und eines Rezitativs aus der Kantate *Seid dankbar in allen Dingen* zum 14. Sonntag nach Trinitatis die Vorgehensweise verdeutlichen.
Der dreistimmige Choral und Anfang des Rezitativs bei Telemann:

Choral

Sie soll mit danken dem Herrn in dem Himmel und auf Erden mit süßem Lob und Preis, in allem Wandel und in dem Herrn
 Sie soll mit danken dem Herrn in dem Himmel und auf Erden mit süßem Lob und Preis, in allem Wandel und in dem Herrn

Recit.

ganz und gar danken dem Herrn in dem Himmel und auf Erden mit süßem Lob und Preis, in allem Wandel und in dem Herrn
 Sie soll mit danken dem Herrn in dem Himmel und auf Erden mit süßem Lob und Preis, in allem Wandel und in dem Herrn

Der vierstimmige Choralatz bei Hilbrandt (Anfang):

Ich will mit danken kommen, in den ge-meinen Rat mit süßem Lob er-höhn.
 der rech-ten wah-ren From-men, die Got-tes Rat und Tat mit sü-ßem Lob er-höhn.

Anfang des Rezitativs bei Hilbrandt:

Der ist kein Mensch, ge-schwei-ge denn ein Christ, der so gar Gott's ver-ges-sen ist, dass
 er des Danks ver-gisst für so viel Wohl-und Gna-den-ta-ten, wo-mit ihm Gott ge-seg-net und be-ra-ten.

Waren in den bisherigen Beispielen immer nur Sätze aus einer einzigen Kantate Telemanns übernommen, so zeigt das folgende, dass Hilbrandt seine Kantaten auch aus mehreren

Vorlagen zusammensetzte. Als Figuralmusik zum ersten Pfingsttag des Jahres 1750, und wohl auch noch in manchen späteren Jahren, erklang in Nördlingen vormittags in festlicher Besetzung mit drei Trompeten und Pauken die Kantate *Wisset ihr nicht dass euer Leib*⁵⁶ unter der Leitung des amtierenden „Director musices“ Johann Jacob Hilbrandt in der typischen fünfsätzigen Form:

1. [Tutti:] Wisset ihr nicht dass euer Leib
2. Aria: Hast du Herr der Himmelsthronen
3. Recitativ: O Seligkeit die unaussprechlich ist
4. Aria: Kronen Adel und Paläste
5. Choral: Komm o komm du Geist des Lebens

Die Texte der Sätze 1, 3 und 4 sind, etwas verkürzt, aus Neumeisters Kantatendichtung übernommen, letztere in umgekehrter Reihenfolge. Das Rezitativ wurde von Hilbrandt neu komponiert, aber der Eingangschor und auch die Arie *Kronen Adel und Paläste* sind Bearbeitungen von Telemanns Musik aus seiner gleichnamigen Kantate des Jahrgangs *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* von 1744.⁵⁷ Im Eingangschor fügt Hilbrandt dem dreistimmigen Vokalsatz Telemanns eine vierte Stimme hinzu. Der Anfangsteil im 6/4-Takt beginnt mit einem vollstimmigen Instrumentalvorspiel, bei Hilbrandt von Es- nach C-Dur transponiert. Dieses, wie auch der nachfolgende homophone Chorsatz ist, wenngleich mit zahlreichen kleineren Veränderungen, von Telemann übernommen. Der anschließende Text „der in euch ist, welchen ihr habt von Gott, und seid nicht euer selbst“ fehlt bei Hilbrandt. Dann aber folgt wie in Telemanns Vorlage auch bei ihm beim Text „darum so preiset Gott“ ein Wechsel zum 4/4-Takt, wobei Hilbrandt hier eine kleine Chorfüge komponiert, die sich nur in ihrem Soggetto vage an Telemanns Satz anlehnt. In der Tenor-Arie (Satz 4) übernimmt Hilbrandt die prächtige Instrumentalbesetzung von Telemanns Sopran-Arie, wiederum eine kleine Terz von Es nach C tiefer transponiert. Obwohl der Satz unverkennbar auf Telemann zurückgeht, sind die Eingriffe doch so weitreichend, dass man Hilbrandt einen recht hohen schöpferischen Eigenanteil zugestehen muss, wie die folgende Gegenüberstellung der jeweils ersten Vokaleinsätze (nur Vokalstimme und Generalbass) zeigt:

Telemann 1744:

⁵⁶ Signatur 129.

⁵⁷ TVWV 1:1686.

Hilbrandt 1750:

Kro - nen, A - del und Pa - läs - te, al - ler Wel - ten Glanz und Pracht

wer - den nicht von mir ge - acht.

Man kann an diesem Beispiel gut erkennen, wie Hilbrandt die Arie verkürzt und vereinfacht: Die Wortwiederholungen fehlen, und das Wort „Pracht“ ist zwar ebenfalls ausgeschmückt, jedoch sind die vokalen Tonrepetitionen weitgehend eliminiert. Warum Hilbrandt als Satz 2 nicht auch die zweite Arie auf den Text „Führe mich auf eb’ner Bahn, denn so geh’ ich himmelan“ aus derselben Pfingstkantate von Telemann/Neumeister übernimmt und stattdessen auf eine Arie aus einer anderen Pfingstkantate aus dem Jahrgang von 1727⁵⁸ mit dem Text von Helbig zurückgreift, lässt sich allenfalls vermuten. Vielleicht war es die knappere Form, vielleicht erschien ihm auch der Text passender: „Hast du Herr der Himmelsthronen bei den Menschen Lust zu wohnen.“ Auch diese Arie hat durch Hilbrandt eine recht gründliche Umarbeitung erfahren.

Wie die bisherigen Erörterungen gezeigt haben, sind die Bezugnahmen im vierten Nördlinger Kantatenjahrgang auf Werke von Telemann vielfältig und verschiedenartig. Die Art und Weise der Bezugnahme reicht von vagen Anklängen in Wort oder Ton bis hin zu wort- oder fast notengetreuen Zitaten. In den folgenden Tabellen wird versucht, einen Überblick über Umfang und Art der Zitate und Bearbeitungen zu geben. Aus einigen Einträgen in der rechten Spalte geht hervor, dass die Sachlage noch komplizierter ist als bisher beschrieben, denn offenbar waren nicht nur Telemanns gedruckte Kantatenjahrgänge bzw. Arien Vorlagen für Nördlinger Bearbeitungen vor allem durch Hilbrandt. Darüber hinaus gibt es auffällige Übereinstimmungen auch mit handschriftlich verbreiteten Werken sowohl von Telemann als auch anderer Komponisten. In einigen Fällen könnten als Vorlagen für die Kantaten gedruckte Kantatenjahrgänge benutzt worden sein. Doch gibt es zudem musikalische Parallelen, die darauf hindeuten, dass Hilbrandt auch einzelne handschriftlich verbreitete Kantaten benutzte. Die betreffenden Aussagen müssen hier zum Teil im Bereich von Vermutungen bleiben, weil für mögliche Parodievorlagen nur die jeweiligen Text- und Notenincipits in der RISM-Datenbank herangezogen werden konnten. Präzise Aussagen können erst Vergleiche der vollständigen Quellen ermöglichen. Die wachsende Anzahl vollständig digitalisierter und frei zugänglich gemachter Handschriften und Librettodrucke wird zukünftig das Aufspüren solcher Bezugnahmen wohl erleichtern. Man könnte sich vorstellen, dass die hier für einen einzigen Jahrgang untersuchten Kompositionen keinen Einzelfall darstellen.

58 Kantate *Siehe da eine Hütte Gottes*, TVWV 1:1314, Telemann 1727, No.61.

1. Übernahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen aus Telemann 1727

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

- | | | | |
|-----|-----------|------------------------|---|
| 93 | Simon | 2. Advent | Der Text der Tenor-Arie (Satz 3) ist übernommen von der betreffenden Arie aus Telemanns Kantate <i>Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes</i> (TVWV 1:114), Telemann 1727, No. 131 |
| 96 | Hilbrandt | 1. Weihnachtstag | Die Sopran-Arie (Satz 3) ist eine Parodie der Arie aus der Kantate <i>Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns</i> (TVWV 1:203), Telemann 1727, No. 139 |
| 110 | Hilbrandt | Septuagesimae | Beide Arien sind Parodien der betreffenden Arien aus der Kantate <i>Gott Zebaoth wende dich</i> (TVWV 1:699), Telemann 1727, No. 21 und 22 |
| 112 | Hilbrandt | Esto mihi | Die Alt-Arie (Satz 2) ist eine Parodie der gleichnamigen Arie aus Telemanns Kantate <i>Wer ist der so von Edom kommt</i> (TVWV 1:1586), Telemann 1727, No. 25 |
| 113 | Hilbrandt | Invocavit | Der Text des Duettens (Satz 2) und die Taktart (6/8) sind übernommen von der betreffenden Arie aus Telemanns gleichnamiger Kantate (TVWV 1:1280), Telemann 1727, No. 27. Die übrigen Texte sind offenbar Bearbeitungen aus Telemanns Invocavit-Kantate auf Neumeister-Texte von 1717 (TVWV 1:1279). |
| 119 | Hilbrandt | Ostern | Beide Arientexte sind übernommen aus der Osterkantate <i>Man singet mit Freuden vom Sieg</i> (TVWV 1:1085), Telemann 1727, No. 41 und 42. Auch musikalisch haben Telemanns Arien Spuren hinterlassen, z.B. durch die Übernahme einzelner Motive. |
| 125 | Hilbrandt | Cantate | Die Texte der beiden Arien (Sätze 2 und 4) sind übernommen aus Telemann 1727, No. 53 und 54 (TVWV 1:1662). Auch musikalisch sind beide Arien von Telemann beeinflusst. |
| 137 | Simon | 3. So nach Trinitatis | Die Texte der beiden Arien sind übernommen aus der Kantate <i>Suchet den Herrn weil er zu finden ist</i> (TVWV 1:1404), Telemann 1727, No. 75 und 76. Die Alt-Arie (Satz 2) ist eine Parodie der betreffenden Arie von Telemann; in der Bass-Arie (Satz 4) gibt es dagegen allenfalls sehr vage Anklänge. |
| 146 | Hilbrandt | 12. So nach Trinitatis | Die Texte beider Arien sind übernommen aus Telemanns Kantate <i>O wie ist die Barmherzigkeit des Herrn so groß</i> (TVWV 1:1219), Telemann 1727, No. 95 und 96. Auch musikalisch hat Telemanns Vertonung vor allem in der Sopran-Arie (Satz 2) deutliche Spuren hinterlassen. |
| 152 | Hilbrandt | 18. So nach Trinitatis | Die Sopran-Arie (Satz 2) ist eine Parodie der gleichnamigen Arie aus der Kantate <i>Gott ist die Liebe</i> (TVWV 1:661). Der Text der Tenor-Arie (Satz 4) ist eine Bearbeitung des Arientextes <i>Die Glut so nach dem Himmel steigt</i> aus derselben Telemann-Kantate, Telemann 1727, No. 109 und 110 |
| 154 | Hilbrandt | 20. So nach Trinitatis | Beide Arien (Sätze 2 und 4) sind textlich und musikalisch Bearbeitungen der gleichnamigen Arien aus Telemanns Kantate <i>Wir sind allesamt wie die Unreinen</i> (TVWV 1:1675), Telemann 1727, No. 113 und 114 |
| 158 | Hilbrandt | 24. So nach Trinitatis | Die Texte beider Arien sind Bearbeitungen aus der Kantate <i>So der Geist des der Jesum von den Toten auferwecket hat</i> (TVWV 1:1348), Telemann 1727, No. 121 und 122. Bei der Bass-Arie (Satz 4) sind auch einzelne Tonfolgen von Telemann übernommen. |

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

168 Hilbrandt Johannes Die Bass-Arie (Satz 2) ist eine Bearbeitung der gleichnamigen Arie der Täufer aus der Kantate *Gelobet sei der Herr* (TVWV 1:601), Telemann 1727, No. 73

2. Übernahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen aus Telemann/Neumeister 1744

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

94 Simon 3. Advent Die Texte der Sätze 1 und 3 sind Bearbeitungen der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:348). Die Texte der beiden Arien (Sätze 2 und 4) stimmen, jedenfalls in ihren Anfängen, überein mit der Kantate *Sei Jesu treu bis in den Tod* von Telemann (TVWV 1:1287)

100 Hilbrandt 1. So nach Weihnachten Der Text der Tenorarie (Satz 4) ist übernommen aus der Kantate *Amen Lob und Ehre und Weisheit* (TVWV 1:91)

103 Simon Epiphantias Die Texte der Sätze 1, 3 und 4 (Eingangschor, Rezitativ und Arie) sind (teilweise etwas verändert) übernommen aus der Kantate *Lobet den Herrn alle Heiden* (TVWV 1:1059)

104 Hilbrandt 1. So nach Epiphantias Die Texte der Sätze 3 und 4 (Rezitativ und Arie) sind etwas verändert übernommen aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:1059).

105 Hilbrandt 2. So nach Epiphantias Der Text von Satz 4 (Arie) ist übernommen aus der Kantate *Der Herr kennet die Tage der Frommen* (TVWV 1:283).

106 Hilbrandt 3. So nach Epiphantias Alle Texte sind, z. T. etwas verändert, übernommen aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:1512).

107 Hilbrandt 4. So nach Epiphantias Nur der Text von Satz ist 3 ist eine Bearbeitung aus der Kantate *Wenn mir Angst ist so rufe ich den Herrn an* zum 4. Sonntag nach Epiphantias (TVWV 1:1567); der Text von Satz 1 stimmt, zumindest in seinem Anfang, überein mit dem Text von Gottfried Simonis zur gleichnamigen Kantate von Telemann zum 4. Sonntag nach Epiphantias (TVWV 1:482); der Text von Satz 2 stimmt, zumindest in seinem Anfang, überein mit einer Arie aus einer Kantate von Johann Wendelin Glaser zum 4. Sonntag nach Epiphantias⁵⁹; der Text von Satz 4 stimmt, zumindest in seinem Anfang, überein mit Telemanns Kantate *Herr die Wasserströme erheben sich* (TVWV 1:737) ebenfalls zum 4. Sonntag nach Epiphantias.

108 Hilbrandt 5. So nach Epiphantias Die Texte der Sätze 1–4 sind Bearbeitungen der Texte aus der Kantate *So lasset uns nun nicht schlafen* (TVWV 1:1364).

121 Hilbrandt 2. Ostertag Die Texte der Sätze 1–4 sind Bearbeitungen der Texte aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:717). Auch musikalisch sind einzelne Sätze von Telemann beeinflusst, z. B. die Anfänge der Sätze 1 und 4 (Eingangschor und Arie).

124 Hilbrandt Jubilate Die Sätze 2 und 4 sind Parodien der betreffenden Arien aus Telemanns Kantate *Wir wissen dass denen die Gott lieben* TVWV 1:1682). Auch der Text des Rezitativs (Satz 3) ist größtenteils von dort übernommen.

59 Vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=456005166>.

126	Hilbrandt	Rogate	Alle Texte sind, z. T. etwas verändert, übernommen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:178). Beide Arien sind Parodien der betreffenden Arien aus der Telemann-Kantate.
147	Telemann/ Hilbrandt	13. So nach Trinitatis	Alle Sätze außer dem ersten sind Bearbeitungen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:189), auch das Rezitativ und der Choral.
148	Telemann/ Hilbrandt	14. So nach Trinitatis	Alle Sätze außer dem ersten sind Bearbeitungen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:1269), auch das Rezitativ und der Choral.
149	Hilbrandt	15. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 2 und 3 sind aus der gleichnamigen Kantate von Telemann übernommen. Die Bass-Arie (Satz 2) ist zudem eine Bearbeitung aus derselben Kantate (TVWV 1:1412).
155	Hilbrandt	21. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 1 (etwas verändert) und 3 (gekürzt) sind übernommen aus der Kantate <i>Ich hoffe darauf daß du so gnädig bist</i> (hier also Eingangchor und Rezitativ, nicht aber die Arientexte).
159a	Hilbrandt	25. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 2 und 3 (Arie und Rezitativ) sind übernommen aus der Kantate <i>Das sollst du wissen daß in den letzten Tagen</i> (TVWV 1:195). Satz 1 stimmt (zumindest am Anfang) textlich überein mit dem Anfang der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:344), ebenfalls zum 25. Sonntag nach Trinitatis.
166	Hilbrandt	Mariae Verkündigung	Die Texte der Sätze 1, 3 (Rezitativ) und 4 (Arie) sind übernommen aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:359).
173	Hilbrandt	Michaelistag	Der Text der Tenor-Arie (Satz 4) ist eine Bearbeitung des betreffenden Textes aus der Michaelis-Kantate von Telemann (TVWV 1:1427).

3. Übernahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen aus beiden Drucken, Telemann 1727 und Telemann 1744

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

122	Simon	Quasimodogeniti	Beide Arien (Sätze 2 und 4) sind Parodien der gleichnamigen Arien aus Telemanns Kantate <i>Nun aber die ihr in Christo Jesu seid</i> (TVWV 1:1161), Telemann 1727, No. 47 und 48. Der Text von Satz 1 stimmt überein mit gleichnamigen Kantate zum 3. Ostertag aus Telemann 1744 (TVWV 1:975).
129	Hilbrandt	Pfingstsonntag	Der Text ist in den Sätzen 1, 3 und 4 übernommen (z. T. etwas bearbeitet) aus der gleichnamigen Pfingstkantate von Telemann/Neumeister (TVWV 1:1686). Auch die Musik ist deutlich beeinflusst von Telemanns Kantate. Die Sopran-Arie (Satz 2) ist eine Parodie eines Satzes aus der Telemannkantate <i>Siehe da eine Hütte Gottes</i> (TVWV 1:1314), Telemann 1727, No. 61 (s. die Beschreibung oben).
144	Simon	10. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 1 und 2 sind übernommen von Telemanns Kantate <i>Wie lieget die Stadt so wüste</i> (TVWV 1:1629). Auch die Musik der Bass-Arie (Satz 2) ist von Telemann (etwas bearbeitet) übernommen, Telemann 1727, No. 91. Der Text der Tenor-Arie (Satz 4) ist eine Bearbeitung aus Telemann Kantate <i>Sie verachten das Gesetz des Herrn Zebaoth</i> (TVWV 1:1339).

Dazu kommt noch die als erstes Beispiel beschriebene Bezugnahme von Simons Arie *Hirt und Bischof unsrer Seelen* aus der Kantate zum Sonntag Misericordias Domini (Signatur 123) auf Telemanns *Harmonischen Gottesdienst* (Hamburg 1725/26).

Die Tabellen zeigen, dass bei den Kantaten zum Weihnachtsfestkreis des 4. Nördlinger Jahrgangs zunächst nur die Texte aus Kantaten von Telemann übernommen wurden. So liegen z. B. den Kantaten zu Epiphania und allen fünf Sonntagen danach mehr oder weniger stark überarbeitete Texte des Jahrgangs 1744 von Neumeister bzw. aus den betreffenden Kompositionen Telemanns zugrunde. Eine Ausnahme bildet die Kantate *Ein Kindelein so löblich* zum ersten Weihnachtstag (Signatur 96). Diese Kantate weicht von der normalen Nördlinger Kantatenform ab, sie enthält nur eine Arie, und dem Eröffnungssatz liegt ein Kirchenlied zugrunde, dessen Melodiezeilen sich mit rezitativischen Abschnitten abwechseln. Die Sopranarie *Wie hoch bist du gestiegen* ist der erste Satz des Jahrgangs, in dem fremdes musikalisches Material verarbeitet ist. Ab Septuagesimae, dem ersten Sonntag der Vorfastenzeit, treten vermehrt auch musikalische Bezugnahmen auf. Besonders enge Anlehnungen an die musikalischen Vorlagen finden sich in der österlichen Freudenzeit an den Sonntagen von Ostern bis Rogate und dann wieder vom 12. bis zum 20. Sonntag nach Trinitatis. Besonders in der Zeit um den 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis erreicht das Parodiewesen insofern einen Höhepunkt, als dann ganze Kantaten aus vorhandenen Kompositionen „zusammengeflickt“ werden.

Setzt man diesen Befund in Beziehung zur Chronologie der Amtsübergabe von Simon zu Hilbrandt, ergeben sich interessante Rückschlüsse, aber auch Fragen. In seiner Eingabe an den Rat der Stadt Nördlingen vom 19. Juni 1750 bietet Hilbrandt sich als Simons Nachfolger an. Er habe Simon bisher „vielfältig subbleviert“, also unterstützt und ausgeholfen, und „das Amt eines Organisten und Directoris Musices seit der nunmehr 4 Monathlichen Abwesenheit desselben vicario modo“, also vertretungsweise, versehen.⁶⁰ Rechnet man vom Datum der Eingabe vier Monate zurück, kommt man auf den 19. Februar, seit dem ungefähr Hilbrandt die Nördlinger Kirchenmusik vertretungsweise leitete. Das wäre ab der Woche nach *Invocavit* in der Fastenzeit. Am 6. Juli 1750 wird ihm die Organistenstelle offiziell übertragen, das war der auf den 6. Sonntag nach Trinitatis folgende Montag. Vor diesem Hintergrund fragt man sich, wieso Hilbrandt schon vor seiner Amtsübernahme, ja sogar vor Simons Wegzug eigene Kantaten komponiert haben sollte, und ob er tatsächlich auch Kantaten zum 4. und 5. Sonntag nach Epiphania schuf, wo doch diese Sonntage in dem betreffenden Jahr wegen des frühen Ostertermins (29.03.1750) gar nicht benötigt wurden. Klar ist, dass Simon sich in der Osterzeit nicht mehr in Nördlingen aufhielt. Das ab dieser Zeit vermehrte Vorkommen von Parodien ließe sich also damit begründen, dass der im Vergleich zu seinem Vorgänger weniger erfahrene Hilbrandt sich durch den Rückgriff auf einzelne Sätze von Telemann die Kompositionstätigkeit etwas erleichterte. Im Sommer scheint die Arbeitsbelastung so groß geworden zu sein, dass der schöpferische Eigenanteil Hilbrandts an den Kantaten nur noch relativ gering war. Die in den Tabellen oben aufgeführten Kantaten zu den Sonntagen 10 bis 20 der Post-Trinitatiszeit entsprechen dem Zeitraum zwischen dem 2. August und dem 20. Oktober, fallen also in die Zeit nach dem offiziellen Amtsantritt als „Director musices“. Es ist möglich, dass Simon einzelne Kantaten entweder auf Vorrat schuf oder vor seinem offiziellen Ausscheiden aus dem Amt aus Leipzig nach Nördlingen schickte. Vielleicht war Beides der Fall. Für ein geplantes Vorausarbeiten sprechen die auf Neumeister-Texten beruhenden,

⁶⁰ Alle Angaben in diesem Abschnitt aus 3 Akten im Stadtarchiv Nördlingen, zitiert bei Trautner, *Zur Geschichte*, S. 54–56.

recht homogen wirkenden Kantaten der Epiphaniasszeit. Jedoch tragen von diesen sechs aufeinanderfolgenden „Neumeister-Kantaten“ zwei Hilbrandts Namenszug⁶¹ und eine den von Simon.⁶² Wenn man auf die Zuverlässigkeit dieser Angaben vertraut, lässt das auf eine eng abgestimmte Zusammenarbeit beider Musiker bei diesem Jahrgang von Anfang an schließen. Wenn man dann noch berücksichtigt, dass, wie im Folgenden beschrieben, außer den gedruckten Kantaten Telemanns für den 4. Nördlinger Kantatenjahrgang auch noch andere, nur handschriftlich verbreitete Werke als Vorlagen dienten, könnte man vermuten, dass Simon in der Messestadt Leipzig eher Zugang zu solchen gehabt haben dürfte als Hilbrandt in der schwäbischen Freien Reichsstadt. Man sieht außerdem, dass eine eindeutige Zuschreibung der meisten Werke dieses Jahrgangs entweder an Simon oder an Hilbrandt als Komponisten mit Unwägbarkeiten behaftet bleibt. In einer undatierten Aktennotiz, wohl um das Jahr 1777, erwähnt Hilbrandt die in seinem „Musickasten gelegene grosse Fascicul von Casual-Kirchen-Stücken, ingleichen die Hochzeit- und Trauer-Musiquen [...], welche theils von mir, theils von Herrn Simon componirt“ seien,⁶³ womit sehr wahrscheinlich die hier beschriebenen Kantaten gemeint sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass den Nördlingern Hilbrandts Tätigkeit offenbar weniger wert war als die seines Vorgängers. In einer Eingabe vom 7. September 1750 beklagt er sich, dass seine Besoldung gegenüber Simon deutlich schmaler ausfalle.⁶⁴

Bereits aus einigen Einträgen in den rechten Spalten der Tabellen oben geht hervor, dass in dem 4. Nördlinger Kantatenjahrgang von 1749/50 nicht nur auf gedruckte Werke Telemanns zurückgegriffen wird, sondern darüber hinaus auch auf handschriftlich überlieferte Kompositionen, und nicht nur von Telemann.⁶⁵ Wie bei den oben dargestellten Beispielen reichen auch hier die Bezugnahmen von konkret fassbaren Bearbeitungen bis zu immer weniger greifbaren Anklängen in Wort oder Ton. Und wie dort ist zu vermuten, dass eine breiter angelegte Sichtung von Vergleichsquellen auch noch unerkannte Vorlagen ans Licht bringen wird.

Das erste Beispiel offenbart die Übernahme eines Abschnitts aus dem Eingangschor von Christoph Graupners Himmelfahrtskantate *Halleluja denn der allmächtige Gott*⁶⁶ auf einen Text von Johann Conrad Lichtenbergs für Hilbrandts gleichnamige Kantate.⁶⁷ Beide Werke beginnen mit einem Chor-Fugato auf das Wort „Halleluja“. Schon für diesen Eröffnungsteil übernimmt Hilbrandt Tonart und Einsatzfolge der Stimmen von Graupner, und auch das Soggetto ist unverkennbar von ihm beeinflusst:

61 Signaturen 104 und 105 zum 1. und 2. Sonntag nach Epiphaniass.

62 Signatur 103 zu Epiphaniass.

63 Zitat aus der Akte „Organisten und Musikdirektoren“ in den Unterlagen der ehemaligen Bayerischen Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern, vgl. Fußnote 23. Weiter oben heißt es dort: „Er ist nun 26 Jahre nach Simons Weggang Organist. Er hat die 3 musikalischen Kirchenjahrgänger in Händen. [...] Dem Kantor wurden Singstimmen und Partituren zugestellt.“

64 Trautner, *Zur Geschichte*, S. 55 f.: „[...] ich erfahren müssen, dass Ewer Hoch- und WohlEdelgebohren etc. ratione der Besoldung eine gar zu schmerzliche Beschneidung über mich verhänget [...]. Als ergethet [...] mein unterthäniges Bitten dahin, Hochdieselben hochgeneigt geruhen mögten, mich meinem Herrn Antecessori dem herrn Simon hierinnen einigermassen gleich zu halten [...]“

65 Vgl. z. B. den Eintrag in der Tabelle zur Kantate 107 zum 4. Sonntag nach Epiphaniass.

66 D-DS, Mus.ms. 429/13 [digitalisiert], vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450005968>, mit Link zum Digitalisat.

67 Signatur 127.

Christoph Graupner:

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja,

Jacob Heinrich Hilbrandt:

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja,

Beim Text „denn der allmächtige Gott“ findet ein Wechsel zum Dreiertakt statt. Die Gegenüberstellung der betreffenden Partiturausschnitte zeigt die nahezu völlige Übereinstimmung:

Christoph Graupner:

Denn der all-mäch-ti-ge Gott, denn der all-

mäch-ti-ge Gott, mäch-ti-ge Gott hat das Reich ein-ge-nom-men [men]

Jacob Heinrich Hilbrandt:

The image displays a musical score for a cantata by Jacob Heinrich Hilbrandt. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano/Alto) and a basso continuo line. The lyrics for the first system are: "Denn der all - mäch - ti - ge Gott, denn der all -". The second system includes a vocal line (Soprano/Alto) and a basso continuo line. The lyrics for the second system are: "mäch - ti - ge Gott", "mäch - ti - ge Gott hat das Reich ein - ge - nom - [men]". The music is in 3/4 time and G major.

Die Gegenüberstellung aller Satzanfänge zeigt die Parallelen und Unterschiede im Aufbau beider Kantaten:

Christoph Graupner:

1. [Tutti:] Halleluja denn der allmächtige Gott
2. [Recitativo]: Frohlocke auserwählte Schar
3. [Aria:] Sammlet euch zerstreute Sinne
4. [Recitativo]: Der Hoffnung Ziel das Jesus uns gesetzt
5. [Aria:] Gerne will ich Alles leiden
6. [Recitativo]: Ich bin in Jesu Tod getauft
7. [Choral]: So danket nun dem lieben Herrn
8. Wiederholung von Satz 1

Jacob Heinrich Hilbrandt:

1. [Tutti:] Halleluja denn der allmächtige Gott
2. Aria: Frohlockt ihr auserwählten Scharen
3. Recitativ: Der Hoffnung Ziel das Jesus uns gesetzt
4. Alto Solo: Gerne will ich Alles leiden
5. Choral: Wo Jesus ist da komm' ich hin

Leider sind die anderen in der folgenden Tabelle aufgeführten Bezüge zu Kantaten, die als Textvorlagen gedient haben könnten, weniger konkret, weil zum Vergleich nur die in der RISM-Datenbank vorhandenen Incipits herangezogen werden konnten und nicht die vollständigen Quellen. Die exemplarischen Gegenüberstellungen der Satzanfänge unten legen aber immerhin die Vermutung nahe, dass die Übereinstimmungen nicht auf Zufällen beruhen.

Weitere Bezugnahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen auf andere Werke

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

- 127 Hilbrandt Himmelfahrt Johann Conrad Lichtenbergs Kantatentext wurde der gleichnamigen Himmelfahrtskantate von Christoph Graupner entnommen, denn Hilbrandts Eingangssatz ist eine Parodie des dortigen. Die Texte sind zum Teil etwas verändert.
- 130 Hilbrandt Pfingstsonntag, nachmittags Die Texte sind (etwas verändert) übernommen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:1397).
- 138 Simon 4. So nach Trinitatis Die Texte der Sätze 2–5 stimmen, jedenfalls in ihren Anfängen, überein mit der Kantate *Sei stille dem Herrn und warte auf ihn* zum 4. Sonntag nach Trinitatis von Christian Gotthilf Tag.⁶⁸ Der Text von Satz 1 stimmt, jedenfalls am Anfang, überein mit der gleichnamigen Kantate von Gottfried August Homilius.⁶⁹
- 139 Hilbrandt 5. So nach Trinitatis Die Texte der Sätze 1 und 2 stimmen überein mit Christian Gotthilf Tags gleichnamiger Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis.⁷⁰ Auch dort wechseln im Eröffnungssatz Choralzeilen mit rezitativischen Abschnitten.
- 165 Hilbrandt Matthiastag Die Kantate stimmt textlich in den Sätzen 1 (Arie), 3 (Arie) und 4 (Choral) überein mit Christoph Stoltzenbergs gleichnamiger Kantate.⁷¹
- 169 Hilbrandt Peter und Paul Der Text der Kantate stimmt zum Teil überein mit der Kantate *Wer mich bekennet vor den Menschen* von Christoph Stoltzenberg. Zudem scheint der Anfang der Arie *Jesu schaffe dass dein Knecht/Pracht* von Stoltzenbergs Arie beeinflusst zu sein.⁷²
- 171 Hilbrandt/Simon? Bartholomäi Die Texte der Sätze 2 und 3 (Duett und Rezitativ) stimmen, jedenfalls in ihren Anfängen, überein mit 2 Sätzen aus der Kantate *Je höher du bist je mehr dich demütige* von Christian Gotthilf Tag.⁷³
- 177 Hilbrandt Erntedank Der Text der Bass-Arie (Satz 2) *Frohlocket und jauchzet im Vorrat des Segens* ist Johann Friedrich Uffenbachs gleichnamiger Erntedank-Kantate entnommen (nur die letzte Verszeile ist geringfügig verändert); Satz 1 (nach Jeremia 5, Vers 24) ist aus derselben Kantate von Uffenbach übernommen.⁷⁴ Dieser Text wurde auch von Johann Wendelin Glaser vertont.

68 Axel Röhrborn, *Christian Gotthilf Tag. Studien zu Leben und Werk*, Stuttgart 2009, Nr. 5.1.150, <http://opac.rism.info/search?documentid=302000017>.

69 Uwe Wolf, *Gottfried August Homilius. Studien zu Leben und Werk mit Werkverzeichnis (kleine Ausgabe)*, Stuttgart 2009, Nr. II.90, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=230002453>.

70 Röhrborn, *Christian Gotthilf Tag*, Nr. 5.1.104, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450107318>

71 D-B, Mus.ms. 30272, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=455033778>.

72 D-B, Mus.ms. 30272, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=455033781> und <http://opac.rism.info/search?documentid=455033782>.

73 Röhrborn, *Christian Gotthilf Tag*, Nr. 5.1.107.

74 Johann Friedrich Uffenbach, *Poetischer Versuch* [...], Frankfurt/Göttingen 1726 [digitalisiert], Anhang S. 220 und 223.

Der Eingangschor der Kantate 138 zum 4. Sonntag nach Trinitatis von Hilbrandt beginnt mit demselben Text (*Selig seid ihr wenn ihr geschmähet werdet*) wie die in der Tabelle genannte Kantate von Homilius zum Sonntag Exaudi. Die übrigen Texte scheinen mit Tags Komposition übereinzustimmen:

Christian Gotthilf Tag:

1. Coro: Sei stille dem Herrn und warte auf ihn
2. Aria: Lass sie spotten lass sie lachen
3. Recitativo: Wer macht die Welt zu taugen
4. Aria: Was frag ich darnach
5. Recitativo: So lästert mich nur immerhin
7. Choral: Weicht ihr Trauergeister

Jacob Heinrich Hilbrandt:

1. [Tutti:] Selig seid ihr wenn ihr geschmähet werdet
2. [Aria:] Lass sie spotten lass sie lachen
3. Recitativo: So lästert mich nur immerhin ihr falschen Zungen
4. Aria: Was frag ich darnach ich habe Gott zum Freunde
5. Choral: Weicht ihr Trauergeister

Die Frage, ob das Werk des einen Kantatenkomponisten Textquelle für den anderen war, oder ob beiden vielleicht derselbe Textdruck als Vorlage diente, muss hier unbeantwortet bleiben. Dass die Kantate von Tag derzeit in drei verschiedenen Bibliotheken nachgewiesen ist,⁷⁵ ist immerhin ein weiterer Beleg für die handschriftliche Verbreitung von Kirchenkantaten.

Ähnlich verhält es sich mit Hilbrandts Kantate zum Tag der Apostel Peter und Paul (Signatur 169) im Vergleich mit einer Kantate von Christoph Stoltzenberg.⁷⁶

Christoph Stoltzenberg:

- Wer mich bekennet vor den Menschen
- Ein Christ muss Christum vor der Welt
Denn Christus ist der starke Fels
Jesu schaffe dass dein' Pracht
- Dein Wort lass mich bekennen

Jacob Heinrich Hilbrandt:

- [Tutti:] So du mit deinem Munde bekennest
Jesum
- Aria: Ein Christ muss Christum vor der Welt
Recit[ativo]: Denn Christus ist der starke Fels
Aria: Jesu schaffe dass dein Knecht sich mit
Recht
- Choral: Dein Wort lass mich bekennen

Eventuell könnte der Anfang von Hilbrandts Tenor-Arie *Jesu schaffe dass dein Knecht sich mit Recht* auch musikalisch von Stoltzenbergs Bass-Arie *Jesu schaffe dass dein Pracht* beeinflusst sein:

Stoltzenberg 1728:



Hilbrandt 1750:



⁷⁵ Gdańsk (PL-GD), Frankfurt (D-F) und Blankenburg/Harz (D-BLAbk).

⁷⁶ D-B, Mus.ms. 30272, 2 Abschriften aus dem Jahr 1728, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=455033781> und <http://opac.rism.info/search?documentid=455033782>.

Das Beispiel zeigt, wie sich die musikalische Spurensuche gleichsam im Abstrakten verliert. Und es wird deutlich, wie wichtig die möglichst vollständige Erschließung der historischen Musikalien, wie sie u. a. durch RISM geschieht, für ein umfassendes Verständnis der Musikgeschichte ist. Gleichzeitig wird aber auch offensichtlich, dass diese Dokumentation der Quellen die Forschung nicht abschließen, sondern nur vorbereiten kann. Durch die fortschreitende Digitalisierung, auch von Librettodrucken und Handschriften, könnten in der Zukunft direkte Quellenvergleiche neue interessante Querverbindungen ans Licht bringen. Die Erforschung der evangelischen Kirchenkantate im 18. und frühen 19. Jahrhundert bleibt spannend. Ein einziger Jahrgang aus Nördlingen zeigt, wie vielschichtig die Kompositionspraxis der allsonntäglichen Kirchenkantate in der Mitte des 18. Jahrhunderts sein kann.

Thekla Kluttig (Leipzig)

Nur Briefe berühmter Komponisten? Archivgut von Leipziger Musikverlagen als Quelle für die Musikwissenschaften

Korrespondenz mit Komponisten, Musikern und „Dilettanten“, Musikwissenschaftlern, Konservatorien und Musiktheatern im In- und Ausland, Verlagsverträge, Aufstellungen über Honorare, Herstellungskosten oder Nachauflagen, Musikalien in den verschiedenen Entstehungsstufen vom autographen Manuskript über Stichvorlagen, Korrekturabzüge und Drucke, Geschäftsunterlagen zu Herstellung, Vertrieb, Verleih und Rechteverwertung – all das entstand im Geschäftsprozess von Musikverlagen. Die quantitativ wie qualitativ bedeutendste Überlieferung solcher Unterlagen aus dem 19. und 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum befindet sich im Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig.¹ In 17 nach dem Provenienzprinzip gebildeten Beständen ist Archivgut von 21 Musikverlagen enthalten.² Der Umfang der Bestände erstreckt sich von Splitterüberlieferungen mit lediglich 50 Zentimetern Umfang bis zum größten Bestand – 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig – mit einem Umfang von rund 300 laufenden Metern.³ Einen Überblick über die Gesamtüberlieferung bietet die Aufstellung in der Anlage.⁴

Obwohl diese Quellen weitgehend schon seit Jahrzehnten der Forschung zur Verfügung stehen, sind sie dennoch in vielen musikwissenschaftlichen Forschungsinstitutionen kaum bekannt. Wesentliche Gründe hierfür sollen im folgenden Beitrag erörtert werden. Im Anschluss daran werden die Bestände der Verlage Breitkopf & Härtel und C. F. Peters aus dem Überlieferungszeitraum 1800 bis 1948/49 ausführlicher vorgestellt, um einen Eindruck von

1 Ein weiterer zentraler Standort von Musikverlagen war Wien. Dort existiert aber keine vergleichbare öffentlich zugängliche archivische Überlieferung von Musikverlagen. Die Verfasserin dankt Benedikt Hager, Michele Calella (beide Universität Wien) sowie Thomas Leibnitz (Österreichische Nationalbibliothek) für hilfreiche Auskünfte.

2 Die Bildung der Bestände berücksichtigt den historischen, durch gemeinsame Herkunft bedingten Zusammenhang der Unterlagen; in der Regel bilden die Geschäftsunterlagen eines Verlags einen Bestand. In einzelnen Fällen wurden auch die Unterlagen aufgekaufter Verlage im Bestand belassen. So befinden sich Unterlagen des Verlages Rieter-Biedermann als Fremdprovenienz im Bestand 21070 C. F. Peters, Leipzig.

Im Sächsischen Staatsarchiv werden die Bestände durch eine fünfstellige Bestandssignatur und den Bestandsnamen identifiziert, z. B. 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig. Die einzelnen Verzeichnungseinheiten (z. B. Akten, Geschäftsbücher, Korrespondenzmappen oder Musikalien) innerhalb eines Bestandes erhalten mit Nr. 1 beginnend eine laufende Nummer (= Archivaliensignatur). Bestandssignatur, -name sowie Archivaliensignatur zusammen dienen zur Bestellung und Zitierung der Verzeichnungseinheit.

3 Ein laufender Meter entspricht zehn Archivkartons im Format DIN A 4 oder Folio à 10 cm Höhe.

4 Siehe auch Thekla Kluttig, „Archivgut von Musikverlagen im Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig“, in: *Forum Musikbibliothek. Beiträge und Informationen aus der musikbibliothekarischen Praxis* 33 (2012), Heft 3, S. 13–20.

der möglichen Relevanz dieser „Überreste“ für musikwissenschaftliche Fragestellungen zu ermöglichen.⁵

Leipzig war einst ein Zentrum des deutschen Musikalienhandels, zahlreiche Verlage und Hersteller hatten hier ihren Sitz. Diese herausgehobene Stellung fand ein jähes Ende mit dem Bombenangriff auf das Leipziger Graphische Viertel am 3./4. Dezember 1943 und dem Weggang bedeutender Verleger in die westlichen Besatzungszonen seit 1945. Durch die Kriegszerstörungen entstanden unwiederbringliche Verluste zuvor vorhandener Firmenüberlieferung. Diejenigen Unterlagen, die Krieg und Auslagerungen überdauert hatten, blieben zu einem großen Teil vor Ort. Die in die westlichen Besatzungszonen wechselnden Verleger konnten in der Regel nur einen kleinen Teil der Unterlagen, v. a. Verlagsverträge und wertvolle Autographen, mit sich nehmen. 1954 wurde das Staatsarchiv Leipzig gegründet; durch die Verstaatlichung vieler Wirtschaftsunternehmen und die archivrechtlichen Regelungen in der DDR wurde es auch für das Archivgut enteigneter und verstaatlichter Leipziger Verlage zuständig. So gelangte ab den 1960er Jahren immer wieder Archivgut von Leipziger Musikverlagen (v. a. über den VEB Deutscher Verlag für Musik) in das Staatsarchiv. Verstärkt ab den 1970er Jahren entstanden Findmittel zu den Beständen, zunächst als Findkarteien, später als maschinenschriftliche Findbücher. Auf dieser Grundlage waren die Bestände grundsätzlich der wissenschaftlichen Forschung zugänglich – aber die Hürden für eine Benutzung durch Forscher aus der Bundesrepublik Deutschland waren hoch und die Bestände kaum bekannt.⁶

Nach der friedlichen Revolution 1989/90 ergab sich auf der Grundlage des Gesetzes zur Regelung offener Vermögensfragen die Möglichkeit für die Alteigentümer, einen Antrag auf Rückübertragung ihres enteigneten Vermögens zu stellen.⁷ Diese Option nutzten die Alteigentümer der Musikverlage Anton J. Benjamin, Breitkopf & Härtel, Friedrich Hofmeister, C. F. Peters und Wilhelm Zimmermann. In den Jahren 1992 und 1993 wurden diese Verlagsbestände rückübertragen, verblieben aber mit Ausnahme des Bestands Musikverlag Wilhelm Zimmermann im Staatsarchiv Leipzig.⁸ Der 1992 mit dem Eigentümer von Breitkopf & Härtel abgeschlossene Depositavalvertrag sah einen Genehmigungsvorbehalt des Eigentümers für Benutzungen vor; eine analoge Praxis bildete sich bei C. F. Peters heraus. In den folgenden anderthalb Jahrzehnten waren diese bedeutenden Verlagsbestände daher nur über den Weg der Zustimmung des Eigentümers zugänglich. In den letzten Jahren konnte jedoch ein verbesserter Zugang nach den transparenten Regeln des Sächsischen Archivgesetzes

5 Zur Begrifflichkeit von „Überrest“ und „Tradition“ siehe z. B. die Einleitung von Eckart Henning in *Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften*, hrsg. von Friedrich Beck und Eckart Henning, Köln, Weimar, Wien, 2012, S. 13 f.

6 So blieb Hans-Martin Pleßkes Aufsatz von 1970 wenig beachtet: ders., „Der Bestand Musikverlag C. F. Peters im Staatsarchiv Leipzig. Geschäftsbriefe aus den Jahren 1800–1926 als Quellenmaterial für die Musikforschung und die Geschichte des Buchhandels“, in: *Jahrbuch der Deutschen Bucherei*, Leipzig, Bd. 6 (1970), S. 75–99; ebenso sein Beitrag „Geschäftsbriefe und Kopierbücher – Wertvolle Quellen für Leipziger Musikverlagsgeschichte“, in: *Archiv – Geschichte – Region. Symposium zum 40jährigen Bestehen des Sächsischen Staatsarchivs Leipzig* (= Veröffentlichungen des Sächsischen Staatsarchivs Leipzig Nr. 7), Leipzig 1994, S. 102–107. Pleßke hatte sich schon früher mit den Leipziger Musikverlagen beschäftigt, siehe u. a. „Leipzigs Musikverlage einst und jetzt“, Heft 2 der Reihe „Die Musikstadt Leipzig“, hrsg. aus Anlass des Internationalen Bachfestes der Stadt Leipzig, Leipzig 1966.

7 Rückübertragungsansprüche für bewegliche Sachen wie Archivgut mussten bis zum 30. Juni 1993 angemeldet werden.

8 Der Bestand 21064 Anton J. Benjamin / Hans C. Sikorski wurde im September 2012 per Schenkungsvertrag von der Erbengemeinschaft in das Eigentum des Freistaates Sachsen übertragen.

vereinbart werden. Alle Musikverlagsbestände sind (in verschiedener Intensität) erschlossen und stehen für die wissenschaftliche Forschung zur Verfügung. Lediglich aus konservatorischen Gründen oder aufgrund noch bestehender personenbezogener Schutzfristen (bis 10 Jahre nach dem Tod der Person, bei unbekanntem Todesdatum 100 Jahre nach der Geburt) kann eine Benutzung im Einzelfall nicht bzw. nur unter Auflagen ermöglicht werden.⁹

Gravierender noch als die eingeschränkte Zugänglichkeit durch die deutsch-deutsche Teilung bis 1989/90 und die genannten Genehmigungsvorbehalte von (Alt-)Eigentümern waren – und sind teilweise auch heute noch – die mangelhafte „Sichtbarkeit“ der Bestände und das weit verbreitete Desinteresse der musikwissenschaftlichen Forschung. Letztgenannter Punkt sei an dieser Stelle nur konstatiert: Die Einschätzung basiert auf Beobachtungen der Verfasserin seit der Übernahme der Zuständigkeit für die Musikverlagsbestände im Jahr 2008.¹⁰ Nur wenig zugespitzt formuliert: Fast alle Benutzungen der Bestände in den vergangenen fünf Jahren bezogen sich auf „Briefe berühmter Komponisten“.¹¹

Nun ist die auf Handschriften bedeutender Komponisten konzentrierte philologische Quellenerschließung zweifellos ein wichtiges Arbeitsfeld. Damit ist das Forschungspotential der zu großen Teilen noch ungenutzten zeitgenössischen Quellen aber bei weitem nicht ausgeschöpft. Um nur wenige Anknüpfungspunkte zu nennen: Musikverlage nahmen im 19. und 20. Jahrhundert eine Schlüsselstellung zwischen Komponisten und Publikum ein,¹² dies gilt von der Anregung von Kompositionen über die Herstellung der Musikalien bis zur (zunehmend auch internationalen) Distribution von „Musik“ durch den Verkauf und Verleih von Musikalien sowie die seit den 1920er Jahren stark zunehmende Verwertung von Rechten. Musikverlage waren wichtige Knoten in den sich herausbildenden Netzwerken zwischen den Schöpfern, Herstellern, Vertreibern, Ausführenden / Interpreten und Deutern musikalischer Werke aller Art. Die Verleger waren aufgrund ihrer wirtschaftlichen Notwendigkeiten Sensoren für Entwicklungen im Musikgeschmack, ihr Verlagsprogramm war weit- aus vielfältiger, als die Konzentration auf die großen Namen es erscheinen lässt.

Die „Überreste“ ihrer Tätigkeit, die zu Archivgut gewordenen Schriftstücke der Musikverlage, werden zu Quellen aber erst, wenn sie befragt werden. Mit Reinhart Koselleck: „Wer nichts sucht, findet nichts, wer nichts fragt, erhält keine Antwort.“¹³ Aus anderer Perspektive: Wenn die Musikwissenschaft das Verständnis der Musikgeschichte als Werkge-

9 Für wissenschaftliche Forschungsvorhaben besteht die Möglichkeit eines Antrages auf Schutzfristenverkürzung nach § 10 Abs. 4 Sächsisches Archivgesetz. Der Eigentümer des Bestands 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, behält sich die Genehmigung der Herstellung von Reproduktionen vor.

10 Gestützt wird diese Einschätzung durch zahlreiche Gespräche mit Musikwissenschaftlern über ihr Fach und dort vorherrschende Untersuchungsinteressen.

11 Schon die Sichtung der Gegenbriefe (des Verlags, i. d. R. überliefert in Kopierbüchern) unterbleibt nicht selten. Es drängt sich der Eindruck auf, dass nur die Äußerungen des Komponisten als wichtig angesehen werden; aber sollten für eine wissenschaftlich angemessene Darstellung und Beurteilung eines Sachverhalts nicht die Positionen beider Seiten bekannt sein?

12 Das Potential der Quellen zeigte sich eindrucklich in Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum: Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000.

13 Koselleck weiter: Der Historiker könne „alles und jedes zu seiner Quelle machen, wenn er nur die richtigen Fragen zu formulieren versteht“; Reinhart Koselleck, „Archivalien – Quellen – Geschichten“, in: ders.: *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, Berlin 2010, S. 68–79, hier S. 74 u. 77. Die Wechselbeziehung zwischen Forschungsfragen und zur Verfügung stehenden Quellen thematisiert auch Kordula Knaus; dies., „Arbeitstechniken und Methoden“, in: *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, hrsg. von Kordula Knaus und Andrea Zedler, München 2012, S. 122–127.

schichte und die Idee autonomer Kunst hinterfragt, wenn sie Musik als Teil von kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen betrachtet,¹⁴ dann bietet das aus der Tätigkeit von Musikverlagen entstandene Schriftgut ein auf Jahrzehnte nicht auszuschöpfendes Reservoir für vielfältige musikgeschichtliche Fragestellungen.

Zur Sichtbarkeit der Bestände im Staatsarchiv Leipzig: Wohl wurden bereits seit den 1970er Jahren Findmittel erstellt, doch waren diese qualitativ weitgehend unzureichend und lagen nur in Form von Findkarteien oder maschinenschriftlichen Findbüchern vor. Die Bestände galten nach 1990 aber als „voll erschlossen“ und hatten daher in der Erschließungsplanung des Staatsarchivs Leipzig keine Priorität. Auch die knappen personellen Ressourcen erschwerten Erschließungsverbesserungen oder die Digitalisierung der Findmittel.¹⁵ Dieser Befund gilt weiterhin; trotzdem konnten in den vergangenen Jahren weitreichende Verbesserungen erzielt werden. 2012 waren die Findbücher zu sieben Musikverlagsbeständen online zugänglich, für 2013 ist die Online-Stellung weiterer vier Findbücher geplant. Alle Bestände sind seit über einem Jahrzehnt auf der Online-Beständeübersicht des Sächsischen Staatsarchivs aufgeführt, ergänzend wurden in den vergangenen Jahren Einträge beim Deutschen Musikinformationszentrum, bei IMSLP und Kalliope¹⁶ vorgenommen. In den vergangenen zwei Jahren lag ein Schwerpunkt auf der genaueren Verzeichnung der zum Archivgut gehörenden Musikalien, dies gilt besonders für die Bestände 21067 Apollo-Verlag Paul Lincke / Oskar Seifert, Musikverlag und Sortiment, Leipzig, 21069 C. F. Kahnt, Leipzig, 21073 Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg, und 21070 C. F. Peters, Leipzig.

Für die große Zeit der Leipziger Musikverlage bis 1943/45 sind quantitativ wie qualitativ die Überlieferungen der Verlage Breitkopf & Härtel und C. F. Peters besonders bemerkenswert; zusammen umfassen sie rund 420 laufende Meter Unterlagen. Die Geschichte und Bedeutung dieser Verlage kann an dieser Stelle im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden.¹⁷ Im Folgenden sollen Überlieferungsschwerpunkte und Besonderheiten der Bestände im Staatsarchiv Leipzig vor allem im Hinblick auf ihren Quellenwert für musikwissenschaftliche Forschungen vorgestellt werden.¹⁸

14 So Federico Celestini, „Historische Musikwissenschaft. Einführung und Standortbestimmung“, in: *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, S. 113–121, hier S. 119. Bei aller Unterschiedlichkeit der Perspektiven ist dies doch auch ein kleiner gemeinsamer Nenner der wissenschaftlichen Positionen in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013.

15 Das Sächsische Staatsarchiv befindet sich seit 2001 in einer Phase des Personalabbaus. Nach aktuellen Planungen wird sich der Personalstand von 141 Mitarbeitern im Jahr 2001 bis 2020 auf 86 reduzieren. Am Standort Leipzig stehen für die Wirtschaftsüberlieferung im Umfang von rund 7.000 laufenden Metern 1,5 Personalstellen zur Verfügung, für die Musikverlage weniger als ein Viertel einer Personalstelle.

16 Siehe <<http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/>>, 14.05.2013.

17 Beiden Verlagen ist ein ausführlicher Artikel in der *MGG2* gewidmet.

18 Zu den vorliegenden Findmitteln: Im Jahr 2012 konnte das zuvor nur maschinenschriftliche Findbuch zum Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, dank einer Spende des Eigentümers in die Erschließungssoftware des Staatsarchivs übertragen (d. h. retrokonvertiert) werden. Seitdem werden die Erschließungsinformationen kontinuierlich präzisiert. Das Findbuch zum Bestand 21070 C. F. Peters, Leipzig, wurde 2012 im Rahmen eines DFG-Projektes retrokonvertiert. Im Anschluss erfolgten zahlreiche Präzisierungen und eine virtuelle Neuordnung durch Überarbeitung der Klassifikation. Die Arbeiten dauern noch an, Ende 2013 soll das Findbuch online gestellt werden.

Breitkopf & Härtel

Das Gründungsjahr des späteren Verlags Breitkopf & Härtel ist 1719, die Datierung des Bestands 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, setzt allerdings bereits mit dem Jahr 1524 ein. Aus diesem Jahr stammt der älteste vorhandene Druck aus der privaten Bibliothek Oskar von Hases (Verlagsleiter bis 1919).¹⁹ Aus dem 16. bis 18. Jahrhundert haben sich aber – bis auf wenige Ausnahmen – nur Drucke aus dieser Privatbibliothek erhalten, nur vereinzelt Dokumente des Verlags oder der mit ihm verbundenen Familien. Erst um das Jahr 1800 setzt die Überlieferung familiärer Dokumente ein, dies gilt auch für die Aktenüberlieferung zum im Besitz der Familie Härtel befindlichen Rittergut Cotta. Privatkorrespondenz der Familien Härtel und Volkmann ist ab 1821 und bis zum Jahr 1945 überliefert. Die Verlagsüberlieferung im engeren Sinne beginnt im Jahr 1818: Ab dem Datum 20. Februar 1818 ist eine fast geschlossene Serie von rund 560 Briefkopierbüchern des Verlags bis zur Umstellung der Ablagetechnik im Jahr 1910 erhalten geblieben.²⁰ Für die Jahre 1890 bis 1910 kommt die Serie „Kopierbücher Expedition“ hinzu, die rund 115 Bücher mit den Abklatschen ausgehender Briefe umfasst und so den weltweiten Vertrieb von Musikalien dokumentiert. Weitere Kopierbücher dokumentieren u. a. die ausgehenden Schreiben an die Zweigstelle in Brüssel (für den Zeitraum 1885–1910) und die Zweigstelle in London (Zeitraum 1890–1909) und bieten damit einen detaillierten Einblick in den Aufbau ausländischer Märkte.²¹

Die Kopierbücher enthalten Abschriften bzw. Abklatsche der ausgehenden Schreiben in chronologischer Reihenfolge.²² So finden sich z. B. unter den Daten 18. bis 20. Februar 1847 Abschriften von Briefen an Privatpersonen, Komponisten (u. a. Felix Mendelssohn Bartholdy) und Verleger (C. F. Meser, C. Bertelsmann) in Lübz, Dresden, Berlin, Gütersloh, Wilna, Paris, Baden Baden, Bromberg und Prag.²³ Diese zufällig herausgegriffenen drei Tage zeigen schon die geografische Spannweite der Aktivitäten.

Leider hat sich die Gegenüberlieferung, die beim Verlag eingegangenen Briefe, für fast das ganze 19. Jahrhundert nicht erhalten (eine Ausnahme bilden lediglich Dokumente der 1850 gegründeten Bachgesellschaft, s. u.).²⁴ Erst mit dem Jahr 1897 setzt – dann gleich sehr umfangreich – diese Überlieferung ein. Für den Zeitraum 1897 bis 1910 können daher zur

19 Es handelt sich um Wenzeslaus Linck: *Das Evangelion am Ersten Sonntag in der Fasten mit der auflegung Mathei 4*, Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig (im Folgenden StA–L), 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 1520. Seit Juni 2013 erfolgt im Rahmen einer Qualifizierungsarbeit durch Nicole Höppner eine genauere Bestimmung der Provenienz der Drucke.

20 „Kopierbuch (Kopiebuch, Briefkopiebuch), ein in vielen Ländern, auch durch § 38 des deutschen Handelsgesetzbuches gesetzlich vorgeschriebenes Handlungsbuch, in das die abgehenden Geschäftsbriefe nach der Reihenfolge der Erledigung eingetragen werden [...]. Mit dem Abschreiben solcher Briefe begann früher der kaufmännische Lehrling seine Laufbahn. Seit längerer Zeit sind dafür Kopierpressen [...] im Gebrauch, mittels deren ein mit dem Original genau übereinstimmender Abklatsch im K. hergestellt wird. Zur leichtern Auffindung der Korrespondenz versieht man jeden Brief an bestimmter Stelle mit der Seitenzahl des Kopierbuches, wo sich der vorhergehende, bez. nachfolgende Brief an den gleichen Adressaten befindet“, Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 11, Leipzig 1907, S. 466–467, <<http://www.zeno.org/nid/20006928900>>, 14.05.2013.

21 Bei Breitkopf & Härtel erschien seit 1887 das Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland, hierzu finden sich für den Zeitraum 1896–1910 weitere Kopierbücher.

22 In der Regel enthalten sie Register in der alphabetischen Reihung der Namen der Korrespondenzpartner. Für die allgemeine Kopierbuch-Serie wurden ab dem Jahr 1862 gesonderte Registerbände geführt.

23 StA–L, 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 130.

24 Informationen über die Rettung und den Untergang von Verlagsunterlagen finden sich bei Andreas Sopart, „Das Verlagsarchiv und seine wechselvolle Geschichte“, in: *Beethoven und der Leipziger Mu-*

Rekonstruktion einer Korrespondenz die Kopierbücher und die eingehenden Briefe parallel zur Recherche herangezogen werden. 1910/1911 erfolgte die Umstellung der Schriftgutverwaltung, Breitkopf & Härtel ging zur Anlage von Korrespondenzakten über. Soweit wir dies heute rekonstruieren können, wurde die Korrespondenz in aller Regel nach Jahren und darin alphabetisch nach Korrespondenzpartnern abgelegt. Bei der ersten umfassenden archivistischen Ordnung und Verzeichnung im damaligen Landesarchiv Leipzig in den 1960er und 1980er Jahren wurde aus diesen Ablagen die Korrespondenz mit einzelnen, als bedeutend eingeschätzten Korrespondenzpartnern herausgelöst und in Einzelmappen abgelegt und erfasst. Von diesen Einzelmappen gibt es im Bestand rund 2500, sie umfassen allerdings nur einen kleinen Teil der gesamten vorhandenen Korrespondenz.²⁵ Ein mit rund 180 laufenden Metern weit umfangreicherer Teil der Korrespondenz ist nur in nicht präziser verzeichneten Sammelkartons zugänglich.²⁶

Komponisten, zumal noch nicht erfolgreiche, und Verleger stehen in einem Verhältnis zueinander, in dem die verschiedenen, manchmal stark differierenden Interessen austariert werden müssen. Die Art dieses Verhältnisses ist von vielen Faktoren abhängig, darunter Bekanntheitsgrad und „Status“ des Komponisten, Dauer der Geschäftsbeziehung und charakterliche Dispositionen auf beiden Seiten. „Von Händlern wird die Kunst bedroht“ hieß eine Zeile aus dem Liederzyklus „Krämerspiegel“ mit spöttischen Versen von Alfred Kerr, mit dem Richard Strauss 1918 bekannte Musikverleger als „Blutsauger“ diffamierte. Er spitzte den Interessenkonflikt massiv zu – dies auch vor dem Hintergrund seines Kampfes für eine Profilierung der Rechte der Autoren und Komponisten gegen die Rechte der Verleger. Laut Axel Beer fand die im „Krämerspiegel“ erfolgte Verspottung einzelner Verleger ihre Parallele „in manchem Seitenhieb innerhalb des Schrifttums, womit das Bild vom ahnungslosen Handlanger gefestigt und bis in die jüngste Zeit weitergetragen“ worden sei.²⁷ Tatsächlich fällt auch bei der Lektüre jüngst erschienener Aufsätze auf, dass die Rolle von Musikver-

sikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen anderen“, hrsg. von Nicole Kämpken und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 212–226.

25 Gesondert erfasst sind u. a. umfangreiche Briefwechsel mit Hermann Abendroth, Hermann Abert, Guido Adler, Wilhelm Altmann, Granville Bantock, Béla Bartók, Heinrich Bessler, Friedrich Blume, Ludwig Bonvin, Marco Enrico Bossi, Max Bruch, Maria von Bülow, Adolf Busch, Friedrich und Rudolf Chrysander, Marie Eugénie Delle Grazie, Robert Eitner, Alexander Fielitz, Max Friedlaender, Hans Gál, Carl Friedrich Glasenapp, Hugo Goldschmidt, Hermann Grabner, Willibald Gurlitt, Siegmund von Hausegger, Alfred Valentin Heuß, Wilhelm Heyer, Jenő Hubay, Engelbert Humperdinck, Emmerich Kálmán, Sigfrid Karg-Elert, Julius und Paul Klengel, Hermann Kretzschmar, Ludwig Landshoff, Hugo Leichtentritt, Marie Lipsius, Eusebius Mandyczewski, Carl Adolf Martienssen, Rudolf Mauersberger, Felix Mottl, Jean Louis Nicodé, Walter Niemann, Arthur Nikisch, Siegfried Ochs, Joseph Pembaur, Hans Pfitzner, Peter Raabe, Günther Ramin, Günter Albert Raphael, Max Reger, Carl Reinecke, Hugo Riemann, Adolf Sandberger, Philipp und Xaver Scharwenka, Arnold Schering, Max Seiffert, Alexander Iljitsch Siloti, Leone Sinigaglia, Hans Sitt, Friedrich und Julius Smend, Hermann Stephani, August Stradal, Karl Straube, Johann Strauss, Theodor Streicher, Josef Suk, Otto Taubmann, Felix Weingartner, Johannes Wolf, Felix Woysch, Herman Zilcher und Heinrich Zöllner.

26 Die eingehenden Briefe (1897–1910) bzw. Ein- und Ausgänge (1911–1935) in den Sammelkartons sind nur sehr grob nach Anfangsbuchstaben der Korrespondenzpartner erfasst. Angesichts der Personalsituation können umfangreichere Erschließungsmaßnahmen nur mit Drittmittelprojekten realisiert werden, deren Finanzierung angesichts der privaten Eigentumsverhältnisse schwierig ist.

27 Siehe ders., Art. „Musikverlage und Musikalienhandel“, in *MGG2*, Sachteil 6, Sp. 1777–1783.

legern übergangen wird.²⁸ In den erhaltenen Korrespondenzen spiegelt sich hingegen ein großes Spektrum persönlicher Beziehungen zu Komponisten, Musikern und anderen Partnern, so auch bei Breitkopf & Härtel. Natürlich sind die Entstehung musikalischer Werke, ihre Drucklegung, Aufführung und Bewerbung vorrangige Themen. In der Regel nahmen solche geschäftliche Angelegenheiten breiten Raum ein, seitens der Verleger herrschte ein nüchtern-sachlicher, doch respektvoller Ton vor. In manchen Fällen entstanden persönlichere Kontakte, die sich manchmal zu tiefen Freundschaften entwickelten.²⁹ Immer aber sind es Korrespondenzen „auf Augenhöhe“. Dies gilt ebenso für die vielfältigen Beziehungen zwischen den Verlegern und Musikwissenschaftlern, die als Autoren oder Herausgeber mit dem Verlag in Verbindung standen. So gaben Verleger auch inhaltliche Anregungen zu Buch- oder Zeitschriftprojekten; systematische Untersuchungen hierzu fehlen.

Ebenfalls im Jahr 1897 setzt eine umfangreichere Dokumentation der Korrespondenz mit anderen Verlagen, Musikalienhandlungen und Instrumentenherstellern ein, z. B. Ildefonso Alier, Editor de Música, Madrid, G. Alsbach & Co., Muziekhandelaren, Amsterdam, W. Bessel & Co., St. Petersburg, Alphonse Leduc, Éditions musicales, Paris, oder B. Schott's Söhne, Musikverlag, Mainz. Auch mit Theatern, Opern und Orchestern bestanden enge Kontakte, umfangreich belegt mit diversen deutschen Stadttheatern, aber auch der Šakova-Filharmonie, Prag, oder der Volksoper und Staatsoper Wien. Intensiv wurde mit Akademien, Bibliotheken und weiteren Bildungseinrichtungen korrespondiert, darunter der Königlichen bzw. Staatsbibliothek Berlin, dem Stern'schen Konservatorium der Musik, Berlin, oder der Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest. Auch für diese Korrespondenzpartner gilt, dass sich die Briefe bisher fast ausschließlich in den nur grob erfassten Sammelkartons befinden. Einen ersten Eindruck von der geografischen Spannweite der Überlieferung bietet die probeweise Verzeichnung von rund 1,5 laufenden Metern Akten (Korrespondenzpartner Buchstabe A), hier ein Beispiel für eine Akte:³⁰

28 Zwei Beispiele: Melanie Wald-Fuhrmann, „Musik und Subjektivität“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, S. 289–306, hier S. 292 f.; Federico Celestini, „Musik und kollektive Identitäten“, in: ebd., S. 318–337, hier besonders S. 331.

29 Bekannte Beispiele sind die engen Verbindungen zwischen Max Abraham und Henri Hinrichsen vom Verlag C. F. Peters zu Edvard Grieg und Max Reger. Sie sind – ebenso wie ein über 40 Jahre dauernder Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und dem Verlag Breitkopf & Härtel – wissenschaftlich bereits gut dokumentiert. Viele andere Komponisten-Verleger-Beziehungen sind bisher dagegen kaum erforscht, Querschnittsuntersuchungen fehlen.

30 Der Verlag legte das Schriftgut in dieser Form ab. Eine physische Neuordnung ist aus fachlichen wie praktischen Gründen nicht vorgesehen. Unbearbeitete Sammelkartons enthalten rund 10 cm Unterlagen. Bei der Bearbeitung werden diese Konvolute in Einheiten von höchstens 2,5 cm Höhe geteilt und als solche verzeichnet.

Nr. 3636/3	Allgemeine Korrespondenz, Firmen Aa – Ad Enthält u. a.: Aarhus Musikhandel, Aarhus.– Alf. J. Abajoli & Cie, Libraires, Izmir.– P. Abbringh, N.V. Boekbinderij, Groningen.– Abadjian Frères, Maison de Musique „Lumière“, Beirut.– B. S. Abenzal, Warna.– E. Abiléh, Magasin de Musique, Tel-Aviv.– Rud. Ackermann, Buchhandlung, Antwerpen.– Robert Ackerschott, Importer, Los Angeles.– J. W. Acquistapace, Buch- und Kunsthandlung, Musikalienhandlung, Varel.– St. Adalbert-Druckerei und Buchhandlung, Posen.– M. O. C. Adami, Mitinhaber der Firma W. Naessens & Co., Export und Import, Hamburg. Enthält auch: Direction Generale de la Liste Civile de S. M. Le Calife Abdul-Medjid, Konstantinopel.	1915 – 1935
------------	--	-------------

Wie anzunehmen bilden „nur“ Musikalienbestellungen und -lieferungen den inhaltlichen Schwerpunkt dieser Akten. Doch ermöglichen sie damit einen fundierten Einblick in den Aufbau und die Pflege internationaler Distributionskanäle, in musikalische Vorlieben und Abneigungen, in politische und gesellschaftliche Einflüsse auf die Verbreitung von Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Breitkopf & Härtel unterstützte zahlreiche berufsständische und musikalische Vereine finanziell oder organisatorisch sowie durch persönliche Mitarbeit der Verlagsleiter. Dies spiegelt sich auch in der Überlieferung, wie an drei Beispielen gezeigt sei. Zunächst zu nennen sind die Unterlagen zur 1850 gegründeten Bach-Gesellschaft sowie zur 1900 gegründeten Neuen Bachgesellschaft. In vielen Darstellungen wird Breitkopf & Härtel lediglich als Verleger der ersten Bach-Gesamtausgabe erwähnt, die Aktivitäten des Verlags bei der Gründung und dem Geschäftsbetrieb der alten Bach-Gesellschaft werden kaum beleuchtet.³¹ Dies hat wohl auch den Blick auf die vorhandenen Dokumente im Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, verstellt, gleiches gilt für die umfangreich vorhandene Überlieferung der Neuen Bachgesellschaft. Breitkopf & Härtel nahm in beiden Fällen Funktionen für die Gesellschaft wahr, die zu einem schriftlichen Niederschlag in Korrespondenzen und Geschäftsbüchern führten. Genannt seien nur Gründungsdokumente wie verschiedene Aufrufe zur Unterstützung der Gesellschaft und der Bach-Gesamtausgabe, Circulare oder Briefe von Rust, Brahms und Liszt.³²

Der Verlag übernahm auch geschäftsführende Funktionen für die Internationale Musikgesellschaft (IMG), die 1898 gegründete erste internationale musikwissenschaftliche Vereinigung.³³ 1904 wurde der damalige Verlagsleiter Oskar von Hase Mitglied des internationalen Präsidiums und Schatzmeister der IMG; Breitkopf & Härtel stand bis zur kriegsbedingten Auflösung der IMG im Herbst 1914 in enger Verbindung mit der Gesellschaft. Zahlreiche Briefe des Berliner Musikwissenschaftlers Oskar Fleischer aus der Gründungs-

31 Vgl. beispielsweise die Darstellung auf der Website der Neuen Bachgesellschaft, <<http://www.neuebachgesellschaft.de/deutsch/index.htm>>, 10.04.2013.

32 Die Unterlagen der alten Bach-Gesellschaft waren im Findbuch seit 1990 ausgewiesen, allerdings im Gesamtumfang von rund 30 cm unter nur einer laufenden Nummer. Eine fachlich angemessene technische Bearbeitung und Verzeichnung erfolgte im Frühjahr 2013 durch Linda Escherich im Rahmen eines Forschungspraktikums.

33 Am 18. März 1899 hatte Oskar Fleischer an Breitkopf & Härtel geschrieben, zur „buchhändlerischen Fundamentierung der Gesellschaft, der die hervorragendsten Vertreter der Musikwissenschaft angehören, sind mir von anderen Seiten acceptable Angebote gemacht worden; doch möchte ich mich noch nicht binden, bevor ich die event. Vorschläge der bedeutendsten Firma unseres Faches gehört habe [...] Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß ich am liebsten ein Zusammenwirken mit Ihnen begrüßen würde“, StA–L, 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 7389.

phase der IMG, mehrere zur IMG angelegte Briefkopierbücher (Zeitraum 1904–1910) und Korrespondenzakten (Zeitraum 1910–1914) dokumentieren die internationale Vernetzung zwischen Verlag und Musikwissenschaftlern. Eine wissenschaftliche Auswertung dieser Quellen steht bisher aus.

Von großer Aussagekraft für die Entwicklung der deutschen Musikwissenschaft sind auch die Akten zur Deutschen Musikgesellschaft (nach 1933: Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft), die durch die umfangreiche Korrespondenz mit Alfred Einstein, langjähriger Schriftleiter der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, ergänzt wird.³⁴

Neben den durch die Geschäftstätigkeit entstehenden Korrespondenz- und Sachakten bilden die Musikalien eine wichtige Quellengruppe innerhalb der Bestände von Musikverlagen. Der 1990 beim VEB Deutscher Verlag für Musik vorhandene Lagerbestand an Musikalien von Breitkopf & Härtel wurde nach der Wende zu Breitkopf & Härtel in Wiesbaden überführt.³⁵ Aber auch im Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, im Staatsarchiv Leipzig befinden sich umfangreiche Musikalien in verschiedenen Entstehungsstufen – Manuskripte, Stichvorlagen, Korrekturabzüge, Drucke. Sie entstanden im Herstellungsprozess und dokumentieren diesen in vielfältiger Weise. Dies gilt sowohl für die rund 700 überlieferten Einzelwerke wie für die noch höhere Zahl von Musikalien, die als Arbeitsmaterialien im Zuge der Vorbereitung von Gesamtausgaben verwendet wurden. Einzelwerke liegen u. a. vor von Adolphe Adam, Granville Bantock, Charles August Bériot, Max Bruch, Ignaz Brüll, Peter Cornelius, Paul Hassenstein, Moritz Hauptmann, Stephen Heller, Fanny Hensel, Ferdinand Hiller, Victor Hollaender, Franz von Holstein, Jenö Hubay, Julius Klengel, Stephan Krehl, Felix Mottl, Jean Louis Nicodé, Julius Röntgen, Philipp Scharwenka, Hans Sitt, Louis Spohr, Georg Trexler, Hermann Zilcher und Heinrich Zöllner.³⁶ Besonders wertvolle autographe Musikalien wurden 1997 vom Eigentümer aus dem Staatsarchiv nach Wiesbaden umgelagert, dies gilt auch für Materialien zu den Gesamtausgaben von Werken Frédéric Chopins und Felix Mendelssohn Bartholdys.³⁷

Über die Einzelwerke hinaus liegen in Leipzig zu folgenden Gesamtausgaben aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert umfangreich Musikalien verschiedener Entstehungsstufen vor, v. a. Stichvorlagen und Korrekturabzüge: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Peter Cornelius, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Orlando di Lasso, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Robert Schumann, Heinrich Schütz, Johann Strauss und Richard Wagner. Oft handelt es sich um Notendrucke, die durch die Herausgeber als Arbeitsmaterial zur Herstellung neuer Druckvorlagen genutzt wurden; ebenso finden sich Notizen, Revisionsberichte und Manuskripte für Einleitungen. Auch der Entstehungsprozess zahlreicher Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ ist in dieser Weise dokumentiert.³⁸ Auf die vorliegende – ergänzend heranzuziehende – Korrespondenz mit Herausgebern wurde schon hingewiesen.

Der Musikverleger lebt „am Kreuzweg von Kunst und Geld, wo Kunstbegeisterung und Geschäftssinn einander begegnen oder verfehlen. Er soll zwischen künstlerischer Besessenheit und geschäftlicher Gerissenheit die Gelassenheit des Mittelwegs bewahren, die Kunst

34 Einstein wurde 1933 aufgrund seiner jüdischen Religionszugehörigkeit gekündigt. Die Korrespondenz mit ihm erstreckt sich über die Jahre 1904 bis 1935.

35 Siehe Sopart, „Das Verlagsarchiv und seine wechselvolle Geschichte“, S. 225.

36 Im Laufe des Jahres 2013 werden diese Musikalien genauer verzeichnet.

37 Darunter Werke von Max Bruch, Ferruccio Busoni, Johann Nepomuk David, Niels Wilhelm Gade, Adolph von Henselt, Max Reger, Carl Reinicke und Jean Sibelius.

38 Dies betrifft v. a. die 1. Folge, Bände 3 bis 38, sowie 2. Folge, Bände 1 bis 16.

fördern und sie auch in gutes Geld verwandeln, denn die Komponisten erwarten von ihm, dass er ihnen beides, Ruhm und Reichtum verschaffe“.³⁹ Von Kunstbegeisterung wie Geschäftssinn zeugen kaufmännische Unterlagen wie Kostenkalkulationen für die Herstellung von Musikalien, Geschäftsbücher (z. B. Inventurbücher und Kontenbücher) und präzise Aufstellungen über Herstellung und Absatz von Musikalien. Dienten diese Unterlagen zu ihrer Zeit ausschließlich geschäftlichen Zwecken, so bieten sie heute vielfältige Informationen über den Verbreitungsgrad musikalischer Werke, die Netzwerke geschäftlicher Verbindungen und nicht zuletzt den zeitgenössischen Marktwert von Komponisten. Von Breitkopf & Härtel haben sich u. a. detaillierte Listen mit Angaben zu Verlagskosten und zum Umsatz von Musikalien verschiedener Komponisten wie Beethoven, Bellini, Brahms, Burgmüller, Chopin, Gade, Fanny Hensel, Kalkbrenner, Liszt, Lortzing, Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer und Robert Schumann aus den Jahren 1833 bis 1864 erhalten. Die (mit Lücken) ab dem Jahr 1842 überlieferten kaufmännischen Geschäftsbücher des Verlags, v. a. Kontenbücher, geben einen detaillierten Einblick in Entwicklung und Intensität der geschäftlichen Beziehungen ins In- und Ausland.⁴⁰ Diese Geschäftsbücher wurden bisher – obwohl im Findbuch seit 1990 ausgewiesen – nicht oder kaum genutzt. Dabei ermöglichen z. B. die beiden über den Zeitraum 1904 bis 1932 geführten Autoren-Konto-Korrent-Bücher detaillierte Einblicke in Zeitpunkt und Höhe von (Honorar-)Zahlungen an Autoren, z. B. Jean Sibelius. Ihr primärer Wert für den Verlag ist lange vergangen, ihr sekundärer Wert für die historische Forschung liegt in der komprimierten Zusammenfassung ansonsten verstreuter, schwer zugänglicher (falls überhaupt zu rekonstruierender) Informationen, die für Längs- und Querschnittsanalysen genutzt werden könnten.⁴¹

Anders als vom Verlag C. F. Peters gibt es kaum Verlagsnummern-/Plattenverzeichnisse. Im Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, befinden sich lediglich zwei „Typographische Musik-Verlags-Druckbücher“, die für den Zeitraum Juni 1901 bis Dezember 1926 eine chronologische Aufstellung der entstandenen Kosten für Neu- und Nachauflagen enthalten.

Der Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, enthält auch Archivgut des 1928 übernommenen Berliner Verlags Carl Simon. Besonders bemerkenswert ist die umfangreiche Überlieferung von Werken Sigfrid Karg-Elerts einschließlich dazu gehöriger Korrespondenz. Daneben sind u. a. folgende Komponisten mit ihren Werken umfangreicher dokumentiert: Franz Bendel, Wilhelm Berger, Emil Hartmann, Gustav Hasse, Halfdan Kjerulf, Carl Meyer, Franz Poenitz, Wilhelm Popp, August Reinhard, Philipp und Xaver Scharwenka, Ferdinand Sieber und August Södermann.

Das Firmengebäude von Breitkopf & Härtel war bei dem Bombenangriff auf Leipzig im Dezember 1943 stark zerstört worden. 1945 gingen die Eigentümer nach Wiesbaden und bauten dort den Verlag neu auf. Er existierte aber auch in Leipzig weiter und wurde 1952 verstaatlicht. Dieser VEB Breitkopf & Härtel wurde 1958 mit dem VEB Friedrich Hofmeister und dem 1954 gegründeten VEB Deutscher Verlag für Musik zu einer wirtschaftlichen Einheit zusammengeschlossen. Für die Erforschung der Geschichte von Breitkopf & Härtel

39 Ernst Roth, *Musik als Kunst und Ware. Betrachtungen und Begegnungen eines Musikverlegers*, Zürich 1966, S. 57.

40 Zur kaufmännischen Buchhaltung gibt eine erste Erläuterung: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 3. Leipzig 1905, S. 538–542, zit. nach <<http://www.zeno.org/nid/20006377866>>, 13.05.2013.

41 Zur archivischen Unterscheidung zwischen primären und sekundären Werten siehe Theodore R. Schellenberg, *Die Bewertung modernen Verwaltungsschriftguts*, übersetzt und herausgegeben von Angelika Menne-Haritz, Marburg 1990, S. 27–30.

in der DDR ist daher das Archivgut im Bestand 21106 VEB Deutscher Verlag für Musik heranzuziehen.⁴²

Bureau de Musique / C. F. Peters

Die Überlieferungslage zum Verlag Bureau de Musique, 1814 von Carl Friedrich Peters übernommen, stellt sich erheblich anders da. Das Archivgut ist auf drei Bestände aufgeteilt, die sich auf der Grundlage eines Depositatvertrages im Staatsarchiv Leipzig befinden: Der Bestand 21070 C. F. Peters, Leipzig, umfasst die Überlieferung von 1800 bis 1948/49, daran schließt sich der Bestand 21109 VEB Edition Peters, Leipzig, mit dem Überlieferungszeitraum 1948/49 bis 1990 an. Eine Besonderheit ist, dass sich mit dem Bestand 22107 C. F. Peters, Frankfurt a. M., auch das Archivgut des westdeutschen Parallelverlages aus den Jahren 1950 bis 2000 im Staatsarchiv befindet. Die folgende Darstellung beschränkt sich auf die Überlieferung aus dem Zeitraum 1800 bis zur Enteignung 1948.

Das Gebäude des Verlags in der Talstraße wurde im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört, so dass das dort vorhandene Schriftgut erhalten blieb. Es war allerdings in feuchten Kellerräumen nicht sachgerecht untergebracht. Auf Initiative von Hans-Martin Pleßke, Mitarbeiter in der Deutschen Bücherei, und nach Verhandlungen zwischen dem Direktor des Staatsarchivs Leipzig und dem damaligen Verlagsleiter wurde ein großer Teil des heutigen Bestandes im Jahr 1966 an das Staatsarchiv Leipzig übergeben und dort in den folgenden Jahren weitgehend vom Ehepaar Pleßke bearbeitet. Pleßke hat über diese Bearbeitung an verschiedener Stelle berichtet.⁴³ Seine Leistung ist zweifellos sehr hoch einzuschätzen; aus archivfachlicher Sicht ist allerdings zu konstatieren, dass seine Aufmerksamkeit vor allem den „autographen Leckerbissen“ galt und er wenig Sinn für den Entstehungszusammenhang und die Strukturen des Schriftguts hatte.⁴⁴ So wurde z. B. die nur oberflächliche Erfassung von aus heutiger Sicht zentralen Archivalien, v. a. den Platten-/Verlagsverzeichnissen, ihrer Bedeutung kaum gerecht. Tatsächlich liegen aber gerade mit diesen Verzeichnissen wichtige Quellen zu den Verlagsprogrammen und zum Absatz der Titel vor: Welche Titel wurden wann erstmals gedruckt, wann gab es Nachauflagen und in welcher Höhe, welches Honorar erhielt der Komponist – diese und andere Fragen können mit Hilfe solcher Verzeichnisse untersucht werden. So enthält z. B. das „Druckbuch Lra A gehalten von Carl Gotthelf Siegm. Böhme unter der Fa. C. F. Peters in Leipzig“ Angaben über Auflagen- und Nachauflagenhöhen und über die Zeitpunkte des Einschmelzens der Platten in alphabetischer Reihenfolge der Komponisten (Zeitraum 1831–1867 mit retrospektiver Erfassung der Gesamtproduktion seit 1801). Daran schließt sich ein weiteres Plattenverzeichnis mit Angaben über Auflagen- und Nachauflagenhöhen und über die Zeitpunkte des Einschmelzens der Platten in der Reihenfolge der Verlagsnummern an (Nr. 1–14552, Zeitraum um 1867–1944).⁴⁵ Für den Zeitraum 1877 bis 1926 liegen darüber hinaus Geschäftsbücher vor, die detaillierte Angaben über den Absatz der einzelnen Verlagsnummern enthalten; so enthalten z. B. die zeitlich einschlägigen

42 Der Zeitraum von 1945/49 bis 1990 ist im Staatsarchiv Leipzig v. a. durch die beiden großen Bestände 21106 VEB Deutscher Verlag für Musik (einschließlich VEB Friedrich Hofmeister und VEB Breitkopf & Härtel) sowie 21109 VEB Edition Peters, Leipzig, dokumentiert, die einer eigenen Betrachtung wert wären.

43 Hans-Martin Pleßke, „Geschäftsbriefe und Kopierbücher“, S. 103 f. Weitere Abgaben waren 1981 und nach 1990 erfolgt.

44 Ebd., S. 102.

45 StA–L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 5157 und Nr. 4775.

Bände exakte Aufstellungen über Lagerbestand, Verkaufszahlen und Höhe der Nachauflagen der Lieder von Hugo Wolf.⁴⁶ Diese Verlagsverzeichnisse sind über die Erforschung der Publikationsgeschichte einzelner Autoren hinaus ein Fundus rezeptionsgeschichtlich interessanter Informationen. Dies vor allem, weil sie das ganze Verlagsprogramm erfassen, bekannte neben unbekanntem Autoren, „Verkaufsschlager“ neben bedeutenden, aber wenig nachgefragten Meisterwerken.⁴⁷

Im Unterschied zu Breitkopf & Härtel sind im Bestand 21070 C. F. Peters die eingehenden Briefe in großer Geschlossenheit aus dem gesamten 19. Jahrhundert und noch bis zum Jahr 1949 vorhanden. Im Verlag waren sie jahrgangswise und im Jahrgang alphabetisch nach Absendern abgelegt worden (im Folgenden: Sammelkartons).⁴⁸ Pleßke sortierte die Briefe von ihm bedeutend erscheinenden Personen aus den Sammelkartons heraus und sortierte sie zu personenbezogenen Einzelmappen.⁴⁹ In manchen Fällen enthalten die rund 2.300 vorhandenen Einzelmappen nur einzelne Briefe, zu vielen Komponisten, Musikern, Musikwissenschaftlern und Verlegern liegen aber umfangreiche oder bemerkenswerte Briefwechsel vor. Bekannte und bereits untersuchte Beispiele sind die Korrespondenzen von Edvard und Nina Grieg,⁵⁰ Gustav Mahler,⁵¹ Elsa und Max Reger⁵² und Arnold Schönberg.⁵³ Eine Fülle von Korrespondenzen wurde bisher aber nicht oder nur vereinzelt von der musikwissenschaftlichen Forschung zur Kenntnis genommen.⁵⁴ Hinsichtlich der inhaltlichen Tie-

46 Ebd., Nr. 5216 bis Nr. 5219.

47 Für den Zeitraum 1800 bis 1814 siehe künftig Axel Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814)*, Tutzing 2013 (Druck in Vorbereitung). Axel Beer ist einer der wenigen Musikwissenschaftler, die das Potential der verlagsgeschichtlichen Quellen für vielfältige musikwissenschaftliche Fragestellungen und die Notwendigkeit ihrer Befragung erkannt haben.

48 Bis zum Jahrgang 1926 enthalten die Sammelkartons nur die eingehenden Briefe, danach Eingänge und Durchschläge bzw. Entwürfe der Ausgänge.

49 Siehe hierzu und zum Folgenden ausführlich: Pleßke, Hans-Martin, *Der Bestand Musikverlag C. F. Peters*. Dieser Aufsatz konnte die nach 1970 noch erfolgten Übernahmen nicht berücksichtigen.

50 Die überwiegende Mehrheit der Briefe Griegs an den Verlag befindet sich heute allerdings in Bergen, siehe hierzu ausführlich: *Edvard Grieg: Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters, 1863–1907*, hrsg. von Finn Benestad und Hella Brock, Frankfurt am Main / London, 1997.

51 Siehe hierzu jüngst *Gustav Mahler: Briefe an seine Verleger*, hrsg. von Franz Willnauer, Wien 2012.

52 Siehe hierzu *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters / Max Reger*, hrsg. von Susanne Popp (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes 13), Bonn 1995.

53 Siehe hierzu Eberhardt Klemm, „Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und dem Verlag C. F. Peters“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970*, Leipzig 1971, S. 5–66.

54 So z. B. mit Hermann Abendroth, Guido Adler, Wilhelm Altmann, Otto Barblan, Anton und Ida Beer-Walbrunn, Heinrich Bessler, Friedrich Blume, Fritz von Bose, Renzo Bossi, Gustav Brecher, Ferruccio Busoni, Ernst Cahnbley, Carl Czerny, Ferdinand David, Walther Davisson, Siegfried Wilhelm Dehn, Otto Erich Deutsch, Alfred Dörfel, Justus Johann Friedrich Dotzauer, Alfred Einstein, Carl Flesch, Martin Alfred Frey, Alice und Max Friedlaender, Wilhelm Furtwängler, Georg Göhler, Hermann Grabner, Karl Grunsky, Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher, Willibald Gurlitt, Johan Halvorsen, Karl Hasse, Moritz Hauptmann, Sigmund von Hausegger, Johann Simon Hermstedt, Franz Hessel, Johann Nepomuk Hummel, Fritz Jöde, Johann Wenzel Kalliwoda, Sigfrid Karg-Elert, Hermann Keller, Gerhard von Keussler, August Alexander Klengel, Julius Klengel, Paul Klengel, Ernst Lothar von Knorr, Elise und Gustav Friedrich Kogel, Egon Kornauth, Hermann Kretzschmar, Georg Richard Kruse, Ferdinand Küchler, Ludwig Landshoff, Franz Seraphin Lauska, Hugo Leichenritt, Erwin Lendvai, Peter Joseph von Lindpaintner, Eusebius Mandyczewski, Henri Marteau, Carl Adolf und Franziska Martienssen, Emil Mattiesen, Hans Joachim Moser, Moritz Moszkowski, Felix Mottl, Hans Georg Nägeli, Johann Friedrich Naue, Carl Nielsen, Walter Niemann, Siegfried Ochs, Helmuth Osthoff, Max von

fe gilt das bei Breitkopf & Härtel Gesagte; in beiden Fällen zeigen sich Beziehungsgeflechte mit den Verlegern als wichtigen Bezugspunkten.

Die quantitativ erheblich umfangreicheren Sammelkartons enthalten für den gesamten Zeitraum ab dem Jahr 1800 Briefe von „Wissenschaftlern, Musikern aller Gattungen, Rechtsanwälten, Buchhandlungen, Verlagen, Druckereien, Notenstechereien, Instrumentenmachern und -händlern, Papierhändlern und zahlreichen sonstigen Kunden (u. a. Musikliebhabern aus den Kreisen des Adels und des Bürgertums, Offizieren, Schriftstellern, Lehrern, Pfarrern)“.⁵⁵ Für das 19. Jahrhundert ist von einer Gesamtzahl von rund 175.000 Schriftstücken in den Sammelkartons auszugehen. Sie sind zugänglich, aber bisher nur unzureichend mit folgenden Verzeichnungsangaben erschlossen, hier am Beispiel des Jahrgangs 1830:

Nr. 2707	Briefe A – F	1830
Nr. 2708	Briefe G – L	1830
Nr. 2709	Briefe M – Z	1830

Nach der Verzeichnung ergibt sich z. B. für die Nr. 2707 folgendes Bild:

Nr. 2707/1	Briefe A – Be Enthält: Aibl, Joseph, München.– Van Aller & Co., Altona.– Gebr. Almenräder, Köln.– André, Johann Anton, Musikverlag Offenbach.– André, Carl August, Musikverlag, Frankfurt/M.– Annisius, Berlin.– Apetz, Friedrich, Görlitz.– Arend, H. A., Buch- und Musikalienhandlung Köln.– Arons, Memel.– Artaria & Comp. Musikverlag, Wien.– Bachmann, Carl, Musikalienhandlung Hannover.– Bärenstein, Wilhelm von, Zweitzschen.– Bahre, F. C., Altona.– Barbe, Leipzig.– Bauck & Dürkoop, Hamburg.– Carl Becker & Co., Stettin.– Becker, C. J., Elberfeld.– Beckersche Buchhandlung, Gotha.– Bellmann, Carl Gottlieb, Schleswig.– Bergen, Halle.– Bernhard, G., Dresden.– Berra, Marco, Musikverlag, Prag.– Betzhold, F. W., Elberfeld. Enthält auch: Paserli, Basilio G., Brody.	1830
Nr. 2707/2	Briefe Bl – Br Enthält: Blasius, J., Liegnitz.– Bluysen, P. J., Elberfeld.– Böhme, Johann August, Hamburg.– Bohnenberger & Co., Pforzheim.– Boosey & Co, London.– Gebr. Borntäger, Königsberg.– Boyneburg, Friedrich Freiherr von, Städtfeld.– Brandenburg, Theodor (Brandenburg's Musikalien- und Kunsthandlung), Berlin.– Brandt, Johann Peter von, Köthen.– F. Brede Sohn, Offenbach.– Breising, Osnabrück.– Broedelet, Utrecht.– Broekhuysen, C. H., Amsterdam.– Brockmann, Kalisch.– Bromberg, S., New York.– Brzezina & Co., Warschau.	1830

Pauer, Hans Pfitzner, Peter Raabe, Josef Joachim Raff, Günther Ramin, Louis Réé, Carl Reinecke, Carl Gottlieb Reißiger, Hugo Riemann, Ferdinand Ries, Gustav Rößler, Hermann Roth, Adolf Ruthardt, Adolf Sandberger, Emil von Sauer, Paul Schäfer, Franz Xaver Scharwenka, Philipp Scharwenka, Arnold Schering, Ludwig Schiedermair, Eugen Schmitz, Friedrich Schneider, Max Schneider, Hans Schnoor, Gustav Schreck, Clara Schumann, Georg Schumann, Georg Schünemann, Rudolf Schwartz, Max Seiffert, Bernhard Sekles, Arthur Seybold, Christian August Sinding, Hans Sitt, Friedrich Julius Smend, Kurt Soldan, Louis Spohr, Fritz Stein, Hermann Stephani, Karl Straube, Richard Strauss, Max Unger, Felix Edler von Weingartner, Wilhelm Weismann, Hermann Hans Wetzler, Kurt Freiherr von Wolfurt, Felix Woysch, Hermann Zilcher und Elsa Margherita Freifrau von Zschinsky-Troxler.

55 Pleßke, *Der Bestand Musikverlag C. F. Peters*, hier S. 80. Pleßke beschrieb hier die Überlieferungslage bis zum Jahr 1926.

- | | | |
|-------------------|--|------|
| Nr. 2707/3 | Briefe C – El
Enthält: Cocks & Co., London.– Conradi, Dessau.– Cosmar & Krause, Musikverlag, Berlin.– Cranz, August, Musikverlag, Hamburg.– Crato, Lüneburg.– Czerny, Joseph, Wien.– Devylder, A. F., Gant.– Diabelli & Co., Wien.– F. L. Dony & Co., Haag.– Dullyé, J. M., Aachen.– du Puy, E. H. J., Emden.– Eggers, Georg, Reval.– Erhardt, Liebau.– Gebr. Ehrmann, Weinheim.– Eichler, Friedrich Wilhelm, Magdeburg.– Eichler, S., Trier.– Elliot, S., Neustrelitz.– Gebr. Elmenhorst, Altona. | 1830 |
| Nr. 2707/4 | Briefe En – F
Enthält: Engelmann, C., Koblenz.– Erich & Gebr. von Ruedorffer, München.– Fabricius, Friedrich Heinrich Theodor, Regensburg.– Falckenberg, C. F., Koblenz.– Falter & Sohn, München.– Farenc, Aristide, Paris.– Fischer, Carl Friedrich August, Bautzen.– Forstmann, Friedrich Wilhelm, Aachen.– Franck, Leopold, Ballenstedt.– Frank, S., Brüssel.– Frantzen, Eduard, Riga.– Friedel, Sebastian Ludwig, Berlin.– Friederich, Carl, Frankfurt/M.– Friedlein, E., Krakau.– Fritsche & Sohn, Dessau. | 1830 |

Inhaltlich umfassen die eingegangenen Briefe ein breites Spektrum, z. B. Angebote von Manuskripten oder inhaltliche Nachfragen zu erschienenen Werken, wobei der Schwerpunkt auf den verschiedenen Aspekten der Herstellung, des Erwerbs und Vertriebs von Musikalien inkl. des Kommissionshandels liegt.⁵⁶

Die Briefkopierbücher mit den Abschriften (ab 1904 Abklatschen) der vom Verlag versendeten Briefe setzen mit dem 31. Oktober 1801 ein, erstaunlicherweise nutzte der Verlag diese Ablagetechnik noch bis zum Jahr 1940. Allerdings ist für das 19. Jahrhundert festzustellen, dass die Führung der Bücher weniger exakt als bei Breitkopf & Härtel war, immer wieder finden sich lange Pausen zwischen Einträgen. Es ist anzunehmen, dass so mancher abgesandte Brief nicht vor der Versendung in das Kopierbuch übertragen worden war. Für den Zeitraum 1892 bis 1940 existiert eine zweite parallel geführte Reihe von Kopierbüchern, die – analog zum Befund bei Breitkopf & Härtel – dem Bereich „Expedition“ (Vertrieb und Versendung von Musikalien) zuzuordnen ist. Die Kopierbücher in beiden Reihen enthalten alphabetische Register, über die die Abschriften bzw. Abklatsche der Briefe an bestimmte Adressaten ermittelt werden können.⁵⁷

Wie bei Breitkopf & Härtel sind auch im Bestand C. F. Peters Musikalien in verschiedenen Stadien des Entstehungsprozesses vom autographen Manuskript bis zum Druck enthalten. Umfangreich ist dies bei Werken von Johann Sebastian Bach (verschiedene Ausgaben seit Mitte des 19. Jahrhunderts), Johann Wenzel Kalliwoda, Peter Josef von Lindpaintner, Emil Mattiesen, Walter Niemann, Max Reger, Carl Gottlieb Reissiger, Hermann Simon,

56 Zwei Beispiele für solche inhaltlichen Anfragen: Im Januar 1867 erkundigte sich Louise Farrenc aus Paris, welches Manuskript dem Druck einer Mozart-Ausgabe zugrunde lag und äußerte sich kritisch über die inhaltliche Qualität; StA–L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 5405. Im Juli 1871 stellte sich George Grove aus London vor, informierte über eingesehene Abschriften von Schubert-Werken in Wien und erkundigte sich nach den Plänen zu einer Veröffentlichung der Tragischen Sinfonie; StA–L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1170.

57 Treffender wohl: bisher müssen. Sowohl hinsichtlich der Kopierbücher von Breitkopf & Härtel wie von C. F. Peters wäre eine Erfassung der Register in einer Datenbank ausgesprochen nützlich. Eine solche Datenbank könnte als schnelles Findmittel für gesuchte Briefe dienen und – bei kluger Datenmodellierung – selbst einen Datenpool darstellen, der für vielfältige Fragestellungen genutzt werden könnte.

Louis Spohr, Emil Waldteufel und Kurt von Wolfurt der Fall. Besonders bemerkenswert sind die zahlreichen autographen Manuskripte von Edvard Grieg.⁵⁸

Einen weiteren Schwerpunkt der Überlieferung bilden die Akten zur Rechteverwertung (Aufführungsrechte, Rechte für Rundfunk und Film), Korrespondenz mit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer und Verwertungsgesellschaften wie GEMA, AMMRE und Stagma⁵⁹ sowie Akten zum Verkauf und Verleih von Musikalien. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts bestand das Hauptgeschäft des Verlegers im Druck und Verkauf der Musikalien. Mit der sich zunehmend herausbildenden bürgerlichen Musikkultur und öffentlichen Aufführungspraxis gegen Eintrittsgeld traten der Verleih von Musikalien und die Vergabe von Aufführungsrechten als weitere wichtige Geschäftsfelder hinzu. Ein entscheidender Umschwung trat mit der Erfindung mechanischer Aufzeichnungs- und Wiedergabegeräte Ende des 19. Jahrhunderts und der Möglichkeit der „Versendung“ von Musik v. a. ab den 1920er Jahren ein. Konservierbarkeit und Transportfähigkeit führten zu einer heute als selbstverständlich empfundenen Verbreitung von Musik.⁶⁰ Für den Musikverleger hatte diese Entwicklung weitreichende Konsequenzen. Der Verkauf von Musikalien nahm in seiner wirtschaftlichen Bedeutung ab, die Verwertung von Rechten für die mechanische Aufzeichnung (z. B. auf Schallplatte) oder für öffentliche Aufführungen im Rundfunk oder in Konzerten in ihrer Bedeutung zu – diese Entwicklung spiegelt sich auch in den Akten.⁶¹

Auch die internationalen Aktivitäten sind gut dokumentiert, z. B. durch Reiseberichte Walter Hinrichsens aus Osteuropa, Japan oder Nordamerika, aber auch durch die Korrespondenz mit der Edition Peters, New York, sowie der amerikanischen Vertreterfirma des Verlags, Clayton F. Summy Co., letztere v. a. für den Zeitraum 1925 bis 1940.

Der Bestand 21070 C. F. Peters enthält auch Archivgut von und zu den drei Verlagen Rieter-Biedermann, Henry Litolf's Verlag, Braunschweig, sowie Universal-Edition Wien, das an dieser Stelle nur hinsichtlich der Schwerpunkte skizziert werden soll. Für Rieter-Biedermann sind die drei Kalkulationsbücher hervorzuheben, die für den Zeitraum 1856 bis 1919 und die Verlagsnummern 1 bis 2956 Übersichten über die Kosten und Zeitpunkt des Drucks der Musikalien inkl. Nachauflagen enthalten. Ergänzt werden sie durch ein von 1856 bis 1918 geführtes Register über Verlagsnummern, Plattenanzahl und Herstellungskosten. Briefkopierbücher sind nur für den Zeitraum 1899 bis 1918 vorhanden.

Auch vom Henry Litolf's Verlag ist ein Platten-Verzeichnis erhalten, das für den Zeitraum um 1867 bis 1944 Angaben über Auflagen- und Nachauflagenhöhen und über die Zeitpunkte des Einschmelzens der Platten in der Reihenfolge der Verlagsnummern (Nr. 1 bis 14552) enthält. Die umfangreich überlieferten Verlagsverträge aus dem Zeitraum um 1860 bis 1940 sind bisher nur summarisch verzeichnet, z. B. Nr. 5691 Verlagsverträge A–F (um 1860–1930). Als besonders bemerkenswert seien die Akten und Verträge zur Zeitschrift „Völkische Musikerziehung“ erwähnt, die ab 1934 bei Litolf erschien.⁶²

58 Aus ganz anderer Perspektive interessant sind aber auch Herstellungsunterlagen wie die Stichvorlagen zur Oratorienbearbeitung Georg Friedrich Händels „Der Opfersieg von Walstatt“ aus der Mitte der 1930er Jahre.

59 Weitere Korrespondenzpartner waren der Verband der Deutschen Musikalienhändler, der Deutsche Musikalienverlegerverein und die Reichsmusikkammer, Fachschaft Musikverleger.

60 Vgl. Roth, *Musik als Kunst und Ware*, S. 12.

61 So ergeben sich aufgrund von 1933 für die GEMA erstellten „Einschätzungsunterlagen“ für den Zeitraum August 1932 bis Juni 1933 exakte Aufführungsdaten der Werke zahlreicher Komponisten.

62 Die Unterlagen ermöglichen natürlich auch Untersuchungen zur zeitgeschichtlichen Einordnung. So arbeitete Sophie Fetthauer intensiv mit den Beständen im Staatsarchiv Leipzig; Sophie Fetthauer, *Mu-*

Die Unterlagen zur Universal-Edition Wien (UE) umfassen Akten zu den Geschäftsbeziehungen ab 1924 inkl. der Jahre nach der Übernahme der UE (bis 1945), zur Übernahme verschiedener Werke von Richard Strauss sowie zu realisierten und beabsichtigten Publikationen im Zeitraum 1940 bis 1945.

420 laufende Meter Archivgut der Verlage Breitkopf & Härtel und C. F. Peters, das sind rund drei Millionen Blatt Papier, die vom reichen musikalischen Leben zwischen 1800 und 1948 Zeugnis ablegen. Die in ihren Briefen dokumentierten Stimmen der Komponisten, Verleger, Hersteller, Musikliebhaber und Musiker könnten zum Sprechen gebracht werden. Fragen der Musiksoziologie und der historischen Musikwissenschaft, etwa Distribution und Überlieferung von Musikstücken, Aufführungsstätten und Aufführungspraxis, biografische und soziale Aspekte, das Musikleben in seinen institutionellen Ausformungen, Musikan-schauung und -ästhetik,⁶³ lassen sich an die Bestände richten, und dies bezogen auf einen weiten geografischen Raum und „populäre“ wie „Kunstmusik“.⁶⁴ Und natürlich können die Quellen auch als Grundlage für die Erforschung von Verlagsgeschichte im engeren Sinn verwendet werden.⁶⁵

Warum aber wird dieses Archivgut so wenig genutzt? Einige Gründe wurden bereits einleitend genannt. Der Bogen ist allerdings noch weiter zu schlagen: Der Verfasserin drängt sich der Eindruck auf, dass die Arbeit mit archivischen Quellen, ja selbst die Information über sie, in der musikwissenschaftlichen Lehre kaum eine Rolle spielt. Dies zeigt sich auch an einschlägigen Studieneinführungen. „Die Arbeit mit unveröffentlichten Archivalien wird auf den Studenten in den seltensten Fällen vor Anfertigung der Abschlussarbeit zukommen, und auch da [...] sind die Themen, die Archiv- und Handschriftenforschungen erfordern, deutlich in der Minderheit.“⁶⁶ Eine solche Formulierung weckt nicht die Neugier auf die Arbeit mit wenig oder nicht erforschten archivalischen Quellen. Auch in der vor kurzem erschienenen Einführung „Musikwissenschaft studieren“ werden archivalische Quellen nur

sikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil, Bd. 10), Hamburg 2004.

63 Die Aufzählung orientiert sich an Nicole Schwindt-Gross, *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel. Techniken. Aufgaben*, Kassel 2010, S. 22 f.

64 Der Verfasserin scheinen auf der Grundlage der vorhandenen Überlieferung die Übergänge fließend. Als Beispiel seien nur die zahlreichen Klavierauszüge genannt, Bearbeitungen von „Meisterwerken“ für öffentliche Aufführung und / oder privaten Gebrauch.

65 Dabei ist der Einschätzung des Wirtschaftshistorikers Hartmut Berghoff zuzustimmen, dass zu einer sachgerechten unternehmensgeschichtlichen Forschung „eine breitere Kontextualisierung [gehört,] als es bei buchstäblich ‚betriebsblinden‘ Monographien nach dem Muster ‚Aufstieg und Erfolge von Unternehmen A‘ [...] der Fall ist“. „Eine moderne Unternehmensgeschichte hat zugleich theoretisch inspiriert und quellengesättigt fundiert zu sein“, so Hartmut Berghoff, „Ansätze und Perspektiven einer modernen, theorieorientierten Unternehmensgeschichte“, in: *Unternehmensgeschichte heute: Theoriean-gebote, Quellen, Forschungstrends*, hrsg. von Rudolf Boch u. a. (= Veröffentlichungen des Sächsischen Wirtschaftsarchivs e.V., Reihe A: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Sachsens, Bd. 6), Leipzig 2005, S.15–28, hier S. 28 und 21.

66 Dem entspricht die reduzierte Darstellung von „Archivalien und Akten“ als „Dokumente, die ursprünglich lediglich als verwaltungstechnische Hilfsmittel fungierten“, Schwindt-Gross: *Musikwissenschaftliches Arbeiten*, S. 36 f. und 130. Vermutlich ist es bereits eine Hürde, dass die unveröffentlichten Quellen bis etwa 1920 überwiegend handschriftlich und in der Regel in Kurrentschrift geschrieben sind. Allerdings kann dies kein Hinderungsgrund für historisch ausgerichtete Forschung sein, zumal eine erste Einarbeitung in die Schrift binnen weniger Stunden erfolgen kann.

dilatorisch behandelt.⁶⁷ Unter der Rubrik „Verzeichnisse von Archiven und Bibliotheken“ wird nicht zwischen beiden Arten von Institutionen differenziert, obwohl die Bestände und Findmittel elementar anders strukturiert sind. Jeder Musikwissenschaftler wird einer online-Beständeübersicht eines kommunalen oder staatlichen Archivs ratlos gegenüberstehen, wenn er noch nie etwas von archivischen Zuständigkeiten oder vom Provenienzprinzip gehört hat. So geraten Bestände wie „Hofkapelle Sondershausen (Notenbestand)“ (im Staatsarchiv Rudolstadt), „Gewandhausdirektorium und Gewandhaus zu Leipzig“ (im Stadtarchiv Leipzig), „Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart“ (im Staatsarchiv Ludwigsburg) oder „Landesmusikrat NRW“ (im Hauptstaatsarchiv Düsseldorf) gar nicht erst in den Blick der musikwissenschaftlichen Forschung. Das ist für beide Seiten bedauerlich: Der Sinn der Archivierung liegt in der Benutzung des Archivguts. Und die musikwissenschaftliche Forschung begibt sich ohne Not eines in Jahrzehnten nicht auszuschöpfenden Reservoirs für vielfältige musikwissenschaftliche Fragestellungen. In diesem Sinne: Ad fontes!

Anhang

Bestandssignatur und -name	Laufzeit	Umfang in laufenden Metern
21067 Apollo-Verlag Paul Lincke / Oskar Seifert, Musikverlag und Sortiment, Leipzig	1896–1956	11,5 lfm
21064 Anton J. Benjamin / Hans C. Sikorski KG, Leipzig	1892–1951	7,0 lfm
21068 Bosworth & Co., Leipzig	1882–1954	0,5 lfm
21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig	1524–1968	310,0 lfm
21057 Bruckner-Verlag GmbH, Leipzig	1934–1953	1,3 lfm
21080 August Cranz GmbH, Leipzig	1940–1954	1,0 lfm
22103 Edition Schwann, Düsseldorf / Frankfurt a. M.	1949–1989	2,0 lfm
21073 Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg	1829–1956	9,0 lfm
21072 Friedrich Hofmeister, Leipzig	1800–1957	1,0 lfm
21099 Hug & Co., Leipzig	1938–1960	0,5 lfm
21069 C. F. Kahnt, Leipzig	1850–1990	5,5 lfm
22333 Alfred Mehner, Leipzig	1904–1955	0,8 lfm
21070 C. F. Peters, Leipzig	1800–1949	115 lfm
21109 VEB Edition Peters, Leipzig	1948–1999	107,5 lfm
22107 C. F. Peters, Frankfurt a. M.	1950–2000	45,3 lfm
21071 Fr. Portius, Leipzig	1924–1933	0,5 lfm
21106 VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig	1945–1991	105,7 lfm

⁶⁷ Knaus, „Arbeitstechniken und Methoden“, hier S. 138.

Kleiner Beitrag

Michael Meyer (Zürich)

„Tempore Iosquvinus primus“ Musikgeschichte nach Valentin Neander 1583

Valentin Neanders (um 1540–nach 1607) 1583 in Wittenberg erschienene *Elegia de praecipvis artificibus et laude mvscies* ist der Musikhistoriografie als Quelle für die Biografie des Treuenbrietzener Komponisten, Dichters, Lehrers und Stadtschreibers zwar bekannt;¹ doch als Quelle der beginnenden Musikgeschichtsschreibung und der Rezeption von Josquin Desprez wurde sie bisher nicht gewürdigt, weshalb es angebracht scheint, gerade auf diese bisher übergangenen Qualitäten der *Elegia* aufmerksam zu machen.²

Da auch der Inhalt des Drucks bisher noch nicht allgemein zugänglich gemacht worden ist, sei hier wenigstens eine knappe stichwortartige Zusammenfassung gegeben: Eröffnung durch ein *Epigramma* des Theologen und Dichters Johann Major (1533–1600), den Neander wohl während seiner Studienzeit in Wittenberg kennen gelernt haben dürfte; Widmungsgedicht Neanders an Joachim Friedrich (1546–1608), Administrator des Erzstifts von Magdeburg (1567–1598) und Kurfürst von Brandenburg (seit 1598);³ Haupttext: Anru-

1 Valentin Neander, *Elegia de praecipvis artificibus et laude mvscies*, Wittenberg 1583; benutzt wurde das Exemplar D-Z, Sign. 6.2.16.(10); eindeutige Abkürzungszeichen werden stets aufgelöst.

2 Bei Eitner ist die *Elegia* verzeichnet, nicht aber beschrieben: Robert Eitner, Art. „Neander, Valentin“, in: ders., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* [...], Bd. 7, Leipzig 1902, S. 162; Heinrich Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina*, Frankfurt a. O. und Berlin 1942, S. 121, Fußnote 160 verweist auf die *Elegia* im Zusammenhang mit einer Beschreibung des Theologen und Reformators Abdias Praetorius (1524–1573), verzichtet aber auf weitere Hinweise; Reinhold Jauernig, „Ergänzungen und Berichtigungen zu Eitners Quellenlexikon für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts“, in: *Mf6* (1953), S. 249–258, S. 249 f. befasst sich mit der Biografie Neanders anhand der *Elegia* und erwähnt, dass „eine Menge Musiktheoretiker und -praktiker und Komponisten aufgeführt“ werden; August De Groote zitiert die *Elegia* als Beleg der Kanonisierung des Werks von Ivo de Vento in: *Ivo de Vento. Sämtliche Werke, Band I*, hrsg. von August De Groote, Wiesbaden u. a. 1998, Einleitung, S. XIII; Ann-Katrin Zimmermann, Art. „Neander, Valentin“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 950 f. erwähnt die Nennung von Josquin Desprez, Clemens non Papa und Orlando di Lasso in der *Elegia*; zuletzt hat Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 160 in einer tabellarischen Übersicht über Wittenberger Musikalien die *Elegia* erwähnt und einige der genannten Komponisten aufgelistet; in RISM BVI², München und Duisburg 1971, ist der Druck nicht verzeichnet. Der Josquin-Forschung war die *Elegia* bisher gänzlich unbekannt; vgl. etwa die entsprechenden Rezeptionszeugnislisten bei David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 383–404 und bei Carlo Fiore, *Josquin before 1919. Sources for a Reception History*, in: *Josquin and the Sublime. Proceedings of the International Josquin Symposium at Roosevelt Academy, Middleburg, 12–15 July 2009*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Turnhout 2011, S. 215–240.

3 Johann Major, *Epigramma*, [f. A2 r.]; Major verweist auf die für das Komponieren notwendige himmlische Inspiration, auf die Musik als Geschenk und Dienerin Gottes, auf die mythologischen Musikerfinder Amphion und Orpheus sowie auf die Ehrenhaftigkeit Neanders; neben für diese Textsorte typischen Komplimenten verweist Neander, *Illustrissimo principi ac domino, Domino Ioachimo Friderico* [...], [A2 v.]–[A4 r.], wiederum auf die positiven Wirkungen der Musik, würdigt die Musikpatronage sowie

fung Gottes und der Musen; Erklärung der eigenen Humilitas; Hinweis auf die eigene Auseinandersetzung mit Lasso und Clemens non Papa in Zusammenhang mit eigenen Werken; Darlegung des chronologischen Grundrasters: „Tempore Iosqvinus primus, Clemensque secundus, / Tertius Orlandvs“;⁴ Lob Josquins (in dreizehn Distichen); Würdigung der Musikqualität zu Neanders Zeit; Lob der Musik und deren Wirkungen; Musikerfindermythologie; medizinische Wirkungen der Musik; Primat der menschlichen Stimme gegenüber den Musikinstrumenten; Aufzählung zahlreicher Musiktheoretiker;⁵ Lob Clemens non Papas (in drei Distichen); Erklärung des Genus chromaticum, diatonicum und enharmonicum (in dieser Reihenfolge); Lob Orlando di Lassos (in zwölf Distichen); Erwähnung weiterer Hofkomponisten (Jakob Regnart u. a.); Auflistung weiterer anderer Komponisten als „Musici Iosquiniani“, „Musici Clementini“ und als solche, die „Orlandi cantus imitantur“;⁶ über anonyme und schlechte Musik; Auskunft über den eigenen Werdegang und Würdigung für ihn wichtiger Persönlichkeiten;⁷ abschließendes Lob Joachim Friedrichs. Konkrete Hinweise auf eine etwaige Anlassgebundenheit finden sich weder in den beiden Widmungsgedichten noch in der *Elegia* selber. Der 307 Distichen starke Haupttext verfügt über ein Korpus von 50 gedruckten Marginalien, in denen wichtige Namen und Begriffe hervorgehoben werden.

Neander unterscheidet seine drei Helden innerhalb seines Geschichtsentwurfs mithilfe von zwei mehr oder weniger deutlich hervortretenden Kategorien. Deren erste ist die Satztechnik, innerhalb der Josquin als Komponist der *Simplicitas* erscheint: „Laetaris, Iosqvine, duas coniungere voces, / Atque duas voces saepe silere facis. / Simplicite sicque tui constant ratione [...] / Cantus“.⁸ Der Autor verweist hiermit wohl auf die auch heute für den Stil Josquins (und seiner Zeitgenossen) immer wieder als typisch beschriebenen paarigen Imitationen und auf das klare, aufgelockerte Satzbild. Dagegen lobt er Clemens non Papas Imitationskunst und somit wohl auch, wie es heute *Communis Opinio* ist, den für den späten Josquin und für Vertreter der Nachfolgegeneration typischen durchimitierenden Satz: „Ex-

die Gunst Joachim Friedrichs und verleiht der Hoffnung Ausdruck, dass ihm sein „Carmen“ den Ruhm bereichern und seinen Namen zu den Sternen tragen möge.

4 f. B v.

5 Genannt werden Franchinus Gaffurius, Boethius, Guido von Arezzo, Giorgio Valla, Jacobus Faber Stapulensis, Bern von Reichenau, Johannes Tinctoris, Ornitoparch, Heinrich Glarean, Auctor Lampadius, Listenius, Sebald Heyden, Martin Agricola, Johannes Frosch, Heinrich Faber und Claudius Sebastiani; ebenso erwähnt er mit „Iohannes Musicus ille Papa“ wohl Johannes XXII. Vgl. f. C2 v. – f. C3 r.

6 Als „Musici Iosquiniani“ werden bezeichnet: „Isacus, Ochemius, Brumeliusque [...] / Senflius, Agnelus, Petrus de la Rue, Obertus, / Atque Ducis nomen qui Benedictus habet. / Saxoniaeque Ducum Gualterus Musicus, atque / Noricus Orthmarus, Reuschius, ac alij.“ Als „Musici Clementini“: „Gombertus, Crequilon, Finotus, atque Lupus. / Archiadeltus, & hinc Claudinus, Holandus, Holander, / Arcis & Arnoldus, Verdilotusque, Canis. / Petrus Massenus, Machicurtius, atque Iachetus, / Iosquinus Basson, Presbyter Herpolius“; als Nachahmer Lassos: „Scandellus, Ventosus Iuo, Stephanusque Rosetus, / Cnefeliusque, & qui nomen ab arce trahit. / Hinc Paulus Schedius, multa qui laude Melissus / Et melos & versus, carmina docta, canit. / Clarus & Augusta qui viuit in vrbe Iacobus / Carolus, arguta condit & arte melos. / Quique est Saxoniae nunc Electoris in aula, / Praecursoris habens nomina Christe tui. / Gallus Dresserus, Praetorius, atque Schroderus, / Hinc Tonsor, Textor, Vesaliusque bonus.“; eine Sonderstellung nimmt de Victoria ein, da er sowohl Clemens als auch Lasso nachgefolgt sei. Vgl. f. [C4 v.] und D r.

7 Genannt werden Abdias Praetorius, Martin Agricola, Lucas Lossius, Johann Major, Michael Teuber, Paul Eber, aber auch Melanchthon, den Neander wohl noch kurz vor dessen Tod in Wittenberg erlebt hat, f. D r. bis f. D 3 r.

8 f. B v.

cellis mira Clemens ratione fugarum, / Quas semel acceptas vox tibi quaeque refert.⁹ Eine ähnlich konkrete Beschreibung von Lassos Musik findet sich nun aber nicht, er vergleicht seine Musik lediglich mit einem reißenden Fluss.¹⁰ Bemerkenswert ist die Gleichrangigkeit, die Neander den drei Komponisten in diesem Zusammenhang mit dem Hinweis auf ihre jeweilige künstlerische Individualität zuspricht: „Ast iter his varium, non forma est his tribus vna, / Propria cuique via est, proprius estque modus: / [...] / Alterius famae nec quicquam detrahit alter, / Illorum pariter nomen honosque manet.“¹¹

Die zweite Kategorie bildet die Einbindung dieser drei Komponisten (sowie einiger weiterer) in eine Geschichte der musikalischen Genera. Zunächst erklärt Neander, dass das Genus chromaticum zuerst im Altertum gepflegt, danach aber gemäß den Ausführungen des Boethius lange Jahre nicht benutzt und erst vor einiger Zeit wieder entdeckt worden sei. Als Vertreter des Genus diatonicum nennt er in der Folge Josquin und Clemens, Lasso wiederum wird gegenüber Jean Mouton, Cipriano de Rore und Adrian Willaert als Vollender des chromaticum inszeniert: „Hadria praenomen cui dat Guilartus, & is qui / Nobile de Cypro roreque nomen habet, / Chromaticis usi te sunt Orlande priores / Vocibus, accessit sed decus arte tua. / (Dicitur & forma prior hac Mutonius usus, / Quae nova Guilarto Musica dicta fuit).“¹² Neander versäumt es zudem nicht, die drei Genera kurz zu beschreiben.¹³

Flankiert wird dieser Geschichtsentwurf von Reflexionen über die für das 16. Jahrhundert bezeichnende Nähe der Musik zu den Künsten des Triviums. So wird Josquins Stil mit demjenigen des Terenz und derjenige des Clemens mit demjenigen des Ovid verglichen.¹⁴ Dem Geist der Zeit entspricht ebenso die Beurteilung von Musik mit rhetorisch-poetischen Begriffen bzw. seine Sorge um ein akkurates Wort-Ton-Verhältnis. Bei Josquin lobt er, dass trotz seiner terenzianischen Simplicitas „nil leuitatis“ in seinen Gesängen sei, und dies ganz im Unterschied zu anderen Komponisten, die „sola leuitate sonora“ Gesänge verfertigen, denen „nil grauitatis“ innewohne. Bei Lasso betont Neander sodann, dass er mit einer bewundernswerten Gewandtheit den Worten diejenigen Töne hinzusetze, die sie benötigen (ein Vergleich mit einem Dichter unterbleibt allerdings).¹⁵ Zu alledem passt denn auch, dass

9 f. C3 r.

10 „Namque tuum melos est torrentis fluminis instar, / Et quasi per rupes, altaque saxa cadit“, [C4 r.]

11 f. B v.

12 f. C3 v.

13 „Chromaticum genus est, sonat ut vox Graeca colorem / Chroma, toni vice sunt cum duo semitoni“, f. C3 r.; zum diatonicum: „Quarta tonos binos, semitonumque sonat.“; zum enharmonicum: „Harmoniae haec species habet intervalla minuta, / Dimidio quae sunt & propiora tono.“; Das Genus chromaticum beschreibt er als „mollior“, während das diatonicum der Natur entspreche und „facilis“ und „simplex“ sei; dagegen sei das enharmonicum „perplexus & abditus“, und die Nennung eines konkreten Namens bleibt dementsprechend aus. Vgl. f. C3 r–v.

14 Josquins Musik wird folgendermaßen mit Terenz' Dichtung verglichen: „Vt nectunt aliqui sola leuitate sonora / Cantica, quae iustae nil grauitatis habent. / Vt sermone humili constat facunde Terenti, / Sed tamen & puro dulce poema tuum: / Sic humilis cantus, nitidus tamen atque decorus / Est tuus, ac ipsa simplicitate placet.“, f. B v. – f. B2 r.; der Vergleich von Clemens und Ovid bedient sich des Namens der Geburtsstadt des Dichters: „Vt placido rivo deducit amabile carmen / Quem genuit, Vates, Sulmo refertur aquis: / Sic lepidum dulci carmen meditaris avena / Clemens, arguta est cantio quaeque tua.“, f. C3 r.

15 f. B v., f. B2 r. und f. [C4 r.].

er Künstlerindividualität in den Zusammenhang mit der traditionellen Begabungs- und Bildungslehre bringt.¹⁶

Freilich kann eine umfassende Kontextualisierung der eben referierten Aspekte aus umfangstechnischen Gründen hier nicht erfolgen. Daher nur einige knappe Hinweise: Einerseits könnten für Neander Hermann Fincks *Practica musica* (1556) und Gallus Dresslers *Praecepta musicae poeticae* (1563) eine bedeutende Rolle gespielt haben, weil auch hier der seltene Versuch unternommen wird, Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte zu verstehen. Analog zu Neander wird in beiden Traktaten die Ansicht vertreten, dass Josquins Werke weniger dicht gesetzt seien als diejenigen späterer Komponisten. Zudem stimmt die Komponistenliste in der *Practica musica*, zumal was die Generationen vor Lasso betrifft, gut mit derjenigen Neanders überein.¹⁷ Der Versuch andererseits, Musikgeschichte entlang der musikalischen Genera zu erzählen, könnte wiederum mit der Rezeption italienischer Musiktraktate etwa aus der Feder Nicola Vicentinos oder Gioseffo Zarlinos in Deutschland zusammenhängen, wie sich dies auch für Dresslers *Musicae practicae elementa* von 1571/75 vermuten lässt. Dressler exemplifiziert hier das Genus chromaticum mit vielen Beispielen, die er Lasso zuschreibt, weshalb dieser Traktat wiederum auch für Neander von Bedeutung gewesen sein könnte.¹⁸ Obwohl eine systematische Darstellung der Entstehung der Musikhistoriografie in der Renaissance nach wie vor fehlt,¹⁹ sei hier dennoch festgehalten, dass Neanders *Elegia* gerade vor dem Hintergrund zweier der meistdiskutierten Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, Heinrich Glarean und Adrian Petit Coclico, geradezu emphatisch

16 f B2 v.: „Omnibus haud idem sed & ille Poëticus ardor, / Et propirij sequitur quisque tenoris iter. / Et natura potens solida arte iuuatur & vsu, / Atque boni artifices his tribus esse solent“. Die drei Komponenten sind typisch innerhalb des (deutsch-)humanistischen Künstlerbilds, vgl. hierzu etwa allgemein: Christoph J. Steppich, *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002.

17 Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, f. Aij r.: „[Iosquinus] antecellit enim multis in subtilitate et suauitate, sed in compositione nudior, hoc est, [...] utitur tamen multis pausis“. Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, Manuskript 1563, zitiert nach Bernhard Engelke, „Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero“, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 (1914–15), S. 213–250, S. 249: „[...] sed eorum [gemeint sind Josquin und seine Zeitgenossen] cantiones quatuor sunt nudaë“. Von Bedeutung war möglicherweise auch Claudius Sebastianis *Bellum musicale*, da er von Neander im Unterschied zum ebenso erwähnten Dressler in einer Glosse zitiert wird und seine Komponistenliste derjenigen der *Elegia* ebenso sehr ähnlich ist; vgl. Claudius Sebastiani, *Bellum musicale*, Straßburg 1563, Cap. XXVII.

18 Gallus Dressler, *Musicae practicae elementa*, Magdeburg 1575, Secunda pars: *Musicae practicae de Modis*, Brevis admonitio, de tribus generibus musicis [ohne Paginierung]; die Vorrede datiert auf 1571.

19 Symptomatisch hierfür ist, dass Georg Knepler, Artikel *Musikgeschichtsschreibung*, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1307–1319, Sp. 1308, die Musikgeschichtsschreibung erst mit der Aufklärung einsetzen lässt. Dennoch existieren einige sich mit der Zeit davor befassende Studien wie z. B. James McKinnon, „Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?“, in: *The musical quarterly* 64 (1978), S. 1–28 sowie Jessie Ann Owens, *Music Historiography and the Definition of ‚Renaissance‘*, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330, Laurenz Lütteken, *Die Entstehung der musikalischen Geschichte. Historisierung und ästhetische Praxis am Beispiel Josquins*, in: „Recevez ce mien petit labeur“. *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. von Mark Delaere und Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 163–178 und Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance*, Kassel u. a. 2011, bes. S. 195–214. Während sich McKinnon und Owens mit jeweils vor allem einem Aspekt beschäftigen – Musikerfinderlisten bzw. Komponistengenerationsbildung (allerdings fehlt bei Owens Neander; ebenso wird die Frage nach dem Verständnis von Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte nicht behandelt) –, thematisiert Lütteken geistesgeschichtliche Voraussetzungen der Entstehung der Musikgeschichtsschreibung.

auf die Musikgeschichtsschreibung der Neuzeit vorauszuweisen scheint. Während Glarean und Coclico ihre Komponistenlisten unter Zuhilfenahme von zum Teil unspezifischen, oft sehr allgemeinen ästhetischen Kriterien unterscheiden,²⁰ tut dies Neander gleich unter dem Gesichtspunkt zweier kompositorischer Parameter und vermeidet bestmöglich eine Geschichtsteologie.

Neanders Josquin-Verehrung wiederum ließe sich vor dem Hintergrund entsprechender Zeugnisse Martin Luthers, Glareans, Coclicos, Fincks oder Dresslers als nicht weiter erstaunlich abtun. Aus drei Gründen macht Neanders Emphase auf Josquin aber stutzig. Erstens war es im 16. Jahrhundert durchaus nicht üblich, Josquin innerhalb von Komponistengenerationsdarstellungen den Anfang machen zu lassen; zweitens erfolgt eine solche Emphase im Jahr 1583 vergleichsweise spät; und drittens müssen vor dem Hintergrund ähnlicher Texte die Platzierung *vor* der Musikerfindermythologie und die Zuweisung der ersten Marginalie an Josquin merkwürdig erscheinen.²¹ Auch hier seien wiederum nur knappe Hinweise gegeben: Neben Dressler – auch er setzt Josquin an die Spitze²² –, könnte hierfür insbesondere Neanders wittenbergisch geprägte Ausbildung eine Rolle gespielt haben. Neuste Erkenntnisse der Melanchthon- und Josquinforschung zeigen, dass Josquin in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts innerhalb des Wittenberger Humanismus der Melanchthonzeit wahrscheinlich als überhaupt erster Komponist der Musikgeschichte jenseits des Musikschrifttums in den Olymp der „überzeitlichen“ Autoritäten emporgehoben und in einem Atemzug mit z. B. Homer, Ovid oder Caesar genannt wurde.²³ Durch die ungewöhnlich prominente Platzierung könnte Neander diesen besonderen Status reflektiert und sich darüber hinaus als Wittenberger Alumnus autorisiert haben wollen. Dementsprechend wäre die Josquin-Emphase auch als Teil eines humanistischen Bildungsprogramms der *Elegia* zu würdigen, das sich ansonsten an der Verwendung von Begriffen aus der Rhetorik, am Referieren der Inspirationslehre, an der nahezu einzigartigen Konstruktion von Komponistenschulen unter der Prämisse des *Imitatio/Aemulatio*-Konzepts und nicht zuletzt auch an den Vergleichen von Komponisten mit Dichtern festmachen lässt.

20 Obwohl Glarean ebenso drei Zeitalter erkennt, verzichtet er auf die Zuordnung einzelner Komponisten und begnügt sich jeweils mit hinsichtlich der Musik selber unspezifischen Charakterisierungen. Coclico entwirft vier Epochen, denen er auch Komponisten zuordnet, und konstruiert, anders als der um Wertungsneutralität bemühte Neander, eine stetige Entwicklung bis zum letzten Zeitalter, das auch sein eigenes ist; sein Kriterium ist der Ausdrucksgehalt der Musik, nicht aber deren konkrete Machart; vgl. Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, 3. Buch, S. 240f. und Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, f. Biiij v. – f. [Biiij r.].

21 Zum ersten Punkt vgl. z. B. die in Fußnote 17 zitierten Stellen bei Coclico und Finck; zum zweiten etwa die Zusammenstellung von Rezeptionszeugnissen bei David Fallows, *Josquin*, S. 383–404, in der, was den deutschsprachigen Raum betrifft, eine quantitative und qualitative Abnahme deutlich wird; zum dritten etwa Johann Holtheuser, *Encomvium musicae*, Erfurt 1551, der, wie üblich, zunächst die Musikerfindermythologie referiert und erst später, auf f. Cii r., Komponisten aufzählt.

22 Vgl. die in Fußnote 17 zitierte Stelle.

23 Für eine genaue Untersuchung von Philipp Melanchthons Rolle für das Musikdenken und -Schrifttum des 16. Jahrhunderts vgl. Inga Mai Groote und Grantley McDonald (Hrsg.), *Philipp Melanchthon and Music* (Druck i. Vorber.). Im Zusammenhang mit obiger These sei ferner auf die im Entstehen begriffene Dissertation des Verfassers über die deutsche Josquin-Rezeption im 16. Jahrhundert verwiesen.

Besprechungen

Musik – Kontext – Wissenschaft. Musiques – contextes – savoirs. Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Perspectives interdisciplinaires sur la musique. Hrsg. von Talia BACHIR-LOOPUYT, Sarah IGLESIAS, Anna LANGENBRUCH und Gesa ZUR NIEDEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. 276 S., Nbsp.

Dieses Buch zu Stand und Perspektiven interdisziplinärer Musikforschung, das die Beiträge einer Tagung von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern am Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Allemagne in Berlin wiedergibt, geht über einen losen Sammelband weit hinaus. Obwohl es weder Register noch allgemeines Literaturverzeichnis bietet, ergibt sich im Durchgang durch die zwanzig deutsch- und französischsprachigen Beiträge ein beeindruckendes Bild der aktuellen kulturwissenschaftlichen und philosophischen Musikwissenschaft. Und im Durchgang werden in ziemlicher Vollständigkeit die Gründe benannt, warum Musik eine interdisziplinär kulturwissenschaftliche Behandlung erfordern soll. Wohlgemerkt: Interdisziplinarität ist hier nicht eine optionale Erweiterung der Disziplin. Interdisziplinarität wird als eine intrinsische Eigenschaft des musikalischen Wissens selber aufzuweisen versucht. Sie ist unabweisbare methodische Notwendigkeit. Es geht also ums Ganze.

In einem Einleitungstext konturieren die Herausgeberinnen, was ein kultureller Musikbegriff heißt: dass „das Verhältnis von Musik (als Text) und ihren Kontexten nicht mehr als Dichotomie, sondern als unmittelbare Vernetzung über Intentionen von Akteuren und materielle oder mediale Abhängigkeiten zu betrachten“ ist (S. 11). Das setzt voraus, dass Musik semantische Gehalte erzeugt, die von derselben Art sind wie diejenigen anderer Kulturtechniken und dass solche mental repräsentierbaren Gehalte in sich mannigfaltige

Sinnbezüge zu anderen Bereichen der Kultur tragen, die als komplexere kulturelle Sachverhalte wissenschaftlich herauszuarbeiten sind. Musik wäre also immer Teil der Kultur und Musikforschung immer Teil einer interdisziplinären Kulturwissenschaft.

Direkt geht diese Grundsatzfrage der Schlussbeitrag von Michael Werner („Musik als Handlung“) an. Durch ihren Handlungscharakter instanziiert sich Musik notwendig zu bestimmter Zeit an bestimmtem Ort. Das heißt, Musik stellt sich nolens volens in Kontexte, denn sie eröffnet ja keine Realzeitlichkeit oder -örtlichkeit sui generis. Der Befund mündet in die Sentenz des gesamten Buchs: Er „sprengt [...] die disziplinären Verengungen beim Zugang auf den Gegenstand“ (S. 269). Die Sentenz postuliert, dass die raumzeitlich kontextualisierte Handlung der Bildung musikalischer mentaler Repräsentationen vorausgeht. Es werden nichtmusikalische, vielmehr kontextuelle, „kulturelle“ Entitäten als gegeben angenommen, aus denen sich dann, wenn Musik hinzutritt, weitere Repräsentationen bilden. Für die Musikforschung heißt das, wie Denis Laborde formuliert, nicht weniger als: „Analyser ce que ‚faire la musique‘ signifie – et non ‚faire de la musique‘ – [...] et le verbe faire comme un verbe de création: qu'est-ce que fait, au sens de plus strict, être la musique ici ou là?“ (S. 32). Alle Fallstudien des Bands kreisen um diese Problematik, und sie sind wider gute kulturwissenschaftliche Absichten geeignet, die Fragwürdigkeit des Kulturbegriffs zu entblößen. Sind die Unterschiede in Rezeption und Wissensgenerierung elektroakustischer Musik, wie sie sich im deutsch-französischen Vergleich zeigen, aus dem unterschiedlichen kulturellen Kontext oder schlicht der jeweiligen technischen Ausstattungen erklärbar, fragt Tatjana Böhme-Mehner. Nur zu Beginn letzteres, hauptsächlich ersteres, so ihre Antwort. Aber ist die Alternative vollständig? Nur dann, wenn man Kultur als fixen Deutungshorizont auffasst, der unberührt vom jeweiligen musikalischen Ereignis derselbe ist und sein wird. Aufs Deutlichste zeigt der Beitrag von Alain Bonardi jedoch, wie gegenwärtige soundgenerierende

Mensch-Maschine-Interfaces nicht nur die Musikwissenschaft, sondern die Kultur insgesamt und damit die Möglichkeit einer kulturwissenschaftlich aufgeweiteten Musikforschung unterlaufen. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Musik und Politik, das Gunilla Budde thematisiert. Ihre zutreffende Diagnose, dass „der Einsatz von Musik selbst ein politisches Ereignis“ ist (S. 133), verweist die Musik aus einer engen Disziplinarität, stellt sie aber eben auch jenseits der Kulturwissenschaft, indem eingestanden wird, dass Musik die gegebene politische Kultur unterlaufen kann. Die tatsächliche intrinsische Interdisziplinarität von Musik liegt offenbar jenseits von beidem – aber wie sie tatsächlich aussieht, dafür bräuchte man hier eine Theorie des Politischen von Musik, die Budde nicht hat.

Contre coeur vieler Beiträge des Bands stellt sich die entscheidende Frage einer Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Wenn „Kultur“ die unhintergehbare Grundlage von alltäglichem, künstlerischem und religiösem Handeln ist, dann wären alle Tatsachen kulturelle „Konstruktionen“, an denen gegebenenfalls die Musik beteiligt ist. Entsprechend wären kulturelle Transzendentalien wie Raum (Beitrag Guui), Handlung (Beitrag Werner), Gender, Krankheit (Beitrag Siebenkorn), Nation (Beitrag Bertola), Konsum (Beitrag Julia A. Schmidt-Funke) die Paradigmen einer interdisziplinären Forschung mit musikwissenschaftlicher Beteiligung. Was aber, wenn sie es nicht ist? Was, wenn es Ereignisse und entsprechende mentale Repräsentationen gibt, die Kulturen – und allemal „Kultur als Text“ – vorausgehen? Und wenn Musik in letzteren Bereich fällt? Dann wäre eine Selbstbehauptung der Musik(-wissenschaft) als eine nicht kulturabhängige, sondern kulturstiftende Kunst (bzw. Wissenschaft) möglich, sogar geboten. Entsprechend anders sähe eine Interdisziplinarität aus musikwissenschaftlicher Sicht aus.

Der Beitrag von Daniel Martin Feige mahnt an, dass die Musikwissenschaft einen Diskurs mit der philosophischen Ästhetik eingehen muss, und zwar auf Augenhöhe. Aber wenn hier zu Recht darauf beharrt wird, dass das

musikalische Wissen von der Ästhetik Allgemeinbegriffe nicht nur empfängt, sondern sie ihr ebenso geben kann – dann sprengt genau diese Einsicht die gesamte kulturwissenschaftliche Agenda. Die Musikwissenschaft ist dann nicht eine Geberdisziplin, weil ihr Gegenstand Produkt kultureller Praktiken wäre (wie Feige argumentiert), sondern weil sie Bedingungen kultureller Praxis mitstiftet, mithin ästhetische Kategorien miterzeugt, statt sie nur in Anspruch zu nehmen.

Diesem Grundlagenstreit darf die Musikwissenschaft nicht ausweichen. Es geht um ihre Existenz. Seine erschöpfende Behandlung darf man vom vorliegenden Band nicht erwarten, denn er verbleibt auf der kulturwissenschaftlichen Seite. Aber er bringt mutig die Themen aufs Tapet, an denen der Streit ausgetragen wird. In der zunehmend digitalisierten Musik ab dem späten 20. Jahrhundert sieht Alain Bonardi „pratiques musicales a-musicologiques“ (so im Titel), die nicht nur einer geistes-, sondern auch einer kulturwissenschaftlichen Forschung unzugänglich sind. Die Musikforschung muss dritte Wege suchen, damit ihr ihr Gegenstand nicht entgleitet.

(Januar 2013)

Rainer Bayreuther

HANNS-PETER MEDERER: Musikgeschichte Dänemarks. Marburg: Tectum Verlag 2012. 385 S., Abb.

Deutschsprachige Überblicksdarstellungen zur dänischen Musikgeschichte sind bis dato als Mangelware zu bezeichnen. Die jüngste, jedoch nicht monoperspektivische Publikation dazu erschien vor über einem Jahrzehnt 2001 mit der deutschen Übersetzung der von Greger Andersson herausgegebenen Musikgeschichte Nordeuropas (schwedischer Originaltitel: *Musik i Norden*, 1997). Umso erfreulicher ist es, dass mit Hanns-Peter Mederers *Musikgeschichte Dänemarks* eine durchaus verdienstvolle Publikation vorliegt, die die wesentlichen Entwicklungen nachzeichnet. Allerdings wird – vor dem genannten Desiderat umso bedauerlicher – nirgends der konkrete Entstehungsanlass ausgewiesen (der Verweis im Klappentext dar-

auf, dass „kein Land in Europa [...] eine höhere Komponistendichte“ aufweise, erscheint als alleinige Motivation wenig schlagkräftig).

Mederer formuliert den ambitionierten Anspruch, durch die Selektierung und Bündelung von Daten zu jeder relevanten Komponistinnen- und Komponistenbiografie „Fakten‘ schaffen“ (S. 9) zu wollen, und versteht seine Arbeit daher als „Handbuch“ (S. 7). Die Musikgeschichte Dänemarks wendet sich auf der Grundlage wissenschaftlicher Methodik und Sorgfalt an ein breiteres Publikum, dem ein gut leserlicher Gang durch die Geschichte geboten wird. Der Bogen wird von den bronzezeitlichen Luren und den Wikingern über die Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die erste Blütezeit infolge des internationalen Kulturlebens am Hof Christian IV., das Aufkommen der dänischen Nationalmusik im 19. und der von Deutschland adaptierten Jugendmusikbewegung im 20. Jahrhundert bis hin zum kompositorischen Schaffen im Jahr 2011 geschlagen. Unterschiedlichste, Fortschritt erwirkende Gattungen der dänischen Kunst- und Populärmusik treten dabei im Wechsel in den Mittelpunkt. Ein Extra-Kapitel ist den dänischen Komponistinnen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis hin zu den Werken von Juliana Hodkinson (Jahrgang 1971) gewidmet.

Dass die Musikgeschichte Dänemarks hierzulande abgesehen von den umfangreichen Forschungsaktivitäten in den grenznahen norddeutschen Berührungspunkten weniger präsent ist, mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass der größte Teil der Forschungen von Skandinavien unternommen und in den entsprechenden Sprachen veröffentlicht wurde. Umso mehr erstaunt es, dass in Mederers Musikgeschichte einige leicht auffindbare deutschsprachige Titel weder berücksichtigt noch in das Literaturverzeichnis aufgenommen wurden. Dies betrifft insbesondere die mit dem größten Umfang bedachten Abschnitte zum „Goldenen Zeitalter“ im 19. Jahrhundert, vorwiegend den Hartmann-Gade-Kreis sowie Christian Frederik Emil Horneman und deren entsprechende Verbindungen nach Deutschland. Die Möglichkeit einer weiterführenden

Lektüre für den deutschsprachigen Leser entfällt somit.

Als strukturgebenden Leitfaden gibt Mederer die problematische Definition des „Dänischen“ aus. Sie wird mit der Frage nach der nationalen Identität, der sich ihr zugehörig fühlenden oder auch von außen so wahrgenommenen Musikschaffenden und ihrem Beitrag für die dänische Musikgeschichte verwoben. Letztlich fehlt in der Einführung (S. 7–9) allerdings der dezidierte Hinweis auf den permanenten Wandel des Königreichs Dänemark als Staaten- und Kulturkonglomerat und die dadurch erschwerte Zuordnung dessen, was und zu welchem Zeitpunkt eigentlich unter „dänisch“ zu verstehen sei. Die im weiteren Verlauf der Arbeit meist minimalistische oder sogar fehlende Darstellung der politischen Rahmenbedingungen oder Zäsuren ist es auch, die dem Leser das Verständnis für die grundlegende Problematik einer „dänischen“ Musikgeschichte und die damit einhergehende Kontextualisierung kulturellen Wandels erschwert. Stattdessen stehen die Komponisten/innen-Biografien und werkimmanente Analysen bisweilen zu isoliert und additiv nebeneinander, was dem vorgezeichneten Handbuchcharakter geschuldet ist.

Besonders im ausgedehnten Kapitel (S. 230–260) zum als „Sonderphänomen“ (S. 230) gekennzeichneten Werk Carl Nielsens wird deutlich, dass die Integration systematischer Perspektiven Mederers chronologischer Darstellung noch tiefere Dimensionen hätten verleihen können. Eine Auseinandersetzung mit Aspekt der Natur etwa, die als kulturelles Phänomen in Dänemark wie auch im restlichen Skandinavien eine kaum zu überschätzende Rolle spielt, hätte so manche Entwicklung im nationalen Identitätsfindungsprozess noch besser nachvollziehbar gemacht. Auch das Werk Carl Nielsens erklärt sich anders vor dem in seiner Schrift *Levende Musik* 1925 niedergelegten Ansatz, natürliche Rhythmik und Melodik sowie Geräusche in die Musik übertragen zu wollen. Diese wesentliche Ausgangsvoraussetzung wird von Mederer lediglich in wenigen Sätzen (S. 253) abgehandelt.

Hilfreich ist sicherlich das umfangreiche Verzeichnis musikalischer Quellen jeglicher Form (auch wenn die neuen, in deutschen Verlagen erschienenen Gesamtausgaben Niels W. Gades und Carl Niensens fehlen) sowie der Literatur, zu der auch CD-Booklets gezählt werden, und Bibliografien zu den einzelnen Kapiteln. Als Anhang finden sich ein Sach- sowie ein Personenregister, das längst nicht alle im Text genannten Personen verzeichnet; die Auswahlkriterien bleiben jedoch verborgen. Auch wäre es wünschenswert gewesen, die wesentlichen mythologischen Figuren zu verzeichnen, tragen sie doch inhaltlich einen großen Teil der Geschichte mit. Als durchaus praktikables Hilfsmittel der geografischen Orientierung dient eine aktuelle Karte Dänemarks, wodurch die Konzentration kultureller Zentren auf der Insel Sjælland visuell deutlich wird. Die „aus Platzgründen“ (S. 349) entfallene Lokalisierung entsprechender historischer Orte im ehemaligen deutsch-dänischen Gesamtstaat oder im heutigen Norwegen und Schweden hätte die beachtlichen Dimensionen und ihre bislang unterschätzte Bedeutung der dänischen Musikgeschichte für die europäischen Entwicklungen verdeutlichen können.

Dennoch bleibt Mederers Musikgeschichte Dänemarks ein angenehmes Lesebuch für den ersten Zugang zur Musikkultur eines Landes, die hier trotz der nachbarschaftlichen Nähe hierzulande bislang noch zu wenig entdeckt ist. (April 2013) *Yvonne Wasserloos*

IVANA RENTSCH: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp.

Wer große Entwicklungszüge in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts entwerfen will, steht vor einer Diskrepanz, die regelmäßig zu Erklärungsnot führt: Einerseits ist ein manifester Prozess der Rhetorisierung, der Sprachorientierung, der Abkehr vom zahlhaften Quadrivium zu konstatieren; andererseits ist keine

musikalische Epoche so sehr von einer „quadratischen“ Regulierung durchdrungen, wie sie die omnipräsenten Tanzrhythmen, Tanzformen und überhaupt Tänze darstellen. Das Rhetorische der barocken Musik ist in all seinen Facetten ein gut gepöppeltes Kind der Forschung seit einem dreiviertel Jahrhundert gewesen; doch die scheinbar gegenläufige Entwicklung hin zu stringenten Metren, zur begründigten Periodik hatte außerhalb des eher formenkundlichen Reservats als Gegenstand wenig Fortune. Die 2009 eingereichte Habilitationsschrift von Ivana Rentsch gehört allerdings gar nicht in die formenkundliche Ecke, sondern nähert sich der Problematik von der anderen Seite, die man musiktheoretisch, ästhetisch und ideengeschichtlich oder gemäß Klappentext kulturanthropologisch nennen kann. Konsequenterweise kommt Musik selbst, zumindest in werkhafter Manifestation, eher am Rande vor und spielen die musikbezogenen Diskurse die Hauptrolle.

Die auf einen simplen Kern heruntergebrochene Frage der Autorin lautet eigentlich, warum Phänomene wie Korrespondenzperiodik, „kleine“ Takte, Achttaktigkeit, also die die Fasslichkeit von Musik erhöhenden Konstruktionsweisen, zu einem so bestimmenden Motor nicht nur in technischer Hinsicht werden konnten, sondern auch vom Prestige her. Das Plus der Arbeit besteht darin, dass darauf mutigerweise eine zwar vielfältig und verzweigt dargelegte, aber dennoch fast monokausal anmutende Antwort gegeben wird: durch den Aufstieg des höfischen Tanzes zu einer die barocke Musikkultur bestimmenden Größe. Und dass Symmetrie, Bewegungsordnung, „contenance“ grundlegende Faktoren sind, leuchtet zwar spontan ein, wird aber auch immer wieder nachvollziehbar gemacht. Das Minus scheint aber zu sein, dass Rentschs argumentativer Machete, hinter der man sich beim Gang durch den Drei-Jahrhunderte-Dschungel schon gerne einreihet, so manche Erscheinung jenseits des direkten Weges zum Opfer fällt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Man könnte auch die Musiksprache der neapolitanischen Oper nach 1700 zur Erklärung von additiv verwendeten kleinen Takten diskutieren.

Doch sollte man dankbar sein, dass die von der Autorin eingenommene Perspektive einmal so geradlinig durchgezogen wird. Die kompositorischen Resultate werden genetisch zurückverfolgt zu den soziokulturellen Voraussetzungen im höfisch-absolutistischen Verhaltensideal und deren Konkretion im Tanz.

Der „noble“ Tanz als Expressionsform eines höfischen Ideals, das seinen Höhepunkt im Kultursystem Ludwigs XIV. fand, wird zum einen in die Richtung der Vorgeschichte verfolgt. Hier bildet im frühen 16. Jahrhundert Castigliones *Cortegiano* einen grundlegenden Ansatzpunkt, der um 1600 in den Tanzlehren eines Caroso oder Negri Gestalt annahm, bevor die Staffel an die Franzosen als Wortführer der Tanzdiskurse übergang. Die nachhaltige Interpretationshoheit über das Prinzip Tanz erlangten sie aufgrund eines ganzen Bündels von Strategien: durch die theoretisch-weltanschauliche Prüfung, der Mersenne in den 1620/30er Jahren den Tanz vor dem Hintergrund eines sich verlierenden kosmologisch-spekulativen (hier „intellektuell“ genannten) Musikverständnisses unterzog; durch die Zuweisung politisch-repräsentativer Funktionalität im höfisch hierarchisierten und disziplinierenden Tanz seit dem *Balet comique de la royne* (1581) über die neue Dimension der Körperrhetorik (Faret 1630), die sich, sprachunabhängig, in einer Eloquenz der Figuren manifestiert (Ménesrier 1682); durch Institutionalisierung der als übernational verbindlich begriffenen französischen Standardisierung und Perfektionierung in der *Académie de danse* (1660); durch die Vereinnahmung neuer Tendenzen, wie sie die Absorption des Country dance zum Contre danse lehrt; und nicht zuletzt durch die Bereitstellung von autoritativen Modellen praktischer und theoretischer „Tanzlehrer“ (Feuillet 1700, Pierre Rameau 1725), die zu einer breiten Rezeption des Tanzstandards außerhalb der „grande nation“ und sogar außerhalb des engeren höfischen Ortes führte.

Diese von der Autorin als „Popularisierung nobler Verhaltensideale“ verstandene Breitenwirkung führt in die historisch andere Richtung der Darstellung. In einem großen Kapitel, das zum Besten des Buches zählt, wird der ge-

nerelle ästhetische Wandel, der sich mit dem Paradigmenwechsel hin zum ideenleitenden Tanz vollzieht, an der Figur Johann Matthesons durchgespielt. Hier treffen alle Koordinaten zusammen: Das übernationale Verhaltensideal produziert den „galant homme“ mit einer definierten Lebens- und Denkweise, die philosophisch als „sensualistisch“ unterfüttert werden kann, aber auf der Moralität des „honnête homme“ beruht; es fordert neue Kriterien der Wahrnehmung und der Herstellung von „fassbarer“ und per Geschmacksurteil verstehbarer, nämlich „galanter“ und damit vom Tanz geprägter Musik und dokumentiert sich schließlich in kompositionstechnisch regulierten Konzepten, wie sie der *Vollkommene Capellmeister* (1739) bereithält.

„Bel ordre“ ist dann auch das gedankliche Fundament für verschiedene Probebohrungen zu der Frage, wie gattungs- und kompositionsgeschichtliche Veränderungen verstanden werden können. Denn die vom Tanz gestiftete Ordnung ist dem Hörer auch ohne Text sinnlich erschließbar: Auf der Ebene des akzentgestuften Taktmetrums, der Periodik, der von harmonischen Kadenz gestützten (Klein-) Form wird musikalischer Sinn generiert.

Es mag bisweilen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet sein, wenn Tanzmusik schlechterdings mit Instrumentalmusik allgemein gleichgesetzt wird, wo doch – mit Matthesons *Neu-Eröffneten Orchestre* zu reden – „Instrumental, insonderheit aber Choraische oder Tantz-Music“ zu präzisieren wäre, und es ist fraglich, ob sich die tanzgeprägten Formen gegen andere instrumentale Formen „durchgesetzt“ haben (S. 15). Doch das sind Nuancen. Die Generallinie des eloquent formulierten Buches erklärt Vieles, erhellt Wesentliches, bringt zentrale Aspekte des musikalischen Barock in eine vernetzte Denkstruktur, die mit Einsichtsgewinn auf Leserseite den Mut zum großen Griff auf Seiten der Verfasserin honoriert.

Redaktionell trüben nur seltene kleinere Missgeschicke die Lektüre (am gravierendsten wohl der fehlende 8^{va}-Hinweis in Notenbeispiel 5: „Belle qui tiens ma vie“ hebt natürlich nicht mit einem Quartsextakkord an). Auch

bleibt es verschmerzbar, dass die Aktualisierung der Literatur nicht mehr ganz zeitnah erfolgte und so etwa Holger Bönings Mattheson-Monografie von 2011 nicht mehr berücksichtigt wurde.

(März 2013)

Nicole Schwindt

KORDULA KNAUS: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 261 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 69.)

MARCO BEGHELLI und RAFFAELE TALMELLI: Ermafrodite armoniche. Il contratto nell'Ottocento. Varese: Zecchini Editore 2011. VII, 216 S., Abb., CD, Nbsp. (Personaggi della Musica. Band 7.)

CORINNA HERR: Gesang gegen die Ordnung der Natur? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte. Mit einem Geleitwort von Kai WESSEL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 556 S., Nbsp.

ANKE CHARTON: prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

Vier kürzlich erschienene Publikationen widmen sich dem Thema der Singstimmen, Sängerinnen und Sänger. Da gleiche und ähnliche Fragen und Phänomene aus leicht voneinander abweichenden Perspektiven behandelt werden, ergänzen sie sich vorzüglich. Die parallele Lektüre sei Interessierten deshalb ausdrücklich empfohlen. Abgesehen von jener Marco Beghellis sind alle Publikationen mehr theoretisch als philologisch orientiert. Denn sie basieren weitgehend auf Sekundärliteratur und den darin überlieferten Quellentexten bzw. auf modernen Editionen älterer Musik. Daneben sensibilisieren sie ausnahmslos für kommende weitere Forschungen zum Thema. Von Stereotypen und Anekdoten durchsetzte ältere Forschungsliteratur zu Kastraten, vor allem solche mit psychologisierenden Ansät-

zen, wird konsequent vermieden, um stattdessen das hiervon Abweichende, Vorhandene im Licht aktueller Theorien neu zu bewerten. Hierzu befragen die Autorinnen und Autoren Kommentare zu Schauspiel- und Opernaufführungen (die gleichwohl bisher nur in begrenzter Anzahl bekannt sind), Librettodrucke und zum Teil auch die musikalische Textur. Die „Analogie und Abgrenzung zu zeitgenössischen Menschen- und Geschlechterbildern“ (Herr, S. 117), die die drei deutschsprachigen Publikationen anmelden, erfolgt erstmals über Beobachtungen zu Vokal- und Rollenprofilen, die allgemein mit dem Übergang vom Eingeschlechter- zum Zweigeschlechtermodell, der Verknüpfung des Heroischen mit Männlichkeit, generellen Hinweisen zur Säftetheorie (s. a. Heller 2003) und Thesen Judith Butlers (Charton) verbunden werden. Umgekehrt sind die vier musik- und theaterwissenschaftlichen Publikationen aus ihren Erkenntnissen zu Stimmen, Sängerinnen, Sängern und Schauspiel heraus ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Nur zwei Kritikpunkte sind in Bezug auf die deutschsprachigen Publikationen anzumelden, die aber aus einer philologisch orientierten Sicht resultieren und in der hiesigen Musikwissenschaft häufige Vorgangsweisen beschreiben: Sekundärliteratur in italienischer Sprache blieb weitgehend unbeachtet, weshalb sich der dargestellte Forschungsstand anders als innerhalb Italiens darstellt. Die Basis der Primärquellen, auf die Bezug genommen wird, ist im Vergleich zur Fülle der Überlieferung noch immer eine eingeschränkte, so dass, anders als angekündigt, nur ein Bruchteil des „vorhandene[n] Quellenmaterial[s]“ (Knaus, S. 31) zugrunde gelegt werden konnte. Dennoch sind die Ergebnisse selbstredend ebenso grundlegend wie anregend.

Die Publikation von Kordula Knaus ist die erste detaillierte Übersicht zur so genannten „gegengeschlechtlichen“ Besetzungspraxis der italienischen Oper (venezianische Oper des Seicento, Opera seria, Intermezzo, Opera buffa) vom 16. bis 19. Jahrhundert. Sie weist auf Wechselwirkungen zwischen diesen Gattungen sowie, hier ähnlich wie später Charton,

auf den Einfluss von Schauspielen, *Commedia dell'arte* und französischem Theater hin, all dies mit Folgen für die Darstellung von Geschlecht in der Oper (vgl. hierzu Charton, S. 247ff.). Es gelingt Knaus, genau jene verständliche, nachvollziehbare Geschichte gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis zu schreiben, wie sie bislang fehlte. „Gegengeschlechtliche“ Besetzungspraxis sei „gleichermaßen gewöhnlich wie ungewöhnlich“ gewesen (S. 6) beziehungsweise sie sei „in den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte von einem quantitativen Ausmaß geprägt, mit dem selbst das gegenwärtige experimentelle Musiktheater mit all seinen postmodernen geschlechtlichen Spielvarianten kaum konkurrieren kann“ (S. 232). Eine glückliche Entscheidung der Autorin ist es, Rollen, in denen die Darsteller sich kurzzeitig als das andere Geschlecht verkleiden, auszuschließen. Knaus' Bewertung von Stimm- und Rollenbeschreibungen sowie das Einbeziehen von Gesangspartien, die für Sängerinnen und Sänger komponiert wurden, die sie in Rollen des anderen Geschlechts singen sollten, führt zu immer neuen Fragen und Antworten zur Wahrnehmung und Bedeutung von Geschlecht auf der Opernbühne. Die bis vor kurzem verbreitete Meinung der „völligen Austauschbarkeit“ von Stimm- und Geschlechtscharakteren innerhalb hoher Stimmen kann Knaus zurückweisen und differenzieren. Daneben wendet sie sich gegen zahlreiche Vorurteile, insbesondere in Bezug auf Männerrollen singende Frauen, wie, so Knaus, jenem, wonach Händel Travestierollen eingeführt habe, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert an gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis nur noch die Hosenrolle übergeblieben sei oder die erste echte Hosenrolle im Mozart'schen Cherubino bestanden habe (vgl. dagegen Charton S. 235 ff.). Stattdessen möchte sie „die Anfänge der Hosenrolle [...] völlig neu [...] erzählen“ (S. 15), zumal die auf Kastraten orientierte Forschung den Blick auf die generelle Besetzungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert besonders in Bezug auf Sängerinnen verstellt habe (S. 10). Für die Anfänge der Besetzung von Männerrollen mit Frauen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, hier freilich meist im Schauspiel, weist sie nach, dass we-

der eine „Austauschbarkeit von Geschlechtscharakteren noch die Begründung, hierbei käme das „one sex model“ zur Geltung, eine tragende Rolle spielten“. Dies ist übrigens ein erster Hinweis darauf, dass Geschlechtervorstellungen im damaligen Italien komplizierter waren, als aktuelle Thesen suggerieren. Seltene Ausnahmen für das frühe Seicento begründet Knaus auch aus theaterpraktischen Überlegungen heraus, wenn etwa Sängerinnen und Sänger verheiratet und innerhalb derselben Truppe tätig gewesen seien (siehe auch Charton S. 151). Eine zeitgenössische Diskussion, ob Kastraten wegen ihres effeminierten Status besonders gut geeignet gewesen seien, Frauenrollen zu spielen, habe erst dann stattfinden können, als Frauen zur ernsthaften Alternative geworden seien, also erst ab dem letzten Drittel des Settecento.

Den Höhepunkt des Versehens von Männerrollen durch Frauen verortet Knaus für den Zeitraum von 1690 bis 1750. Eine Analyse von 26 Libretti Metastasios und ihrer Besetzungen, an dieser Stelle also eine echte Auswertung von Angaben der Primärquellen, hinsichtlich der sozial-inhaltlich/dramaturgisch-musikalischen Ebene der Protagonisten und Protagonistinnen ergibt, „dass die Dichte an weiblichen Interpretinnen für männliche Rollen mit aufsteigendem sozialem Status abnimmt“ (S. 100). Umgekehrt zeige sich eine absteigende Häufigkeit von Frauen in Männerrollen im Vergleich zur aufsteigenden Wertigkeit der Partien. Zutreffend ist die Schlussfolgerung, wonach, wenn die für die Opera seria des 18. Jahrhunderts postulierte These der Austauschbarkeit des Geschlechts zutreffe, es keine Entwicklung von Stereotypen für weiblich besetzte männliche oder männlich besetzte weibliche Rollen geben könne (S. 97). Auch theaterpraktische Gründe wie eine besonders ausgeprägte Körpergröße oder wenig ansprechendes Aussehen prädestinierten nach Knaus Frauen, zumindest in einigen Fällen, zum Versehen von Männerrollen (S. 112), ebenso wie spezielle Fähigkeiten der Darstellung (S. 113), ferner stimmästhetische Präferenzen (S. 115). „Insgesamt lässt sich [...] feststellen, dass die Interpretin einer männlichen Rolle [...] zwi-

schen 1700 und 1760 zwar bestimmte körperliche, darstellerische und stimmliche Anforderungen mit sich bringen musste, diese sich aber nicht unmittelbar auf die Diskrepanz zwischen dem Geschlecht der Sängerin und dem dargestellten Geschlecht bezogen, sondern die Erfordernisse der Rollendarstellung generell spiegeln. [...] Die soziale Distinktion war also in jedem Fall der geschlechtlichen Distinktion vorrangig [...]“ (S. 119).

Neben der Geschichte der Frauen in Männerrollen zeichnet Knaus eine tendenzielle Typologie der Kastratenrollen (vgl. darin auch Herr, beide beschäftigen sich u. a. mit Farfallinos Rollen- und Vokalprofil). Während, so Knaus nach Robert Freitas, in der frühen Oper (gemeint: vor 1649) Kastraten hauptsächlich Götter und allegorische Rollen gesungen hätten, so hätten sie ab den 1640er Jahren primär den liebenden, schwächlichen Mann dargestellt. Erst ab 1700 sei, vor allem in den Libretti Metastasios, die Mode der Darstellung von echten Helden aufgekommen. So habe bereits die Besetzungspraxis mit Kastraten in Männerrollen unterschiedlichen Schwerpunkten unterlegen (hier: konform zu Herr). Was nun Kastraten in Frauenrollen betrifft, so meint Knaus, dieses Phänomen sei in Rom erst im 18. Jahrhundert zum Tragen gekommen, als es in anderen geografischen Gebieten Italiens keine Tradition mehr gehabt hätte, was für das 17. Jahrhundert nicht in diesem Maße gegolten hätte (S. 123). Nachvollziehbar ist in Knaus' Argumentation auch die Aussage, wonach Kastraten aufgrund „ihrer ‚Nichtvollwertigkeit‘ keineswegs besonders dazu prädestiniert [waren], Weiblichkeit auf der Bühne darzustellen.“ (S. 149). Vor allem die letzte Feststellung bedeutet eine Korrektur des Forschungsstandes, sofern man eine solche „Nichtvollwertigkeit“ annehmen möchte – dabei handelt es sich aber nur um eine von zahlreichen Anregungen der Publikation.

Marco Beghelli beschreibt Frauen- und Kastratenstimmen, die u. a. in so genannten „gegengeschlechtlichen“ Rollen eingesetzt wurden. Insbesondere rekurriert er auf Anteile der Stimme, die von ihren Zeitgenossen als

„männlich“ [voce mascolina] und „weiblich“ [voce femminina] beschrieben wurden und die eine „dramatischere, rauhere Altstimme“ bei gleichzeitiger „leichter Sopranstimme“ [soprano leggero e buffo/serio] aufgewiesen hätten (S. 11, S. 5, S. 114). Der gleichzeitige Besitz beider Stimmen, so Beghelli, sei als Qualitätsstandard der Gesangstechnik von Sängerinnen und vielleicht auch Kastraten bis ins 20. Jahrhundert hinein gefordert worden. Mehr noch: Das zentrale Thema der Oper, jedenfalls, wie sie seitens Théophile Gautiers 1849 beschrieben wurde, sei die Androgynie gewesen (S. 19). Grundlegend ist dabei die wörtliche Bezeichnung solcher Sängerinnen als „Hermaphrodit“ oder „Hermaphroditin“ in Primärquellen, so etwa Maria Malibrans 1835. (Damit weist Beghelli, anders als die deutschsprachigen Publikationen, den Begriff der Androgynie in Quellentexten nach, während es von Knaus und Herr in Teilen angenommen wird, auf einen Beleg aber verzichtet wird.)

Der Nachweis der doppelten Stimmen gelingt Beghelli mittels einer Befragung der Beschreibungen der Singstimmen seitens ihrer Zeitgenossen sowie einer Sichtung der für sie geschriebenen und von ihnen versehenen Partien, wobei aussagekräftige Notenbeispiele ebenso wie Porträts und Fotografien eingefügt sind. Bei jenen Sängerinnen, zu denen Tonaufnahmen vorhanden sind, werden auch diese analysiert und in der CD mitgeliefert, erfreulicherweise vor allem solche des Zeitraums von 1901 bis 1912. Hinzu kommt eine kleine Sensation, nämlich Raffaele Talmellis Dokumentation einer mit den Initialen A. T. bezeichneten, als Mann geborenen Sängerin (1920–2005), die aufgrund des Partialen Morris-Syndroms (PAIS) dritten Grades wahrscheinlich körperliche Parallelen zu Kastraten aufwies. Nicht zuletzt über den Umweg des klingenden Beispiels der Stimme dieser Sängerin im Vergleich mit der Aufnahme Alessandro Moreschis sowie Beschreibungen und Gesangspartien für die letzten Kastraten schließt Beghelli die Frage nach der Beschaffenheit der Kastratenstimmen und des Erbes derselben in den Altstimmen ein. Maria Malibrans habe über eine echte doppelte Stimme, nämlich einen Alt „bewusst vermänn-

lichten Klangs“ und einen „vollkommenen, leichten“ Sopran verfügt, was sie auch nicht versteckt habe. So sei von einer wahren „vokalen Androgynie“ zu sprechen (S. 22). Beghelli weist diese doppelte Stimme mit ihren doppelten Registern und ihrer ästhetischen Inhomogenität als Ideal für Altistinnen bis ins 20. Jahrhundert hinein nach und kennzeichnet sie als Erbe der Stimme der Kastraten. Dies gelingt, denn was zuerst ein Aneinanderhängen unterschiedlicher Kapitel zu Sängerinnen zu sein scheint, entpuppt sich bei genauerer Lektüre als eine stringente Erzählung des Hermaphroditismus in der Altstimme. Isabella Colbran und Giuditta Negri, heute als Soprane bezeichnet, hätten genau diesen Stimmtyp aufgewiesen. Der Verdacht, die doppelten Stimmen seien nur durch einen Defekt der Stimmhebung verursacht worden, müsse angesichts der Dauern der Karrieren (50, 60 Jahre) zurückgewiesen werden (S. 134). Auch Verdi habe eine entsprechende mit doppelter Stimme begabte Altistin für seine ihm sehr am Herzen liegende *Azucena* gefordert (S. 135).

Über Marietta Alboni, Guerrina Fabbri, Pauline Viardot, Marianne Brandt, Eugenia Mantelli und anderen bis zu Marian Anderson gelangt Beghelli zum Kapitel „Vom Alt zum Mezzosopran“. Dabei versteht er unter einem Mezzosopran eine Stimme, die oft mit dem Ambitus eines solchen damaligen Altens deckungsgleich sei, die aber über die ganze Breite eine homogenere Farbe des Klanges aufweise, mit sehr klingender Höhe und ohne die „mächtigen Resonanzen“ der Bruststimme in tieferen Bereichen. Gerade anhand der Beurteilung der Tonaufnahmen gelangt Beghelli ferner zur These einer „Mezzosopranisierung“ der Altistinnen ab 1920 (S. 91), mit einer ausbalancierten Intensität der Töne, mit „weniger männlichen, weniger kräftigen“ Brustresonanzen bei gleichzeitig „klingenden und gut gedeckten Höhen“. Damit entlarvt Beghelli den Mezzosopran auf der Opernbühne, wie er uns heute vertraut ist, als ein vergleichsweise neues Stimmfach. Immer wieder nimmt Beghelli auch auf Parallelen in den Tenor- und Baritonstimmen Bezug: Ähnliches sei in denselben Jahren in Bezug auf die Baritone zu beobach-

ten, deren hohe Töne Helligkeit und Leichtigkeit einbüßten zugunsten eines volleren Klanges und damit einer Angleichung an die Farbe der tiefen Töne, wie etwa bei Titta Ruffo zu beobachten. Es sei, so Beghelli weiter, die Vokalität der Kastraten gewesen, die in der „doppelten“ Stimme des Alts des 19. Jahrhunderts wie im vorromantischen Tenor weitergeführt wurde. Dies weist er anhand der Sängerinnen Rosminda Pisaroni und Marianna Marconi sowie am Beispiel des Kastraten Giovanni Battista Velluti nach, dem (entgegen anders lautenden Urteilen) offenbar die klingende, männliche Tiefe fehlte, was seitens der zeitgenössischen Stimmbeschreibungen herausgehoben wird. Die „doppelte“ Stimme Marietta Albonis sei es gewesen, die Rossini dazu gebracht habe, sie als den „letzten Kastraten“ zu bezeichnen (S. 131). Seine These belegt Beghelli mit bestimmten Gemeinsamkeiten, die die Aufnahmen der Stimme Alessandro Moreschis, des offiziell „letzten Kastraten“, und jene der Stimme A. T.s aufweisen. Eine Ergänzung bildet die angefügte kurze persönlich geprägte Biografie A. T.s durch Raffaele Talmelli, eines Mediziners, Psychologen, Philosophen und Sängers, die auf gesangstechnische, soziologische, kulturwissenschaftliche und religionsgeschichtliche Aspekte verweist.

Das Vorwort von Kai Wessel zu Corinna Herrs Publikation formuliert zu Recht: „Hier werden Quellen zu einem wissenschaftlich noch wenig erforschten Thema zusammen geführt, die – aus unterschiedlichen Epochen stammend – bisher nicht in Korrelation gebracht wurden“ und die „die Kontinuität der hohen Männerstimme [...] in allen ihren Facetten [...] bis heute“ beschreiben (S. 9). Die Autorin beginnt mit einer Betrachtung von Falsettisten und Kastraten im 16. Jahrhundert an der päpstlichen Kapelle und in Deutschland („Geheimer Gesang“), untersucht dann Kastratenrollen in der italienischen Oper zwischen 1680 und 1730 („Heldengesang“) sowie die Kastraten und Haut-contres in Frankreich („Unnatürlicher Gesang“), widmet sich dem Thema „Diskurse, Rollen – und eine neue Gesangstechnik um 1800“ („Unvergesslicher Gesang“), um

schließlich zu „Kastratenrezeption und die ‚Erben‘ der Kastraten im 20. Jahrhundert“ („Neuer Gesang“) überzugehen. Dabei legt sie Aussagen des bisherigen Forschungsstandes dar und differenziert diese weiter. Hierfür wertet sie zahlreiches, weitgehend bereits in modernen Ausgaben ediertes Notenmaterial sowie entsprechende Beschreibungen und Gesangstraktate (für Italien insbesondere Bontempi, Tosi und Mancini) aus.

Herr nimmt damit eine längst fällige Arbeit vor, um unter vielen anderen Aspekten das „Hochtonideal“ (S. 223), die Entwicklung hin zur Agilität und Kategorien von Natur in Bezug zu Singstimmen und Geschlecht illustrieren zu können. Dabei gibt sie den Lesenden eine Vielzahl an Verweisen zum Thema in die Hand. „Die Dialektik [von Kastraten und Falsettisten, von hohen Männerstimmen und Frauenstimmen] ist nicht nur eine des Geschlechts, sondern es konkurrieren insbesondere auch differierende Ordnungen des Gesangs“ (S. 507 f.), so Herr in Bezug auf mehrere Jahrhunderte bis heute. Auch löst sie aus dem Noten- und Textmaterial der „drammi per musica“ ab dem späten Settecento „männliche“ und „weibliche“ Kastraten heraus (S. 217), eine Klassifizierung, die sich mit deren Alter hätte ändern können und die zudem von spezifischen Besetzungspraxen durchkreuzt worden sei (ebd., weitgehend in Übereinstimmung mit Knaus und Charton).

Ferner unterstreicht Herr, dass die „Diskussion um die ‚Ordnungen der Natur‘ im Kunstgesang und der hohen Männerstimme“ „paradigmatisch für einen gesangsästhetischen Diskurs“ sei, der „mit der Diskussion um die Falsettisten am Ende des 20. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt“ erreicht habe (S. 508 f.). Parallelen zur „Künstlichkeit des Gesangs“ der „aktuellen Falsettisten in der ‚E‘- und der ‚U‘-Musik“ (S. 509) werden aufgezeigt. Zentral ist die Schlussfolgerung, wonach „der Affekt zu einem Auslöser für die reine Vokalität der hohen männlichen Stimme [wird]“ (S. 218), zumal sie durch Analysen italienischer Vokal- und Rollenprofile, Übersichten zu Besetzungen und Ambitus sowie durch Musikbeispiele belegt wird, die für interessierte Musikwissen-

schaftler ebenso nützlich sind wie für Dramaturgen, Regisseure und Singende. Die Autorin betont zu Recht: „Das Phänomen der hohen Männerstimme kann auch in diesem Buch nicht erschöpfend behandelt werden. Es fehlt insbesondere die Betrachtung des Gesangs in Kulturen außerhalb des westeuropäischen Raums.“ (S. 509). Immer wieder werden Bezüge zur heutigen Situation des Musiklebens, nicht nur der Popmusik und Oper, sondern auch zum Film, hergestellt. In einigen Sätzen ist die Sprache ungewohnt („Auch kommt die Idee der hohen Stimme als Sinnbild der Jugend [gemeint: Jugend] gerade diesem Beispiel zum Tragen, denn Nero ist in diesem Werk [Incoronazione di Poppea] ein Teenager.“ (S. 133), oder: „Will ich, dass mein Hund mir gehorcht, spreche ich mit tiefer Stimme.“ (S. 507). Zur Untermauerung ihrer These von „Engelgesang [...] als spezieller Topos der Kastratenrezeption bis in die Gegenwart“ (S. 71) zieht Herr eine nicht-italienische, ins Deutsche übersetzte lateinische Quelle nach Böhme von 1622/23 heran, die „die Androgynitätsvorstellung“ der Engel bejahe (ebd.), und unterstreicht eine Androgynie für die Kastraten Italiens im frühen Ottocento (S. 219), während sie eine „eindeutige Männlichkeit“ erst für die Tenöre annimmt (ebd.), dies neben der These heroischer Männlichkeit vieler Kastratenrollen. Das Einbeziehen der Sekundärliteratur in italienischer Sprache hätte die Argumentation noch präziser und spannender werden lassen, da hier häufig Gegensätzliches festgestellt wurde, woran die inneritalienische Perspektive deutlich wird (Ablehnung von Androgynität im barocken Italien, Valerio Marchetti 2001; Männlichkeit der Engel ebd., Giacomo Jori 2007; männliche Konnotation des Bilds der Nichtigall statt weiblicher; Diskussion des stile nuovo-antico durch Paola Lunetta Franco 2001/2002).

Entgegen dem aktuellen Trend der Musikwissenschaft sei für mehr Fußnoten plädiert, etwa, wenn gesagt wird, dass Mancinis Traktat (trotz des zeitlichen Abstands und fehlender umfassender inneritalienischer Dokumentation des Gesangs Bernacchis) als „Beschreibung und Kodifizierung [...] der Errungenschaften

der Bernacchi-Schule“ angesehen werden könne und lediglich ein Lehrer-Schüler-Verhältnis genannt wird (S. 127) oder wenn als „Höhepunkt der Empfindsamkeit in Italien“, also eines eher als nördlich angesehenen Phänomens, die Zeit „um 1770“ (S. 128) genannt ist – hier werden Lesende auf Belege und Sekundärliteratur neugierig. Wortschöpfungen wecken die Aufmerksamkeit („Toskanese“ statt „Toskaner“, S. 175, „Etabliertheit“, S. 215, „Werkmanuskripte“ für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, S. 118). Auch aufgrund der fehlenden Aufmerksamkeit des Verlages sind viele Fehler im Druckbild, darunter teilweise auch unverständliche Sätze, zu bemerken (z. B. S. 49). Dies gilt auch für die zitierten italienischen Quellentexte, von denen fast keiner fehlerlos ist. Hierzu gehören u. a. Akzente, die die Apostrophe ersetzen sollen, unmotivierte Leerstellen auch vor und nach Interpunktionen (S. 126), nicht nachvollziehbare Groß- und Kleinschreibung und erhebliche Bedeutungsänderungen (z. Bsp. „fesso“ statt „sesso“, also „Leck“, statt, hier, „Geschlecht“, S. 128), „pretendono di re“ statt „pretendono dire“ (etwa: sie verlangen von König [...]“) statt „sie geben vor, zu sagen“, S. 214), „soni“ statt „sono“, S. 124, „uocce“ statt „voce“, S. 39, „gorche“ statt „gorghe“, S. 132). Interessierte sollten sich davon nicht irritieren lassen, sondern ihre Aufmerksamkeit konsequent auf den Inhalt der Publikation von Corinna Herr richten, um diese gewinnbringend lesen zu können.

Die ausdrücklich theoretisch orientierte Arbeit von Anke Charton ist in glänzender theaterwissenschaftlich geprägter Sprache geschrieben. Im Haupttext aufgekommene Zweifel an der Argumentation werden in den Fußnoten, die die entsprechende Sekundärliteratur und die von dieser wiedergegebenen Primärquellen, auf die Charton Bezug nimmt, enthalten, zuverlässig bereinigt. Im Vordergrund der Publikation steht die Sensibilisierung für die „Historizität von Geschlechterbildern“ (S. 314) mit ihren erheblichen Auswirkungen auf die Stimme wie die Oper. Das Buch ist in drei Hauptkapitel gegliedert: „Körper, Geschlecht und Stimme – Begriffe und Beziehungen“, „Operngeschichte

und Geschlechterrepräsentation um 1600“ und „Stimme und Geschlecht – eine opernhistorische Annäherung aus zwei Perspektiven“. Diese weisen keine aufeinander aufbauende Struktur auf. Dies wäre angesichts der Tatsache, dass es sich um eine theoretische Überblicksarbeit handelt, die für sich in Anspruch nimmt, die Zeit von um 1550 bis heute abzudecken, auch nicht möglich. Vielmehr erweist sich diese Gliederung als gute Wahl, denn so gelingt der Autorin, die Lesenden unmerklich zu zahlreichen Gedanken und Überprüfungen der eigenen Positionen und Kenntnisse zum Thema zu bewegen, selbst dann, wenn diese von jenen Chartons abweichen (so differiert beispielsweise Chartons Verständnis der „Hosenrolle“ von jenem von Knaus). Gleichzeitig wird dadurch die Gefahr von Fehlern aufgrund zu genauen Bezugs vermieden.

Chronologisch betrachtet mag die Gewichtung der Beispiele Chartons zunächst wenig einleuchten, da viel Gewicht auf die Zeit um 1600 mit drei konkreten Beispielen gelegt wird, die folgenden Ausführungen zu Kastraten und zur Hosenrolle weniger Platz einnehmen und sehr generisch gehalten sind, der „musicco“ nur kurz erörtert wird und die Beobachtungen zum 21. Jahrhundert noch allgemeiner ausfallen bzw. sie auf einzelnen Episoden der Singenden und des Publikums heute basieren. Doch dadurch erhält das Buch einen leserfreundlichen Umfang (357 Seiten) und stellt die wesentlichen Gedanken zum Thema vor, zumal Klarheit des Textes und sichere Wahl der Beispiele überzeugen. Gerade aufgrund der drei Beispiele um 1600 gelingt es zu unterstreichen, was die Musikwissenschaft vielleicht verdrängt hat: Oper sei „keine Erfindung, die aus dem Nichts kommt“ (S. 310), sondern sie sei „in den italienischen Theaterformen des späten 16. Jahrhunderts verwurzelt, die mit dem Element des expressiven Sologesangs neue Verbindungen eingehen“ (ebd.). Damit möchte Charton Thesen Silke Leopolds (S. 113 ff.) differenzieren, und zwar über die Stimme und das Geschlecht: Trionfi, Intermedi, die sacra rappresentazione einerseits, die Berufsschauspieler der commedia all'improvviso andererseits und „die musikdramatischen Experimente der

Dilettanten“ würden alle Geschlechterbilder „transportieren“ (S. 310).

Charton macht die Verknüpfung des „Konflikt(s) zwischen Erwerbstätigkeit und Amateurtätigkeit“ und „Kategorien des Standes und des Geschlechts“, die „Vernetzung verschiedener Sphären, der, auch in Hinblick auf Geschlechterverhältnisse, weiterer Untersuchung bedarf“ (S. 311) deutlich. Am interessantesten ist ihre Aussage zur Wandlung in Bezug auf die Wahrnehmung der so genannten Hosenrolle: „In einem Modell, das Männer in Frauenrollen nur als vereinzelt Zeichen grotesker Komik oder als Indikator von Perversion erlaubt, existiert die Hosenrolle, wengleich mit inhaltlichen Veränderungen, nahezu unbehelligt weiter. Sie tut dies, obwohl sich die Vorzeichen des Geschlechterverständnisses grundlegend wandeln: von einem Modell, das dem temporären Übergang erlaubt, *weil* er innerhalb eines universalen Körpers als möglich angesehen wird, hin zu einem Modell, in dem der temporäre Übergang im Bühnenkontext gestattet wird, *obwohl* die Grenze zwischen oppositionären Geschlechterkörpern eine geschlossene ist und jenseits der Bühne keine Durchlässigkeit mehr angenommen wird.“ (S. 262). (Eine solche Annahme basiert selbstredend auf einer Annahme des One-Sex-Modells für das Sei- und Settecento, dessen Gültigkeit nach Meinung der Rezensentin widerlegt werden kann.)

In einem ersten Kapitel stellt Charton die aktuelle Forschung zum Körper dar, und zwar „als historisches Feld“ innerhalb einer „soziologischen Annäherung“, die Verbindung von „Körper und Leib“ als „anthropologische Annäherung“ und „Körper in der Oper – Oper als Verkörperung“ dargestellt. Die Autorin gesteht – wie Knaus und teilweise Herr – den Kastraten auf der Bühne ebenfalls eine Männlichkeit zu, die sie von deren Rechten (niedere Weißen, höhere soziale Stellung als Frauen) ableitet (S. 217). Ferner verweist sie zu Recht darauf, dass die „Identität des Kastraten nicht nur an seinen Körper rückgebunden [ist], sondern [zusätzlich] von sozialen Zuweisungen von Status und Geschlecht [abhängt]“ (S. 216). Dem theaterwissenschaftlichen Zugang sind

ferner weitere anregende Gedanken geschuldet, so etwa die Betonung jenes der „Stimme als eine Komponente der Struktur Maske“ (S. 315) oder der Tatsache, dass der Kastrat Gaetano Guadagni beim Schauspieler David Garrick in London studiert hatte und entsprechend einen anderen Zugang zu seiner Partie gefunden habe: Er habe sie nunmehr nicht mehr vorgestellt, sondern sei hinter ihr verschwunden. Ein Anliegen ist es Charton auch, u. a. angesichts zahlreicher verschiedener Typisierungen von Sängern hoher Stimmen heute zu betonen: „Geschlechterbilder werden damit zunehmend pluralistisch“ (S. 314) und so, in Einklang mit einigen Thesen Butlers, aus dem Bereich der Stimmen und Oper heraus auf die Gegenwart und vielleicht auch Zukunft außerhalb derselben zu verweisen.

Das Buch Chartons enthält fast keine Rechtschreib- oder Tippfehler (vom unsäglichem, offenbar nicht in der Einflussnahme Chartons liegenden Irrtum des Verlages, ein weiteres Buch als „Comica – Donna Attrica – Innamorata“ anzukündigen, einmal abgesehen) und stellt damit eine rühmliche Ausnahme dar.

Als Fazit ist zu wiederholen, dass die drei Publikationen in deutscher Sprache ideal dazu geeignet sind, primär den aktuellen und damit auch durchaus neuen Blick auf weitgehend bereits früher angedeutete Phänomene zu leisten, wobei zahlreiche Verweise und Anregungen nicht fehlen. Die Publikation in italienischer Sprache dagegen extrapoliert über bisher so nicht zusammengeführte und wenig bekannte Primärquellen völlig neue Erkenntnisse zu Singstimmen. Damit wie auch aufgrund der leicht verständlichen und dennoch gleichzeitig jeweils ganz individuellen Sprache der deutschsprachigen Publikationen und der Hör- und Notenbeispiele des Buches Beghelli erweist sich dieses „Paket“ von vier Büchern zur Stimme nicht nur als idealer Ausgangspunkt für jene, die sich mit dem jetzigen Stand der Stimmforschung beschäftigen möchten, sondern auch für Seminare und Übungen mit Studierenden zum Thema. Gleichzeitig wäre zu wünschen, dass es – vor allem von deutscher

Seite aus – zu einer größeren Wahrnehmung der genuin sehr sorgfältigen, philologisch orientierten italienischen Arbeiten, der italienischen Sekundärliteratur und der zahlreichen, in europäischen Bibliotheken und Archiven befindlichen, bisher noch nicht beachteten Primärquellen kommen möge. Dann nämlich stehen der Stimmforschung weitere spannende Ergebnisse bevor.

(August 2013)

Saskia Maria Woyke

Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Wien: Praesens Verlag 2012. XI, 308 S., Abb., CD, Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 1.)

Die Beiträge der drei Kongresse, die die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Zeitraum von 2007 bis 2009 zu Fragestellungen zu Theorie und Interpretation der Musik durchgeführt hat, erfahren in einer neuen Schriftenreihe jetzt ihre Veröffentlichung für ein breiteres Publikum. Das Unterfangen lohnt, stammen die Beitragenden schließlich aus den unterschiedlichsten Fachrichtungen und können – ihrer Disziplin gemäß – sehr unterschiedliche Blickrichtungen auf die wechselnden Untersuchungsgegenstände beisteuern. Der erste Band präsentiert unter dem holprigen Untertitel „Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert“ Arbeiten zur wechselvollen Geschichte der Musiktheorie Wiens von Wolfgang Ebner bis Franz Schubert und stellt Fragen nach kompositorischen Grundlagen und der Art ihrer Vermittlung, mithin nach Analysetechniken unter historischen Perspektiven und schließlich nach den Quellen. An den dem Band zugrunde liegenden Kongress von 2007 erinnert eine dem Buch beiliegende CD, die mit dem hervorragend aufgemachten materialreichen Katalog eine thematisch verknüpfte Ausstellung in der Bibliothek der Universität dokumentiert.

Wenn Melanie Wald-Fuhrmann im ersten Beitrag des Bandes, der sich mit dem kulturhistorischen Kontext der Wiener Musiktheorie im 17. Jahrhundert auseinandersetzt, nach dem (historischen) Selbstverständnis von Musiktheorie fragt, liefert sie noch keine Folie für das Verständnis des Bandes als Ganzes: Ihre These eines beständigen Arbeitens mit dem Gesamt-Repertoire an musikalischem Wissen, das (aus Unterrichtsverpflichtungen abgeleitet) eben nicht auf Originalität zielte, gilt eben nur für den von ihr untersuchten, dem Kontext der höfischen Musik zuzuordnenden Corpus, keineswegs aber für das 18. und 19. Jahrhundert. Dabei gelangt sie in der Darstellung von Übernahmeverfahren in Lehrwerken, insbesondere bei Poglietti und Aufschnaiter, zu interessanten Beobachtungen. Der Gestalt Alessandro Poglietti sind denn auch zwei weitere Beiträge von Peter Waldner und Markus Grassl gewidmet. Grassl befasst sich mit den in der Forschungsliteratur bislang stiefmütterlich behandelten Ricercarkompositionen Pogliettis. Die von ihm verwendete Terminologie ist oft entweder unscharf oder unhistorisch, so in seiner Darstellung der *Cadenzia doppia*, S. 67, und es verwundert, dass die wichtige Arbeit Bernhard Meiers (*Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992) im Rahmen der sonst schlüssigen Darstellung der „organistischen Tonarten“ (S. 73 ff.) unberücksichtigt geblieben ist.

Wolfgang Horn stellt Georg Muffats Kompositionslehre anhand eines bislang eher unbeachteten lateinischen Traktats dar. Oliver Wieners Beitrag zum „Fall Murschhauser“ als Kontroverse über tradierte Satztechniken am Rande der zeitgenössischen Auseinandersetzungen um Matthesons „Orchestra“-Schriften widmet sich den Quer- und Längsverbindungen zwischen nord und süddeutsch-österreichischer Musiktheorie; der Forschungsstand des Beitrags ist jedoch – bedingt durch die späte Veröffentlichung – inzwischen überholt. Gleiches gilt für den ebenso instruktiven wie kreativen Beitrag Gerhard J. Winklers über Haydn als Lehrer Beethovens. Die Figur Johann Joseph Fux steht zu Recht im

Mittelpunkt des Bandes; Jen-yen Chen und Walter-Kurt Kreyszig befassen sich mit Anwendung und Rezeption der Fux'schen Lehre, wobei Chens Darstellung von kompositorischen Verfahren bei Wagenseil erheblich stärker überzeugt als die Fußnotenwüste Kreyszigs, dessen Fokus unkenntlich bleibt. Martin Eybl gelingt es, den als Reaktionär verurteilten Fux mit einer Analyse seiner Triosonaten als Pionier zu rehabilitieren.

Die beiden mit Abstand gewichtigsten Beiträge des Bandes befinden sich an dessen Ende: Dieter Torkewitz, Initiator und Herausgeber der Reihe, äußert sich einmal mehr zu Mozarts Kompositionsunterricht, und Stefan Rohringer synchronisiert harmonische Verfahren in der Musik Franz Schuberts und die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit, sekundiert von einem interessanten Beitrag über die Rezeption der Generalbasslehre der Franziskaner in der Slowakei von Ladislav Kacics.

Anders als die bislang in der Mozart-Forschung gebräuchliche Lesart hält Torkewitz ein klares Plädoyer für Thomas Attwood, den wichtigsten Schüler Mozarts: Dessen Übungslösungen werden von Torkewitz sondiert und mit Mozarts Lösungen, aber auch Mozarts Kompositionen kontextualisiert; mit der Kategorie des „linearen Gleitmodells“ erarbeitet er zudem ein handhabbares Analysewerkzeug für ein in der Kompositionstechnik des 18. Jahrhunderts häufig anzutreffendes Modell. Dabei rückt Torkewitz einmal mehr den methodischen Ansatz Mozarts in die Tradition der (süd- wie nord-) europäischen kompositorischen Ausbildung durch Generalbassmodelle und damit der weit ins 19. Jahrhundert hinein vermittelten, aus Italien stammenden Partimento-Tradition. Stefan Rohringer wiederum stellt harmonische Fortschreitungen bei Schubert und Entsprechungen in den Generalbasslehren Albrechtsbergers und Sechters einander gegenüber und kommt zu wichtigen Verlinkungen. Dabei wirken die regelmäßigen Querverweise auf einen anderen bedeutenden Wiener Theoretiker – allerdings des 20. Jahrhunderts – durchaus erfrischend und (auf die dargestellten Kombinationen

bezogen) erhellend: Rohringer bezieht mehrfach Ansätze Heinrich Schenkers in seine Darstellung ein und verweist auch auf die Aneignungen in der Tonfeld-Lehre bei Albert Simon. Andererseits bleibt offen, warum der Autor damit zwar weit in der Geschichte der Musiktheorie vorgreift, andererseits aber eindeutige Modellkonstellationen (wie S. 282 f.) nicht mit der historisch gebräuchlichen Terminologie besetzt.

Der Band als Einheit überzeugt – durch die kompakte Darstellung des Mikro- und Makrokosmos „Musiktheorie in Wien“ über den Zeitraum von 250 Jahren, durch eine individualisierte Darstellung und durch die der unterschiedlichen Disziplinenzugehörigkeit der Autoren zu verdankende Fokussierung. Er hätte allerdings ein besseres Lektorat verdient – und eine einheitlichere Gestaltung der Notenbeispiele.

(Januar 2013)

Birger Petersen

CHRISTIAN BROY: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts. Augsburg: Wißner-Verlag 2012. 245 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 5)

Christian Broy beschäftigt sich mit einem weitläufigen und schwer zu fassenden Œuvre, das zu lange im Schatten des berühmten Sohnes schlummerte. Dem heutigen Wunsch, es besser zu kennen, steht die Tatsache entgegen, dass die Quellen- und Textforschung viel zu spät eingesetzt hat – der weitaus größte Teil der Forschungsliteratur stammt aus den letzten zwanzig Jahren; ein brauchbares Werkverzeichnis Leopold Mozarts liegt erst seit 2010 vor. Broys neueste Schrift stellt in diesem Kontext einen weiteren wichtigen und schweren Baustein dar; schwer, weil hier das dornige Feld der Sachanalyse (Autopsie) von Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts angegangen wird, an das sich nur wenige Forscher trauen.

In der Bibliothekswissenschaft bedeutet die Autopsie eines Manuskripts die Bestimmung desselben im Verhältnis zur Originalquelle. Da

diese im besten Falle das Autograph des Komponisten oder die durch ihn eigenhändig überprüfte oder beglaubigte Handschrift ist, steht es a priori schlecht um alle Manuskripte, deren Provenienz nicht zu klären ist. Leider gibt es von Leopold Mozart nur relativ wenige autographe Musikhandschriften und auch keine eigenhändige Zusammenstellung seiner Werke; deshalb ist bei vielen der bekannten Handschriften die Werk-Authentizität fraglich. Denn Mozarts Vater war zu seiner Zeit berühmt genug, um Unterschiebungen attraktiv zu machen. Broy stellt nun einige bisher weniger gebräuchliche Methoden vor – und darin besteht der eigentliche Wert seiner Studie –, um jedes aus der Quelle ableitbare Indiz zum Zwecke der Authentifizierung zu nutzen.

Hauptdesiderat war die Identifizierung der Kopisten, wobei denen des Salzburger Hofes besondere Bedeutung zukommt. Sie anhand von Rechnungen und Quittungen schließlich sogar namentlich dingfest zu machen, musste fast detektivischen Eifer mobilisieren. Wo diese Abschriften quer durch Europa auftauchen, darf man die betreffenden Werke als beglaubigt betrachten. Ein zweites Feld ist die Provenienzerforschung der Manuskripte. Über die Erstbesitzer ließen sich oft Verbindungen zur Salzburger Universität oder zu dortigen Abteien, auch zu anderen bekannten Persönlichkeiten herstellen, was den Grad der Beglaubigung einer Quelle unterschiedlich stark erhöhen konnte. In den zu ausladenden biografischen Angaben der Manuskript-Empfänger wirkt Broy etwas ermüdend; Komprimierung der Informationen täte da not. Indessen erscheint mir das Prinzip, jede nur denkbare biografische Information in Argumente für oder gegen die Authentizität einer Quelle einzusetzen, von großer Bedeutung.

Ferner informiert Broy kompetent über das politische, soziale und geistige Umfeld, in dem Leopold Mozart wirkte. Man erfährt viel über die Vorsichtsmaßnahmen, die man zum Schutze eigener Werke treffen musste in einer Zeit ohne Autorenrechte und angesichts alltäglichen Raubes durch unerlaubte Abschriften.

Es wird dargelegt, in welchem Maße die Kontakte Leopold Mozarts mit den Augsburger, Nürnberger und Leipziger Verlegern von Nutzen sein konnten und in welcher Weise er kompositorisch und strategisch auf den Wandel von der Patronatskultur zu einer zunehmend bürgerlichen Kundschaft reagierte. Es erscheint ein etwas desillusionierendes, aber äußerst plausibles Bild davon, wie notwendig es für Leopold Mozart war, eigenwirtschaftliche Aktivitäten zu entwickeln, da die Zahlungsfähigkeit der spätabolutistischen Höfe mit den steigenden Lebenshaltungskosten nicht mehr Schritt halten konnte. – Ein ernsthafter Störfaktor der Lektüre ist Broys selbst bei einfachen Sachverhalten schwerfälliger und überladener Schreibstil. Da sollte für kommende Publikationen Abhilfe geschaffen werden.

(Februar 2013)

Ulrich Drüner

ANDREAS ROMBERG. *Briefwechsel (1798–1821)*. Hrsg. von Volkmar VON PECHSTAEDT, Vorwort von Christoph HUST, *Werkverzeichnis von Axel BEER*. Göttingen: Hainholz 2009. 232 S., Abb., Nbsp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 13.)

Briefkorrespondenzen gehören ohne Frage zu den unverzichtbaren und fundamentalen Dokumenten der musikhistorischen Forschungsarbeit. Noch immer muss man auf diese wichtigen Unterlagen bei vielen Komponisten verzichten, die im Schatten großer Namen stehen, die aber für das Verständnis und die Einsicht in die verschiedenen Stilepochen eine sichere und möglichst spekulationsfreie Basis liefern. Andreas Romberg prägte zusammen mit seinem Vetter Bernhard Romberg die Musikwelt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in einem Maß, das nicht immer von den Historikern unserer Tage erkannt wird. Das mag zum Teil damit zusammenhängen, dass die Romberg-Forschung noch immer auf Literatur angewiesen ist, die mittlerweile über 70 Jahre alt ist und dass selbst in den lexikografischen Artikeln neue Quellen nicht erschlossen und bearbeitet wurden.

Bei der allgemein anerkannten Bedeutung Rombergs für die Entwicklung der kammermusikalischen, oratorischen und symphonischen Musik um 1800 wurde eine verlässliche Edition seiner Briefzeugnisse schon lange vermisst. Volkmar von Pechstaedt übergab vor wenigen Jahren den Briefwechsel des großen Komponisten der wissenschaftlichen Forschung und konnte eine unerwartete Zahl bisher unbekannter Schriftstücke vorlegen, die unser Bild von seinem Umfeld, seinem Freundeskreis und seinen Schaffensprozessen enorm erweitern, obwohl der zusammengetragene Bestand nur einen Teil der Romberg-Korrespondenz präsentieren kann.

Die jetzt vorliegende Briefausgabe setzt ein mit einem Brief des 31jährigen Komponisten aus seiner Hamburger Zeit an den Verlag Breitkopf & Härtel. Schreiben zwischen Romberg und seinen Verlegern nehmen bei weitem größten Anteil der Ausgabe ein. Leider ist die Korrespondenz mit seinen zahlreichen Komponistenfreunden und Kollegen ebenso wie die mit seinen Verwandten, unter denen sich einige anerkannte Musiker befanden, verloren gegangen. Dass kein einziger Brief mit seinem Vetter Bernhard bekannt ist, kann man nur als herben Verlust für die Musikgeschichte ansehen. Immerhin aber konnte Volkmar von Pechstaedt 121 Briefe ausfindig machen, die neben dem unnachgiebigen Komponisten, der seine Werke nicht verschleudern will, und dem vorsichtigen Verleger, der in Andreas Rombergs Kompositionen nicht unbedingt eine finanzielle Goldgrube sieht, auch den fürsorglichen Familienvater und den anspruchsvollen Künstler vorstellen.

Obwohl die Korrespondenz nur wenig zur Frage hergibt, woher Romberg seine musikästhetische Leitlinie nimmt, zeigt Christoph Hust in einem Vorwort anhand von Titelblättern, dass sich Brücken zu den wortführenden Theoretikern der Zeit herstellen lassen – ein interessanter und neuer Aspekt in der Romberg-Forschung. Eine unentbehrliche Arbeitshilfe ist das detaillierte Verzeichnis der gedruckten Kompositionen, das Axel Beer beigesteuert hat.

Die Briefeditionen, für die Volkmar von

Pechstaedt verantwortlich zeichnet, erfüllen voll einen wissenschaftlichen Anspruch und sind mit sehr sorgfältigen und instruktiven Anmerkungen versehen. Dass der 59. Brief aus Hamburg versandt sein soll, ist ein verzeihlicher Lapsus: Romberg schrieb ihn in Gotha (Stephenson, S. 100, Anm. 250).

Mit dieser Veröffentlichung ist ohne Zweifel ein wichtiger Grundstein dafür gelegt, den Komponisten, der noch viel mehr als die *Glocke* aufzuweisen hat, häufiger ins Blickfeld der musikhistorischen Forschung zu stellen.

(Mai 2013)

Martin Blindow

URSULA KRAMER: *Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810–1918. Spiel-Arten einer selbstverständlichen Theaterpraxis. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 361 S., Abb., DVD, Nbsp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Band 41.)*

Die vor mehr als einem Jahrzehnt von Detlef Altenburg formulierte Einschätzung, dass für den deutschsprachigen Raum „das Gebiet Schauspielmusik [...] insgesamt [...] terra incognita“ (Art. „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Bd. 8, Sp. 1036) sei, gilt heute zwar nur noch bedingt, dennoch kann auch derzeit allenfalls von punktuellen Einblicken in die Gattungstradition gesprochen werden. In den gängigen Kanon der Musikgeschichtsschreibung haben vor allem diejenigen Kompositionen Eingang gefunden, die von berühmten Komponisten wie Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven oder Felix Mendelssohn verfasst wurden. Doch auch hier werden die Schauspielmusiken oft als randständiges Phänomen im jeweiligen Werkkontext behandelt, und es fehlt allgemein an kritischen Editionen und an einer repräsentativen Auswahl an Einspielungen. Ein Grund für die bis in die 1990er Jahre mangelnde Auseinandersetzung mit dieser Gattung mag vor allem darin begründet sein, dass sie sich schwer in den traditionellen Fächerkanon der Disziplinen einfügt: Von der Musikwissenschaft wurde sie lange als „Gebrauchsmusik“ zum Sprech-

theater abgewertet, die Literatur- und Theaterwissenschaften widmeten sich zumeist anderen Teilen der Aufführung als gerade der Musik. Viele der heute vorliegenden Studien beschäftigen sich mit ausgewählten Kompositionen zu Schauspielen berühmter Autoren, die alltägliche Theaterpraxis dieser Musik ist allerdings für den deutschen Kulturraum erst in Ansätzen erforscht. Ursula Kramer nähert sich mit ihrer Monografie 2008 deshalb zu Recht dem Phänomen Schauspielmusik aus lokalhistorischer Sicht und beschreibt die Schauspielmusikpraxis an einer Institution in konstanten Rahmenbedingungen: dem Darmstädter Hoftheater von 1810 bis 1918. Die Studie wendet sich vor allem institutionellen Fragen zu und versteht sich damit als quellenorientierter Beitrag zur Aufarbeitung musikalischer Alltagskultur, an die sie Fragen wie etwa die nach dem Repertoire, dem Orchesterdienst und den damit verbundenen Zuständigkeiten, der Stückeauswahl, den Kosten oder den Stellenwert der Schauspielmusik im Berufsalltag eines Hofkapellmitglieds stellt.

Der historische Längsschnitt der Studie gliedert sich in drei Phasen, die an den Regierungszeiten der jeweiligen Monarchen orientiert sind: Ludwig I. [sic!] (1810–1830), Ludwig II. und III. (1830–1877) sowie Ludwig IV. und Ernst Ludwig (1877–1918). Jede Phase wird aus vergleichbaren systematischen Blickwinkeln untersucht, in die einzelne Analysen zu den (leider nur in Teilen) überlieferten Musiken integriert werden. Im Vordergrund steht dabei die „Dokumentation des Phänomens Schauspielmusik als Teilbereich des Berufsalltags der Hofkapellmitglieder in seiner organisatorischen wie soziologischen Dimension“ (S. 24). Ein ausführlicher Anhang (der mit 140 Seiten den größten Unterabschnitt des Buches ausmacht) aus Verträgen, anderen Verwaltungsschriftstücken, Konzerteinlagen bei Schauspielaufführungen sowie einem „rekonstruierten Gesamtbestand der für eine Nutzung bei Schauspielaufführungen in Darmstadt potentiell verfügbaren Musikalien“ (S. 267) nebst einer DVD mit Partituren der Schauspielmusiken, die im Textteil genauer betrachtet werden, ergänzt den historischen

Überblick und gibt reichen Einblick in die von Kramer verwendeten Quellen.

Die Autorin räumt ein, dass der Ansatz einer Monografie über den Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert nur deshalb möglich war, weil der Quellenbestand zum Darmstädter Hoftheater zu großen Teilen den Verlusten des Zweiten Weltkrieges zum Opfer fiel und daher der musikanalytische Teil der Arbeit naturgemäß eingeschränkt bleibe. Es liegen zudem keine Quellen zu Textfassungen der jeweiligen Schauspiele vor (die im Rahmen der Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts oft stark verändert wurden), so dass eine „Zusammenschau aller praktischen Aufführungsmaterialien“ für dieses Theater nicht mehr möglich ist (S. 20). Die Stärke des von Kramer untersuchten Quellenbestands liegt daher vornehmlich in den Berichten über Organisation und Durchführung der Schauspielmusik im Theateralltag.

Die Regierungszeit des musikalisch ambitionierten Großherzogs Ludwig I., die aus musikhistorischer Perspektive im Hinblick auf Schauspielmusik die interessanteste Epoche für das Darmstädter Hoftheater zu sein scheint, nimmt – auch aus Gründen des Quellenbestands – den breitesten Raum in Kramers Studie ein. Die wichtige Rolle von Musik im Sprechtheater in Darmstadt erläutert die Autorin anhand der dort geführten Diskussion um diese Gattung, die sich unter anderem in ausschließlich der Schauspielmusik gewidmeten Verordnungen manifestiert. Ergänzt werden diese Ausführungen durch die Analysen von Musiken zu Dramen von Friedrich Schiller, William Shakespeare und Johann Wolfgang von Goethe.

Als institutionsgebundene Studie zur Musik im Sprechtheater des 19. Jahrhunderts eröffnet Kramers Schrift dem Lesenden grundlegende Erkenntnisse zu Schauspielmusikkonventionen der Darmstädter Bühne – auch wenn kein „großer Name“ unter den Komponisten zu finden ist. So stellt die Autorin etwa fest, dass die nichteigenszueinemStückkomponierteZwischenaktmusik in Darmstadt erst 1877 gestrichen wurde – die Abschaffung dieser *Entr'acts* wurde bisher fälschlicherweise oft in der Mitte des Jahrhunderts verortet.

Auf der Basis ähnlicher Quellenstudien (auch im internationalen Vergleich) könnte sich in Zukunft ein kohärentes Bild der Sprechtheaterpraxis des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum im Hinblick auf Musik ergeben. Die erst seit Kurzem sich verdichtende Forschungsgeschichte der Schauspielmusik zeigt, dass aus lokal begrenztem Material gezogene Verallgemeinerungen und Schlussfolgerungen oft revidiert werden mussten. Auch im Falle dieser Studie müssen in Einzelfällen die Interpretationen bereits heute aktualisiert werden: So ist etwa die Konvention, ein Schauspiel mit adäquater, nicht extra zu dem Stück komponierter Ouvertüre einzurichten, keine „lokale Sonderform“ (S. 18) des Darmstädter Theaters, sondern in der zweiten Jahrhunderthälfte eine gängige Erscheinung, die sich beispielsweise auch in den Theatern in Hannover oder Stuttgart findet.

Kramers aufwendige und detaillierte Quellenarbeit motiviert zu weiteren Untersuchungen der Institution Theater im Hinblick auf die Gattung Schauspielmusik, die zwischen so genanntem Sprech- und Musiktheater angesiedelt ist. Sie wird inzwischen nicht mehr als Randphänomen der Musikgeschichte wahrgenommen. Ihre Erforschung hat die bisherige Sicht auf die Bühnengattungen und -sparten bereits verändert und wird in Zukunft stärker mit den traditionellen musikgeschichtlichen Diskursen vernetzt werden. Dank gilt heute zunächst einer notwendigen und fundierten Grundlagenarbeit an den Quellen, wie Kramer sie vorgelegt hat.

(August 2013)

Antje Tumat

UDO BERMBACH: *Mythos Wagner. Berlin: Rowohlt Verlag 2013. 334 S., Abb.*

Udo Bermbachs mittlerweile sechs Bücher und rund zwanzig Aufsätze zum Thema Wagner repräsentieren das staunenswerte Ergebnis einer fast lebenslangen Beschäftigung mit diesem Komponisten. Sie strahlen wissenschaftliche Solidität aus und stehen in den Regalen eines jeden Wagnerforschers; in den

Medien wird dem Autor manchmal geradezu eine Deutungshoheit über Wagners Leben und Werk zugesprochen.

Angesichts dieser reichen Produktion sind Wiederholungen unvermeidlich. Bermbachs neueste Studie ist eine eher populärwissenschaftliche Abhandlung dessen, was u. a. in seinem letzten Werk *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen* (Stuttgart 2011) etwas elaborierter zu finden ist. Nach einer Erläuterung des „Mythos Wagner“ (Kapitel 1) wird ein biografischer Teil einem rezeptionsgeschichtlichen gegenübergestellt. Bermbach beruft sich auf die überholte Vorstellung, wonach Mythen „ewig gültige Geschichten“ erzählen (S. 18). Das stammt von Kurt Hübner; Roland Barthes, der auf die Manipulierbarkeit des Mythos hingewiesen hat, gibt Definitionen, die für Wagner weitaus genauer zutreffen.

Der Autor bemüht sich um ein allzu stark geglättetes, stimmiges Bild des Komponisten. In seiner Darstellung werden Wagners Lebensbezüge zu exklusiv vom 1848er-Revolutionär dominiert, vom politischen Künstler, der sowohl eine „Weltanschauung“ als auch ästhetische Postulate vertrat und diesen Überzeugungen alles unterordnete. Ein solches Bild ist nur um den Preis selektiver Vorgehensweisen möglich. Wagner war jedoch nicht in erster Linie Philosoph oder Politiker, sondern Musiker, der sein eigenes Werk verstanden wissen wollte und alles Erdenkliche tat, um es voranzubringen. Bermbach sieht schon in dem Verfasser der Novellen *Ein deutscher Musiker in Paris* und *Ein Ende in Paris* (beide 1841) den Autor als „exzeptionelle Persönlichkeit“, die „aus dem Meer der Durchschnittlichkeit“ heraustritt (S. 40). Zu diesem frühen Zeitpunkt, 1841, hatte Wagner gerade den keineswegs reifen *Rienzi* vollendet; hier „Alleinstellungsmerkmale“ zu suchen, die ihn schon 1841 über alles „herausheben“ sollen, macht keinen Sinn. Wagners Zürcher Schriften (1849–1852) beschreiben zwar eine bessere künftige Welt, doch ist es verfehlt, sie als sein „letztes Wort“ emporzutilisieren. Dementsprechend fällt es Bermbach schwer, die späten Schriften in sein Gesamtbild einzuordnen.

Wagner für die Dresdener Mai-Revolution 1849 als Aktivisten „von links“ zu vereinnahmen, ist bei passender Zitatauswahl nicht schwer; es gibt jedoch gegenteilige Aussagen, welche seine Revolutionsbeteiligung zu einer komplexen Sache machen. Das Pamphlet *Das Judentum in der Musik* von 1850 erwähnt Bermbach mehrfach, konkret analysiert wird es nicht. Wo der Antisemitismus in die Kunst überschwappt, greift er zur Notbremse des selektiven Zitierens. So erwähnt er den an Franz Liszt gerichteten berühmten Brief vom 11. Februar 1853, der den Inhalt der *Ring-*Tetralogie zusammenfasst: „Beachte wohl meine neue Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang! – *Ich muß es nächstens noch für die Frankfurter und Leipziger Juden komponieren – es ist ganz für sie gemacht.*“ Wie fast alle seine Vorgänger lässt Bermbach den (hier kursiv markierten) Schlussteil weg. Dass Wagner in dem Brief sein philosophisches Konzept verankert, hat man zur Belehrung des Lesers stets weitergereicht – dass darin aber auch die ideologische Position desselben Kunstwerks angesprochen ist, darf der Leser nicht erfahren. Und auch bei dem Zitat, *Parsifal* sei seine „letzte Karte“ (S. 145), verschweigt Bermbach Entscheidendes. Es heißt korrekt: „Gobineau sagt, die Germanen waren die letzte Karte, welche die Natur auszuspielen hatte, *Parsifal* ist meine letzte Karte“ (CW II, S. 718).

Bermbach sieht in dem von Cosima Wagner, Wolzogen, Chamberlain und Glasnapp geprägten „Bayreuther Gedanken“ eine „völlige Umdeutung der Intentionen Wagners“ (S. 267), und er meint, Glasnapp bezeichne zu Unrecht „den arischen Idealismus als die leitende Idee“ in Wagners Werken (S. 266). Doch Glasnapp täuschte sich nicht. In einem Brief vom 17. Mai 1881 an König Ludwig II. bezeichnete Wagner seinen *Ring* unumwunden als „das der arischen Rasse eigentümlichste Kunstwerk“. In den berühmten „Regenerationsschriften“ (1879–1881) wird er noch deutlicher. Sie lesen sich wie das große Alphabet des „Bayreuther Gedankens“: Antisemitisches Gottesbild, Antisemitismus als biologischer Rassismus, Ausbeutung niederer Ras-

sen als Naturrecht, Dekadenz und Degeneration (durch rassische Blutsvermischung), Feindschaft gegen die Moderne, gegen Liberalismus und Demokratie werden behandelt; es geht um die Forderung nach „Helden-Naturen“ (diese müssen arisch und rassenrein sein, z. B. Siegfried). Deren Steigerungsform sei der „göttliche Held“ (= der Heilige, z. B. Parsifal). Dazu braucht er Jesus als den entjudenten „Erlöser“. Ferner sind angesagt: Kapitalismuskritik (in antisemitischem Tonfall), Kunstreligion, der Künstler als Priester, Materialismus als jüdische Partikularität, Regeneration durch Besinnung auf den „Neuen Menschen“ (Stichworte: groß – schön – stark – naiv – führergläubig – konservativ). Man liest auch über die angebliche „soziale Ausbeutung“ durch das Judentum und erfährt einiges zur „Überlegenheit“ der weißen Rasse (durch schärferen Intellekt und größere Willensstärke); auch die „Weltverschwörung“ des Judentums kommt zur Sprache. Zur Bewältigung des „jüdischen Problems“ erwägt Wagner sogar eine „große Lösung“, die erreicht würde, „wenn es keine Juden mehr geben wird“ – eine solche Lösung, die „uns Deutschen“ wohl „eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein“ würde (SSD Bd. X, S. 274). Auch wenn Wagner vom Holocaust der Nazis nichts ahnen konnte, lassen solche Formulierungen heute jeder Leserin, jedem Leser das Blut in den Adern gefrieren. All diese „Erkenntnisse“ wurden im 10. Band der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* wieder veröffentlicht (S. 211–285) und gingen mit dem *Parsifal*-Libretto, quasi als „Gebrauchsanleitung“ dazu, in die Welt.

Dass der grandiose Musiker eine Nachtseite hatte, kann Bermbach schwer ertragen, weshalb er glaubt, ihn bis zur Verfälschung „in Schutz“ nehmen zu müssen. Man kann diesem Komponisten nur beikommen, indem man seine Widersprüche akzeptiert und nicht, indem man blinde Flecken produziert.
(April 2013) Ulrich Drüner und Eva Rieger

Richard Erkens: Alberto Franchetti – Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2011. 560 S., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung, Band 19.)

Seine Vita würde selbst einen prächtigen Opernstoff abgeben: Baron Alberto Franchetti (1860–1942), in Reichtum aufgewachsener Spross mächtiger Bankiers- und Geschäftsfamilien, deren Villen über ganz Norditalien verstreut lagen, Kompositionsstudent von Rheinberger und Draeseke „oltr’alpe“, mit ersten Bühnenwerken in seiner Heimat Aufsehen erregend, ein bis zum blutigen Säbelduell leidenschaftlicher Lebe- und Ehemann jüngerer Damen und ebenso fruchtbarer Vater, Vorsitzender des Mailänder Automobilclubs und PS-strotzender Sieger eines Autorennens, ein Mann mit gelegentlicher Neigung zum Glücksspiel und anhaltendem Interesse an Aktfotografie, in Künstlerkreisen und auch mit D’Annunzio verkehrend, im Alter zunehmend erfolg- und besitzlos, schließlich durch die Einführung der Rassengesetze 1938 als Jude faktisch von Aufführungsverbot betroffen, als bereits seit langem kein Interesse mehr an seiner Musik bestand. Ein parabolisches Leben, das rauschend als Playboy und Teilzeitkomponist beginnt, um einsam und vergessen zu enden, die Werke deponiert auf dem Schutthaufen des Novecento. Richard Erkens besitzt, wie die stringenten einleitenden Kapitel seiner Dissertation erkennen lassen, eine überaus profunde Kenntnis der vielschichtig-komplexen biografischen Hintergründe und gesellschaftlichen Einbettungen Alberto Franchettis, aber er konzentriert sich ganz darauf, das kompositorische Schaffen zu beleuchten, und lässt Biografisches nur dort dezent mit einfließen, wo es für Werke und Entstehung relevant erscheint.

Mit zumindest drei Stücken hat Franchetti Operngeschichte wenn nicht geschrieben, so doch zu ihr beigetragen, insofern diese nennenswert oft aufgeführt und auch über die Grenzen Italiens hinaus akklamiert wurden: *Asrael* (1888), *Cristoforo Colombo* (1892) und *Germania* (1902). Erkens widmet diesen

Opern zwar in gleichsam werkmonografischen Kapiteln mehr als die Hälfte seiner Arbeit, aber sie werden dabei keiner gleichförmigen Darstellung unterworfen, sondern auf ganz unterschiedliche Weise behandelt, indem die Schwerpunkte der Fragestellung jeweils andere sind. So werden an *Asrael* insbesondere Franchettis Motivtechniken und ihr Bezug zu Wagner untersucht, also musikalisch-dramaturgische Strukturen; in der Darstellung von *Cristoforo Colombo* liegt der Akzent auf den stofflichen und literarisch-dramaturgischen Dimensionen der insgesamt fünf Versionen des Werkes, das als historische Grand opéra begann und gleichsam auf halbem Weg zum Heiligendrama stecken blieb; *Germania* schließlich wird in erster Linie befragt auf seine vorwiegend durch Studentenlied-Zitate erzeugte Couleur locale und/oder Couleur historique eines Deutschland in den napoleonischen Befreiungskriegen. In allen drei Fällen versteht es Erkens, Franchettis Werke in größeren operngeschichtlichen Zusammenhängen zu deuten, nicht nur indem er sie ganz unaufdringlich – oft wie beiläufig in Fußnoten – einem außerordentlich breiten Fundus anderer Bühnenwerke vergleichend gegenüberstellen und zuordnen kann, sondern vor allem durch die Erkenntnis, dass die in Franchettis Opern auftretenden Spezifika (und Probleme) zugleich symptomatisch für Entwicklungen und Zustände der italienischen Oper zwischen Verdi und dem Ersten Weltkrieg überhaupt sind.

Die Motivanalyse des von seiner deutschen Ausbildung und symphonischen Erfahrungen gekennzeichneten *Asrael* wird von einer fundamentalen methodischen Vordiskussion eingeleitet, in der Erkens sich von einem verbreiteten, aber unreflektierten Gebrauch des notgedrungen auf Wagner bezogenen Terminus „Leitmotiv“ abgrenzt, um die Problematik fehlender oder nur partieller Korrespondenzen zu Wagner zu diskutieren; als Alternative „möglicherweise zuungunsten des historischen Kontextes, aber zugunsten einer Konzentration auf die motivstrukturierte Kompositionspraxis“ (S. 50) führt er den begriffsgeschichtlich neutralen Terminus „dramenreferenzielles Motiv“

ein, welches sich durch ein außermusikalisches Verweisobjekt definiert und „personenbezogen“, „räumlich-szenengebunden“ oder „situativ-szenengebunden“ angelegt sein kann. Die dann folgende Analyse zeigt, dass trotz flächendeckenden Denkens in Motiven die innere Dramaturgie des Werkes auf tradierten Formmodellen basiert, also den strukturellen Konsequenzen einer Leitmotivtechnik aus dem Wege geht.

Das *Cristoforo Colombo* gewidmete Kapitel beeindruckt durch die sowohl werkimmanent als auch geistesgeschichtlich begründete höchst differenzierte semantische Deutung einer Auftragsoper, die als Huldigung für eine zwischen italienischem Nationalhelden, christlichem Heilsbringer und Massenmörder schwankende geschichtliche Figur entstand und in der vielleicht gerade wegen dieser oszillierenden Einschätzung zu viele Ebenen, zu viele innere und äußere Konflikte, zu viele geografische Räume und Konstellationen angesprochen wurden. Erkens zeigt minutiös auf, wie Illicas Libretto und Franchettis Musik seit der Uraufführung mehrere Stadien der Überarbeitung durchliefen, in denen sich auch die sich wandelnden Perspektiven des Opernpublikums auf exotische Sujets spiegeln, und inwiefern der dramaturgische Kern des Stückes per se der Anlage einer Grand opéra entgegenstand. Zugleich wird hier deutlich, wie schwierig sich die Quellenlage bei Franchetti gestaltet: Nicht nur die Instrumental- und Nebenwerke, sondern auch seine Opern sind nur teilweise erhalten, viele musikalische Quellen ganz verschollen, beginnend mit der Erstfassung des *Cristoforo Colombo*.

Ausgehend von einer Reflexion über Lokalkolorit und Exotismus in der Oper der Jahrhundertwende nähert sich Erkens dann *Germania*, in der das musikalische Zitieren zum Zwecke der musikalischen Authentizität – einem allgemeinen Trend folgend – sogar zum dominierenden Werkkonzept geworden ist. Franchettis eigene Musik, die eigentlich hiermit kontrastieren müsste, um kommentieren zu können, scheint aus dieser zwischen Kommersbuch und „La Wilde Jagd di Weber“ angesiedelten Sphäre organisch hervorgehen zu

wollen und büßt damit sowohl an Plastizität wie an dramaturgischer Potenz ein. Zudem wirkte sich diese kompositorische Taktik auf die Rezeption aus: Die Studentenlieder ebenso wie die punktuell verwendeten Wagnertuben konnten in Italien als „exotische“ Note wirken, sie waren für das deutsche Publikum jedoch schlicht ästhetische Gegenwart und damit an sich uninteressant.

Als wären diese drei profunden Werkbetrachtungen nicht genug, öffnet Erkens seine Arbeit zudem noch explizit einigen werkübergreifenden Fragestellungen. In Kapitel 5 wird zunächst Franchettis Kompositionsprozess thematisiert: zunächst die Zusammenarbeit mit dem Librettisten Illica (und damit prosodische Fragestellungen), dann die Stadien der musikalischen Gestaltung von der Klavierverlaufsskizze zum fertigen Notentext, schließlich Partitur-Revisionen in *Germania*. Gerade solche Entstehungsprozesse zeigen plastisch Leitlinien von Franchettis Ästhetik auf. Kapitel 6 untersucht exemplarisch das Formdenken des Komponisten, getrennt nach Deklamationsszenen, Arien und Ariosi, Duos sowie Ensembles. Periodenstrukturen werden – worauf auch seine Forderungen an die Librettisten deuten – nie mehr als partiell aufgehoben; der zeittypischen Wende zur musikalischen Prosa verweigert sich Franchetti, indem er nur auf großformaler Ebene die Strukturen lockert. In Kapitel 7 schließlich wird das vom Komponisten selbst brieflich aufgeworfene Spannungsfeld zwischen Bühnenaktion und musikalischer Aktion betrachtet: Franchetti zog es vor, mit seiner Musik psychologisch-reflexiv auf das Bühnengeschehen zu reagieren, und deswegen meiden seine Werke sowohl in der Handlung wie im Orchestergraben die eigentliche „Action“. Während ihm subtile Natur- und Stimmungsschilderungen, auch musikalische Narration gelangen, mangelt es den die Handlung stringent vorantreibenden Momenten tendenziell an Wirkungsmächtigkeit.

Dass damit im frühen 20. Jahrhundert kaum noch Staat zu machen war, versteht sich von selbst. Vor 1900 Hoffnungsträger der *giovanne scuola italiana*, komponierte Franchetti nach dem Ersten Weltkrieg an den Bedürf-

nissen und Erwartungen des Publikums vorbei. Das resümierende Schlusskapitel mündet daher in die fundamentale Frage nach dem historischen Ort und Wert seines Schaffens. Erkens operiert hier mit Begriffen wie „zeitlos“, „autark“, „zeitenthoben“, spricht auch von einem „Kern an Klassizität“. Dies lässt erkennen, dass er eine musikhistorische Neudeutung anstrebt, die nicht einfach eine platte Aufwertung dieses vergessenen „Nostalgikers“ meint, sondern insgesamt den ästhetischen und kompositionstechnischen Horizont der italienischen Oper um 1900 als eine „Klassik“ eigener Art begreift, deren Konservierung zwar den musikgeschichtlichen Entwicklungen immer stärker widersprach und notgedrungen in ihrem Schatten versinken musste, deren Ausläufer dennoch nicht automatisch als epigonal oder fantasielos zu bewerten sind. Das aber ist eine historiografische Diagnose, die nicht nur Franchetti, sondern auch die geografischen und Gattungsgrenzen hinter sich lässt. Denkanstöße sind in dieser Arbeit genug gegeben; vielleicht gerät ja auch die so offensichtliche Interaktion zwischen Symphonik und Oper in dieser Generation demnächst in ein breiteres und schärferes Licht. In der Vielschichtigkeit der methodischen Ansätze, in der Weite der in den Blick genommenen Aspekte wie in der Akribie und Liebe zum Detail, besonders auch in ihrer Fähigkeit, von den am speziellen Objekt gewonnenen Erkenntnissen wieder auf das geschichtliche Ganze zu verweisen, ist Richard Erkens' Dissertation eine mustergültige Studie, die künftig bei einer näheren Beschäftigung mit der italienischen Oper des Fin de siècle kaum übergangen werden darf.

(April 2013)

Christoph Flamm

PAUL THISSEN: *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Teil 1: Vertonungen der Missa pro defunctis. Teil 2: Nichtliturgische Requiens.* Sinzig: Studio Verlag 2011. Teil 1: 227 S., Nbsp., Teil 2: 304 S., Nbsp.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod und der Erinnerung an Verstorbene durch Musik

hat für Komponisten bis heute nichts an Attraktivität eingebüßt. Gleichwohl hat bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine Erosion der Gattung Requiem begonnen, durch die liturgisch entfunktionalisierte Kompositionen entstanden sind. Welche Fülle das 20. Jahrhundert an Requiem-Vertonungen aufzuweisen hat, liegt nun in einer an der Anzahl von aufgeführten Kompositionen – insgesamt 328 an der Zahl – beeindruckend umfangreichen Studie vor, die Paul Thissen auf Basis seiner Habilitationsschrift (nur Teil 2, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 2010) in zwei Bänden publiziert hat.

Wie bereits der Titel verrät, ist der erste Band dezidierten Vertonungen der *Missa pro defunctis* gewidmet, die der Autor in mehrere Rubriken unterteilt. Zuvor gibt er allerdings einen auch für den Laien äußerst verständlichen Überblick über die Entstehungsgeschichte der „Totenliturgie“ (S. 17–34), aus der man bereits Konkordanzen und Diskordanzen kompositorischer Adaptionen mit dem ursprünglichen, im Jahr 1570 durch das *Missale romanum* festgelegten Text erkennen kann. Die ersten fünf Kapitel werfen einen stilistisch wie chronologisch weiten Bogen von „Nachkommen des 19. Jahrhunderts“ (S. 36–56) bis zu Vertretern „Jenseits des Serialismus und der Avantgarde“ (S. 87–119). Thissen kommt nicht umhin zu erwähnen, dass es seitens der Avantgardisten vor allem des Darmstädter Dunstkreises „eine eher ablehnende Haltung [...] diesem liturgischen Text gegenüber“ (S. 88) gegeben hat. Man kann dem Autor ein gewisses Bedauern ablesen, wenn er auf Pierre Boulez' Aufsatz „Éventuellement“ verweist, dessen „kaum überbietbare [...] geschichtsphilosophische [...] Dogmatik“ zahlreiche gemäßigt moderne Komponisten „unter die Räder“ hat kommen lassen. (S. 94) Zu diesen zählt Thissen u. a. den Polen Roman Maciejewski und dessen 1949 entstandene *Missa pro defunctis* (Requiem) sowie Heinrich Sutermeister (*Missa da Requiem*, 1957). Als Resümee der zahlreichen Vorstellungen und teils eingehenderen Analysen von Requiem-Vertonungen gibt der Autor zu bedenken, dass das liturgische Requiem vor allem nach Ende des Zweiten

Weltkrieges einer „immer stärker ausprägen- den Individualisierung“ ausgesetzt war, was sich in kammermusikalischen Besetzungen und der Verneinung repräsentativer Funktionszuweisungen widerspiegelt. (S. 119)

Das sechste Kapitel ist „Nach dem Ende des Fortschritts“ übertitelt und in zwölf Unterkapitel unterteilt, von „Barocken Vorbildern“ bis zur „Elektroakustik“. Thissen gibt zu bedenken, dass seine Rubrizierungen in gewisser Hinsicht konstruiert sind, denn die wenigsten Kompositionen lassen sich stilistisch eindeutig zuweisen, ein Umstand, den der Autor im zweiten Teil seines Buches am Beispiel nichtliturgischer Requiem-Vertonungen behandelt. Gleichzeitig muss man fragen, ob die Rubrikunterteilungen dann sinnvoll sind, wenn es z. T. nur je eine Beispielkomposition zu geben scheint, wie es offensichtlich für die barocken Vorbilder (Volodymyr Ruchnak, *Requiem*, 1990, S. 119–129) oder auch die Rubrik „Klassizistische Schlichtheit“ (Iain Hamilton, *Requiem*, 1979, S. 129–132) der Fall ist. Im Resümee des Kapitels gibt Thissen denn auch offen zu, dass die von ihm behandelten Werke je nach Parameter – wie Textbehandlung, Satztechnik, Gattungstradition etc. – sich unterschiedlich zueinander verhalten.

Teil 2 der Abhandlung ist den nichtliturgischen Requiem-Vertonungen gewidmet. Die Struktur dieses Teiles, der als Habilitationsschrift den Titel *Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert* trug, unterscheidet sich grundlegend vom ersten Teil, weil hier eine wesentlich tiefer gehende Unterscheidung struktureller Momente erfolgt. Der Band ist in fünf Hauptkapitel unterteilt, aus denen eine vor allem auf den Text der *Missa pro defunctis* bezogene Perspektive der Abhandlung hervorgeht: 1. Requiemkompositionen als exponierter Teil einer aus Todeserfahrung resultierenden Kultur (S. 26–30), 2. Freier Umgang mit dem liturgischen Text (S. 31–76), 3. Textkompilationen auf der Grundlage der *Missa pro defunctis* (S. 77–195), 4. Vertonungen nichtliturgischer Texte (S. 196–225), 5. Instrumentale Requien (S. 226–253). Als Unter rubriken zum freien Umgang mit dem liturgi-

schen Text deduziert Thissen drei Typen: den unberührten Text „mit manipulierter Makroform“, exemplifiziert an György Ligetis, Gillian Whiteheads und Alexander Wustins Requien (1963–65, 1981 und 1994); einen vollständig vertonten, aber umgestellten Text, wie bei Vittorio Giannini, John McCabe und Erkki-Sven Tüür; sowie als dritten Typus einen segmentierten und frei zusammengestellten Text, wie ihn Igor Strawinsky in seinen *Requiem Canticles* (1965/66) oder Willem Frederik Bon und Luboš Fišer in ihren Requien verwendet haben.

Die Zusammenstellung der Komponisten offenbart an dieser Stelle ein Problem der Methodik: Sind die Werke im ersten Band weitestgehend chronologisch bzw. nach kompositorischen Stilcharakteristika sortiert, so werden hier im zweiten Band stilistisch vollkommen heterogene und zeitlich weit auseinander liegende Kompositionen über den Textbezug miteinander verschränkt, wie etwa die Requien Gianninis und Tüürs. Das geht zu Lasten einer strukturellen Transparenz, die im zweiten Band eher exegetischen Charakter hat, im ersten Band hingegen musikologischen. Wer wissen möchte, welche liturgischen und nichtliturgischen Requien sich stilistisch nahestehen, muss deshalb beide Bände durcharbeiten.

Gleichwohl bietet Thissens Publikation ein wohl vollständiges Prisma an Requiem-Vertonungen des 20. Jahrhunderts, und man muss dem Autor Respekt zollen für den großen Aufwand, den er bei der Suche nach Kompositionen betrieben hat, zumal fast jedes vorgestellte Werk zumindest überblicksartig analysiert und – allerdings nur in Band 2 – mit Incipits versehen ist. Den Bänden ist je ein Katalog der behandelten Kompositionen angefügt, was Thissens Arbeit zu einem lexikalischen Kompendium werden lässt, das nicht nur einen Überblick über die zwischen 1918 und 2000 entstandenen Requien gibt, sondern auf Basis von Thissens umfangreichem kirchenmusikalischen Wissen (er ist studierter Kirchenmusiker und heute Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn) zudem liturgisches Hintergrundwissen liefert, das für weiterführende

Studien zu Einzelwerken von großem Nutzen sein wird.

(Februar 2013)

Christian Storch

FRANS C. LEMAIRE: *La Passion dans l'histoire et la musique. Du drame chrétien au drame juif*. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 565 S.

Von dem in Belgien vor allem als Musikkritiker hervorgetretenen Frans C. Lemaire wird man schwerlich eine akademisch-musikwissenschaftliche Studie erwarten, denn er war beruflich Pharmazeut (zuletzt im Vorstand der UCB Pharma). Nach seiner Pensionierung legte er einige umfangreiche kulturgeschichtliche Publikationen zur Musik mit den inhaltlichen Schwerpunkten Russland bzw. Judentum vor. In diesem Sinne verfolgt auch die 2011 erschienene Schrift zur Geschichte der Passion die Fragestellung, ob bzw. wie judenfeindliche Inhalte in neutestamentarischen, apokryphen oder nachdichtenden Passionstexten – insbesondere in jenen, die als Vorlage für musikalische Umsetzungen dienten, – transportiert wurden.

Angesichts einer unrühmlichen Geschichte von Judenverfolgungen und -pogromen im christlichen Abendland ist dieses Anliegen nur zu verständlich; anhand vieler Textbeispiele werden Belege für eine offene oder latente anti-jüdische Tradition im Christentum beigebracht. Da sich das Werk aber nichts weniger zum Ziel gesetzt hat, als die gesamte Entwicklungsgeschichte der (nicht allein vertonten) Passionstexte nachzuzeichnen, mündet dies in manchmal ermüdender Wiederholung. Die offenbar angestrebte lexikalische Vollständigkeit auf den dafür wiederum doch nicht ausreichenden 565 Seiten zieht als ernsthaftes Manko eine vielfach festzustellende Oberflächlichkeit bzw. Ungenauigkeit nach sich.

Hierzu nur wenige Beispiele aus dem 18. Jahrhundert: In seinen Ausführungen zu Brockes zitiert Lemaire zwar auch neuere Forschungsliteratur (wie etwa Irmgard Scheitlers Monografie zu deutschsprachigen Oratorientexten von 2005), folgt in seinen

Ausführungen jedoch weitgehend älteren und teilweise überholten Darstellungen (wie der an sich ja verdienstvollen Schrift von Henning Frederichs von 1975); dass hier umstandslos verschiedene, mittlerweile als problematisch erkannte Zählversuche von Brockes-Passionen zugrunde gelegt werden (11 bzw. 13 an der Zahl; S. 172 f.), sei nur am Rande erwähnt. Der Kreuzkantor Gottfried August Homilius hingegen wird im Zusammenhang der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts behandelt (wohl wegen der konfessionellen Prägung des Dresdner Hofes unter August II. und III.).

Nach den teilweise auch ins Detail gehenden Besprechungen von Passionsmusiken des 18. Jahrhunderts (inklusive einiger Listen mit Aufnahmen von Werken bestimmter Komponisten wie Telemann oder C. Ph. E. Bach) gleiten die Ausführungen zum 19. Jahrhundert immer weiter in Richtung Konzertführer ab. Da Wagners *Parsifal* als Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen gelten kann (Karfreitag!), wird er mit vier Seiten bedacht (S. 357–361) – mehr als den im 19. Jahrhundert vorgelegten Passionsvertonungen ganzer Musiknationen zugebilligt wird (Frankreich: 5 Seiten, Italien: 2 Seiten, Großbritannien: 2 Seiten, Amerika: 2 Seiten ...). Dies ist mindestens so ärgerlich wie die darauf folgende, letztlich schlicht reihende Aufzählung von Kompositionen des 20. Jahrhunderts (S. 375–438).

Mehr Interesse bringt Lemaire der Geschichte der Passionsspiele in Oberammergau entgegen, die er in einem vergleichsweise ausführlichen Teil des Buches (S. 441–499) abhandelt. Eine darauf folgende Geschichte der Verfilmungen der Passion mündet in der Besprechung von Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ* von 2004 (S. 519–529), der sich der Leitperspektive des Aufspürens antisemitischer Tendenzen natürlich blendend fügt, war er doch bereits bei Erscheinen Gegenstand ausführlicher einschlägiger Kritiken.

Bei der adressierten Leserschaft dürfte sich der Autor wohl ein bildungsbürgerlich geprägtes, theologisch interessiertes Publikum von Musikliebhabern vorgestellt haben und nicht etwa Wissenschaftler. Ob sich diese avisierte

Zielgruppe jedoch auf ein Werk dieses Volumens einlassen wird (und angesichts der teilweise massiven inhaltlichen Schwächen einlassen sollte), darf bezweifelt werden.

(Januar 2013)

Andreas Jacob

CHRISTOPH DOMPKE: Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 393 S., Abb., Nbsp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Schriftenreihe. Band 15.)

Die eng verwobenen Bereiche der musikwissenschaftlichen NS- und Exilforschung haben sich in den gut dreißig Jahren ihrer Existenz mittlerweile, wenn auch nicht auf Stellenbasis, so doch inhaltlich zu einem veritablen Fach im Fach entwickelt, mit eigenen biografischen Lexika, Quellenhandbüchern und Publikationsreihen. Seit einiger Zeit begegnet nun der Versuch, in diesem Kontext auch der bislang im Vergleich unterrepräsentierten Unterhaltungsmusik zu einem gewissen Recht zu verhelfen, sei es im Rahmen der Dresdner Tagung „Operette unterm Hakenkreuz“ (2004), im Kontext einer sich zunehmender Virulenz befeiligenden „historischen Aufführungspraxis“ der Operette oder jüngst anlässlich eines Symposiums zur Rolle der Remigranten im unterhaltenden Musiktheater der fünfziger Jahre (Berlin 2011). Von germanistischer sowie theater- und filmwissenschaftlicher Seite ist in einigen Schnittbereichen dieses Feldes bereits Einiges geleistet worden, man denke etwa an die vielen Publikationen zur Berliner Unterhaltungskultur der Weimarer Zeit oder das von Frithjoff Trapp 1999 herausgegebene Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Vor dem Hintergrund einer extrem schwierigen Quellenlage und einer deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung, die Phänomene der Unterhaltungsmusik noch bis vor kurzem überwiegend ignorierte, muss hier allerdings aus musikwissenschaftlicher Perspektive noch immer von einem weitgehend unbekanntem Terrain gesprochen werden, auf dem noch echte Pionierarbeit zu leisten ist.

Als solche versteht sich Christoph Dompkes Studie. Sein Ziel besteht vor allem darin, auf dem bezeichneten Gebiet „Grunddaten zu liefern“ (S. 38). Unter dieser Prämisse spannt Dompke ein enorm weites Feld auf. In vier Großkapiteln (Operette, Kabarett/Schlager/Chanson, Unterhaltungsmusik im Kontext des Jüdischen Kulturbundes, Unterhaltungsmusik in nationalsozialistischen Lagern) zeichnet er ein Panorama der deutschsprachigen Unterhaltungsmusikkultur von der Vor-NS-Zeit bis in die Jahre der jungen Bundesrepublik. Dabei stützen sich die einzelnen Abschnitte methodisch jeweils auf eine Zusammenschau aus (größtenteils der Sekundärliteratur entnommener) Überblicksdarstellung und biografischen Fallbeispielen. Als größte heuristische Herausforderung bei diesem Vorhaben erweist sich ein doppeltes Quellenproblem: Zum einen befindet man sich in einem Teil der Musikkultur, der weitestgehend privatwirtschaftlich organisiert war (und ist) und daher in viel geringerem Umfang und gänzlich anderer Formation Archivbestände hinterlassen hat als die im Verlauf des 20. Jahrhunderts in vielen Bereichen in öffentliche Trägerschaft übergegangenen Institutionen der „E-Musik“. Zudem sind durch die Folgen von Vertreibung, Ermordung und Exil nicht nur viele Träger dieser Kultur Deutschland für immer verloren gegangen, sondern mit ihnen auch die Zeugnisse für ihr Wirken.

Vor diesem Hintergrund beeindruckt die profunde Personen-, Sach- und Repertoirekenntnis, die Dompke sich auf diesem Gebiet erarbeitet hat. Das gleiche gilt für das vielfältige und bislang überwiegend unbekanntes Material, das er in privaten Nachlässen, anhand von Zeitzeugenbefragungen oder auch in Ersatzüberlieferungen wie etwa Entschädigungsakten recherchiert hat. Auch die Auswahl der Beispiele überzeugt durch die Mischung aus bekannten (Blandine Ebinger oder Oscar Straus) und weniger oder kaum bekannten Namen. Hierzu gehören etwa der Anfang der 1930er Jahre und später vor allem für den jüdischen Kulturbund in Berlin eminent wichtige Arrangeur, Komponist und Tanzkapellenleiter Shabtai Petrushka oder der weithin vergessene

homosexuelle Kabarettkünstler Robert T. Ode-man, mit dem zugleich nicht nur ein anderer Verfolgungskontext als der gemeinhin in den Blick genommene rassistische in den Fokus gerät, sondern auch die Frage nach der Rolle der verfolgten Unterhaltungskünstler in der Nachkriegszeit.

Allerdings wäre zu fragen, warum in einer derart als Überblick konzipierten Arbeit nicht auch einmal Unterhaltungsmusikgenres jenseits der üblicherweise als „Weimar culture“ zusammengefassten metropolesken „Elite“ aufgenommen wurden; genannt sei stellvertretend nur die große Zahl der Volks- und Mundartsänger, unter denen es auch genügend Beispiele für Verfolgungsschicksale gegeben hätte (etwa die Wolf-Brüder in Hamburg oder der aus Detmold stammende, seinerzeit überaus populäre Vortragskünstler Joseph Plaut). Freilich besteht bei solchen Figuren die Gefahr, dass sie (wie etwa im Fall der Wolf-Brüder) mit ihrem teilweise reichlich nationalistisch angehauchten Repertoire die Frage aufwerfen, ob Exilforschung mit den Opfern der Verfolgung auch immer Identifikationsfiguren zu Tage fördern muss. Auch vermisst man bisweilen eine eingehendere Debatte über die jeweilige Rolle von Unterhaltungsmusik in der NS- wie auch in der Nachkriegszeit. Hier sind mittlerweile andere Fachbereiche (vgl. etwa Johannes von Moltkes Studie zum Heimatfilm) zu differenzierteren Aussagen als dem Konstatieren einer bloßen Verflachung und Verkitschung der Unterhaltungskultur der Nachkriegsjahre gekommen.

Etwas erschwert wird die Lektüre des Bandes durch den Umstand, dass der Verfasser nahezu durchgehend weite Teile seiner Argumentation, und nicht selten sind es die interessantesten, in den Fußnotentext auslagert, der auf diese Weise mitunter den Haupttext in den Hintergrund treten lässt. Auch hätten an mancher Stelle die umfangreichen Zusammenfassungen der Sekundärliteratur gestrafft oder gänzlich weggelassen werden können (so etwa der für das eigentliche Thema in diesem Umfang unnötige Exkurs über Musikeremigration nach Palästina). Nicht zuletzt das Personenregister und ein umfangreiches

Literaturverzeichnis lassen die Publikation dennoch zu einem ersten echten Nachschlagewerk auf dem behandelten Gebiet werden. Man kann nur hoffen, dass Dompke sein Wissen und sein Archivmaterial, das in diesem Band wohl nur zu einem Bruchteil Verwendung finden konnte, in weiteren Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich macht.

(Januar 2012)

Matthias Pasdzierny

MICHAEL REBHAHN: *„we must arrange everything“*. *Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 132 S., Abb.

Michael Rebhahn unternimmt in seiner knappen Dissertation den lobenswerten Versuch, Klarheit in jene oft behauptete Übereinstimmung von Kunst und Leben zu bringen, die man John Cages weit gefasstem Musikbegriff immer wieder unterstellt und in den vergangenen Jahrzehnten zur Ultima Ratio seiner Ästhetik erhoben hat. Schlüssel für diese Deutung ist, ausgehend von einer konzisen Rekapitulation der für Cages Arbeit zentralen Prinzipien von Unbestimmtheit und Intentionlosigkeit, der Rekurs auf einen brauchbaren Begriff der ästhetischen Erfahrung, den der Autor durch die Erörterung einer partikularen Verschränkung von Cages Ästhetik mit der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus sowie aus John Deweys 1934 vollendeter Schrift *Kunst als Erfahrung* herausarbeitet. Damit strebt Rebhahn einen Gegenentwurf zu all jenen Versuchen an, die Cages Ästhetik mit Blick auf die Adaption philosophischer Überlegungen aus der asiatischen Tradition begreifen wollen und in diesem Zusammenhang zur Mystifizierung seines Schaffens neigen.

Um diesem Anliegen auf die Spur zu kommen, beleuchtet Rebhan zunächst drei Werke aus den 50er Jahren – die *Music of Changes* (1951), das *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58) und die *Variations I* (1958) –, setzt also an den in der Literatur zentralen und bereits wohl dokumentierten Arbeiten jenes

Zeitraums an, in dem sich Cages Bezug auf Unbestimmtheitsverfahren von den eigenen Vorarbeiten für die endgültige Fixierung eines Notentexts (wie bei der *Music of Changes*) zu der Tendenz hin verschiebt, eine Ausarbeitung der Aufführungsgestalt samt der damit verknüpften Klangbeschaffenheit an den Interpreten selbst zu delegieren und diesen als ausführendes Subjekt in die Verantwortung zu nehmen. Die während dieser Jahre sich abzeichnende Umwertung des Schaffens zu „einer *Bereitstellung* ästhetischer ‚Gegenstände‘ [...], deren ‚Weiterverwendung‘ eine je individuelle Konstituierung von Erfahrung intendiert“ (S. 30), beleuchtet er anschließend vom Erfahrungsbegriff des Pragmatismus her, indem er auf Deweys Ansatz der „Ästhetisierung einer Alltagserfahrung“ (S. 40) verweist und diesen mit Cages Konzeptionen konfrontiert. Diese Verknüpfung zielt auf den Nachweis, dass in Cages ästhetischem Entwurf zwar das „Bemühen um die Ineinsetzung von Kunst und Leben als Mittel einer radikalen Kritik tradierter Werkkategorien [...] unveräußerlich eingeschrieben ist“ (S. 68), dass aber die darauf aufbauende Behauptung, der Komponist fordere damit „eine ‚außerästhetische‘ Wahrnehmung“ (S. 69) ein, zu den großen Irrtümern der Cage-Rezeption gehört.

Dieser ebenso eingeschliffenen wie problematischen und in ihren Konsequenzen selten bis zum Ende durchdachten Sichtweise ein Pendant gegenüberzustellen, ist die eigentliche Leistung Rebhahns. Er tut dies, indem er darlegt, dass Cages Ästhetisierung der Lebenswelt einer Rahmung bedarf, um überhaupt als solche rezipiert zu werden: Das ästhetische Ereignis kann sich erst im Rahmen einer als semantisches Referenzsystem begriffenen Aufführungssituation als solches konstituieren. Indem der Autor den Nachweis führt, dass – trotz aller offensiven Negation des Werkcharakters – Cages Arbeit ein grundlegendes Vertrauen in die tradierten Merkmale des Kunstwerks erkennen lässt, kann er dem häufig gebrauchten, aber sehr vagen Terminus „Prozess“, mit dem man im musikwissenschaftlichen Diskurs immer wieder versucht hat, Cages antithetische Haltung zum „Werk“

zu umreißen, mit einem wesentlich differenzierteren Modell begegnen: indem er nämlich im letzten Teil seiner Arbeit den Spielcharakter von Cages Schaffen herausarbeitet und zeigt, dass „die Näherung an die Arbeit Cages auf der Basis des Spielbegriffs die Vieldeutigkeit des bisher etablierten Prozessbegriffs limitiert und eine innovative musikwissenschaftliche Betrachtung der Kompositionen Cages ermöglicht“ (S. 9).

Obleich Rebhahns Bemühungen darum, die Betrachtung von Cages Ästhetik von den Tendenzen zur Mystifizierung zu befreien, einige außerordentlich wichtige Aspekte enthalten, werfen sie auch eine Reihe von kritischen Fragen auf. So stellt der Autor beispielsweise im Umgang mit schriftlichen Quellen niemals deren Ursprung zur Debatte: Er stützt sich immer wieder auf verbale Aussagen, die unterschiedlichen Phasen von Cages Leben entstammen, ohne diese nach den ursprünglichen Kontexten, Entstehungszeiträumen und Texttypen zu differenzieren – eine starke Vereinfachung, wenn man entsprechende Passagen dann als Unterfütterung für die eigenen Argumentationsgänge benutzt. Darüber hinaus unterlässt es Rebhahn häufig, die vielen und zum Teil sehr umfangreichen von ihm angeführten Zitate kritisch zu kommentieren oder sie zumindest besser in seine Ausführungen einzubinden. Für Irritation sorgt aber auch die trotz der stringenten gedanklichen Leistung eingeschränkte Sichtweise auf die von ihm beschriebenen Phänomene: Obgleich der Autor anhand von Fußnotenverweisen signalisiert, dass ihm wichtige Publikationen aus dem Bereich der kulturwissenschaftlichen Performanzforschung bekannt sind, berücksichtigt er entsprechende Ansätze nicht in seinen Argumentationen, obgleich dies im Zusammenhang mit den diskutierten Konsequenzen einer Anwendung der Spieltheorie geradezu auf der Hand gelegen hätte. Vor allem in Anbetracht der Kürze dieser Dissertation und ihrer thematischen Fixierung auf wenige in der Sekundärliteratur bereits gut aufgearbeitete Kompositionen Cages hätte man entsprechende Reflexionen jedoch erwarten dürfen. Trotz des für die Forschung

bedeutsamen Ansatzes bleibt Rebhahns Untersuchung daher letzten Endes ein Torso.
(Februar 2013) Stefan Drees

FABIAN BIEN: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 349 S., Abb. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 9.)

Bereits der lange Titel der von Fabian Bien verfassten Dissertationsschrift macht deutlich, dass Oper hier nicht als randständiges Phänomen, sondern als Politikum aufgefasst wird. In einer Art Parallelschwung charakterisiert Bien die so unterschiedlichen Ausrichtungen der Opernhäuser in West- und Ost-Berlin in den 1950er Jahren. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, welches nationale Identifikationspotenzial die Opernbühnen in den jeweiligen Sektoren aufwiesen. Fabian Bien untersucht in seiner vergleichenden Studie nicht nur die Programmgestaltung, sondern bezieht die Architektur, das Personal, die zeitgenössische Presse und auch das jeweilige Publikum mit ein. Der Autor fragt nach der Konstruktion einer nationalen kulturellen Identität durch die Institution Oper, die sich zwischen Wandlung und restaurativer Kontinuität zu re-etablieren sucht.

Die repräsentativen Eröffnungsfeiern der Opernhäuser wurden trotz der Verzögerung von sechs Jahren als konkurrierende Ereignisse wahrgenommen, wie Bien in einem ersten Teil feststellt. Im Ostteil der Stadt feierte man am 4. September 1955 die Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden, während die Einweihung der Deutschen Oper am 24. September 1961 auch architektonisch einen Neuanfang symbolisierte. Es ging in beiden Fällen nicht nur um einen repräsentativen Festakt, sondern um die „nationale Bedeutung der Opernbühnen der geteilten Stadt“ (S. 43). Ein zweiter Teil befasst sich mit dem Konzept Oper, wobei der Autor nicht nur die zu untersuchende Epoche in den Blick nimmt, sondern

zunächst die Oper (S. 72) ideengeschichtlich zu beleuchten. Bien macht deutlich, dass die von Georg Bollenbeck aufgestellten national-kulturellen Argumentationsfiguren „bildende Funktion, schöner Schein und ursprungsmythologische Genese“ (S. 67) für die Konstitution einer idealen deutschen Opernbühne grundlegend sind. Nur weil die Untersuchung des Opernbetriebs der 50er Jahre so geschliffen scharf ist, scheint der institutionshistorische Teil etwas abzufallen.

Uneingeschränkt überzeugend ist die Studie in den konkreten Analysen der kulturpolitischen Konzeptionen, wobei die Deutsche Staatsoper vornehmlich in Form von pro-sozialistischen Konzepten, veröffentlicht im *Neuen Deutschland*, die Deutsche Oper indes als „Gegenoffensive“ zur Darstellung kommt. Selbstredend lässt sich Geschichte nicht auf Aktion und Reaktion reduzieren, doch wird durch jene Polarisierung beispielhaft deutlich, dass der politische Radius jener Jahre als Motivation für die Gestaltung der Opernhäuser kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. In der Staatsoper stand Eislers Nationalhymne am Anfang, und in der Deutschen Oper spielte das Opernorchester das Deutschlandlied. Die Eröffnungsreden betonten die Verantwortung der Institution Oper, darüber hinaus unterstrich Lübke die „große erzieherische Aufgabe“, während die Lindenoper auf das musikalische Erbe setzte. Dies spiegelt auch das ausgewählte Programm. Anders als die Lindenoper, die mit Wagners *Meistersingern* auf die nationalkulturelle Bedeutungshoheit verwies, stand in der Deutschen Oper neben Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* der erste Satz aus Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* auf dem Programm, wodurch sich die Vertreter der Charlottenburger Oper „der kulturellen Moderne als aufgeschlossen“ (119 ff.) zeigten. Während die Lindenoper das „Bekanntnis zur Nationalkultur“ mit Wagner unterstrich, beinhaltete der Spielplan der Deutschen Oper auch internationales Repertoire.

Untermauert werden jene unterschiedlichen Ausrichtungen auch in theoretischen Manifestationen wie etwa der Programmmerklärung des in Ost-Berlin ansässigen Ministeriums für

Kultur, in der großspurig die „Schaffung einer zentralen führenden Institution der deutschen Opernkunst“ (S. 99) proklamiert wurde. Kunstwerke der Avantgarde hatten in der wiedereröffneten Staatsoper Unter den Linden keinen Ort, wurden als „volksfremd, antinational, kosmopolitisch“ oder als „formalistisch“ eingestuft (S. 103). Der besonderen Profilierung der Komischen Oper kommt, ebenso wie deren künstlerischem Leiter Walter Felsenstein, insofern besondere Beachtung zu, als Bien deutlich macht, dass die Komische Oper und nicht die Staatsoper als die „führende Opernbühne der DDR“ (S. 118) in Erscheinung trat. Ein Kapitel zur Architektur stellt zunächst die vorhandenen Gebäude vor. Hochinteressant ist in diesem Zusammenhang die gut dokumentierte Rezeption sowohl der Lindenoper wie des Neubaus von Fritz Bornemann. Dass ein deutsch-deutscher Austausch aus ideologischen Gründen durch ein „Verbot der Zweigleisigkeit“ (S. 184) unterbunden wurde, und dass der Westberliner Senat das Verbot des Doppelengagements ab dem Herbst 1951 unterließ, auch das wird von Bien kritisch dargestellt. Der „Fall Erich Kleiber“ (177 ff.) wird unter dem Aspekt der Politisierung und des künstlerischen Widerstehens diskutiert. Jene Fallbeispiele sind nicht neu, doch sind sie gut dargestellt und in Biens Buch klug in den institutionsgeschichtlichen Kontext verankert.

Ein Kapitel, welches den Aufführungen jener Jahre gewidmet ist, verhandelt unter anderem die kontrovers diskutierte Position Heinz Tietjens als Regisseur der Städtischen Oper. Auch hier bleibt der Autor erfreulich unaufgeregt und zeigt anhand der Faktenlage auf, wie diffizil die (auch moralische) Bewertung von Repräsentanten des deutschen Kulturbetriebs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer ist. In diesem Kapitel geht es um die Schwierigkeiten der Positionierung, wozu die unsägliche Formalismus-Kritik bezüglich der *Lukullus*-Oper von Brecht und Dessau auf der einen Seite, die Ablehnung des Schönberg'schen *Moses und Aron* an der Städtischen Oper zum andern je exemplarisch diskutiert werden. Im letzten Kapitel werden die zentralen Themen des Buches zusammen-

geführt: Verzerzte Bildungsansprüche in einem Programm für die „Werkstätigen“, Ost-West-Parteinahmen und die Frage nach einem gefälligen Opernprogramm sind nur einige Stichworte, die vor allem deutlich machen, welche Rolle dem Opernbetrieb jener Jahre überhaupt beigemessen wurde. Biens Studie konstatiert einerseits die „schwindende Bedeutung der Einheit stiftenden Funktion“ (S. 303), die Beschneidung der künstlerischen Freiheit andererseits.

Ein Gewinn ist die Studie, weil sie die kritische Reflexion politischer Implikationen einschließt, die Bien in der Programmgestaltung, in der Besetzung wie in Inszenierungspraktiken nachweist. Dem Autor gelingt es, die Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität mit all ihren Widersprüchen aufzuzeigen, ohne je in tendenziöse Darstellungen zu verfallen. Der Eindruck, dass die Lektüre gut informiert und weitestgehend objektiv in die Diskussion einführt, wird dadurch bestärkt, dass Bien es vermeidet, alte Grabenkämpfe und Klischees einmal mehr in Anschlag zu bringen. Bemerkenswert ist einerseits der sorgfältige Umgang mit den historischen Quellen und ein stets wohltdosierter Zitatenschatz, andererseits die sinnvolle Einbeziehung aktueller internationaler Literatur. Dass in puncto Archivierung der Opernbestände offensichtlich Bedarf besteht, auch das macht diese Studie deutlich.

(März 2013)

Friederike Wißmann

SARAH ZALFEN: Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Oldenbourg/Böhlau 2011. 452 S. (Die Gesellschaft der Oper. Band 7)

In der Reihe *Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert* ist eine Studie zur jungen und jüngsten Musikgeschichte erschienen. Sarah Zalfen nimmt den „Prozess der Krisen und ihre politische, strategische, symbolische und diskursive Dynamik“ (S. 5) in den Blick.

Der Autorin geht es um den kulturpolitischen Wandel am Ende des 20. Jahrhunderts, den sie exemplarisch an Opernhäusern in Berlin, London und Paris diskutiert. Als Ausgangsthese formuliert Zalfen die Analogie von Opern- und Staatskrise. Dabei differenziert sie die unterschiedlichen Kontexte der drei ausgewählten Metropolen. Entlang einer komparatistisch ausgerichteten Argumentation strukturiert Zalfen ihre Arbeit in drei Hauptteile, welche die „ökonomischen (II), sozialen (III) und kulturellen bzw. repräsentativen (IV) Dimensionen der Beziehung von Staat und Oper“ (S. 65) abbilden. In einem fünften Kapitel führt sie die erarbeiteten Befunde zusammen und konfrontiert diese mit ihrer Transformationsthese von Staat und Staatlichkeit, die sie unter den Aspekten Ökonomisierung, Pluralisierung und der „Fragmentarisierung von Repräsentation“ (S. 66) diskutiert. Im Teil zur gesellschaftlichen Funktion der Oper geht es in erster Linie um konzeptionelle Ausrichtungen im Spannungsfeld von „Elitismus, Demokratisierung, Pluralisierung“ (S. 179), doch beschreibt die Autorin auch Rollenmuster und das gesellschaftliche Protokoll, das sie bis hin zur Kleiderordnung analysiert.

Die Ausgangssituation der Studie beschreibt die Verstaatlichung der Institution Oper im 20. Jahrhundert. Hofoper, Bürgeroper und kommerzielle Opernunternehmen gerieten zu subventionierten Institutionen in staatlichen Strukturen und waren zugleich kulturelles Gemeingut mit einem staatlich verantworteten Symbolstatus. In dem Vergleich der drei Opernhäuser – eigentlich eher der drei Opernkrisen und -reformen – zeigt Sarah Zalfen, wie sich analog zur Veränderung des Selbstverständnisses der Staaten in jüngster Zeit auch „ihre“ Opern wandelten: Zeiten knapper Kassen zwingen die Opernhäuser zu Einsparungen und Co-Finanzierungen, lösen sie aber auch aus ihrer institutionellen Abhängigkeit. Ausführlich diskutiert Zalfen in ihrer Studie unter der Überschrift „Ökonomie und Ökonomisierung der Oper“ (S. 67 ff.) verschiedenste Finanzierungskonzepte. Positiv formuliert ist die gesicherte Subventionierung der „Staatsoper“ ihr Existenzgarant, kritisch sieht die

Autorin, dass Staatsoper nicht selten ein „Auftrag“ mitgegeben ist, der eine kulturpolitische Steuerung einbegreift.

Wie sich die gesellschaftlichen Konnotationen von Oper zwischen traditioneller und moderner Staatlichkeit bewegen, ist für Zalfen ebenso von Belang wie die Oper als „theatralischer Ort“ im Sinne einer „duale[n] Funktion von Theatralität nach innen und Monumentalität nach außen“ (S. 291). Staatsoper als Forum repräsentativer Funktionen charakterisiert Zalfen ambiguitiv, wobei sie den staatlichen Empfängen und Zeremonien ein „vordemokratisches“ Programm attestiert. In der Krise und Diskontinuität der Herrschaftsformen erkennt die Autorin aber auch die Beständigkeit der Oper als Institution sowie die „Kontinuität der Funktion, welche die Oper für Herrschaft spielt“ (S. 16).

Berlin hatte durch die Teilung und Wiedervereinigung sowie schließlich als gesamtdeutsche Hauptstadt besondere repräsentative Aufgaben zu bewerkstelligen. Am Beispiel der Berliner Opernsituation zeigt die Autorin exemplarisch, dass aus den fehlenden strukturellen Reformen auch der Misserfolg der angedachten Standortneubestimmungen der drei Opernhäuser resultierte. Während die Krise in Berlin in den 90ern ihren vorläufigen Höhepunkt erlangte, zeichnete sich in London bereits in den 80er Jahren ein Umdenken an. Angetrieben durch Margaret Thatchers kulturpolitische Vorstellungen, galt es für beide Opernhäuser, den Opernbetrieb auf seine „Marktauglichkeit“ (S. 19) zu prüfen. Auch hier gab es etwa Fusionierungspläne mit der English National Opera, die vor allem die Öffnung des Opernbetriebs für weniger elitäre Kreise avisierten. Der Umbau des Royal Opera House 1995 schließlich gab Gelegenheit, Sinn und Funktion der Oper grundsätzlich zu bedenken. In Paris initiierte François Mitterrand im Rahmen seines Städtebauprogramms am Beginn der 80er Jahre den umstrittenen Neubau des Opernhauses an der Place de la Bastille. Auch hier handelte es sich um ein „Prestigeprojekt“ (S. 20) insofern, als die Sozialisten nach ihrem Wahlsieg als „Beginn einer neuen Ära“ (S. 315) der ehrwürdigen Opéra

Garnier symbolisch eine „Oper des Volkes“ gegenüberstellen.

Krise bedeutet für die Autorin zunächst die offensichtliche, nämlich die finanzielle, gleichwohl aber auch die Diskussion der sozialen und repräsentativen Funktion von Oper. Differenziert geht sie auf die unterschiedlichen Typen von Staat und Staatlichkeit ein. Methodisch orientiert sich Zalfen etwa an Studien von John Mc Guigan (*Cultural Methodologies*, London 1997), der weniger die komplexe Administration von Kulturbetrieben, sondern viel eher „the clash of ideas, institutional struggles and power relations“ zum Untersuchungsgegenstand macht. Deshalb sieht sie Staatsopern nicht nur als Institution, sondern auch als „normatives und repräsentatives Konstrukt“ (S. 47). Ob tatsächlich durch die Analyse der Staatsopern in drei europäischen Metropolen „zugleich die ‚ganzen Länder‘“ betrachtet werden, das ist ein diskussionswürdiger Punkt dieser Studie.

Das Buch ist als Dissertation am Fachbereich für Politik- und Sozialwissenschaften angenommen und stellt andere Fragen, als Musikwissenschaftler sie formulieren würden. Die Werke, welche in der Oper tatsächlich auf dem Programm stehen, spielen kaum eine Rolle. Das soll nicht der Autorin zur Last gelegt werden, es ist ja nicht ihr Thema. Sowohl die Diskussion der Entstaatlichungsprozesse wie die Verknüpfung von soziokulturellen Fragen, pragmatischen Finanzierungskonzepten und der Diskussion repräsentativer Funktionen provozieren eine nüchterne Einschätzung des Betriebs Staatsoper („Man kommt hierher, um den ‚Tristan‘ und das neue Kostüm von Frau Merkel zu sehen“; *Die Zeit*, 11. Januar 2001). Der Autorin geht es darum, nicht dem kulturpessimistischen Mainstream das Wort zu reden, sondern durch ein erfrischend sachliches Engagement den Blick auf die letzten Jahrzehnte Opernpolitik zu schärfen.

(März 2013)

Friederike Wißmann

Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikation der Abteilung Forschung und Entwicklung der Hochschule für Musik Basel.)

Im Studienjahr 2007/2008 weilte der in der Schweiz geborene und in Wien lebende Komponist Beat Furrer als Gastprofessor an der Hochschule für Musik Basel. Die dortigen Aktivitäten Furrers, die sich von Meisterkursen, Konzerten und Diskussionsforen bis hin zu einem Seminar zur Musik Furrers (Leitung: Ulrich Mosch) erstreckte, sind in vorliegender Publikation von Michael Kunkel dokumentiert worden. Dabei beinhaltet das Buch nicht nur Äußerungen und Essays Furrers zu seiner Musik, sondern darüber hinaus Analysen, Quellentexte, Interviews, ein Werkverzeichnis nebst vollständiger Bibliografie und Diskografie sowie umfangreiche Beiträge zum Musiktheaterwerk *Wüstenbuch* und dessen Uraufführung am Theater Basel (S. 218–274). Es stellt mithin die erste wissenschaftliche Abhandlung über Furrer in Buchform dar und ist nicht nur deshalb ein bedeutender Beitrag für die Furrer-Forschung und die Neue Musik insgesamt. Der Band ist in mehrere Rubriken unterteilt, von denen die erste das Faksimile von *Lotófagos* für Sopran und Kontrabass (2006) beinhaltet. Der zweite Teil ist „Beat Furrer in Texten und Gesprächen“ gewidmet. Besonderes Augenmerk liegt hier – wie auch im dritten Teil – auf den Musiktheaterkompositionen. Furrer, der viele seiner Werke vom Klang her denkt und Komponieren u. a. als das Transformieren von Klängen (und Klangräumen) versteht, hat bereits ein umfangreiches Œuvre geschaffen, zu dem auch fünf Musiktheaterwerke gehören: *Die Blinden*, *Narcissus*, *Begehren*, *Invocation* sowie das erwähnte *Wüstenbuch*. Darüber hinaus sind zahlreiche weitere Kompositionen dem Verhältnis von menschlicher Stimme und Instrumentalstimme gewidmet. Doch auch die reinen Instrumentalwerke verdienen analytische Betrachtungen.

So widmen sich Lydia Jeschke („Hören als

Theater des Innen und Außen“), Simon Obert („Die Gewinnung der Geschichte. Resonanzen von Franz Schubert und Morton Feldman in der Musik Beat Furrers“), Ulrich Mosch („Nachserielles Komponieren auf der Basis von Patterns. Beat Furrers *Presto* für Flöte und Klavier“), Daniel Ender („Beat Furrer und das Klavier. Der Komponist und sein Instrument als Sujet und Mittel der Klangerfindung. Ein Topos und künstlerisches Kraftfeld“), Lothar Knessl („Er kam hoffend, fand die Richtigen und setzte Akzente. Beat Furrers Anfänge in Wien – mit Fortsetzung“) und der Herausgeber selbst („Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“) in schlüssigen und intelligenten Analysen einzelnen Werken und/oder ästhetischen Prämissen in Furrers Denkweise. Gleichwohl lassen die Beitragstitel eine gewisse überblickende Distanz erkennen, die – wie oft im Umgang mit Neuer Musik – vor allem mit kompositorischen Be- und Zuschreibungen einhergeht. Dass bei einem Œuvre von mehr als 80 Kompositionen nicht alle Werke dem in vorliegender Publikation recht redundant erwähnten Prinzip der Klangmetamorphose ausgesetzt sind, liegt auf der Hand. Zudem blendet eine Konzentration auf klangliche Transformationsprozesse oder, verallgemeinernd, auf den technischen Prozess des *componere* weitere relevante Aspekte von ‚Furrers Musik‘ – ein ebenso problematisches Lexem – aus, etwa solche der Rezeption – besonders in der dreidimensionalen Uraufführung von *Fama* mit der „Dichotomie und [dem] Übergang von Außen und Innen“ (S. 117) – oder der Hermeneutik, die nicht nur bei textgebundenen Kompositionen aufschlussreiche Erkenntnisse zum Gehalt ganz unterschiedlicher Werke Beat Furrers evozieren könnte. Vielleicht liefert auch Furrer selbst zu viele Anhaltspunkte, sich seiner Musik vor allem von der technischen Seite her zu nähern. Seine Beantwortung auf die Frage, ob er seine Musik zeichnen könne, erfolgte im Jahr 1995 so minimalistisch wie prägnant: Ein neunteiliges Koordinatensystem, deren Linien über die Begrenzungen hinaus fliehen und somit erweitert werden könnten. Von links unten treten zwei Linien diagonal und konisch verjüngend

in das System ein, im ersten Kästchen tritt für ein paar Zentimeter eine dritte Linie hinzu. Die mittlere Linie endet plötzlich, die untere läuft ein wenig weiter, stockt, fängt wieder an, stockt, fängt wieder an, endet. (S. 43) Es sind die Koordinaten eines festen, jedoch erweiterbaren Grundsystems, in das sich Bewegung und Stillstand Bahn brechen, jäh unterbrochen werden und schließlich im klanglichen Irgendwo enden. Insofern scheint es zunächst tatsächlich plausibler, sich Furrers Werken über dessen Klangverständnis und kompositorisches Denken zu nähern.

Der Band *Metamorphosen* stellt einen wichtigen Baustein, wenn nicht gar den Grundstein für eine weitergehende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten der mittleren Generation dar. Ob allerdings in weiteren Studien Beat Furrers Rezept für Kürbiscremesuppe (S. 49) nachgegangen werden sollte, sei dahingestellt.

(Februar 2013)

Christian Storch

Neugier ist alles. Der Komponist Detlev Glanert. Hrsg. von Stefan DREES. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 286 S., Abb., Nbsp.

Wenn die Mehrzahl der Fußnoten in einer Neuerscheinung auf Texte verweist, die in eben diesem Band enthalten sind, dann ist dessen Gegenstand offenkundig ebenfalls eine Art „Neuerscheinung“. Im Fall der Musik Detlev Glanerts, der durchaus ein Etablierter im heutigen Musikleben ist (wenn auch leider weniger auf dem CD-Markt), wird in der ein wenig als Kompromisslösung vorgelegten Sammlung kurzer Texte die Auseinandersetzung mit einem kompositorischen Werk nicht nur abgeleistet, sondern eher noch für die Zukunft eingefordert. Die in einigen Fällen zuvor in Programmheften veröffentlichten Werkporträts sind für eine Lesesituation konzipiert, bei der das Stück direkt anschließend live erlebt werden kann; amputiert von ihrem ursprünglichen Zweck hängt so manche Einzelbeobachtung daher ein wenig in der Luft. Tatsächlich scheinen die Originalbeiträge be-

sonders instruktiv – so der von Gordon Kampe über das Orchesterstück *Insomnium* und der von Habakuk Traber über die *Vier Präludien und Ernsten Gesänge*. Mit dieser Brahms-Orchestrierung wird dankenswerterweise ein zunehmend zentraler Bereich zeitgenössischen Komponierens berücksichtigt, der eben nicht auf Originalbeiträge, sondern auf Bearbeitungen als Berechtigungskarte zur Rückkehr ins Abonnementkonzert setzt. Solche Kompositionsaufträge mit eingebautem Zeigestock-Verweis sind daher eines der nicht wenigen Ziele, gegen die sich in den eigenen Texten Glanerts dessen Bereitschaft wie Begabung zu spöttischen Bemerkungen richtet.

Glanerts Kritik gilt in einer Zweifrontenstellung einerseits der Kommerzialisierung des Musiklebens, andererseits einer Ästhetik strikter Materialgebote. Seine Musik ist alles andere als reaktionär, und doch ließen sich seine Opern manchmal als eine Art „Alban Berg mit eingestreuten richtigen Noten“ beschreiben. Wie unendlich schwer sich immer noch viele Autoren tun, eine partiell tonale und nahezu immer unmittelbar wirksame Musiksprache zu würdigen, zeigt der folgende Passus von Kai Weßler zur Oper *Nijinskys Tagebuch*: „Die Vielstimmigkeit der Textvorlage erfordert daher schon von ihren Grundvoraussetzungen her die verschiedenen Stilebenen der Partitur. Glanert scheut sich nicht, Andeutungen von Tanzrhythmen und Jazzklängen zu verwenden. Doch diese scheinbar ungebrochenen Elemente von Gebrauchsmusik werden wie bei einer Übermalung von irritierenden Klängen überlagert und gebrochen“ (S. 102).

Die beständige Schutzimpfung mit aus Adornos Mahler-Monografie gelernten Kriterien des uneigentlichen Sprechens (das sich nicht nur in diesem Fall eher in der mehrfachen Rückversicherung des Sprechens über die eingesetzten Idiome zeigt) ist womöglich doch ein Sonderphänomen des deutschsprachigen Musikschrifttums. Die kurze Würdigung Glanerts durch Guy Rickards nennt Namen (Vagn Holmboe) und Kriterien („Menschlichkeit“), die kurzzeitig Möglichkeiten einer ganz andersartigen Perspektivierung aufreißen lassen.

Der Sammelband ist in drei Teile untergliedert: Einer Anthologie aus eigenen und fremden Texten über die inzwischen stattliche Zahl der Opern folgt eine Sektion mit Einführungen in Werke anderer Gattungen und abschließend ein Teil mit Pamphleten und Wortmeldungen von Glanert selbst (darunter eine beachtenswerte und ausführliche Würdigung Louis Spohrs). Etwas stärker hätte dabei der Aspekt des Performativen Berücksichtigung finden können, da Glanert seine Musik immer wieder opernpragmatisch in den Zweck der Aufführung überführt wissen möchte: „Meine Werke sind, ganz trocken gesagt, Versuchsanordnungen für lebende Musiker“ (S. 185). Als Opernkomponist bekennt er sich zu einer traditionellen Auffassung vom notwendig anti-realistischen, parabelhaften Charakter der Gattung, die keine Aktualität der Stoffe wie in den minimalistischen Newspaper-Operas von John Adams und Philip Glass notwendig macht: „Die zunehmende Verschiebung einer Theaterästhetik weg von der Gehirnzelle zum Beispiel in Richtung Filmclip ist sicher ein kurzfristiger Reiz, verzichtet aber auf einen der interessantesten und wahrhaft immer noch innovativen Einfälle, nämlich mit dem lebendigen Menschen etwas über Menschen zu erzählen“ (S. 234).

Zentrale Bedeutung zur Einsicht in Glanerts Ästhetik besitzt der eröffnende Essay, der hier den Titel „Neugier ist alles“ trägt, aber ursprünglich mit „Oper ist nachhaltig“ überschrieben war. Dieser Austausch scheint darin bezeichnend, dass Nachhaltigkeit eine Wirkungslosigkeit in der Jetztzeit zugunsten einer Fluchtperspektive in eine spätere Zeit akzeptiert, während Neugier den Fehler in dieser Konstruktion bemerkt und auf die Jetztzeit verweist, auf den initialen Moment, der einen in eine Welt überhaupt erst hineinzieht. Nicht zuletzt dieser Trotz gegen die Wirkungslosigkeit in der Gegenwart macht Glanerts Musik interessant, auf dessen Werk dieses Buch nachhaltig neugierig machen kann.

(März 2013)

Julian Caskel

Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen. Hrsg. von Gabriele HOFMANN. Augsburg: Wißner-Verlag 2011. 141 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 102.)

Musik und Gewalt = Jugend und Gewalt? Nicht nur in den Medien und in der Politik, auch in der Wissenschaft trifft man immer wieder auf diese zweifelhafte Formel. Wenige Monate nach der Veröffentlichung des vorliegenden Buches finden wir etwa in der Zeitschrift des Deutschen Musikrats, in einer mit *Musik und Gewalt* betitelten Ausgabe, ebenfalls eine Konzentration auf Jugendmusik, einschließlich Formen des so genannten Rechtsrocks. Typisch für solche Darstellungen ist darüber hinaus die Tendenz, wenige Musikgenres ins ohnehin eng gefasste Visier zu nehmen – und zwar fast ausschließlich bestimmte Formen von Metal und Rap.

In gewisser Hinsicht ist der Titel des von Gabriele Hofmann herausgegebenen Buches, welches einem Symposium aus dem Jahr 2010 entstammt, daher unglücklich gewählt. Denn obgleich in der Ausrichtung und in einzelnen Kapiteln Spuren der vereinfachten Diskussion um Musik, Jugend und Gewalt nicht zu übersehen sind, problematisieren andere Artikel der Sammlung ausdrücklich eine einseitige und zugleich myopische Sicht auf das Thema. Dies gilt zum Beispiel in großem Maße für den Beitrag von Stephanie Rhein, welche die Tendenz zu monokausalen Erklärungen in der Medienwirkungsforschung insgesamt, und nicht nur in diesem konkreten Fall, kritisiert. Zudem weist sie darauf hin, dass der Begriff „Gewalt“ an sich alles andere als selbstverständlich ist: Die Vielzahl der Gewaltbegriffe, die im Umlauf sind, müsste demnach in wissenschaftlichen Diskussionen dringend thematisiert werden. Man wünscht sich, Georg Elser hätte dies berücksichtigt, denn sein Text über sexistische Darstellungen in Musikvideos leidet unter einem an Galtungs Konzept von struktureller Gewalt orientierten Gewaltbegriff, der am Ende doch zu weit gefasst ist und zu verallgemeinernden Schlussfolgerungen führt, die dem wichtigen Thema seines Beitrags nicht ganz

gerecht werden. Ein weiterer Punkt, der von Rhein gefordert wird – ihr Plädoyer dafür, die Perspektiven und Einsichten von Kindern und Jugendlichen selbst stärker in die Forschung einzubeziehen –, findet dagegen eine sehr plastische Demonstration in anderen Kapiteln, etwa in dem Aufsatz von Michael Herschelmann. Er widmet sich dem durchaus klischeebeladenen Thema Gangsta- und Pornorap. Durch seine eingehende Berücksichtigung der Meinungen und Kommentare von Schülerinnen und Schülern stellt er aber klar heraus, wie differenziert diese mit solcher Musik umgehen (bzw. nicht umgehen). Er schließt nicht aus, dass gewaltverherrlichende und sexistische Texte einen negativen Einfluss auf einige Jugendliche haben können; nicht zuletzt deswegen bietet er auch Vorschläge für den Umgang mit solchem Material in der Schule. Aber auch hier unterstreicht er, dass eine offene Diskussion mit Jugendlichen über die Musik sowie über das, was in der Musik gesucht oder durch die Musik zum Ausdruck gebracht wird, eine Chance darbietet – auch eine Chance zur Klarstellung, warum Hassparolen in Liedern wie auch sonst nicht geduldet werden.

Georg Brunners Übersichtsartikel über Forschung zu rechtsextremer Musik ist ebenfalls von Reflexionen darüber geprägt, wie Musik tatsächlich in Bezug auf rechtsradikale Politik und Gewaltbereitschaft in der rechtsextremen Szene wirkt. Darin unterscheidet sich sein Artikel von dem informativen, aber eher deskriptiven Beitrag von Erika Funk-Hennigs über Rechtsrock sowie Black Metal. Brunners Aufsatz ist auch in anderen Aspekten angelegt: Er unterstreicht, dass „rechtsextreme Musik“ ein ganzes Spektrum an Genres implizieren kann, die sich keineswegs alle an jüngeren Menschen orientieren. Sein Beitrag bietet einen nützlichen Überblick über die Forschung zum Thema bei gleichzeitiger Betonung der Tatsache, dass wir noch lange nicht über ausreichende empirische Untersuchungen verfügen.

Gerade wegen solch detailliert argumentierender Aufsätze, die vermeiden, vorläufige Antworten zu liefern, und stattdessen die Notwendigkeit einer wissenschaftlich haltba-

ren Auseinandersetzung mit dem Thema betonen, lohnt es sich, dieses Buch in die Hand zu nehmen. Bei anderen Texten wäre jedoch eine differenziertere Behandlung angebracht, gerade auch was die Terminologie angeht. Ähnlich problematisch wie der Gewaltbegriff ist der Umgang mit dem Wort „Aggression“, nicht zuletzt in dem Beitrag von Mathias Gutscher, Holger Schramm und Werner Wirth. Mit einer Studie zu „Musik mit aggressiven Textinhalten“ wollen sie eine kritische Forschungslücke schließen, da, wie sie ausführen, es an Studien über die tatsächliche Wirkung und Wirkungsmodi aggressiver (musikalischer) Texte mangelt. Leider versäumen die Autoren des Beitrags aber zu definieren, was für diese Zwecke ein „aggressiver“ Text ist, mit Auswirkungen auf die gesamte Struktur der Untersuchung und die Haltbarkeit der Ergebnisse.

Im Hinblick auf die Genres geht das Buch nur an wenigen Stellen über den Metal/Rap-Nexus hinaus. Selbst in dem Einleitungstext von Gabriele Hofmann, die sehr wohl versucht, nicht in die üblichen Klischees über (Jugend-)Musik und (Jugend-)Gewalt zu verfallen, spürt man einen Verdacht gegenüber bestimmten Musikkulturen (etwa im Vergleich zu anderen Genres und Gattungen wie die von ihr explizit erwähnten Musiktheater), welcher zu hinterfragen wäre. Vielleicht sollte man einen weiteren Punkt stärker betonen, der von Hofmann zwar im Vorübergehen erwähnt, in den eingangs erwähnten öffentlichen Diskussionen zum Thema aber eher übersehen wird: Kinder und Jugendliche fallen viel häufiger der Gewalt zum Opfer als dass sie selbst zu Täterinnen und Tätern von Gewalt werden. Und das übrigens nicht erst seit Erfindung der Rock- und Popmusik.

(April 2013)

Morag Josephine Grant

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LVII: Geistliche Arien (Druckjahrgang 1727)*. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN unter Mitarbeit von Jana KÜHNRIECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. LXXXI, 264 S.

Die für den Band gewählte handliche, aber eher blasse Bezeichnung „Geistliche Arien“ steht für den sprechenderen, freilich sperrigen Originaltitel des Telemann'schen Druckwerks: *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten ARIEN, welche in den Hamburgischen Haupt-Kirchen / durchs 1727. Jahr / vor der Predigt aufgeführt werden / bestehend aus einer Singe-Stimme / nebst dem General-Basse / und verfertigt von G. P. Telemann*. Es handelt sich um Auszüge aus Telemanns Kantaten, die im Kirchenjahr 1726/27 in turnusmäßigem Wechsel in den Hamburger Hauptkirchen erklangen. „Ausgezogen“ aus den Kantaten sind je zwei Arien, eine für hohe und eine für mittlere bis tiefe Stimme, jeweils mit Generalbassbegleitung. Die hohe Gesangspartie ist im Violschlüssel notiert und, bei einem maximalen Umfang von *cis* 'bis *b*“, für Sopran oder Tenor bestimmt, die tiefere steht im Sopranschlüssel, reicht von *b* bis *e*“ und ist für Alt oder Bass (bzw. Bariton) gedacht. Wir haben es also mit einem Jahrgang von Arienpaaren durch das ganze Kirchenjahr zu tun.

Stets für Innovationen gut, betritt Telemann mit seiner Publikation verlegerisches Neuland. Wie Hirschmann und Kühnrich im Vorwort des Bandes plausibel bemerken (S. X), überträgt er die bekannte Verlagspraxis, Arien in mehr oder weniger bearbeiteter Form als Auszüge aus einer gerade gespielten Oper vorzulegen, auf die Kirchenmusik. Nach der Beschreibung der Herausgeber (S. XII) sind die von Telemann in den *Auszug* übernommenen Arien schon in den Kantaten durchweg nur zweistimmig gehalten, die Ritornelle werden dabei von den Violinen und Oboen gespielt, die Gesangsabschnitte *colla parte* von Violinen begleitet, und die Bratschen gehen in den Ritornellen mit dem Generalbass. Die Einrichtung für den *Auszug* war durch die

grundsätzlich zweistimmige Anlage wohl von vornherein planmäßig erleichtert. Doch war Telemann dann nochmals als Bearbeiter gefordert. Es ging darum, die musikalische Substanz der auf den Generalbass reduzierten Instrumentalbesetzung anzupassen. Nach dem Vorwort der Herausgeber hat Telemann „je nach thematischem Charakter des Ausgangsmaterials die Ritornelle weggelassen, gekürzt, umgearbeitet oder neu komponiert“ (S. XII).

Über Ziel und Zweck seiner Publikation äußert sich Telemann in der Vorrede vom 7. Januar 1727. Er bezieht sich einleitend auf das gerade zum Abschluss gelangende Lieferungswerk *Harmonischer Gottes-Dienst*, einen Jahrgang klein besetzter Solokantaten, der „so wohl zum öffentlichen als Privat-Gebrauche“, dabei aber doch mehr zur Verwendung im Gottesdienst bestimmt gewesen sei. Nun aber wolle er ein Werk vorlegen, das sich vor allem zum häuslichen Gebrauch eigne. Mit dieser Bestimmung erklärt er die Reduktion der Instrumentalbesetzung gegenüber den Kantatenfassungen der Arien. Und zugleich versichert er, „sich eines fließenden Gesanges / ohne ausschweifende und unnatürliche Sprünge / dabey zu bedienen“, die gesangstechnischen Ansprüche an die bürgerlichen Musikliebhaber also in Grenzen zu halten.

Das Ergebnis ist ein äußerst vielgestaltiges Kompendium von 144 Arien mit einem breiten Affektspektrum und stets textnaher, vielfach bildhafter Erfindung, teils mit ausladenden Koloraturen, teils von liedhafter Schlichtheit, dabei meist ausgestattet mit einem lebendigen, thematisch geprägten Basso continuo, dem die Reduktion des Instrumentalapparats auf diese eine Stimme sichtlich zugute gekommen ist.

Notentext und Notenbild der Neuausgabe lassen keine Wünsche offen. Den Gepflogenheiten der Telemann-Ausgabe folgend, hat Wolfgang Hirschmann den bezifferten Bass mit einer schlichten, gut spielbaren Aussetzung versehen. Der kritische Apparat ist von muster-gültiger Sorgfalt und Übersichtlichkeit. Im Mittelpunkt des Kritischen Berichts steht der in sechs Exemplaren erhaltene Originaldruck. Hinzu kommen zum einen Textdrucke zu dem

zugrunde liegenden Kantatenjahrgang, zum anderen fremde Bearbeitungen einzelner Arien des *Auszugs*, die zusammen mit Abschriften der Originalkantaten in beschränktem Umfang als Vergleichsquellen herangezogen werden. Die – freilich heterogene – Quellengruppe der Originalkantaten, die als einzige keine eigene Quellensigle erhalten hat, ist insgesamt etwas stiefmütterlich behandelt: Soweit die einem Arienpaar zugrunde liegende Kantate erhalten ist, erfährt man zwar aus dem Lesartenverzeichnis Fundort und Bibliothekssignatur der Handschrift, nicht aber den Textbeginn und die Nummer der Kantate in Werner Menkes Thematischem Verzeichnis (TVWV). Die Nummer lässt sich immerhin aus dem Inhaltsverzeichnis des Bandes erschließen, in dem die Arien mit der TVWV-Nummer der Originalkantate, erweitert um den Appendix a (z. B.: TVWV 1:605a), verzeichnet sind. Im Notenteil kehren diese Nummern allerdings nicht wieder, so dass fraglich erscheint, ob sie sich einbürgern werden.

Das instruktive Vorwort der Herausgeber geht auf die Entstehungsumstände des Druckwerks ein und behandelt anschließend einige interessante Aspekte seiner Rezeption: In Danzig wurden Arienpaare für den gottesdienstlichen Gebrauch neu instrumentiert und mit vierstimmigen Choralsätzen und Gemeindeliedern verbunden. Und in mehr oder weniger starker Bearbeitung fanden nicht weniger als dreißig Arien Eingang in den handschriftlichen Parodienjahrgang *Der genesenen Vernunft Zufällige Gedancken über alle Sonn und Festägliche Evangelia* von Johann Friedrich Armand von Uffenbach. Besonderes Interesse aber verdienen Johann Matthesons analytische Kommentare, mit denen er sowohl in seiner *Grossen* (1731) als auch in der *Kleinen General-Bass-Schule* (1735) auf einzelne Arien eingeht.

Ein Abdruck der Arientexte nach Hamburger Kantatentextdrucken, ergänzt durch Texte aus einem Stolberger Jahrgangsdruck von 1729, mit Kennzeichnung der Abweichungen im Wortlaut des *Auszugs*, sowie ein (m. E. entbehrlicher) Abdruck in der redigierten Textfassung der Neuausgabe vervollständigen den Band, zusammen mit Faksimiles nach dem

Originaldruck, einem handschriftlichen Danziger Stimmensatz und Uffenbachs Parodienjahrgang.
(Februar 2013) Klaus Hofmann

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 2: Weimarer Kantaten. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXVI, 166 S., Abb.

Jahrhundertprojekte vom Schlage der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) sind Monumente, in denen sich die Werkkenntnis und der Stand der Wissenschaft ihrer Entstehungszeit in Hochform manifestieren. Einmal in die Welt gesetzt, veralten sie zwar nicht als Zeugnisse ihrer Zeit, wohl aber zunehmend als Repräsentanten des Wissens. Die Alterung beginnt oft bald nach der Publikation eines Werkes, und nicht selten setzt die Veröffentlichung selbst dazu die ersten Impulse, indem sie Empfänger zu Ergänzungen des Wissens oder konstruktiver Kritik herausfordert. Wie sehr die Publikation der NBA in den gut fünf Jahrzehnten ihres Erscheinens seit 1954 die Forschung über Bach in Bewegung gebracht hat, ist mit Händen zu greifen. Mehr wohl als irgendeine der großen Musiker-Gesamtausgaben ist sie damit selbst zur Ursache ihres Veraltens geworden, haben doch unter ihrem Einfluss die Fragestellungen und Methoden sich immer mehr erweitert und verfeinert und neue Ergebnisse gezeitigt.

In der Frage, wie mit dem Veralten einer Gesamtausgabe umzugehen sei, wird schwerlich ein Konsens zu finden sein. Die öffentliche Förderung endet gewöhnlich mit dem Abschluss des Projekts. Der Gedanke, der hinter der Begrenzung der Zuwendung steht, ist, dass man mit der Förderung Impulse setzt, danach aber den Gegenstand selbst dem freien Spiel der Kräfte überlässt. Das legitime Interesse des Musikverlags ist es, seine Notentexte à jour zu halten, nicht zuletzt um im Wettbewerb des Marktes bestehen zu können. Das Interesse des Verlages trifft sich insoweit mit dem der Benutzer der Ausgabe und den Bedürfnissen der musikalischen Praxis. Im Interesse der Wissen-

schaft liegt es, Neuerkenntnisse zu den in der Gesamtausgabe vorliegenden Werken verfügbar zu machen, wobei Ort und Darstellungsform allerdings nachrangig sind – nicht unbedingt bedarf es dazu einer Generalrevision von zentraler Stelle aus: Ergänzungen, Kritik und die Publikation verbesserter Notenausgaben könnten durchaus dem „freien Spiel der Kräfte“ der Wissenschaft und der Verlags- und Musikpraxis überlassen bleiben.

Wie schon vor längerer Zeit in Verlagsprospekten angekündigt, wurde für die NBA inzwischen eine Regelung getroffen: Der Bärenreiter-Verlag und das Bach-Archiv Leipzig haben sich entschlossen, die NBA durch ca. 15 Bände einer „Revidierten Edition“ zu ergänzen.

Zur Rezension liegt mir Band 2 der „Revidierten Edition“ vor. Die Titelei weist als deren Herausgeber das Bach-Archiv Leipzig aus und verzeichnet als Bandinhalt unter dem Titel „Weimarer Kantaten“ die Werke *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 143, *Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret* BWV 31 und *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!* BWV 132 sowie als Anhang: „Lobe den Herrn, meine Seele BWV 143 (mutmaßliche Originalfassung in C-Dur)“. Bandherausgeber ist Andreas Glöckner. Auf der Impressumseite erscheint, anders als gewohnt, nicht etwa das Herausgeber-Kollegium der NBA, sondern eine „Editionsleitung“, bestehend aus Uwe Wolf, Christoph Wolff und Peter Wollny. Die Angabe wird ergänzt durch den Vermerk: „Redaktion: Bach-Archiv Leipzig“. Der Bärenreiter-Verlag ist demnach an Editionsleitung und Redaktion nicht beteiligt.

Der Hauptteil des Bandes enthält an erster Stelle eine Neuedition der Kantate *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 143. Der Grund für die Neuherausgabe ergibt sich aus dem Vorwort: Nach dem Erscheinen des Bandes NBA I/4, in dem die Kantate 1965 von Werner Neumann vorgelegt worden war, sind neue und bessere Quellen bekannt geworden, darunter die Mater der bis dahin bekannten Quellen, eine Partiturabschrift aus dem Jahre 1762. Sie liegt Glöckners Neuedition zugrunde. Auch wenn die Kantate – im Rahmen des

„freien Spiels der Kräfte“ – schon 1995 in einer kritischen Ausgabe (des Rezensenten) nach derselben Quelle im Carus-Verlag Stuttgart erschienen ist, erwartet man sie selbstverständlich in der „Revidierten Edition“. – Am Notenbild überrascht den mit der NBA Vertrauten die transponierende (statt klingende) Notation der Hörner und Pauken – eine auffällige Abweichung von den Editionsrichtlinien der NBA, deren grundsätzliche Beibehaltung doch in einer Vorbemerkung „Zur revidierten Edition“ (S. VII) versichert wird.

Der Kritische Bericht („Revisionsbericht“) findet sich am Schluss des Bandes. Er ist nach dem Muster der Berichte der NBA angelegt. Unnötige Wiederholungen aus dem Bericht der Vorgänger-Edition NBA I/4 sind vermieden: Die inzwischen obsoleten Quellen A und B werden nur der Vollständigkeit halber mit Rückverweis auf die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht I/4 angeführt (stehen allerdings im Alphabet an der falschen Stelle). Der Bericht übernimmt von dort auch die alten Quellensiglen, bietet also insoweit keine Neufassung, sondern eine Ergänzung. Mit seinen Rückverweisen setzt er freilich beim Benutzer das Vorliegen des älteren Kritischen Berichts (und indirekt auch des Notenbandes) voraus.

Neu und sehr plausibel sind Glöckners Überlegungen zur Datierung der anonymen Textdichtung anhand von Anspielungen, die sich auf Hungersnöte und Pestepidemien in Polen und Ostpreußen beziehen lassen und damit auf den Zeitraum 1708–1711 deuten. Wenn „revidieren“ aber, wie man auch nach der Vorbemerkung „Zur revidierten Edition“ (S. VII) erwarten kann, vor allem „aktualisieren“ bedeutet, müsste man außerdem Hinweise auf neuere Literatur zu den Problemen des Werkes vorfinden, d. h. in diesem Falle zur Datierung und zum Echtheitsproblem (das Glöckner, S. XII, nur am Rande erwähnt). Man vermisst hier den Aufsatz von Siegbert Rampe, „Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt“ (*Bach-Jahrbuch* 2002), in dem der Autor über die Analyse der Ritornelltechnik zur Datierung in die Jahre

1708–1712 gelangt und sich klar für die Authentizität des Werkes ausspricht. Unerwähnt geblieben ist auch meine Studie „Perfidia und Fanfare. Zur Echtheit der Kantate ‚Lobe den Herrn, meine Seele‘ BWV 143. Ein Nachtrag zu meiner Ausgabe im Carus-Verlag“ (in *Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag*, hrsg. von Barbara Mohn und Hans Ryschawy, Stuttgart 1997).

Der zusätzliche Abdruck der Kantate BWV 143 im Anhang des Bandes in ihrer „mutmaßlichen Originalfassung in C-Dur“ (S. 117 ff.) bedarf besonderer Kritik. Das Werk ist in der redaktionell einzig maßgeblichen Quelle, der schon erwähnten Partitur von 1762, in B-Dur notiert; nur die Hörner – drei an der Zahl – und Pauken erscheinen darin wie üblich transponierend in C-Dur. In der Fassung des Anhangs nun weist Glöckner die Stimmen der Hörner drei Trompeten zu und gibt die gesamte Partitur in C-Dur wieder. Die Begründung – im Vorwort (S. XIII) – ist hochspekulativ: Die für BWV 143 überlieferte Besetzung mit drei Corni da caccia sei singulär; im frühen 18. Jahrhundert gebe es keinen Parallellfall. In Kirchenkantaten und Instrumentalwerken der Zeit würden Hörner ausschließlich paarweise eingesetzt. Insofern bestünden „prinzipielle Zweifel an der Authentizität der überlieferten Fassung unserer Kantate. Zu fragen wäre daher nach ihrer originalen Besetzung wie auch nach ihrer ursprünglichen Tonart.“ Die Partien wiesen „die typischen Eigenheiten eines Bachschen Trompetensatzes auf“, „namentlich die häufigen Kreuzungen von erster und zweiter Stimme“. Die Kantate sei also ursprünglich wohl mit Trompeten statt Hörnern besetzt gewesen. Allerdings: Drei Trompeten in B wären für das frühe 18. Jahrhundert ebenfalls eine singuläre Besetzung. Es seien daher drei Trompeten in C als ursprüngliche Besetzung (und damit C-Dur als Originaltonart der Kantate) zu vermuten. „Um die Frage nach der Originaltonart und -besetzung eingehender diskutieren zu können“, werde „die Kantate im Anhang in ihrer mutmaßlichen Originalgestalt in C-Dur und mit drei Trompeten“ abgedruckt – als Diskussionsgrundlage also. Es sind 32 Seiten zu viel.

Denn Hörner wurden im frühen 18. Jahrhundert keineswegs nur paarweise eingesetzt. Bei Telemann gibt es eine Overture in F-Dur für 4 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen und Basso continuo (TWV 55:F11) aus dem Jahre 1725 und ein (undatiertes) Konzert in D-Dur für 3 Hörner, Violine, Streicher und Basso continuo (TWV 54:D2); Interesse verdient aber vor allem seine Kantate *Gott verlässt die Seinen nicht* (TVWV 1:689) mit 3 Hörnern in F aus dem „Französischen Jahrgang“ für das Kirchenjahr 1714/15 (enthalten in: Georg Philipp Telemann, *Französischer Jahrgang*, hrsg. von Ute Poetzsch, Musikalische Werke XL). Der Jahrgang war für Frankfurt und für den Hof in Eisenach bestimmt, eine Aufführung erfolgte also nicht gar so weit von Weimar entfernt. Vereinzelt finden sich auch hier die von Glöckner für den Trompetensatz in Anspruch genommenen Stimmkreuzungen zwischen dem ersten und zweiten Horn (Satz 5, T. 39 f., 45 f.). Die Gegenbelege bei Telemann bringen Glöckners gesamte Argumentation ins Wanken. Spekulative Experimente dieser Art gehören nicht in einen Gesamtausgabenband.

Anders als bei BWV 143 hat sich bei den Kantaten *Der Himmel lacht* BWV 31 und *Bereitet die Wege* BWV 132 die Quellenlage seit der Edition in der „alten“ NBA nicht wesentlich verändert. Die wenigen weiteren Quellen, die inzwischen bekannt geworden sind, haben für die Textkonstitution keine Bedeutung. Die für die Edition maßgeblichen Quellen erfahren auch keine neue Bewertung. Die Neuedition der Kantaten ist daher nicht unmittelbar plausibel.

Der Grund für die Neubearbeitung ergibt sich aus dem Vorwort. Es bezieht sich in erheblicher Breite auf das in der Bach-Forschung hinlänglich bekannte Stimmtonproblem, d. h. auf die Tatsache, dass Bach und seine Zeitgenossen in der Kirchenmusik mit den unterschiedlichen Stimmtonen der Instrumente zu recht kommen mussten, dem Chorton der Orgel (der vielerorts auch für die Streichinstrumente maßgeblich war) und dem etwa eine große Sekunde bis kleine Terz tieferen Kamerton vor allem der Holzblasinstrumente. Im Einzelnen gab es dazu örtlich verschiedene

Praktiken. Im Notenmaterial wurde die Stimmtondifferenz durch Transposition der betroffenen Instrumentalstimmen ausgeglichen.

Ein Großteil der Bach'schen Vokalkirchenmusik ist daher in einem quasi „bitonalen“ Notentext überliefert. In der „alten“ NBA wurden diese Notentexte tonartlich vereinheitlicht wiedergegeben. Das aber wird von Glöckner bemängelt: „Wohl aus praktischen Erwägungen wurde in einigen Bänden der *Neuen Bach-Ausgabe* auf die differenzierte Notation von Kammer- und Orgelton verzichtet. Abweichend von den Originalquellen sind die Holzbläserstimmen dort in transponierter Notation wiedergegeben“. Der nunmehr vorgelegte Abdruck „in der Notation der Originalquellen“ eröffne „für den Praktiker [...] somit die Möglichkeit, jene Werke in den tatsächlichen Stimmtonverhältnissen der [...] Weimarer Zeit zu musizieren“ (S. XII). Die von Glöckner favorisierte Ausführung (Holzbläser im alten Kamerton, Streicher und Orgel im Chorton) dürfte allerdings nur wenigen hochspezialisierten Ensembles möglich sein. – Festzuhalten ist, dass Glöckners Revision lediglich auf eine redaktionelle Alternative der Notentext-Darstellung zielt.

Glöckners Einwand gegen die Notationspraxis der „alten“ NBA betrifft beide Kantaten. Bei BWV 31 ist Bachs Partitur nicht erhalten. Alfred Dürrs Edition in NBA I/9 (1985) beruht auf Originalstimmen hauptsächlich der Leipziger Zeit, die überwiegend in C-Dur notiert sind, und dementsprechend steht der Notentext der NBA einheitlich in C-Dur. Das gilt auch für eine Gruppe von 5 Holzbläserpartien (Oboe I-III, Taille, Bassono), die als Einzelstimmen aus Bachs Weimarer Zeit erhalten sind, dort aber in Es-Dur stehen (was in NBA I/9 durch Systemvorsätze angezeigt ist). Glöckners Revision besteht nun darin, dass er die Holzbläser der Quelle entsprechend in Es-Dur, den umgebenden Notentext aber weiterhin in C-Dur wiedergibt. Man fragt sich freilich, was damit gewonnen ist. Tatsächlich zwar führt Dürrs Tieftransposition der Holzbläser verschiedentlich zu Umfangsunterschreitungen; praktische Bedeutung kommt dem aber kaum

zu, da die Holzbläser durchweg nur andere Stimmen duplieren. (Ohnehin hat Bach sie anscheinend erst für eine Wiederaufführung hinzugefügt; dazu Glöckner S. XIII f.) Unerfindlich bleibt, warum – auf immerhin 15 Seiten – auch die Kantatensätze 3–8 abgedruckt sind, die von dem Tonartenproblem gar nicht betroffen sind und sich daher auch inhaltlich nicht von der Edition in NBA I/9 unterscheiden.

Die Neuedition der Kantate *Bereitet die Wege* BWV 132 zieht ähnliche Bedenken auf sich. An Originalquellen ist außer einer fragmentarischen Violine-Stimme nur Bachs Partiturautograph erhalten. Der Eingangssatz, eine Sopranarie mit obligater Oboe, Streichern, Fagott und Continuo, erscheint in Bachs Partitur in A-Dur mit der Besonderheit, dass die Oboe aufgrund einer Doppelschlüsselung im Sopranschlüssel in A-Dur, im Violinschlüssel aber in C-Dur gelesen werden kann (vgl. Faksimile auf S. XXVI). Da die Oboe – anders als die übrigen Instrumente – im Kammerton intoniert, musste ihre Stimme in C-Dur ausgeschrieben werden. Alfred Dürr, der die Kantate 1954 in NBA I/1 herausgab, stand nach dem Quellenbefund vor der Wahl, den Satz entweder in A-Dur oder in C-Dur wiederzugeben (mit entsprechenden Konsequenzen für die Folgesätze), und entschied sich mit guten Gründen für A-Dur (vgl. Krit. Bericht NBA I/1, S. 106): In C-Dur nämlich wäre der Sopran in eine bei unserem heutigen Stimmtone extrem hohe Lage (bis klingend c^3) gerückt. Der Preis für die einheitliche Wiedergabe in A-Dur waren einzelne auf der historischen Oboe nicht oder nicht gut spielbare Tieftöne (b in T. 25 f., cis^1 in T. 76 und 90 f.). Diesem Mangel hilft nun die revidierte Ausgabe ab: Der Oboenpart erscheint in C-Dur, alles Übrige in A-Dur – für eine Aufführung mit einer Oboe im tiefen Kammerton und Streichern, Fagott und Orgel im historischen Chorton. – Von der Problematik der Stimmtondifferenz betroffen ist nur der 1. Satz der Kantate. Aber auch hier sind überflüssigerweise – auf 10 Seiten – die Folgesätze Nr. 2–5 inhaltsgleich mit der Edition in NBA I/1 mit abgedruckt.

Zurück zum Vorwort des Bandes: An dessen Anfang steht eine Darstellung des biografi-

schon Entstehungshintergrundes der Weimarer Kirchenkantaten Bachs. Da gibt es allerdings seit Philipp Spittas Zeiten nichts grundlegend Neues: Am 2. März 1714 wurde Bach zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle ernannt. Nach den Hofakten war dies mit der Verpflichtung Bachs verbunden, „Monatlich neue Stücke“ aufzuführen, die in der Schlosskapelle zu proben waren. Die Regelung lehnte sich an eine frühere Maßgabe an, nach der 1695 der Vizekapellmeister Georg Christoph Strattner den kränklichen Hofkapellmeister Johann Samuel Drese bei Unpässlichkeit und Abwesenheit zu vertreten hatte und, unabhängig davon, „allezeit den Vierdten Sonntag in unser Fürstl. Schloßkirche ein Stück von seiner eigenen *Composition*, unter seiner *direction* aufzuführen“ sollte.

Für das Vorwort hätte das fast schon genügen können. Aber Glöckner holt weiter aus und geht auf das Problem der Chronologie der Weimarer Kantaten ein, allerdings nicht um sachlich über den Stand der Forschungsdiskussion zu berichten, sondern um seiner persönlichen Ansicht Geltung zu verschaffen. Alfred Dürr und andere und auch ich haben das Wenige, was wir von der 1714 in Weimar getroffenen Regelung wissen, mit Bedacht so gedeutet, dass der Begriff „monatlich“, wie 1695 bei Strattner („allezeit den Vierdten Sonntag“), einen Vierwochenturnus bezeichnet, und haben daraus eine Chronologie der Weimarer Kantaten Bachs entwickelt, die in der Forschung weithin Zustimmung gefunden hat. Glöckner wendet sich dagegen, ohne eine schlüssige Alternative zu bieten. Er vermerkt: „Die neue Verordnung für Bach war weniger konkret formuliert. Ein feststehender und nicht zu modifizierender Turnus für die von ihm aufzuführenden Figuralstücke ist daraus nicht abzuleiten“ (S. IX). *Lipsia locuta, causa finita?* Es wäre einiges dazu zu sagen. Ein Gesamtausgabenband ist freilich nicht der geeignete Ort, die hochkomplexe Chronologie-Diskussion neu zu eröffnen, und eine Rezension nicht der Ort, darauf in detaillierter Argumentation einzugehen.

Schade! Zu diesem Band kann man niemandem gratulieren. Es hätte ihm gut angestanden, wenn von den 150 Seiten des Notenteils vorab

gut 50 gestrichen worden wären. Die Neuedition von BWV 143 ist zu begrüßen; die Transpositionsfassung im Anhang aber ist ein Fehlgriff. Zu BWV 31 und BWV 132 bringt die Revision nichts wesentlich Neues; der Band präsentiert lediglich Notationsalternativen zu den Sätzen mit transponierten Holzbläserpartien. Der erneute Abdruck der davon nicht betroffenen Kantatensätze aus NBA I/9 bzw. I/1 ist überflüssig.

Vor der Fortsetzung der Serie bliebe neu nachzudenken: über das, was wirklich an Revision der NBA erforderlich ist; über Bescheidenheit und den Respekt vor den Entscheidungen unserer „Altvorderen“; über die Disziplin des Denkens, Schreibens und Nichtschreibens, die wie kein anderer Alfred Dürr vorgelebt hat. Zu denken bliebe aber auch an die Benutzer der NBA, die als Käufer der Revisionsbände ungern Überflüssiges mitbezahlen werden und denen man ruhig zutrauen sollte, dass sie professionell mit Partituren umgehen können und in der Lage sind, einen Notentext in B-Dur in Gedanken nach C-Dur zu versetzen oder sich einen in C-Dur notierten Holzbläsersatz in Es-Dur vorzustellen.

Eine Sorge ist zum Schluss auszusprechen: Die NBA war von ihrem ersten Band an ein Erfolg, in wissenschaftlicher wie in verlegerischer Hinsicht. Allenthalben findet man seither die in hoher Auflage verbreiteten braunen Leinenbände samt den zugehörigen Berichtsbänden: in allen großen Bibliotheken, in Universitäten, Musikhochschulen und Kirchenmusikschulen ebenso wie im Besitz von Musikern und Musikliebhabern; und zumeist stehen sie nicht einfach nur im Regal als verehrungswürdige Denkmäler, sondern sind Gegenstand lebhaften Interesses und ständigen Gebrauchs. Die große Zahl der NBA-Besitzer und -Benutzer erwartet etwas, was von den Verlagen und Herausgeberinstituten in den ersten Jahren begonnen, aber dann vernachlässigt wurde: Corrigenda.

Man wird dieses Desiderat nicht unterschätzen dürfen: Vor allem die besonders anfälligen Vokalwerke enthalten zahlreiche Fehler, bei den Kantaten sind es durchschnittlich schätzungsweise 50–60 pro Band. Viele davon sind

unauffällig, beispielsweise Interpunktions- oder Rechtschreibfehler im Text, aber des Öfteren finden sich hier auch falsche Noten oder Vorzeichen und dergleichen. Zwei „Ausreißer“ mit weit überdurchschnittlicher Fehlerquote sind außerdem bekannt: NBA I/8.1, *Kantaten zum Sonntag Estomibi* (1992), und NBA III/2.2, *Choräle der Sammlung C. P. E. Bach* (1996).

Es gab auf Seiten der Herausgeberinstitute der NBA durchaus Pläne zur Veröffentlichung einer Korrekturenliste. Fehlermeldungen wurden im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen gesammelt, und die Korrekturen wurden bis Ende 2006 in einem eigens dazu vorgehaltenen Gesamtexemplar der NBA vermerkt. Es befindet sich heute im Bach-Archiv Leipzig. Die vor einem Jahrzehnt begonnene Erstellung einer Corrigenda-Liste durch zwei Mitarbeiter des Bach-Archivs Leipzig wurde bedauerlicherweise rasch wieder aufgegeben. Das berechtigte Interesse der Besitzer und Benutzer der „alten“ NBA besteht freilich weiter.

Hoffen wir also, dass Bach-Archiv und Bärenreiter-Verlag im Eifer des Revidierens über dem zweiten nicht den weit dringlicheren ersten Schritt vergessen!

(März 2013)

Klaus Hofmann

Eingegangene Schriften

ANDRÈ TCHAIKOWSKY. Die tägliche Mühe ein Mensch zu sein. Biografie und Tagebücher des jüdisch-polnischen Musikers und Komponisten. Hrsg. von Anastasia BELINA-JOHNSON. Übers. von Wolfram BODER. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 285 S., Abb., Nbsp.

SUZANNE ASPDEN: *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage.* Cambridge: Cambridge University Press 2013. XV, 291 S., Abb., Nbsp.

BORIS ASSAFJEW: *Das Buch über Strawinsky. Werkbetrachtungen und Analysen.* Hrsg. und übers. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2013. XXVII, 367 S., Nbsp. (musik konkret. Band 19.)

BABETTE BABICH: *The Hallelujah Effect. Philosophical Reflections on Music, Performance Practice, and Technology.* Farnham: Ashgate 2013. XV, 307 S., Abb.

Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch. Teilband 1: Bachs Orchestermusik. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 446 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 5/1.)

Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch. Teilband 2: Bachs Kammermusik. Hrsg. von Siegbert RAMPE und Dominik SACKMANN. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 459 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 5/2.)

GUNDELA BOBETH: *Antike Verse in mittelalterlichen Vertonungen. Neumierungen in Vergil-, Statius-, Lucan- und Terenz-Handschriften.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XIII, 429 S. Abb., Nbsp. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 5.)

Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach. Hrsg. von Walter BLUME. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 89 S., Nbsp.

WALTER BÜHLER: *Musikalische Skalen bei Naturwissenschaftlern der frühen Neuzeit. Eine elementarmathematische Analyse.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2013. VI, 274 S., Abb., Nbsp.

Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang HORN und Fabian WEBER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 397 S., Abb., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 10.)

MARCEL DOBBERSTEIN: *Richard Wagner – Genie oder Scharlatan? Wilhelms- haben: Florian Noetzel Verlag/Heinrichshofen-Bücher 2013. 200 S.*

SANDRA MARIA EHSES: *Die vier Symphonien von Friedrich Gernsheim.* Mainz: Are Musik Verlag 2013. 500 S., Abb., Nbsp. (Spektrum Musiktheorie. Band 1.)

WILLEM ELDERS: *Josquin des Prez and His Musical Legacy. An Introductory Guide.* Leuven: Leuven University Press 2013. 247 S., Abb., Nbsp.

Essays from the Fourth International Schenker Symposium. Band II. Hrsg. von L. Poun- die BURSTEIN, Lynne ROGERS, Karen M. BOTTGE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 303 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 73.)

JULIA GLÄNZEL: *Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption.* Hofheim: Wolke Verlag 2013. 327 S. (sinefonia. Band 19.)

Händel-Jahrbuch. 59. Jahrgang 2013. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Schriftleitung: Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 471 S., Nbsp.

OLIVER HUCK: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art.* Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 338 S., Abb., Nbsp.

SASKIA JASZOLTOWSKI: *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anth-*

ropomorpher Tiere in Animated Cartoons. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 206 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 74.)

GABRIELE JONTÉ: Bohuslav Martinů in den USA. Seine Symphonien im Kontext der Exiljahre 1940–1953. Neumünster: von Bockel Verlag 2013. 280 S., Abb., Nbsp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 17.)

„Kinder, macht Neues!“ Beiträge zum Wagner-Jahr 2013. Im Auftrag der Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft hrsg. von Reinhard SCHÄFERTÖNS und Rüdiger POHL. Tutzing: Hans Schneider 2013. 248 S., Abb., Nbsp.

ARMIN KÖHLER, MICHAEL LENTZ, ULRICH MÜLLER, HELMUT ROHM, STEFAN SCHENK und PIA STEIGERWALD: Josef Anton Riedl. Tutzing: Hans Schneider 2013. 216 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 52.)

MARIA KOSTAKEVA: Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölzskys. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 255 S., Abb., Nbsp.

ANN KRISTIN KRAUSE: Die Idee eines Jahres in der Musikgeschichte am Beispiel 1883 und der Positionierung zeitgenössischer Komponisten gegenüber dem Vorbild Richard Wagner. Berlin: Mensch und Buch Verlag 2013. VII, 329 S. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 12.)

CLEMENS KÜHN: Modulation Kompakt. Erkunden. Erleben. Erproben. Erfinden. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 113 S., Nbsp.

JOHANNES LAAS: Das geistliche Chorwerk Max Baumanns. Kirchenmusik im Spannungsfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013. 393 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 17.)

Lexikon der Kirchenmusik. Hrsg. von Günther MASSENKEIL und Michael ZWIETZ unter Mitarbeit von Nils GIEBELHAUSEN, Daniel GLOWOTZ und

Boris SCHMITTMANN. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 2 Bände, 1429 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 6/1 und 6/2.)

KARIN MARTENSEN: Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des *Ring des Nibelungen*. München: Allitera Verlag 2013. 555 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 7.)

HANS JOACHIM MARX: Händel und die geistliche Musik des Barockzeitalters. Eine Aufsatzsammlung. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 333 S., Abb., Nbsp.

DREW MASSEY: John Kirkpatrick, American Music, and the Printed Page. Rochester: University of Rochester Press 2013. 205 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 2: Das Werk im historischen und analytischen Kontext. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. X, 390 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.2.)

Die Metapher als ‚Medium‘ des Musikverstehens. Wissenschaftliches Symposium, 17. Juni–19. Juni 2011, Universität Osnabrück. Hrsg. von Bernd ENDERS, Jürgen OBERSCHMIDT, Gerhard SCHMITT. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 347 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 24.)

Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORD und Silke LEOPOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 325 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 49.)

La Musique à Rome au XVII^e Siècle. Études et Perspectives de Recherche. Hrsg. von Caroline GIRON-PANEL und Anne-Madeleine GOULET. Rome: École Française

de Rome 2012. XIV, 478 S. (Collection de L'École Française de Rome. Band 466.)

Musik & Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Hrsg. von Ursula KRAMER. Mainz: Are Musik Verlag 2013. VII, 190 S., Abb., Nbsp.

„... die nach Gerechtigkeit dürsten“. Menschenrechtsappelle in den Musikdramen von Verdi, Wagner und Britten. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Matthias KRUSE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. XI, 297 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik. Band 8.)

RAINER NONNENMANN: Der Gang durch die Klippen. Helmut Lachenmanns Begegnung mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen 1957–1990. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. 478 S., Abb.

Olivier Messiaen und die „französische Tradition“. Hrsg. von Stefan KEYM und Peter JOST. Köln: Verlag Dohr 2013. 246 S., Abb., Nbsp.

SUSANNE POPP: Berufung und Verzicht. Fritz Busch und Richard Wagner. Köln: Verlag Dohr 2013. 280 S., Abb.

Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang. Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse. Hrsg. von Amrei FLECHSIG und Stefan WEISS. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 280 S., Nbsp. (Ligaturen. Band 6.)

RICHARD RHODES: The Teaching of Karl Ulrich Schnabel. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 267 S.

Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Hrsg. von Helmut LOOS. Redaktion: Katrin STÖCK. Beucha/Markkleeberg: Sax-Verlag 2013. 479 S., Abb., Nbsp. (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung. Sonderband.)

JULIANE RIEPE: Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise. Beeskow: ortus Musik-

verlag 2013. VIII, 513 S., Abb. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 1.)

SIGNE ROTTER-BROMAN: Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. IX, 463 S., Nbsp. (Musica Mensurabilis. Band 6.)

Schütz-Jahrbuch 2012. 34. Jahrgang. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 182 S., Abb., Nbsp.

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 5: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann. Band II: September 1838 bis Juni 1839. Hrsg. von Anja MÜHLENWEG. Köln: Christoph Dohr 2013. 616 S.

Robert Simpson: Composer. Essays, Interviews, Recollections. Hrsg. von Jürgen SCHAARWÄCHTER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 560 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 74.)

JÜRGEN STENZL: Dmitrij Kirsanov. Ein verschollener Filmregisseur. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2013. 238 S., Abb., Nbsp.

KATRIN STÖCK: Musiktheater in der DDR. Szenische Kammermusik und Kammeroper der 1970er und 1980er Jahre. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 314 S., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 10.)

SANDRA SIMONE STRACK: Die Klavieretüde im 20. Jahrhundert. Virtuose ‚Fingerübung‘ für den Interpreten oder Komponisten? – Analysen ausgewählter Beispiele. Marburg: Tectum Verlag 2013. 359 S., Nbsp.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 57. Hrsg. von Martin EYBL und Elisabeth Th. FRITZ-HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 297 S., Abb.

CHRISTIAN THORAU: Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 287 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 71.)

HABAKUK TRABER: Nach-Zeichnung. Peter Ruzicka. Eine Werkmonographie. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 262 S., Abb., Nbsp.

Under Construction: Trans- and Interdisciplinary Routes in Music Research. Proceedings of SysMus 11, Cologne 2011. Hrsg. von Julia WEWERS und Uwe SEIFERT. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2012. 269 Abb., Nbsp. (Studies in Cognitive Musicology. Band 1.)

Von Bach zu Mendelssohn und Schumann. Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel. Hrsg. von Anselm HARTINGER, Christoph WOLFF und Peter WOLLNY. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. 325 S., Abb., Nbsp.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 21: Briefe des Jahres 1869. Hrsg. von Andreas MIELKE. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. 843 S., Abb., Nbsp.

RENÉ WOHLHAUSER: Aphorismen zur Musik. Einblicke in die Gedankenwelt eines Komponisten. Beiträge zum musikalischen Diskurs. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 225 S.

Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert. Zürcher Festspiel-Symposium 2012. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 172 S., Abb. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 4.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Am Abend aber desselbigen Sabbats. BWV 42. Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Felix LOY. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 47 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Das neugeborne Kindelein. BWV 122. Kantate zum Sonntag nach Weihnachten für Soli (SATB), Chor (SATB), 3 Flöten, 2 Oboen, Taille (Englischhorn), 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Christiane HAUSMANN. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 28 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Drei Choräle zur Trauung. BWV 250–252 für Chor (SATB), 2 Hörner, Instrumente colla parte (Oboe, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola) und Basso continuo. Generalbassaussetzung von Paul HORN. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 8 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. BWV 106. Actus tragicus (Trauermusik) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Altblockflöten, 2 Violon da Gamba und Basso continuo. Neu hrsg. von Peter THALHEIMER. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 43 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Selig ist der Mann (Dialogus). BWV 57. Kantate zum 2. Weihnachtstag für Soli (SB), Chor (SATB), 2 Oboen, Taille (Oboe da caccia, Englischhorn), 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Frieder REMPP. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 36 S.

[LUDWIG VAN] Beethoven: Werke. Abteilung I. Band 2: Symphonien II. Hrsg. von Bathia CHURGIN. München: G. Henle Verlag 2013. XVIII, 253 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8: Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur Opus 83. Hrsg. von Johannes BEHR. München: G. Henle Verlag 2013. XXXVII, 242 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IA: Klavier-Bearbeitungen: Orchesterwerke. Band 2: Symphonie Nr. 3 F-Dur Opus 90. Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen/Arrangement für ein Klavier zu vier Händen (erstellt von Robert Keller, umgearbeitet vom Komponisten). Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2013. XXIV, 199 S.

SÉBASTIEN DE BROSSARD: Les Airs. Hrsg. von Kenneth Owen SMITH. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2012. CXXXIX, 256 S.

DIETERICH BUXTEHUDE: All solch dein Güt wir preisen. BuxWV 3. Kantate für 5 Singstimmen (SSATB), 2 Violinen, 2 Violen, Violone, Basso continuo. Hrsg. von Thomas SCHLAGE. Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 16 S.

ANTONÍN DVOŘÁK: Messe in D op. 86. Bläserfassung. Soli (SATB), Coro (SATB), Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto. Bearbeitung von Joachim LINCKELMANN. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 71 S.

English Keyboard Concertos 1740–1815. Hrsg. von Peter LYNAN. London: Stainer and Bell 2013. LVII, 374 S. (Musica Britannica. Band XCIV.)

Fifteenth-Century Liturgical Music VIII. Settings of the Gloria and Credo. Transkribiert und hrsg. von Peter WRIGHT. London: Stainer and Bell 2013. XXIV, 303 S. (Early English Church Music 55.)

Friedensgesänge 1628–1651. Musik zum Dreißigjährigen Krieg. Werke von Johannes Werlin, Sigmund Theophil Staden, Melchior und Andreas Berger. Hrsg. von Stefan HANHEIDE. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. CXXXIV, 118 S., Abb.

(Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 22.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. HABERL und A. SANDBERGER. Band 11: Motetten VI (Magnum opus musicum, Teil VI). Motetten für 5 und 6 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID unter Mitarbeit von Fred BÜTTNER. Redaktionelle Mitarbeit: Barbara DIETLINGER, Ruth KONSTANCIAK, Kateljne SCHILTZ. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. CXLII, 213 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VII: Weltliche Vokalwerke, Band 1: Festmusik („Dürer-Festmusik“). MWV D 1. Hrsg. von Annette THEIN und Birgit MÜLLER. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXXI, 271 S.

[CLAUDIO] MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: L, 297 S., Klavierauszug von Andreas KÖHS: XIV, 213 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Symphonie D-dur (Hafner) KV 385 mit Marsch D-dur KV 408/2 (385a). Hrsg. von Henrik WIESE. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. X, 55 S.

[WOLFGANG AMADEUS] MOZART: Werke für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Wolfgang REHM. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Anhang: Fragmente KV 497^a (Fr 1787i) und KV 500^a (Fr 1791a). Ergänzt von Michael TÖPEL. Einzelstücke für Orgel, Orgelwerk und Orgelwalze in Übertragungen für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Michael TÖPEL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XXXVI, 233 S.

OTTO NICOLAI: Te Deum. Soli e Coro SATB/SATB, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, Contrafagotto, 2 Corni, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabasso. Hrsg. von Klaus

RETTINGHAUS. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. VII, 170 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Alleluja! Lobet den Herren in seinem Heiligtum. Psalm 150. Psalmen Davids, Dresden 1619, op. 2, Nr. 17. SWV 38. Psalmkonzert für zwei Favorit-Chöre SATB/SATB, zwei Capell-Chöre SSAB/SATB ad libitum, acht Instrumente und Basso continuo. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 43 S. (Einzelausgabe aus Band 3: Psalmen Davids II.)

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I. Band 12a: Lemminkäinen Op. 22. Vier symphonische Dichtungen. Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. XXII, 313 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 16: Aallottaret. Eine Tondichtung für großes Orchester (frühe Version) [Op. 73]. Die Okeaniden – Aallottaret. Eine Tondichtung für großes Orchester Op. 73. Tapiola. Tondichtung für großes Orchester Op. 112. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN unter Mitarbeit von Nors S. JOSEPHSON. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXVIII, 198 S.

[JOSEF] SUK: Klavierquartett a-Moll op. 1. Urtext. Hrsg. von Zdeněk NOUZA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 53 S.

GIUSEPPE VERDI: Stabat Mater. Hrsg. von Albrecht GAUB. Bearbeitung für Singstimmen und Orgel von Zsigmond SZATHMÁRY. Originalfassung: Coro SATB ed Orchestra. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 20 S.

GIUSEPPE VERDI: Te Deum. Hrsg. von Michele GIRARDI. Bearbeitung für Singstimmen und Orgel von Zsigmond SZATHMÁRY. Originalfassung: Coro SATB. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 35 S.

CHRISTIAN EHREGOTT WEINLIG: Ein Kind ist uns geboren. Weihnachtskantate. Coro SATB, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, Timpani, 2 Violini, Viola

e Basso continuo. Erstausgabe hrsg. von Klaus WINKLER. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. 44 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Greger ANDERSSON am 28. Dezember 2012 in Akarp (Schweden),

Prof. Dr. Dietrich MANICKE am 5. Februar 2013 in Detmold,

Dr. Gerhard WINKLER am 27. März 2013 in Hirm,

Prof. Dr. Marianne BRÖCKER am 4. August 2013 in Bamberg,

Prof. Dr. Klaus-Ernst BEHNE am 9. August 2013 in Garbsen,

PD Dr. Fred BÜTTNER am 31. August 2013 in München.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Helga DE LA MOTTE-HABER zum 75. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Dr. Daniel HEARTZ zum 85. Geburtstag am 5. Oktober,

Prof. Dr. Karlheinz SCHLAGER zum 75. Geburtstag am 8. Oktober,

Prof. Dr. Reinhard SCHNEIDER zum 65. Geburtstag am 17. Oktober,

Dr. Egon VOSS zum 75. Geburtstag am 7. November,

Prof. Dr. Martin WEYER zum 75. Geburtstag am 16. November,

Prof. Dr. Silke LEOPOLD zum 65. Geburtstag am 30. November,

Prof. Dr. Wolfgang DÖMLING zum 75. Geburtstag am 20. Dezember.

*

Prof. Dr. Martin GECK ist für sein in der University of Chicago Press erschienenes Buch *Robert Schumann. The Life and Work of a Romantic Composer* mit dem Jean-Pierre Barricelli Book Prize der International Conference on Romanticism ausgezeichnet worden.

PD Dr. Stephan MÖSCH (Universität Bayreuth) hat einen Ruf an die Hochschule für Musik Karlsruhe auf eine W3-Professur für Ästhetik, Geschichte und künstlerische Praxis des Musiktheaters angenommen.

*

CALL FOR PAPERS

The *16th Biennial International Conference on Baroque Music* will be hosted by the University of Music and Dramatic Arts Mozarteum in Salzburg from Wednesday 9 July to Sunday 13 July, 2014. The programme committee invites proposals for:

- Individual papers of 20 minutes in duration (followed by questions and discussion). Speakers will be grouped into sessions of three or four papers in related areas.
- Lecture-recitals of 25 minutes in duration (with 5 minutes for discussion).
- Round-table sessions of one and a half hours, including discussion.

The deadline for receipt of abstracts is Friday 10 January 2014. The Conference language is English (without exception). Proposals in any area of Baroque music are welcome. Moreover, given the location of the venue, we encourage proposals dealing with “Baroque music in Central Europe” and “Musical Transfers across the Alps”. Individuals may submit one proposal in the form of an abstract (only in English) of not more than 250 words (individual papers, lecture-recitals), or not more than 350 words (round-table sessions). The organisers anticipate that individual papers and some round-table sessions will be presented in parallel sessions, grouped by subject areas. Those areas will be determined by the nature of the proposals received. Acceptance of proposals will be at the discretion of the organisers. The abstract should be preceded by information under the following headings: Name – Institution – Postal

address – Phone – Email Address. Abstracts shall be emailed to: Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: thomas.hochradner@moz.ac.at by attachment (MS word file or .rtf format are required) – please back up the attachment with a plain-text version in the main email. Visit the Conference’s website at <http://www.unimozarteum.at/en/kunst/icbm/index.php>.

*

Musik, Reformation und Politik im 16. Jahrhundert. Internationale Tagung im Luther-Themenjahr „Reformation und Politik“. Sondershausen, 24.–26. Januar 2014.

Vom 24. bis 26. Januar 2014 findet zum Thema „Musik, Reformation und Politik im 16. Jahrhundert“ an der Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen im Themenjahr der Reformationsdekade „Reformation und Politik“ eine Arbeitstagung als Kooperationsprojekt der Landesmusikakademie und des Instituts für Musikwissenschaft Weimar/Jena statt. Renommiertere Historiker, Theologen und Musikwissenschaftler diskutieren interdisziplinär u. a. über die Auswirkungen der konfessionellen Wandel auf Liturgie und Musik (nicht nur in Thüringen), sei es über die (theologischen und/oder musikalischen) Mischliturgien in der Durchdringung katholischer und reformatorischer Praktiken, sei es über Protagonisten (Theoretiker, Politiker, Komponisten, Musiker, Notendrucker usw.), die dem Wandel unterworfen waren und sich konfessionell „anzupassen“ hatten, oder sei es über (theologische und/oder musikalische) Quellen, die Korruptionen in der einen oder anderen Stoßrichtung erfahren haben und nun Aussagen über die Zeit des Wandels geben können. Im Rahmen eines Konzertes wird dabei eine rekonstruierte Mischliturgie des 16. Jahrhunderts als Dokument des konfessionellen Wandels erklingen. Die wissenschaftliche Leitung haben Prof. Dr. Eckart Lange (Sondershausen) und Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt (Weimar/Jena) inne. Weitere Informationen: christiane.wiesenfeldt@hfm-weimar.de.

*

Richard Wagner Schriften (RWS). Historisch-kritische Gesamtausgabe. Festakt und Symposium, 14.–15. November 2013

Anfang dieses Jahres hat das Editions-vorhaben *Richard Wagner Schriften (RWS). Historisch-kritische Gesamtausgabe* unter der Leitung von Prof. Dr. Ulrich Konrad am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg die Arbeit aufgenommen. Es wird finanziert im Rahmen des so genannten Akademienprogramms in der Trägerschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, und ist auf 16 Jahre angelegt. Projekt-Homepage: www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/rws.

Mit einem von Akademie und Universität veranstalteten Festakt am 14. November wurde der Beginn des Projekts offiziell begangen. Das am darauffolgenden Tag abgehaltene wissenschaftliche Symposium widmete sich dem Thema Schreiben für das Kunstwerk der Zukunft. Textsorten, Strategien und Inhalte in Richard Wagners Briefen und Schriften. Informationen zum Ablauf und Tagungsprogramm finden sich auf der Homepage der Gesellschaft für Musikforschung: <http://www.musikforschung.de/index.php/aktuelles/tagungen-a-kongresse>.

Internationaler Händel-Forschungspreis

Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. vergibt 2014 einen Internationalen Händel-Forschungspreis für hervorragende Forschungen zu Leben und Werk Georg Friedrich Händels. Der Händel-Forschungspreis wird durch die Stiftung der Saalesparkasse gefördert und ist mit 2.000,00 € dotiert. Bewerben können sich Absolventinnen und Absolventen der Musikwissenschaft oder verwandter Fachrichtungen mit ihrer zwischen 2012 und 2014 abgeschlossenen Master-, Magister- oder Doktorarbeit sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit äquivalenten Forschungsarbeiten. Auch exzellente historisch-kritische Editionen können Gegenstand des Preises sein. Die Bewerbung für den Händel-Forschungspreis erfolgt an die Geschäftsstelle der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. in Halle (Saale),

Einsendeschluss ist der 10. April 2014. Die Preisverleihung erfolgt anlässlich der Händel-Festspiele im Rahmen der wissenschaftlichen Konferenz. Der Ausschreibungstext wird im Internet veröffentlicht. Weitere Informationen unter www.haendel.de oder direkt bei der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Große Nikolaistraße 5, D-06108 Halle-Saale, Tel. +49 (0)345 500 90 229.

*

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2013 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 17. bis zum 21. September auf Einladung der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden statt. In den Symposien wurden unter anderem folgende Themen behandelt: „Filmmusik und Narration“, „Klang und Semantik in der Musik des 20./21. Jahrhunderts“, „Historische Aufführungspraxis versus moderne Orchesterpraxis und -ästhetik“ sowie „What discipline? Positionen zu dem, was einmal Vergleichende Musikwissenschaft war“. Daneben gab es mehrere Roundtables, unter anderem eines zum Thema „Musikgeschichte – Quellen digital: Perspektiven der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Bibliotheken“, das in Kooperation mit der deutschen Ländergruppe der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Musikarchive und Dokumentationszentren (AIBM) durchgeführt wurde. Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden informierte über ihre Musikalienbestände und Digitalisierungsprojekte. Im Rahmen der Tagung wurde zudem jungen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern die Möglichkeit geboten, ihre aktuellen Forschungen in thematisch freien Referaten vorzustellen. Schließlich nutzten die Fachgruppen der Gesellschaft wie in den Vorjahren die Tagung für ihre jährlichen Sitzungen.

In der Mitgliederversammlung am 20. September wurde dem Vorstand nach den Berich-

ten des Präsidenten und der Schatzmeisterin auf Vorschlag der Beiratssprecherin, Prof. Dr. Nicole Schwindt, einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2012 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt.

Die Versammlung stimmte auf Antrag des Vorstands und mit Empfehlung des Beirats einer Erhöhung der Mitgliedsbeiträge zu: Ab 1. Januar 2014 wird der Beitrag für vollzahlende Einzelmitglieder auf 50,- Euro und für korporative Mitglieder auf 60,- Euro erhöht. Der Beitrag für studentische Mitglieder und für Mitgliedschaften ohne Bezug der *Musikforschung* wird 25,- Euro betragen.

In der Sitzung des Plenums wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. In das Amt des Präsidenten wählte die Versammlung erneut Prof. Dr. Wolfgang Auhagen. Die Vizepräsidentin Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt, der Schriftführer Prof. Dr. Ulrich Konrad sowie die Schatzmeisterin Frau Dr. Gabriele Buschmeier wurden ebenfalls in ihren Ämtern bestätigt.

Zu persönlichen Mitgliedern des Beirats wählte die Versammlung: Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, Frau PD Dr. Inga Mai Groote, Frau Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Frau Dr. Anna Langenbruch, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Walter Werbeck und Frau Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt. Die Beiratsmitglieder bestimmten Frau Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt zu ihrer Sprecherin.

Die Mitglieder der Kommission Auslandsstudien wurden durch das Plenum ebenfalls neu gewählt. Die Kommission setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, PD Dr. Stefan Keym, Frau PD Dr. Sabine Meine, PD Dr. Julio Mendivil, Frau Prof. Dr. Signe Rotter-Broman sowie Frau Prof. Dr. Christine Siegert. Die Kommissionsmitglieder bestimmten Frau Prof. Dr. Christine Siegert zur Sprecherin.

Frau Dr. Irmilind Capelle und Prof. Dr. Andreas Waczkat wurden von der Versammlung beauftragt, die Prüfung des Haushalts 2013 zu übernehmen.

Die Mitgliederversammlung stimmte auf Vorschlag von Vorstand und Beirat der Bildung einer neuen Fachgruppe „Musiktheorie“ zu. Die Leitung der Fachgruppe hat Prof. Dr. Christoph Hust übernommen.

Die Fachgruppe „Soziologie und Sozialgeschichte der Musik“ wählte Dr. Wolfgang Fuhrmann zu ihrem neuen Sprecher, die Fachgruppe „Frauen- und Genderstudien“ Frau Dr. Katharina Hottmann als neue Sprecherin.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 17. bis zum 20. September 2014 an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald statt. Den inhaltlichen Rahmen bilden zwei Symposien zu Forschungsschwerpunkten des Greifswalder Instituts für Kirchenmusik und Musikwissenschaft. Thematisiert werden aus interregional vergleichender Perspektive die Umbrüche und Veränderungen der Musikkultur des Ostseeraums während der so genannten Sattelzeit im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert (Leitung: Dr. Martin Loeser), ebenso die Bedeutung von Richard Strauss für die Musik des 20. Jahrhunderts (Leitung: Prof. Dr. Walter Werbeck). Vorschläge für freie, thematisch ungebundene Referate sind unter Einreichung von Abstract (ca. 200 bis 400 Wörter) und CV erbeten bis zum 28. Februar 2014. Besonders willkommen sind Beiträge mit Bezug zu den oben genannten Schwerpunkten; letztere werden bei entsprechender Qualität zeitnah publiziert. Ansprechpartner: Prof. Dr. Walter Werbeck (werbeck@uni-greifswald.de) und Dr. Martin Loeser (loeser@uni-greifswald.de). Nähere Informationen finden sich unter <http://www.phil.uni-greifswald.de/bereich2/musik.html>.

Erwiderung

Lesarten – Erwiderung auf Boris von Haken

Boris von Haken stellt in Heft 3/2013 der *Musikforschung*¹ meine Ausführungen zum „Fall Eggebrecht“² so dar, als hätte ich „weitreichende Schlussfolgerungen“ hinsichtlich Eggebrechts zwiespältiger Geisteshaltung nur aufgrund einer nach Meinung von Hakens falsch gelesenen handschriftlichen Notiz gezogen. Träfe das zu, gäbe ich ihm Recht, wobei noch, auch wenn für von Hakens Lesart manches spricht, die Frage nach deren Falschheit oder Richtigkeit zu erörtern wäre. Abgesehen davon aber habe ich meine Schlussfolgerungen auf weitere Notizen gestützt, deren Lesart von Haken nicht moniert, um gleichwohl sie wie auch weitere von mir nicht zitierte Notizen, die im Freiburger Universitätsarchiv zu finden sind und die ähnlich lautend auf Eggebrechts distanzierendes Verhältnis zum Soldatensein hinweisen, als nicht der Erwähnung wert zu befinden. Dass von Haken überdies auf weitere in meiner Publikation aufgeworfene Fragen, die ich in dieser Debatte für zentral halte, nicht reagiert, mag seine Sache sein, wirft aber die Frage auf, inwieweit er selbst zu der Kontroverse, die er lostrat, überhaupt bereit ist. Darüber hinaus möchte ich aber kritisch im Blick auf mich wie auf andere an der Kontroverse Beteiligte anmerken, dass wir nahezu ausschließlich um uns selbst kreisen. Hingegen das durch das „Dritte Reich“ hauptsächlich Verdrängte oder Vernichtete – die jüdische Kultur wie auch eine deutsch-jüdische Kulturgemeinschaft – stand und steht musikwissenschaftlich wie auch anderweitig kaum im Blick unseres Interesses. Was also ist das Ziel unserer Kontroverse? – Dies wäre eines!

Albrecht von Massow

In eigener Sache

Meldungen für die Mitteilungen in der *Musikforschung* sind bis spätestens zu den folgenden Terminen einzusenden: bis zum 31. Dezember für Heft 1, zum 31. März für Heft 2, zum 30. Juni für Heft 3 und zum 30. September für Heft 4. Bitte senden Sie Ihre Texte als WORD-Dateien an Frau Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, Gartenstr. 20. D-32756 Detmold, E-Mail: mf-detmold@t-online.de. Die Meldungen sollten einen Umfang von 2.000 Zeichen nicht überschreiten und nach Möglichkeit in deutscher Sprache abgefasst sein.

Verlage bzw. Autorinnen und Autoren werden gebeten, Rezensionsexemplare musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen sowie wissenschaftlicher Noteneditionen an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung zu senden: Gesellschaft für Musikforschung e. V., Frau Barbara Schumann, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel. Alle eingegangenen Schriften und Notenausgaben werden in der jeweils nächsten erreichbaren Ausgabe der Zeitschrift genannt. Die Entscheidung über eine Rezension und über die Person der bzw. des Rezensierenden ist der Schriftleitung vorbehalten. Unverlangt eingehende Rezensionen können nur im Ausnahmefall berücksichtigt werden. Wenn Sie einen der unter den „Eingegangenen Schriften“ genannten Titel besprechen möchten, wenden Sie sich bitte ebenfalls an Frau Prof. Dr. Rebecca Grotjahn.

¹ Boris von Haken, „... vom lieben Gott“. Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmerie“, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), Heft 3, S. 147–164.

² Albrecht von Massow, *Gehversuche musikwissenschaftlicher Vergangenheitsbewältigung*, Weimar 2010 (<http://www.albrecht-von-massow.de>); erweiterte Fassung in: *Freiburger Universitätsblätter*, H. 195, 2012, S. 13–50.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-
berichte)

Berlin (Universität Potsdam), 12. bis 14. Juli
2012

*The Art of Listening – Trends und Perspektiven
einer Geschichte des Musikhörens*

von Matthias Haenisch & Lydia Rilling, Berlin

Greifswald, 21. bis 23. März 2013

*Musica Baltica: „Gelegenheitsmusik des Ostsee-
raums vom 16. bis 18. Jahrhundert“*

von Eliesa Schulte, Greifswald

München (Deutsches Museum), 6. bis 7. Mai
2013

*Klavierrollen im Katalog. Workshop zur Erschlie-
ßung von Notenrollen für selbstspielende Klaviere*

von Till Kordt-Dauner, München

Mainz, 10. bis 11. Mai 2013

*Schrift, Klang und Performanz. Forschungsper-
spektiven zur italienischen Oper des langen
18. Jahrhunderts*

von Berthold Over, Mainz

Berlin, 27. bis 29. Juni 2013

*Die Reichsmusikkammer. Im Zeichen der Begren-
zung von Kunst*

von Oliver Bordin, Münster

Tel-Aviv, 30. Juni bis 1. Juli 2013

*Jahrestagung der Israeli Musicological Society
(IMS)*

von Benjamin Perl, Tel Aviv

Bonn, 26. bis 28. August 2013

*Einführung in die textkritische Arbeit mit
Edirom: Digitale Darstellung von Schreischich-
ten in Beethoven-Handschriften (6. Beethoven-
Studienkolleg)*

von Marte Auer, Berlin

Die Autoren der Beiträge

NICOLAS DETERING, geboren 1985 in Hamburg. Studium der Germanistik, Geschichte und Anglistik in Bremen, Wien, Oxford und Freiburg. 2010 Master (Oxford), 2011 Magister (Freiburg). Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volks in Studium und Promotion. 2011–2012 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Universität Freiburg, seit 2012 ebenda Kollegiat des DFG-geförderten Graduiertenkollegs *Faktales und fiktionales Erzählen* mit einer Arbeit zu Europabegriffen in der deutschen Barockliteratur. Publikationen zur deutschen Literatur im 17. und frühen 18. Jahrhundert und zum Ersten Weltkrieg, zuletzt erschienen: *Populäre Kriesslyrik im Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Nicolas Detering, Michael Fischer und Aibe-Marlene Gerdes (Münster 2013).

THEKLA KLUTTIG, geb. 1968 in Wesel/Niederrhein, studierte Geschichte und Politische Wissenschaften in Bonn und Hamburg. Nach einer Dissertation über Parteischulung und Kaderpolitik der SED absolvierte sie 1995–1997 das Referendariat für den höheren Archivdienst in Dresden und Marburg. Seit 1997 war sie in verschiedenen Funktionen in der sächsischen Archivverwaltung tätig, seit 2008 als Referatsleiterin im Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig.

HELMUT LAUTERWASSER, geb. 1958, Studium der Musikerziehung (Ludwigsburg), Kirchenmusik (Herford) und Musikwissenschaft (Göttingen), dort Promotion 1998. Tätigkeiten als hauptberuflicher Kirchenmusiker (1986–2000) sowie als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der *Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds* in Kassel (2000–2008) und ab Mai 2008 beim *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland e. V. an der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

MICHAEL MEYER, geboren 1986 in Zürich. Musikstudium an der Zürcher Hochschule der Künste (Orgel) und Studium der Musik- und Geschichtswissenschaft an der Universität Zürich. Lizentiatsabschluss mit einer Arbeit über das Wort-Ton-Verhältnis in den Credosätzen des Josquin Desprez im Herbst 2010. Seit Dezember 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Promotionsvorhaben über die deutsche Josquin-Rezeption im 16. Jahrhundert. Redaktionelle Mitarbeit bei der Herausgabe des *Wagner Handbuchs* (Kassel u. a. 2012). Forschungsinteressen: Musik der Renaissance, Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Sozial- und Kulturgeschichte der Musik, Geschichte der Musikhistoriographie. Daneben Engagement als Organist.

DANIEL ORTUÑO-STÜHRING, geboren 1979 in Bremen, Studium der Germanistik, Schulmusik, Philosophie auf Lehramt an Gymnasien (1. Staatsexamen 2005), Kirchenmusik B (Diplom 2006) an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover. 2005 bis 2009 Promotion in Musikwissenschaft (*Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert*) an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Die Neudeutsche Schule“. 2012 Forschungsaufenthalt an der Carleton University (Ottawa/Kanada).