

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

MBM

JAHRBUCH 2002

P

Präsenz

SLUB Dresden

zell1

LQ
80100
S778
-2002

FH1



IM VERLAG DER MUSIKALIENHANDLUNG
KARL DIETER WAGNER

JAHRBUCH 2002

Mitteldeutsches Theater Jena
Jahresbericht 2001/2002

JAHRBUCH

2002



Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

JAHRBUCH

2002

Herausgegeben von
Peter Wollny
Redigiert von
Bernhard Schrammek

Verlag der Musikalienhandlung
Karl Dieter Wagner

1 / 711 / P12 / LG 80100 S 778 - 2002

Die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.“ erhält ihre Mittel vom Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst und dem Thüringer Kultusministerium.

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V., Geschäftsstelle, Michaelstein 3c, 38889 Blankenburg zu senden.



ISBN 3-88979-104-2

© 2004 by Karl Dieter Wagner, D 29640 Schneverdingen

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Druck und Verarbeitung: WS Druckerei Werner Schaubruch GmbH, Bodenheim

Inhalt

Vorwort	7
Nachruf Günter Fleischhauer	9
Wolfgang Horn: Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre Die Besprechung der Cantata <i>Della mia bella Clori</i> von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens <i>Anweisung</i> zum Generalbaß (1711) Teil II: Heinichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata	12
Wolfgang Klaus Manger: Theater als höfisches Gesamtkunstwerk	54
Wolfgang E. Stopfel: Architektur und Zeremoniell Beobachtungen zu ihrem Verhältnis im Schloßbau des Barock	75
Helen Geyer: Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert	89
Georg Schmidt: Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes Goethes Maskenzüge 1781–1784 und Carl Augusts politische Ambitionen	101
Wolfgang Horn: Venezianische Oper am Dresdner Hof Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis in Dresden (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern	119
Panja Mücke: Zum Wandel der Maskerade am <u>Dresdner Hof</u> im 18. Jahrhundert	148
Klaus Pietschmann: Von Zoroastro zu Osiride Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der <u>Dresdner Oper</u> vor 1800	164
Wolf Hohohm: Telemann und die thüringischen Fürstenhäuser	180
Claus Oefner: Johann Melchior Molters <i>Sonate grosse</i> am Eisenacher Hof	198
Manfred Fechner: Gottfried Heinrich Stölzels Wirken für den Hof Schwarzburg-Sondershausen	203
Wolfram Steude: Engländer in der Dresdner Hofkapelle	229
Bernhard Schrammek: <u>Begegnung nationaler Stile</u> am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz von Hessen	242

Andreas Waczkat: „Les Violons du Duc“ Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts	252
Helmut Loos: Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts	264
Eberhard Möller: Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750	272
Rainer Kaiser: Kinder und Jugendliche der Erfurter Bach-Familie als „Allmosen Knaben“ und Sänger der Kaufmannskirche	282
Wolfgang Eckhardt: Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700 Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II. 6. 22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek	290
Bernhard Schrammek: Ingeborg Stein, <i>Heinrich Schütz und Köstritz.</i> <i>Zur Rezeption des Komponisten in seinem Geburtsort</i> , Bucha 2003 (Besprechung)	305
Peter Wollny: Hans Rudolf Jung, <i>Thematischer Katalog der Musikaliensammlung</i> <i>Großfahner/Eschenbergen in Thüringen. Mit einer Einleitung zur Pflege der</i> <i>Figuralmusik in Großfahner, Eschenbergen und dem Herzogtum Sachsen-Gotha</i> <i>zwischen 1640 und 1750</i> , Kassel 2001 (Besprechung)	306
Claudia Konrad: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik Jahresbericht 2002	309
Abkürzungsverzeichnis	320
Personenregister	321
Ortsregister	331

Vorwort

Das Jahrbuch 2002 schließt sich inhaltlich eng an den vorausgehenden Band an. Zum einen enthält es als Eröffnungsbeitrag den abschließenden zweiten Teil von Wolfgang Horns umfangreicher und grundlegender Studie über die Generalbaßlehre Johann David Heinichens; zum anderen wird hier mit den Beiträgen der Bad Köstritzer Tagung ein Themenkreis vertieft, dem schon im Jahrbuch 2001 zahlreiche Beiträge gewidmet waren. Am Schluß des Bandes erscheinen einige kleinere Studien, die bereits für den vorigen Jahrgang vorgesehen waren, aus Umfangsgründen jedoch zurückgestellt werden mußten. Zu letzteren gehören die Aufsätze von Helmut Loos über Weihnachtsmusiken der Leipziger Thomaskantoren und von Eberhard Möller über das Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750, die beide aus Vorträgen im Rahmen des im Mai 2001 in Zwickau veranstalteten „Tages der Mitteldeutschen Barockmusik“ hervorgingen. Auch Rainer Kaisers archivalische Studie über die Erfurter Bach-Familie und Wolfgang Eckhardts Monographie über ein Schneeberger Clavierbuch lagen der Redaktion bereits für den Band 2001 vor.

Einen ersten Schwerpunkt des vorliegenden Jahrgangs bilden die Referate der Weimarer Tagung *Musik in der mitteldeutschen Hofkultur* (Näheres hierzu in Claudia Konrads Jahresbericht, S. 310). Die Beiträge behandeln durchweg Themen aus dem 18. Jahrhundert, wobei sie die Konferenzthematik aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchten. Wie unerlässlich bei der Analyse der vielschichtigen Phänomene das Zusammenwirken der verschiedenen historischen Disziplinen ist, zeigen die Aufsätze von Klaus Manger über das „Theater als höfisches Gesamtkunstwerk“ und Wolfgang E. Stopfel zum Thema „Architektur und Zeremoniell“. Bedingt durch den Ort der Tagung stand in mehreren Beiträgen das klassische Weimar im Vordergrund: Helen Geyer schreibt über die Stellung der italienischen Oper am Weimarer Hof im ausgehenden 18. Jahrhundert, Georg Schmidt diskutiert die von Goethe veranstalteten Maskenzüge vor dem Hintergrund von Herzog Carl Augusts politischen Ambitionen. Die in vielerlei Hinsicht unterschiedlichen musikalischen Bedingungen am kurfürstlich sächsischen Hof zu Dresden behandeln die Beiträge von Wolfgang Horn, Panja Mücke und Klaus Pietschmann, die mit ihren Schwerpunkten in der Ära Lotti/Heinichen, Hasse und Naumann einen Zeitraum von etwa einem dreiviertel Jahrhundert umspannen. Streiflichter auf das Musikleben an thüringischen Residenzen werfen Wolf Hobohm, Claus Oefner und Manfred Fechner. Hobohm beleuchtet Georg Philipp Telemanns Beziehungen zu Mitgliedern der Thüringer Herrscherfamilien und bietet erstmals in vollständiger Wortlaut die Vorreden der drei von Telemann zwischen 1715 und 1718 veröffentlichten Kammermusiksammlungen. Daß sich im höfischen Klima unter dem Eindruck verschiedenartiger Einflüsse mitunter auch eigene Gattungstraditionen bilden konnten, stellt Claus Oefner in seiner Untersuchung einer durch die Bezeichnung „Sonata grossa“ gekennzeichneten Gruppe großbesetzter Kammermusikwerke des Eisenacher Kapellmeisters Johann Melchior Molter fest. Die Sondershäuser Überlieferung des umfangreichen – und trotz mehrerer Studien noch kaum angemessen erschlossenen – Vokalschaf-

fens von Gottfried Heinrich Stölzel steht im Mittelpunkt der Ausführungen von Manfred Fechner.

Den zweiten, kleineren Schwerpunkt des vorliegenden Bandes bilden die Beiträge des im Zusammenhang mit den 5. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen in Bad Köstritz veranstalteten Symposiums *Nationalstile im 17. Jahrhundert – Kulturaustausch an europäischen Residenzen*. Europäische Internationalität am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges spiegelt sich in Wolfram Steudes Untersuchung über englische Musiker am Dresdner Hof. Die Begegnung von niederländisch-deutschen, italienischen und englischen Traditionen konstatiert Bernhard Schrammek für denselben Zeitraum am landgräflichen Hof zu Kassel. Die durch diese Traditionen bedingte Stilmischung blieb für die musikalische Kultur des mitteldeutschen Raums lange Zeit bestimmend; die als revolutionierend empfundene Einführung des französischen Stils, die Andreas Waczkat am Beispiel des Güstrower Hofes aufzeigt, fällt erst in eine wesentlich spätere Zeit und markiert gleichsam den Beginn einer neuen Ära.

Die inhaltlich und methodisch höchst unterschiedlichen, sich zugleich jedoch immer wieder ergänzenden und gegenseitig erläuternden Beiträge dieses Bandes dokumentieren die imposante Vielschichtigkeit und Mannigfaltigkeit der Musiklandschaft Mitteldeutschland im Barock wie auch gegenwärtiger Forschungsinteressen.

Abschließend sei noch mit großer Anteilnahme mitgeteilt, daß die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik im Berichtsjahr 2002 ihr Ehrenmitglied Günter Fleischhauer verloren hat; wir eröffnen daher den vorliegenden Band mit einem von Wolf Hohohm verfaßten Nachruf.

Peter Wollny

Günter Fleischhauer

† 12.2.2002

Am 12. Februar 2002 starb in Halle Dr. Günter Fleischhauer, emeritierter Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle.

Günter Fleischhauer wurde am 8. Juli 1928 in Magdeburg geboren. Dieser Stadt fühlte er sich zeitlebens verbunden. Er besuchte die Berthold-Otto-Oberschule und studierte von 1947 bis 1952 an der Martin-Luther-Universität in Halle klassische Philologie, Musikerziehung und Musikwissenschaft. Zunächst Assistent am Institut für Musikerziehung dieser Universität, war er dort von 1955 bis 1958 Lehrbeauftragter für Generalbaß- und Partiturspiel. Als musikwissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft beteiligte er sich an dessen Rezeptionsforschung. 1959 promovierte er mit einer Dissertation über *Die Musikergewerkschaften im hellenistisch-römischen Altertum*. 1962 mit der Wahrnehmung einer Dozentur beauftragt, wurde er 1969 bei einer Reform des Hochschulwesens zum Lektor zurückgestuft. Nach seiner Habilitation 1979 in Halle mit einer Arbeit über *Methodologische Probleme der Musikhistoriographie* wurde er 1980 zum Dozenten ernannt. Der Kenner des Hochschulwesens jener Jahre sieht an diesem Entwicklungsweg, welche Hürden und Widerstände ein parteiloser Hochschullehrer, der an Zahl und Qualität seiner wissenschaftlichen Veröffentlichungen andere längst überrundet hatte, zu überwinden hatte. Nach einem Rehabilitierungsverfahren wurde er 1990 Außerordentlicher, schließlich 1992 Ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität. Das Erreichen der Altersgrenze brachte zunächst nicht den verdienten Ruhestand, da er nach dem plötzlichen Tod Bernd Baselts noch mehrere Monate lang die kommissarische Leitung des Instituts für Musikwissenschaft übernehmen mußte.

Neben seinem außerordentlich erfolgreichen Buch *Etrurien und Rom*, das 1964 in der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* des Leipziger Deutschen Verlags für Musik, 1978 in zweiter Auflage und 1985 in einer japanische Ausgabe erschien, verfaßte Fleischhauer mehr als 110 Aufsätze, Artikel, Forschungsberichte und Rezensionen in Fachzeitschriften und Festschriften sowie mehr als 60 populärwissenschaftliche Aufsätze, Berichte, Beiträge zu Konzertführern und Programmheften sowie Schallplatteneinführungen, die überwiegend der Musik Georg Philipp Telemanns und ihrer Renaissance, doch auch dem Werk Georg Friedrich Händels und dem Musikleben im römischen Altertum gewidmet waren. Besonders gern befaßte er sich mit der musikalischen Rhetorik in der Barockzeit. Elf Editionen bisher ungedruckter Kompositionen und zwei Faksimileausgaben von Handschriften Telemanns ergänzen diese umfangreiche Liste.

Georg Philipp Telemann galt seine ganze Zuneigung – nicht aus lokalpatriotischen Gründen, sondern weil er ihn als großen, bedeutenden Komponisten erkannte. Kurz nach der Gründung des Magdeburger Arbeitskreises „Georg Philipp Telemann“ im Kulturbund wurde er dessen Mitglied. Er nahm wesentlichen Einfluß auf die Programmgestaltung, Werk- und Künstlerauswahl der Magdeburger Telemann-Festtage, bereitete die Wissenschaftlichen Konferenzen vor, führte die Vorgespräche mit potentiellen Refe-

renten und redigierte die Konferenzberichte. Mit großem Ideenreichtum knüpfte er Kontakte zu Musikwissenschaftlern in Westdeutschland, Polen, der Tschechoslowakei, regte er Künstler an, sich mit der Musik Telemanns zu befassen, empfahl er sie nach Magdeburg. Mitarbeit im Telemann-Arbeitskreis bedeutete damals immer ehrenamtliche Tätigkeit, bedeutete Pionierarbeit. Kaum zu schildern ist deshalb, welches Maß an Zeit die Leitungsmitglieder dieses Arbeitskreises für Beratungen, Gespräche, Reisen, Briefwechsel neben ihrer beruflichen oder künstlerischen Arbeit aufbrachten. Auch nach seinem endgültigen Weggang nach Halle blieb Fleischhauer dem Magdeburger Arbeitskreis als Leitungsmitglied und dem im Laufe der Zeit entstandenen Telemann-Zentrum als unermüdlicher Anreger erhalten – brieflich, telefonisch, wenn es sein mußte, war er persönlich da...

Inzwischen, seit 1972, hatte er einen Teil seiner Arbeitskraft auch den Internationalen musikwissenschaftlichen Tagungen der damaligen Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg, des späteren Instituts für Aufführungspraxis, gewidmet und ihren Ruf als Treffpunkt der Barockmusikforschung aus beiden Teilen Deutschlands mitbegründet. Mit Eitelfriedrich Thom, ihrem Gründer und Leiter, war er befreundet. Von 1972 bis 1998 war er Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats, seit 1974 war er maßgeblich an der Herausgabe und Redaktion der Michaelsteiner Konferenzberichte und Forschungsbeiträge beteiligt. Das damals in höchstem Flor stehende Telemann-Kammerorchester hat er auf manche bisher unbekannte wertvolle Komposition Telemanns hingewiesen. Als Dozent am hallischen Institut für Musikwissenschaft standen ihm Händel und die Erforschung seines Werkes ohnehin nahe; als Mitglied des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses e.V. sorgte er für enge Kontakte und nicht zuletzt dafür, daß die Studierenden die Angebote des Hauses und des Fördervereins wahrnahmen. 1991 wählte ihn die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft in ihren Vorstand. Viele Jahrgänge Hallescher Musikwissenschaftsstudenten wissen vor allem zu rühmen, wie uneigennützig und auch zeitaufwendig Fleischhauer sie betreute, ihre Diplomarbeiten begleitete, ihre Dissertationen mit ihnen durchsah. Erfolge jüngerer Kollegen freuten ihn und wurden mit schriftlichen oder telefonischen Glückwünschen bedacht. Als die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik gegründet war, stand er ihr sofort zur Verfügung. Es war ihm mehr als ein äußeres Zeichen, als er ihr für ihr Jahrbuch 2000 einen Beitrag *Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann* übergab.

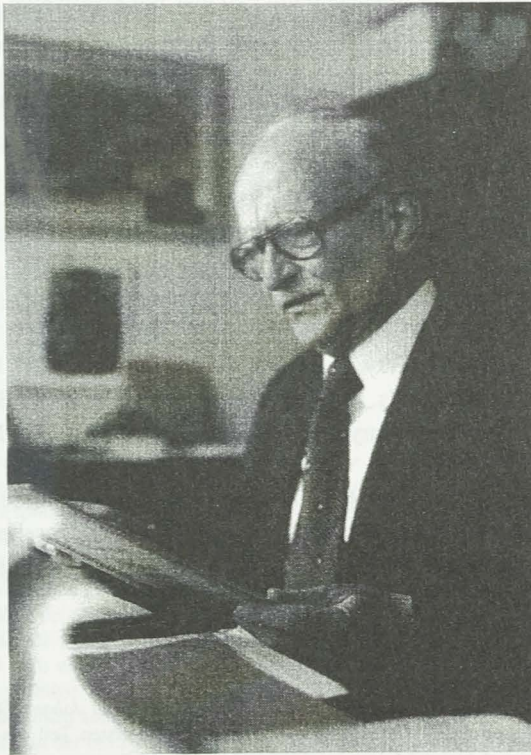
Die Orte und Institutionen seines Wirkens haben ihm ihre Dankbarkeit für ein Wirken erwiesen, das der Musikwissenschaft ebenso galt wie der Praxis, also der Erschließung und Erforschung der Musik ebenso wie ihrer Popularisierung und Darbietung im Musikleben, für ein Wirken kollegialer Anregungen und Hilfe wie der Förderung junger Menschen. 1991 erhielt Günter Fleischhauer den Georg-Philipp-Telemann-Preis der Stadt Magdeburg.

Der Landesmusikrat Sachsen-Anhalt, die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik und die Telemann-Gesellschaft (Internationale Vereinigung) erklärten ihn zu ihren Ehrenmitgliedern. Drei Festschriften wurden ihm gewidmet: 1988 vom Telemann-Zentrum in Magdeburg (*Magdeburger Telemann-Studien* XII), 1993 vom Institut für Aufführungspraxis in Michaelstein (*Michaelsteiner Forschungsbeiträge* 17, mit einer Laudatio auf Günter Fleischhauer von Dieter Gutknecht) und 1998 von der Ständigen Konferenz

Mitteldeutsche Barockmusik (hrsg. von Wolfgang Ruf, mit einem Verzeichnis der Veröffentlichungen Günter Fleischhauers von Carsten Lange) als Ertrag eines vom Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität veranstalteten Ehrenkolloquiums. Ein Gedenkkolloquium mit einem Vortrag von Hartmut Krones, Wien, zu einem Thema, über das Fleischhauer gern nachdachte, *Rhetorische Verfahrensweisen in Telemanns Vokalmusik*, veranstaltete dieses Institut im Oktober 2002.

Mehrere Nachrufe würdigten Anliegen und Wirken des Verstorbenen, so das Mitteilungsblatt Nr. 12 (Februar 2002) der Telemann-Gesellschaft e.V. (Wolf Hobohm) und die Händel-Hausmitteilungen 3/2002 (Gert Richter); das Händel-Jahrbuch 2002 enthält die Gedenkrede von Wolfgang Ruf während der Trauerfeier in der St. Laurentius-Kirche zu Halle. Günter Fleischhauer hat sich als Musikforscher, als praxisorientierter Mitarbeiter in Gremien und Gesellschaften, als Lehrer, als Mensch vielfach verdient gemacht. Wer ihn kannte, wird sich dankbar seiner erinnern, wird ihn nicht vergessen.

Wolf Hobohm



Günter Fleischhauer (1928–2002)

Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre

Die Besprechung der Cantata *Della mia bella Clori* von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens *Anweisung zum Generalbaß* (1711)

Teil II: Heinichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata*

Von Wolfgang Horn

1. Cesarinis Cantata *Della mia bella Clori* und Heinichens Kommentar

1. 1 Die Quellen

Der Druck und die Handschriften 1–6 haben den Worttext *Della mia bella Clori quella bocca adorata*; Handschrift 7 hat den Worttext *Della mia bella Clori quelle stelle ridenti*. Die Quellen werden im folgenden mit den hier fett gedruckten Siglen zitiert.

Druck:

Anw: Heinichen, *Anw* (1711), S. 229–260 (vollständige Fassung mit Nr. 1–6, *Es-Dur/c-Moll*).

Handschriften:

1. **D-B**: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30197, S. 76–85 (aus der Sammlung Österreich/Bokemeyer; Nr. 1–6, *F-Dur/d-Moll*);

2. **US-IDt**: Independence/Missouri, Harry S. Truman Library, (ohne Signatur), S. 183–190 (Nr. 1–6, *F-Dur/d-Moll*);

3. **GB-Lbl**: London, British Library, Add. 38036, fol. 49v–53v (Nr. 1–4, *F-Dur/d-Moll*; Zuschreibung: „Del Sig. Lotti“; Ms. mit von zweiter Hand bezifferter Baßstimme);

4. **GB-Ob**: Oxford, Bodleian Library, Mus. d. 5, fol. 50v–54v (Nr. 1–4, *F-Dur/d-Moll*; Zuschreibung: „Del Sig. Lotti“);

5. **GB-Cfm**: Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus. 649 (nicht eingesehen);

6. **F-Pn**: Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vma. 967 (nicht eingesehen);

7. **D-MÜs**: Münster, Santini-Bibliothek, Hs. 861, S. 97–123 (einzige bekannte Quelle mit dem Varianttext).

* Teil I der vorliegenden Studie: *Bemerkungen zum harmonisches Denken Johann David Heinichens* ist im Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2001 erschienen. Wie schon im ersten Teil des Textes werden Johann David Heinichens Traktate auch hier mit folgenden Abkürzungen zitiert:

Anw (1711) = *Neu erfundene und gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711, Reprint (Hrsg. Wolfgang Horn), Kassel u. a. 2000.

GbC (1728) = *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim und New York 1969.

1.2 Bemerkungen zur Überlieferung

Von der Cantata *Della mia bella Clori* sind – neben dem anonymen Druck in Heinrichens *Anweisung* – bislang sechs handschriftliche Quellen bekannt, die sämtlich Bestandteile größerer Sammelhandschriften sind.¹ Alle konsultierten handschriftlichen Quellen (außer MÜs, vgl. unten) überliefern das Werk einen Ton höher als *Anw*: Die Rezitative beginnen in *F*-Dur, *G*-Dur und *C*-Dur (statt *Es*, *F* und *B*), die Arien stehen in den Tonarten *d*-Moll, *d*-Moll und *F*-Dur (statt *c*, *c* und *Es*).² Nur zwei Manuskripte enthalten die vollständige Cantata (Nr. 1–6, R–A–R–A–R–A), die dem Autor Cesarini zugeschrieben ist. Die vier übrigen Manuskripte enthalten nur die ersten vier Nummern (R–A–R–A) und schreiben das Stück Antonio Lotti zu. Zwei dieser Ms. habe ich nicht gesehen,³ die beiden anderen gehören eng zusammen.

Nun gibt es in der aus Rom stammenden Santini-Sammlung zu Münster noch ein siebtes Manuskript, das die – wiederum Cesarini zugeschriebene – Cantata in der vollständigen Form (Nr. 1–6, Nr. 6 zweimal mit je anderem Text) und in den Tonarten von Heinrichens *Anweisung* überliefert. Diese Quelle weist einen eigenen Worttext auf, der aber eng auf die andere Form bezogen ist. Ohne Festlegung hinsichtlich der Priorität⁴ handelt es sich hier um zwei bewußt konzipierte Realisierungen eines gemeinsamen Musters.⁵ Insbesondere die erste Aria (Nr. 2) ist nicht nur textlich, sondern auch musikalisch als Parodie oder Variante gestaltet: sie führt die Stimmen anders, behält aber das „harmonische Substrat“ weitgehend bei. Die Tonarten dieser Variant-Fassung stimmen mit den Tonarten in *Anw* überein. Daher dürften die „tieferen“ Tonarten (*Es*-Dur, *c*-Moll) die Originaltonarten sein, da man sonst zu der Annahme gezwungen wäre, daß zwei in ihrer Gestalt, ihrer Herkunft und ihrem Zweck gänzlich verschiedene Quellen unabhängig voneinander auf die Idee verfallen wären, ein in gängigem *d*-Moll/*F*-Dur komponiertes Stück in die entlegeneren Tonarten *c*-Moll/*Es*-Dur zu transponieren. Da der Notentext von MÜs insgesamt in sich stimmig ist, zudem von einem renommierten

¹ Die Quellen IDT und MÜs waren über die RISM-CD zu ermitteln, die Quelle B über den gedruckten Katalog der Bokemeyer-Sammlung: Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 18).

² Eine Ermittlung der ursprünglichen Tonarten mit dem sonst anwendbaren Kriterium der Oktavknickung bei Erreichen der üblichen Untergrenze des Violoncellos und vieler Cembali, *C*, gelingt hier nicht, da sich in der „tieferen“ Version kein überzeugendes Beispiel findet; vgl. allenfalls die Anm. zur Aria Nr. 6, T. 18. Die Stelle hat aber in den *c*-Moll-Versionen kein Gegenstück (was man kaum als Beweis ex negativo bewerten kann). Im übrigen herrscht in der Wahl der Oktavlage der Baßstimme in den Quellen große Uneinigkeit.

³ Auch an dieser Stelle sei Prof. Lowell Lindgren (MIT) für seine Hinweise auf die Parallelquellen in London, Cambridge und Paris noch vor Erscheinen seines Cesarini-Artikels in der Neuauflage des *New Grove* gedankt, ohne die mir wichtige Aspekte der Überlieferung von Cesarinis Cantata verschlossen geblieben wären. Die Angaben zu den nicht konsultierten Quellen Cfm und Pn folgen Lindgren.

⁴ Die Prioritätsfrage wäre in der bei Parodien üblichen Weise zu untersuchen: Welcher der Texte paßt besser zur Musik? Wo gibt es Eingriffe in die Musik, die als Verschlechterung erscheinen? Da die Argumente pro und contra hier nicht ausgebreitet werden können, soll auch ein Votum unterbleiben.

⁵ Eine Transkription dieses Textes findet sich in dem Artikel des Vf.: *Johann David Heinrichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinrichens frühen Jahren und zu dem Stück „Della mia bella Clori“ des Carlo Francesco Cesarini*, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 113–136.

römischen Kopisten geschrieben wurde,⁶ ist die Nähe dieses Textes zum Cesarinischen Original (oder einem der beiden Originale) auch von einer anderen Seite her wahrscheinlich. Durch ihre beglaubigte römische Herkunft liefert die Quelle aus der Santini-Sammlung das Hauptargument für die Zuschreibung der Cantata an Cesarini. Der berühmte Name „Lotti“ bot sich für die Ausfüllung einer möglichen Leerstelle bei der Autorenangabe viel eher an als der auch damals weit weniger geläufige Name „Cesarini“. Schließlich enthalten die beiden konsultierten „Lotti“-Manuskripte nur vier der sechs Nummern des Gesamtwerkes.

Zu Herkunft und Bestimmung der einzelnen Manuskripte können nur wenige Angaben gemacht werden. Quelle B stammt aus der „Sammlung Bokemeyer“, die eigentlich verdiente, den Namen Georg Österreichs (1664–1735) zu tragen, der auch das Ms. unserer Cantata selbst geschrieben hat;⁷ die Quelle ist demnach norddeutscher Provenienz. Die Quellen IDt, Lbl und Ob stammen höchstwahrscheinlich aus England und könnten dort von deutschen oder italienischen Musikern zusammengestellt und geschrieben worden sein.⁸ Die enge Verwandtschaft (vermittelt womöglich über eine gemeinsame Vorlage) von Lbl und Ob zeigt sich darin, daß beide Niederschriften nicht nur exakt denselben Umfang, sondern auch denselben Zeilenumbruch (bei üblichem Querformat) aufweisen, eine Übereinstimmung, die sich kaum zufällig ergibt.⁹

Hinsichtlich der Lesarten gehören B und IDt eng zusammen, während Lbl und Ob gemeinsam einem anderen Strang der Überlieferung zugehören, dem – bei zahlreichen Abweichungen im Einzelnen – auch der Text in Heinichens *Anweisung* nahe steht (von den Tonarten abgesehen). Dieser Befund spricht eindeutig dagegen, daß Heinichen die

⁶ Der Kopist heißt Francesco Lanciani. Gerne danke ich an dieser Stelle nochmals Prof. Hans Joachim Marx für seine Hinweise zum Schreiber; vgl. auch Keiichiro Watanabe und Hans Joachim Marx, *Händels italienische Kopisten*, in: *Gedenkschrift für Jens Peter Larsen (1902–1988)*, hrsg. v. Hans Joachim Marx, Kassel 1989, S. 195–234 (*Göttinger Handel-Beiträge* 3), insbesondere S. 221, Anm. 17 (zu Hs. 861; die Cantata beginnt auf S. 97).

⁷ Vgl. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (wie Anm. 1), S. 142 f., Nr. 1428.

⁸ Ich stütze mich auch hier auf Mitteilungen von Lowell Lindgren, der Johann Sigismund Kusser als Schreiber des größten Teils von IDt, darunter der Clori-Cantata, namhaft gemacht hat. Bemerkenswerterweise enthält auch das Manuskript Lbl auf fol. 147v folgenden, schwer zu deutenden Vermerk: „1712. Monday 27. [17.?] October Mr. Cousser came. from y.^e 14. Dec. he comes but twice a week.“ Der 27. Oktober 1712 war allerdings ein Donnerstag, so daß die Lesung „17. October“ richtig sein könnte. Auf fol. 3r findet sich ein datierter Possorenvermerk: „P. F. An. Dom. 1706“; doch bedürften alle diese Angaben weiterer Untersuchungen in einem erweiterten überlieferungsgeschichtlichen Horizont. Lbl wurde im übrigen nicht von Kusser geschrieben, und die Mss. IDt und Lbl gehören nicht demselben Überlieferungszweig an.

⁹ Aus der Sammelhandschrift Ob kenne ich nur die Cantata *Della mia bella Clori*. Ihr folgt in der dritten Akkolade von fol. 54v dasselbe Stück wie in Lbl: Caldaras Cantata *Con la fune del arco*. Ob es sich womöglich um ein und denselben Schreiber handelt, wage ich auf der Grundlage des mir verfügbaren Materials nicht zu entscheiden; Berufskopisten weisen oft eine frappierende „Schulähnlichkeit“ ihrer Handschriften auf (aber schon die „Werkstattgemeinschaft“ würde die Quellen eng aneinander binden). Im übrigen weist der Inhalt der Sammelhandschrift IDt keine nennenswerten Gemeinsamkeiten mit Lbl (wohl identisch mit Ob) und B auf. Größer ist der gemeinsame Bestand von Lbl und B (bei zahlreichen nicht übereinstimmenden Stücken). Für weitergehende Folgerungen reichen die mir verfügbaren Quellen nicht aus.

Cantata aus dem von Georg Österreich kopierten Manuskript B kennen gelernt haben könnte.¹⁰

1.3 Lesarten und Varianten

Die Editionsmaxime für den Notentext von Cesarinis Cantata konnte nicht darin bestehen, die „bestmögliche Version“ oder einen vermeintlichen „Urtext“ zu erstellen, sondern allein darin, aus der vielfach korrumpierten Version in Heinichens *Anweisung* durch minimale Korrekturen und Konjekturen einen eben noch vertretbaren Text herzustellen. Denn nur so kann man der Situation näher kommen, in der sich die Leser von Heinichens *Anweisung* bislang stets befunden haben – wenn sie nicht vor der Unübersichtlichkeit und partiellen Undurchschaubarkeit des Gebotenen kapituliert haben.

Um den Zusammenhang zwischen Notentext und Heinichens Kommentar nicht zu unterbrechen, werden vorab solche Abweichungen verzeichnet, die zur Qualifizierung von Heinichens Notentext beitragen, zuweilen aber auch nur die Variabilität der Überlieferung anzeigen. Gravierende Varianten sind in Form von Notenbeispielen dargestellt, die in eigenen Abschnitten kommentiert werden (vgl. unten, Abschnitte 2.2 und 2.3). Um den Vergleich der Versionen zu erleichtern, werden Varianten der Quellen B, IDt, Lbl und Ob in einer um einen Ton abwärts transponierten Form verzeichnet; die Original-Notation der „F-Dur/d-Moll-Quellen“ wird jeweils in Klammern beigefügt. Generell ist zu bemerken, daß die Oktavlage der Baßstimme in den Quellen vielfach abweicht, was nicht im einzelnen verzeichnet wird. Ein Schrägstrich zwischen zwei Quellensiglen bedeutet „gleiche Lesart“.

Nr. 1, Rec.: „Della mia bella Clori“

T. 2, S: Rhythmus in allen Parallelquellen (bei gleichem Text) Viertel, vier Achtel, Achtelpause, zwei Sechzehntel. In B und IDt vor der 3. Note ein Auflösungszeichen, also a^1 -Achtel (Orig.: h^1 ; in beiden Quellen zu Beginn von T. 3 entsprechendes b -Warnungsakzidens!) statt as^1 (Anw; Lbl/Ob, Orig.: b^1).

T. 4, S: Ob, Lbl vor der 3. Note Kreuz, also h^1 (Orig.: cis^2) statt b^1 .

T. 9: 3. Note überall d^2 (orig.: e^2) statt es^2 (nur Anw, wohl fehlerhaft).

T. 14, S: 3. und 4. Note in Lbl und Ob eine Sekund tiefer: c^2-b^1 (Orig.: d^2-c^2) statt des^2-c^2 (so in Anw; B, IDt Orig.: es^2-d^2).

T. 15–17: B/IDt haben eine eigene, stark abweichende Schlußvariante; Ob und Lbl stehen Anw nahe (Baßverlauf identisch), haben aber in T. 16 den offenkundig besseren Schluß im S: c^2-b^1 -Achtel, a^1-g^1 -Viertel, Viertelpause (Orig.: d^2-c^2 , h^1-a^1).

¹⁰ Zu einer möglichen Verbindung Heinichens und Österreichs um 1710 vgl. Richard Lorber, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683–1729). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1991, S. 39 f. (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 166).

Nr. 2, Aria: „Nel baciarti in sogno ancora“

Tempoangaben: *Anw*/Lbl/Ob: „Adagio“; IDt: „Largo“; B: „All.^o“ (also „Allegro“; sicherlich Leseversehen aus einem Kürzel für „Adagio“); MÜs (anderer Text und im einzelnen abweichende Musik): ohne Angabe.

T. 11, S: 1. Note in *Anw* f^2 ; nach den anderen Quellen in es^2 korrigiert. Bc: Von der 3. auf die 4. Note hat *Anw* mit MÜs die Töne *B–As*, die anderen Quellen haben *H–A* (Orig.: *cis–H*).

T. 16, Bc: Die letzte Note muß gemäß Heinichens Kommentar zu Index rr von *as* zu *a* erhöht werden, wenngleich im Notentext von *Anw* das Auflösungszeichen fehlt. Es ist vorhanden in IDt, Lbl und Ob und auch MÜs; B löst den Ton nicht auf.

T. 17 f., S, Bc: Die Quellen MÜs, *Anw*, IDt, B, Ob und Lbl bieten je eigene, also sechs verschiedene Versionen, vgl. Notenbeispiel 2 *a–f* (*c–f* im Original 1 Ton höher) und die Besprechung im Haupttext, Abschnitt 2.2.

T. 19 S: *Anw*, B und IDt haben zu Taktbeginn die wohl mit Triller auszuführende Figur mit Nachschlag, dabei haben B und IDt den Rhythmus punktierte Achtel und zwei Zweiunddreißigstel. Lbl, Ob und MÜs haben nur eine einfache Achtelnote h^1 (Lbl/Ob orig.: cis^2).

T. 20–22 Bc: *Anw*, MÜs, B/IDt (Orig.: ein Ton höher) und Lbl/Ob (ebenso) bieten insgesamt vier Versionen der Baßstimme (die Abweichungen in S sind unbedeutend); vgl. Notenbeispiel 3 und den Kommentar in Abschnitt 2.3.

Nr. 3, Rec.: „Il primo bacio, ò cara“

T. 12/13 Bc: In *Anw* ist die Baßnote *Es* (in Lbl und Ob entsprechend und eine Oktave höher: *f*) mit Haltebogen in den nächsten Takt übergebunden. In B/IDt fehlt dieser Haltebogen, und die erste Halbe in T. 13 wird per Akzidens erhöht zu *e* (Orig.: *fis*).

T. 15, S: *Anw* notiert vor *b* ein Auflösungszeichen, liest also die beiden ersten Noten als $a^1–h^1$ (Aufstieg in den Mollgrundton c^2 über den erhöhten sechsten und siebten Leerton) gegen $as^1–b^1$ (Orig.: $b^1–c^2$) aller anderen Quellen.

T. 15/2–16: Lbl/Ob stimmen im Prinzip mit *Anw* überein (auch in der sinnentstellenden Textierung: „e dolce il ciglio“; B/IDt korrekt: „dice“); B und IDt haben in T. 16 nur *c*-Ganze (Orig.: *d*).

Nr. 4, Aria: „Ò se canta, ò se favella“

Tempoangaben: *Anw*, Lbl/Ob: „Allegro“; B/IDt: ohne Angabe; MÜs (anderer Text, Musik im wesentlichen gleich, aber etwas kürzer): „adagio“ (!). Lbl und Ob stehen *Anw* in vielen Lesarten nahe. – Abweichende Lesarten von B/IDt sind nur selten als Fehler anzusprechen; es sind Varianten, die die Versionen B und IDt aneinander binden. – In *Anw*, Lbl/Ob und MÜs beginnt das Stück mit einer punktierten Viertelpause; B/IDt haben statt dessen punktierte Viertel *c* (Orig.: *d*). – Die häufig begegnende Notengruppe

aus drei Achteln (zuerst im Hauptthema, Noten 3–5) weist in keiner der anderen Quellen Punktierungen auf, die in *Anw* mithin singular sind.

T. 11, S: Die 2. Note und die letzte Note lauten in allen anderen Quellen themengerecht es^2 (Orig.: f^2) statt c^2 . Da aber c^2 satztechnisch möglich und die Baßnote von Heinichen indiziert ist, wurde die womöglich falsche Lesart von *Anw* beibehalten.

T. 13, S: Die drei ersten Noten lauten in *Anw* $d^2-es^2-d^2$, in allen übrigen Quellen $es^2-f^2-es^2$ (Orig.: $f^2-g^2-f^2$), was angesichts des Aufstiegs in die Septime sicher im Sinne Cesarinis wäre, aber wegen Heinichens Indizierung der Baßnote nicht geändert werden konnte.

T. 13/14: B/IDt haben hier einen halben Takt weniger; es fehlen die letzten drei Achtel von T. 13 und die ersten drei Achtel von T. 14. Die Lesart von *Anw*, Lbl/Ob ist zweifellos besser, da nur hier die Schlußsilbe „-mor“, die zugleich das „Fine“ markiert, auf die „1“ des Taktes fällt. Dasselbe gilt für die Silbe „cor“ am Ende des B-Teils. Zwar ist auch die „7“ im 12/8-Takt betont, aber es gehört zu den weithin beachteten Konventionen des Komponierens, daß auch in den „zusammengesetzten Taktarten“ die Hauptschlüsse auf die „1“ fallen. Zudem kommt beim Rückgang vom B-Teil zum Da capo des A-Teils das Fehlen eines halben Taktes deutlich zum Vorschein.

T. 17, S: Anstelle der beiden letzten Noten d^1-d^2 schreiben B/IDt d^2-c^2 (Orig.: e^2-d^2).

Nr. 5, Rec.: „Da quel di ch'io mirai“ (Vergleichsquellen IDt, B)

T. 6: Auf der letzten Schlagzeit punktierte Achtel und Sechzehntel (*Anw*) in Achtel und zwei Sechzehntel geändert (Minimalkonjektur wegen Text). B und IDt haben in der zweiten Takthälfte d^1 -Viertel, c^2 -Achtel, es^2-d^2 -Sechzehntel (Orig.: h^1, d^2, f^2, e^2).

T. 7: B setzt die Silbe „mi-“ zur ersten, die Silbe „a“ zur zweiten und dritten Note, die durch einen Bogen zusammengefaßt sind.

Nr. 6, Aria: „Nò, non m'incatenar“ (Vergleichsquellen IDt, B, MÜs)

T. 15, S: Noten 3–5 nach der übereinstimmenden Lesart von MÜs, IDt und B geändert, die auch der sonstigen Form des Motivs entspricht; *Anw* hat $g^2-f^2-es^2$ statt $f^2-es^2-d^2$.

T. 18: Das Da capo ist in MÜs, IDt und B ausnotiert; IDt und B fügen dem Schlußton *es* (Orig.: *f*) noch eine kadenzierende Wendung an, die in *Anw* und MÜs fehlt. Sie lautet *es-As-B-B_f-Achtel, Es-Viertel* (Orig.: *f-B-c-C, F*) und endet auf der dritten Schlagzeit des Taktes; sie unterschritte mithin in der Tonart *Es-Dur* die Untergrenze *C*.

T. 23, S: 2. Note in den anderen Quellen d^2 (Orig.: e^2).

T. 24, Bc: 2. und 3. Note in MÜs *c-B* (das folgende eine Oktav tiefer als in *Anw*; insgesamt mögliche Lesart); IDt, B haben *f-g* (Orig.: *g-a*). Eine Änderung von *Anw* kam nicht in Betracht, da die Noten von Heinichen indiziert sind.

1. 4 Der Worttext der Cantata

Der Text der Cantata wird nebst deutscher Übersetzung (vom Vf.) mitgeteilt.¹¹ Heinechens Text (der im Faksimile leicht überprüft werden kann) wurde an vielen mehr oder weniger verderbten Stellen stillschweigend nach den Parallelquellen (insbesondere IDt) richtiggestellt.

[1. Rec.] Della mia bella Clori, | quella bocca adorata, | d'animati coralli, | quando attento rimiro, | io godo, è ver, mà dal godere io spiro; | ogni pensiero della mente mia, | in sì bella prigione, amor racchiude | l'urna de' spirti ancor, voglio che sia; | Amor, deh! fà ch'un giorno, | appaghi un bacio i tanti miei desiri, | e che quest'alma, trà quei labra spiri!

Wann immer ich meiner schönen Clori angebeteten Mund voll beseelter Korallen aufmerksam betrachte, dann bin ich glücklich, es ist wahr; aber vor Glück vergehe ich. Jeden Gedanken meines Geistes bannt Amor in dieses so schöne Gefängnis. Ich wünsche, daß es zugleich die Urne der Lebensgeister sei. Amor, auf! mache, daß eines Tages ein Kuß meine so großen Wünsche erfüllen möge, und daß diese meine Seele zwischen jenen Lippen vergehen möge!

[2. Aria] Nel baciarti in sogno ancora, | bella mia parmi goder, |[Fine] gode l'alma, e par che more, | languo il cuor ma dal piacer. [Da capo]

Noch dann, wenn ich dich nur im Traume küsse, glaube ich, meine Schöne, glücklich zu sein. [Fine] Die Seele ist beglückt, und es scheint, als sterbe sie; das Herz vergeht, aber vor Vergnügen. [Da capo]

[3. Rec.] Il primo bacio, ò cara, | ti poserà su'l labro, | l'alma e lo spirto mio, | mà, quel, che più desio, | che s'imprima nel core, | il mio affetto, il mio amore; | O cara, e non t'avvedi, | che al tuo dolce cantar io vengo meno, | languisco e quasi spiro, | e dice il ciglio, in tacita favella: | eccoti l'alma, ò bella!

Der erste Kuß, o Teure, wird Dir meine Seele und meinen Geist auf die Lippe drücken; aber ich wünsche mir noch mehr, daß sich meine Zuneigung und meine Liebe in dein Herz einprägen mögen. O Teure, merkst du nicht, daß mir bei deinem süßen Singen die Sinne schwinden, daß ich dahinschmelze und vergehe, und daß mein Auge in stummer Sprache sagt: ‚da hast du meine Seele, o Schöne!‘

[4. Aria] Ò se canta, ò se favella, | la mia bella, | spira gratie e spira amor. |[Fine] Il cinabro | di quel labro, | fà languir quest'alma e'l cor. [Da capo]

Ob meine Schöne singt oder redet, so verströmt sie Anmut und Liebe. [Fine] Das Zinnoberrot ihrer Lippe versetzt Seele und Herz in schmachtendes Verlangen. [Da capo]

¹¹ Vgl. auch den in Anm. 5 genannten Aufsatz.

[5. Rec.] Da quel dì, ch'io mirai | del tuo labro i rubini, | questo libero cor, servo si rese | dalla dolce armonia, | vinta à te sì donò l'anima mia.

Von dem Tag an, als ich die Rubine deines Mundes erblickte, hat sich dieses mein freies Herz in Knechtschaft ergeben; besiegt von der lieblichen Harmonie hat sich meine Seele dir ergeben.

[6. Aria] Nò, non m'incatenar, | nò, non mi stringer più, ch'io sono [resto] avvinto. [[Fine]] Quei lacci vuò baciàr, | che in dolce servitù l'alma m'han cinto. [Da capo]

Nein, lege mich nicht in Ketten, nein, binde mich nicht mehr, weil ich ohnehin schon gefesselt bin. [Fine] Die Fesseln möchte ich küssen, die mir die Seele in süße Knechtschaft eingeschlossen haben. [Da capo]

1. 5 Der Notentext der Cantata nach Heinichens *Anweisung* (S. 229–260)

1. Rec.: Della mia bella Clori

Del - la mia bel - la Clo - ri, quel - la boc - ca ad - o - ra - ta, d'a - ni-

5 [Die Baßstimme ist in der "Anweisung" selbstverständlich unbeziffert.
3 Die Bezifferung wurde strikt nach Heinichens Kommentaren ergänzt.]

ma - ti co - ral - li, quan - do at - ten - to ri - mi - ro io go - do è

(a) (b) c d

7 5 6 7
4 3 6 6
2 3 3 3

ver, mà dal go - de - re io spi - ro,

c f

5 5 4
b 4 4

7
 o - gni pen - sie - ro del - la men - te mi - a, in si bel - la pri - gio - ne

6 7
 3

9
 a - mor rac - chiu - de, l'ur - na de' spir - ti an - cor, vo - glio che

6

11
 si - a; A - mor, deh! fa ch'un gior - no,

[4 3] 6

13
 ap - pa - ghi un ba - cio i tan - ti miei de - si - ri.

6 7
 3

15
 e che quest' al - ma, tra quei la - bra spi - ri!

6 7
 3

5/8 5/8 - 5
 4 - 7

2. Aria: Nel baciarti in sogno ancora

Adagio

Nel ba - ciar-ti in sogno an-

co - ra, bel - la mia par - mi go - der,

nel ba - ciar-ti in sogno an - co - ra, bel - la mia par - mi go - der, in sogno an - co - ra, bel - la

mia par - mi go - der, in sogno an - co - ra, nel ba - ciar - ti in so - gno an - co - ra, bel - la

W X Y Z α β γ δ ε ζ η θ

ι κ λ μ ν ξ ο π ρ

σ τ υ φ χ ψ ω aa bb cc

5/♭ 6

4 3 6/♭ 6 6 ♭ 6 ♭ 6 6 6 ♭

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are in Italian. Below the piano part, there are chord symbols and Greek letters indicating harmonic analysis. The first system starts with a whole rest for the vocal line. The second system has a measure with a whole rest. The third system has a measure with a whole rest. The fourth system has a measure with a whole rest. The fifth system has a measure with a whole rest. The Greek letters are: W, X, Y, Z, α, β, γ, δ, ε, ζ, η, θ, ι, κ, λ, μ, ν, ξ, ο, π, ρ, σ, τ, υ, φ, χ, ψ, ω, aa, bb, cc. The chord symbols are: 5/♭, 6, 4, 3, 6/♭, 6, 6, ♭, 6, ♭, 6, 6, 6, ♭.

13 [Fine]

mi - a, bel - la mia par - mi go - der, par - mi go - der.

dd cc ff $\frac{6}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{3}{4}$ hh ii kk ll mm nn oo pp

6 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{8}{5}$ 6 6 6 6 6

16

Go - de l'al - ma, e par che mo - re, lan - gue il cuor, ma dal pia -

[Fine] qq rr ss tt uu vv

$\frac{5}{6}$ b b 6 6 b

18

cer, e par che mo - re, langu il cuo - re, go - de l'al - ma, e par che mo - re, langu il

[tr]

xx yy zz a b c d e f

6 b b 6 $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ [sic!?, vgl. Text!]

21

cuor, ma dal pia - cer, ma dal pia - cer, ma dal pia - cer.

g h i k [sic!] l m n Da capo.

7 6 5 6 6 6 6

4 #

3. Rec.: *Il primo bacio, ò cara*

Il pri - mo ba - cio, ò ca - ra, ti po - se - rà su'l la - bro,

o p

6 6 5 3

l'al - ma e lo spir - to mi - o, mà, quel, che piú de - si - o, che s'im-

q r

-17 6

pri - ma nel co - re, il mio af - fet - to, il mio a - mo - re, O ca - ra, o

s t u

6 5 3 4 3 5 3

ca - ra, e non t'av - ve - di, che al tuo dol - ce can - tar io ven - go me - no, lan-

w [x] y

5/6 3 7 5 3

gui - sco e qua - si spi - ro, lan - gui - sco e qua - si spi - ro, e qua - si spi - ro, e qua - si

z α β γ δ ε

6 6 6 6 6 6 4 2 2

spi - ro, e qua - si spi - ro, e di - ce il ci - glio, in ta - ci - ta fa-

ζ η θ ι x

6 4 2 6 4 2 6 4 2

17

vel - la: ec - co - ti, ec - co - ti l'al - ma, [tr] l'al - ma ò bel - la!

λ μ ν ξ ο

6 7b 6 6 5 3

4. Aria: Ò se canta, ò se favella

Allegro

Ò se can - ta, ò se fa -

π ρ σ τ υ φ χ ψ ω

h 6 G h 6 G h h

4

vel - la, la mia bel - la, spi - ra gra - tie e spi - ra a - mor, ò se can - ta, ò se fa -

aa bb cc dd ee ff gg hh

h h 5/6 6 h 6 G h h

7

vel - la, la mia bel - la, spi - ra gra - tie e spi - ra amor, e spi - ra a - mor, e spi -

ii kk ll mm nn oo pp

h h 7 6 h 6 6 6

10

- ra, e spi - ra a - mor, ò se can - ta, ò se fa - vel - la, la mia bel - la, spi - ra

qq rr ss tt u uu vv x xx

7 h 6 G h 5/6 h 5/6 h

13 [Fine]

gra - tie e spi - ra a - mor, e spi - ra a - mor.

yy zz a b c d e f g h

b 5/6# 5/6# b 6 5/6# b 5/6 6 b

16 [Fine]

Il ci - na - bro di quel la - bro, i k l m n o

b # 6 6 # #

19

Il ci - na - bro di quel la - bro, fā lan - guir quest' al - ma e'l cor, quest' alma e'l

p q r s t tt u v v x y

6 # 7 - 4 3 6 4 7b 6 5

22

cor, fā lan - guir quest' al - ma e'l cor, quest' al - ma e'l cor,

z α β γ δ δδ ε

b 6# 6 6 4 5 b 6/#

25

il ci - na - bro di quel la - bro, fā lan - guir quest' al - ma e'l cor, quest' alma e'l cor.

ζ η θ ι κ λ μ [Dal ♯]

6 6 7 # (7) 4 3 6 7 6 6 5

5. Rec.: *Da quel dì, ch'io mirai*

Da quel dì, ch'io mi - ra - i del tuo la - bro i ru -

v

7
4
2

3

bi - ni, que - sto li - be - ro cor ser - vo si re - se

ξ o π

3 6 4 #

5

dal - la dol - ce ar - mo - ni - a, vin - ta à te si do - nò l'a - ni - ma mi - a.

Q o τ

6 b 4 h

6. Aria: *No, non m'incatenar*

Allegro.

u φ χ ψ

6 h 6 6

5

No, non m'in - ca - te - nar, no, non mi strin - ger più, ch'io so - no av - vin -

ω aa bb cc dd

7 6 4 h 7

8

- to, so - no av - vin - to. No, non m'in - ca - te -

ee ff gg hh kk ll

7 6 5 4 # 6 6

11

nar, no, non mi strin - ger più, no, non m'in - ca - te - nar, no, non mi strin - ger

mm nn oo pp qq

6 b 7 7 7

14

più, ch'io re - sto av - vin - to, no, non m'in - ca - te - nar, no, non mi strin - ger

rr ss tt uu vv xx

7 b 7 7 7

17

[Fine]

più, ch'io re - sto av - vin - to.

zz a b

7 b 7

21

Quei lac - ci - vuò ba - ciar, che in dol - ce - ser - vi -

[Fine]

c d e

6 6 #

24

tù, che in dol - ce ser - vi - tù l'al - ma han cin - to; quei lac - ci - vuò ba -

f g h i k l m

7 6 5^b 6 4 5 3 6 6 5 #

27

ciar, quei lac - ci - vuò ba - ciar, che in dol - ce ser - vi - tù l'al - ma han cin - to.

n o p q r s t u

6 6 5 h 4 3 5^b 7 5 3 6 5 4 h

Da capo. [Dal §]

1. 6 Heinichens Kommentar zur Cantata (*Anw*, S. 228–260)

Die Baßstimme ist in *Anw* selbstverständlich unbeziffert; die in der Edition ergänzte Bezifferung folgt Heinichens Angaben im nachstehend abgedruckten Kommentar, der unmißverständlich die Bedeutung der Erkenntnis des jeweils gültigen Zentralklangs für die Ermittlung der zu den einzelnen Baßtönen gehörigen Akkorde zeigt. Zum ersten Recitativo-Aria-Paar wurde zudem ein Generalbaß ausgesetzt in Anlehnung an Heinichens nicht zuletzt didaktisch motivierten schlichten Stil.¹² Eine entsprechende Aussetzung auch der Sätze 3–6 kann womöglich den Nachvollzug von Heinichens Kommentaren erleichtern; sie wäre jedenfalls die von Heinichen erwünschte Frucht seiner Bemühungen. Ein Problem für jede Generalbaßaussetzung bedeutet die Regel, daß die Oberstimme der Aussetzung nicht über e^2 hinausgehen soll.¹³ Insbesondere bei relativ hoch liegender Baßstimme verbleiben oft nur wenige und nicht immer optimale Möglichkeiten für die Realisierung eines vierstimmigen Satzes.

Der Text des Kommentar-Kapitels wird vollständig, also einschließlich der einleitenden vier Paragraphen mitgeteilt; dabei erscheinen die Seitenzahlen des Originals in Spitzklammern. Um das ohnehin unruhige Druckbild nicht zusätzlich zu belasten, wurde

¹² Zur 6. Note von T. 2 (*f*) verlangt Heinichen nur kleine Terz und Sext. Die Aussetzung verwendet den funktionsgleichen Quintsextakkord (also $f-as-c^1-d^1$ statt lediglich $f-as-d^1$), da sich so eine wesentlich bessere Stimmführung ergibt.

¹³ Vgl. *Anw* (1711), S. 163. „Haupt-Regel“: „Daß die Hand auff dem Clavier niemahls allzu hoch / und nicht über c^2 oder selten e^2 ; auch nicht über die massen tieff kommen / sondern fein im Mittel des Claviers ohne unnöthiges Springen und übereiltes herum vagiren sich auffhalten müsse.“ Heinichen stimmt hier mit der damaligen deutschen Generalbaßlehre überein. Einen modifizierenden Kommentar dazu gibt er im *GbC* (1728), S. 548, Anm. (h). Locus classicus für Fragen des Ambitus einer Generalbaßaussetzung ist Frank Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*. Oxford 1931 [unveränderter Nachdruck New York 1965]. „The compass of the accompaniment“, S. 360–373. Wer nur ein klein wenig Erfahrung mit der Generalbaßpraxis hat, wird viele Forderungen, die man im Hinblick auf das Verhältnis von Begleitung und Hauptstimme(n) aufstellen kann, als utopisch erkennen.

auf Heinichens Unterscheidung von Frakturschrift (generell für deutsche Wörter und Flexionssilben) und Antiqua (für Wörter oder Wortteile aus fremden Sprachen) verzichtet. Zur leichteren Orientierung wurden in den fortlaufenden Kommentar die Satztitle in eckigen Klammern eingefügt. Da Heinichens Sprache zuweilen eigentümlich wirkt, mögen vorab einige Lesehilfen willkommen sein. „Gleichwie §. 21. cap. 2. Sect. Huj. gewiesen worden“ heißt: ‚Gleichwie paragrapho 21. capituli 2. Sectionis Hujus gewiesen worden‘, mithin: ‚Gleichwie im 21. Paragraphen des 2. Kapitels dieser Abteilung [d. h. der zweiten Abteilung des Buches] gewiesen worden‘; „Reg. 2. Spec. [Gen.] saepius [saepissime] allegata“ heißt: ‚(Gemäß der) 2. Spezial- (oder General-) Regel, die des öfteren (sehr oft) geltend gemacht worden ist‘. Analog zu diesen Beispielen können alle entsprechenden Wendungen aufgelöst werden. Die Dativendung „-n“ ist nach Heinichens Grammatik offenkundig richtig, also nicht zu korrigieren: „Welches einen Lehrbegierigen mehr Licht geben kann“; „Eben aus diesen Grunde“; „in 3ten und 4ten Tacte“. Eine Type für groß-Ü scheint nicht verfügbar gewesen zu sein; da Heinichen aber „über“ schreibt, wird unten auch „Über“ zu „Über“ verändert. Die in der Umschrift allein verwendeten Zeichen 6# und 4# haben im Original die bekannte Form mit einfacher Durchstreichung des Halses (bei der 6) bzw. der horizontalen Linie (bei der 4). Die Zeichen bedeuten allgemein „akzidentuell erhöhte Sext“ bzw. „Quart“, sie können auch dann stehen, wenn eigentlich ein Auflösungszeichen zu erwarten wäre. Generalbaßsignaturen mit vertikal untereinander stehenden Ziffern werden im folgenden durch Punkte getrennt wiedergegeben: z. B. 7.4.2, um die Linearität des Textes zu wahren. Nötige Kommentare zu Unklarheiten oder Fehlern im Original erscheinen kursiv und in eckigen Klammern. Indexbuchstaben, die in *Anw* über einer falschen Note stehen, wurden in der Transkription (mit Hinweis im Text) berichtigt. Merkwürdigerweise (oder aus Unachtsamkeit?) verwendet Heinichen bei Arien das Wort „Recitativ“ als Synonym für „Singstimme“: „denn statt des bißherigen h. wird im Recitativ b. angegeben“ (gemeint ist T. 9, 3. Note, in der Aria Nr. 2). Die heute ungewohnte Wendung: „Daß die 6^{te} viel besser lässet“ heißt: „viel besser wirkt“. Die „schwarzen Tasten“ bezeichnet Heinichen noch gemäß der Tradition der deutschen Orgeltabulatur; er schreibt *dis* für *es* und *gis* für *as* (*cis* und *fis* im Sinne von *des* und *ges* kommen nicht vor). Im übrigen bietet es sich wohl an, den Notentext (oder den Kommentar) zu kopieren und neben den Kommentar (oder den Notentext) zu legen.

<*Anw*, S. 228> Das III. Capitel. | Von der Application der gegebenen Re- | geln; welche
nehmlich in einer gantzen Cantata | deutlich und nutzbar gezeigt wird.

§. 1.

Derjenige / welcher ein guter Orator zu werden gedencket / schaffet sich dadurch den
grösten Vortheil / wenn er auch anderer Künstler Oratorische Elaborationes [sic] mit
Fleiß resolviret / und siehet / wo / wie / und ob diese mit seinen schon erlernten Oratori-
schen Regeln übereinstimmen / oder wo sonst ausserordentlich etwas artiges gesucht
worden? Und warum wollen wir uns dieses Vortheils nicht auch in der Music bedienen?

§. 2.

In vorhergehenden zweyen Capiteln / seynd von den Recitativ und übrigen General-Bass ohne Signatur deutliche Regeln gegeben / und mit Exempeln bewiesen worden: nun wollen wir mit Fleiß frembde Arbeit vor uns nehmen / und selbige nach gedachten Regeln durch darunter gesetzte Annotations gründlich anatomiren. Welches einen Lehrbegierigen mehr Licht geben kan / als noch 100. und mehr überflüßige Regeln.

§. 3.

Will jemand / welcher der Perfection in General-Bass zum wenigsten näher kommen ist / sich den Vortheil vergrössern / und auf solche Art noch etliche Cantaten zum wenigsten aus den meisten Tönen nach dem Unterscheid der vorgezeichneten # und \flat . absetzen / welches allhier wegen besorgender allzu grossen Weitläufigkeiten nicht geschehen können: so wird der Nutzen seine [allenfalls auch: feine] seyn.

§. 4.

Indeß schreiten wir zur Sache selbst / und nehmen folgende Cantata, jedoch cum pace des Herrn Autoris, vor uns: [vgl. die Edition im vorhergehenden Abschnitt]

<S. 229: Noten>

[Nr. 1, Rec.: Della mia bella Clori]

<S. 230> Die ersten beyden Tacte behalten ihren ordinären Accord nach Anleitung der 5te zum Basse. Bey (a) kömmt über der ersten Helffte der Bass-Note dis die 4te vor / weilen nun der Bass auch nach der 4te liegen bleibet / da nemlich diese mit der andern Helffte (b) wieder in den ordinären Accord gehet; so wird bey (a) 7.4.2 angeschlagen. Gleichwie §. 21. cap. 2. Sect. Huj. gewiesen worden. Bey (c) giebt die Singe-Stimme die 6. an; Hingegen hat die andere Helffte der Note (d) $\flat 7.5\flat$ über sich / worzu noch die 3. gehört bekandtermassen. Die $\flat 7$ und $5\flat$. aber wird von der Singe-Stimme selbst angegeben. Die Note unter (e) hat nach Anlei- <S. 231> tung des Recitativs. [sic; hier fehlt das Akk.-Obj., gemeint ist: 5.3 \flat] Bey (f) kan man eine kleine Resolution oder Final Clausul machen mit 4. 3. (g) Hat die 6. nach Anleitung des Recitativs so wohl; als auch nach der Reg. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. Diese 6. bleibet nun bey (h) biß bey (i) in Recitativ durch das c. und dis. der Satz $\flat 7.5\flat$ angegeben wird. Wozu bekandtermassen noch die Tertie ge- <S. 232> höret. Diese $\flat 7$ bleibet noch bey den folgenden Tacte (k) worzu nach den §. 12. c. 2. huj. Sect. die $5\flat$. gehörig / welche zwar ohne dis in vorhergehender Note schon angegeben ward. Bey (l) giebt das Rec. die 6. an. Desgleichen bey (m) welche 6. auch biß in folgenden Tact zur andern Helffte der Note; (n) aber hat $5\flat$ / welche in Rec. durch das b. angegeben wird; Darzu gehört bekandtermassen die 3.8. und 6. noch [recte: nach] gefallen. In folgenden Tact wird bey (o) die $\flat 7$. in Rec. angegeben / worzu die $5\flat$ und 3. gehört §. 12. c. 2. Sect. huj. (p) hat in Rec Tert. Minorem. Welche bleibet / biß bey (q) die 6. Maj. in Rec. angegeben wird. (r) Kan nach Gefallen den ordinären Accord oder die 6. haben / weil das Rec. nichts a partes angiebt. Zu (s) Hat das Rec. die 4/ weil nun die Final Clausul allhier vorhanden; so ist es die bekandte

Resolution der 43/ wor- <S. 233> zu 5. (oder auch 6.4–5.3) und 8. gehört; die Resolution aber 4. in das fis als Tert. dur, kan nachgefallen bey Endigung der Singe-Stimme etwas nachgeschlagen werden. Und dieses war also das Recitativ.

[Nr. 2, Aria: Nel baciarti in sogno ancora]

Die darauf folgende Aria gehet aus dem c.moll; welches so wohl aus der letzten Final Clausul zuersehen / als auch gleich anfangs aus dem Ambitu, da nemlich gleich mit dem h. umgegangen wird / zu judiciren. Diesen nach hat auch die allererste Note ♯ oder Tert. Maj. über sich Reg. 1. Sp. §. 35. c. 1. huj. Sect. Eben aus diesen Grunde haben (ζ) [recte: z, wobei dieses im Original ungenau plaziert ist und über der dritten Note des zweiten Taktes stehen muß] (γ) ferner in folgenden Tacten (ν) (ο) das ♯ oder Tert. Maj. über sich. Das (vv) (y) und in folgenden Tacten das (λ) (μ) haben die 6. über sich / sowohl nach Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. als nach der Reg. Spec. 2. <S. 234> §. 36. c. 1. huj. Sect. Das (χ) [recte: x] (ε) (ι) haben 6♯ über sich Reg. Sp. 3. §. 37. c. 1. Sect. huj. Das (α) (β) (ζ) (θ) (κ) haben gleichfalls die 6. Reg. Sp. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. Und diese natürliche Signaturen giebt auch die Singe-Stimme in 3ten und 4ten Tacte zum Überfluß selbst an. Zu der Note unter (ξ) wird in der Singe-Stimme eine ausserordentliche 6. angegeben. Bey (β) (η) (ξ) wird Tert. Min. zugleich (nebst denen zum Theil drüber stehenden 6ten) gegriffen Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Sect. huj. Und also hat die Aria biß zum (ο) stets in c.moll modulirt. Nach diesen folgende 4. Tacte, welche / wie sie Theatralischen Gebrauch nach / mit den vorhergehenden einerley / also haben sie auch vorige Signaturen. Bey dem (π) aber changiret der bißherige Ton; denn statt des bißherigen h. wird im Recitativ [gemeint: in der Singstimme] b. angegeben. Es kömmt aber kein ander Semiton. zum <S. 235: Noten> <S. 236> Vorschein / und stehet es frey / ob man bey dem (π) den ordinairn Accord behalten / oder nach der Reg. Gen. 1. §. 25. c. 1. Sect. huj. die 6te greiffen will. Der Ton ist aber nunmehr in dis dur gefallen / und also hat (ρ) die 6. über sich Reg. 2. [scl. Spec.] §. 36. c. 1. Sect. huj. Bey dem (ς) stehet einen frey ob er den simpln Accord behalten / oder bey dieser Cadentz die 4 3. anwenden will / wie meist gebräuchlich. Das (τ) hat ordentlich die 6. über sich Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Wer aber den General-Bass allbereit ziemlich nach dem Gehöre abmessen kan / der wird aus den gleich darauf folgenden ♯ desto eher judiciren / daß die 6♯ über den (τ) viel besser lässet. Denn es changiret der bißherige Ton gedachtermassen in c moll und also gilt über gedachten (τ) die Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Folgbar hat (υ) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Noch [Nach] eben dieser Regel stehet über (φ) die 6te. Denn das ♭. ist allhier nur deswegen gesetzt / weil man sonst aus <S. 237> dem H. nicht hätte können ins gis gehen durch die allzu grosse Secunde. Weil es nun bloß statt des h. stehet / welches aus dem gleich wieder darauf folgenden h. in Recitat. desto eher zu judiciren / so muß es auch die Signatur nemlich die 6te behalten / welche sonst das h. allhier hat. Dieses h. (υ) aber zeigt noch [nach] der bekandten und öftters wiederholten Regel an / daß der Ton wiederum in c. dis. changire; folgbar haben (υ) (ψ) (aa) (bb) (ee) (kk) (mm) (oo) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. hujus Sect. Das (χ) (ω) (cc) (hh) (ii) (nn) (pp) haben Tert. Maj. über sich (gleichwie sie auch zum Theil in der Vocal Stimme selbst

angegeben worden. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Zu der Note unter (dd) giebt die Vocal-Stimme die 6. an. Über (ff) wird die 5^b angegeben / zu welcher denn bekandtermassen die 6. und 3. gehörig. Zu (gg) wird vocaliter die 4. angegeben / zu welcher denn wie bekandt / die 5. und 8. gegriffen wird. (ll) Hat Sect. [recte: Sext.] Major. über sich. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. [daraus folgt: ll gehört zur Baßnote *d*, nicht *c*] <S. 238: Noten> <S. 239> huj. Sect. Über der Note (qq) wird das bißherige *h*. verlassen und *b*. genommen; folgbar changiret der Ton und mit denselben die Regeln. Weilen nun kein *a part Semitonium* von neuen angegeben / und ein ander changement des Tons gezeiget wird / so kan über (qq) der ordinaire Accord bleiben; man wolten [recte: wolte] denn die Reg. 1. General. §. 25. c. 1. h. Sect. observiren und die 6. greiffen. Über (rr) kan man entweder dem vorhergehenden *gis*. zu gefallen die Tert. Min. oder den gleich nachfolgenden *a*. zugefallen die Tert. moll [recte: dur] erwehlen. Bey (ss) wird *b*3. in der Singe Stimme angegeben. (tt) Hat die 6. über sich Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. (uu) auf gleiche Art die 6. welches neue Semiton. zugleich weiset / daß der Ton in *f*. changire Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. Folgbar hat (vv) Tert. Maj. über sich. Reg 1. Spec. §. 35. c. 1. S. h. Das (xx) hat nach der Singe-Stimme die 6. über sich. Über (yy) wird Tert. Maj. angegeben. (zz) Hat Tert. Min. Reg. 6. General. §. 32. c. 1. huj. Sect. Das bey (yy) angegebene Semiton. *h*. changiret den Ton in *c*. moll, also wird über (*a*) die 6. Maj. wohl klingen <S. 240> Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. Über (*b*) wird 5^b angegeben / worzu bekandtermassen 6. und 3. gehören. So wohl in vorhergehender als nechstfolgender Note ist das bißherige *h*. und also auch der Ton changiret worden / folgbar bleibet bey (*d*) der ordinaire Accord und braucht es keiner Tert. Maj. wie in vorigen. Bey (*c*) wird in der Singe-Stimme die 6. angegeben. (*e*) Kan den ordinaren Accord behalten / oder der folgenden Note zugefallen / welche die reine 5te *e*. über sich haben muß / die 6. greiffen. (*f*) Hat Tert. Maj. über. [scl. sich] Reg. 6. General. §. 32. c. 1. Sect. huj. [Der Index (*f*) sollte schon über dem ersten Baßton *A* stehen.]

(*g*) Hat nebst der 7. das # über sich / welches daraus zu schliessen / weil der Ton gleich darauf ins *g* moll schliesset und also Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. zu observiren ist. Eadem Regula [Ablativ: „nach derselben Regel“] hat (*i*) das #. Bey (*h*) wird die 6te in der Vocal-Stimme angegeben / weil diese nun in der Cadentz vorfället / so wird obengelehrtermassen die 4. dazu und also die <S. 241> Signatur 6.4–5.# in dieser und folgender Note angebracht. (*k*) Hat nach der Singe Stimme die 6. (*l*) Hat die reine 5te *e*. weil dis als die falsche 5te <S. 242> nicht klinget ohne Resolution. (*m*) Hat die 6. und (*n*) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. Sect. huj. weil der Ton wie aus den vorhergehenden *fis*. zu sehen / in *g* moll changiret.

[Nr. 3, Rec.: Il primo bacio, ò cara]

Die erste Note (*o*) auf die Aria folgenden Recitativs hat die 6. über sich / welche in der Stimme durch die 3te Note *f*. angegeben wird. Bey (*p*) wird 5^b angegeben wozu 6. von [recte: und] 3. gehörig. Bey (*q*) kan man entweder den vorigen Accord liegen lassen / oder zu deutlichen Expression der Singe-Stimme den Accord 7.5 und die dazugehörige 3. anschlagen. (*r*) Hat die 6. (*s*) Die 5^b, wozu 6. und 3. gehörig. (*t*) Kan die gewöhnliche

Cadentz 4 3. brauchen / zumahl wenn die Kurtze Resolution der 4te biß nach Endigung der Singe-Stimme verspahret wird. (u) Hat den ordinären Accord gleichwie er in Recit. angegeben wird. (vv) Könnte zwar bey den ordinären Accord bleiben; jedoch kömmt es hier auf das Gehöre so wohl / als auf vorhergehende und nachfolgende Note an / daß die 6. besser klingt. Die Raison hiervon kan eher einen Geübten dieser Kunst als einen Lernenden demonstret werden. (x) Hat # über sich / welches die Singe-Stimme in vorhergehenden Tacte schon angegeben worden. (y) Hat $\flat 7$ in der Singe-Stimme / worzu allhier in Systeme- <S. 243> mate die $5\flat$ (nebst der 3.) zufinden. (z) Hat $4\sharp$ worzu 2. und 6. gehörig. (α) hat nach der Singe-Stimme die 6. (β) die $4\sharp$ nebst 2. und 6. (γ) die 6. (δ) Tert. Min. (ϵ) $4\sharp$ nebst 2. und 6. (ζ) die 6. (η) die Tert. Maj. (θ) gleichfalls die 6. (ι) hat Tert. Maj. welche die Vocal-Stimme in vorhergehender Note blicken lassen; überdis macht dieses (ι) den Schluß in c.dis / dessen gebräuchliches Semit. h. ist. (κ) hat die 6. wegen der 4ten Noten f. kan 6.4.3 zugleich gegriffen werden. (λ) giebt die 6te an in der Singe-Stimme. (μ) aber die $\flat 7$. Diese Note schliesset in dis. also hat (ν) die 6. über sich. Reg. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. Hieher kan auch Reg. 1. Gen. §. 25. c. 1. Sect. huj. appliciret werden. (ξ) [Original irrig: ζ] und (\omicron) <S. 244> haben den bekandten Accord 6.4-5.3 über sich / weilen die 6. in Schluß der Singe-Stimme vorfällt [d. h.: weil bei ξ die Sext über B in der Schlußwendung der Singstimme erscheint].

[Nr. 4, Aria: Ò se canta, ò se favella]

Die folgende Aria gehet aus dem c moll, welches sowohl aus der allerersten Cadentz des General-Basses bey Anfang der Singe-Stimme / als bey dem Final der Aria zuersehen. Folgar haben (π) (τ) (χ) (ψ) (ω) (aa) (bb) (dd) (gg) (hh) (ii) (kk) sämptlich die Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Hingegen das (ρ) (υ) (ee) haben <S. 245> die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. Die Noten unter (ς) (φ) (ff) haben Sext. Maj. Reg. 2. Spec. §. 37. c. 1. Sect. huj. Über (cc) könnte zwar die natürliche 5te, oder viel eher die 6. gegriffen werden / jedoch wird es zierlicher lauten / wenn über (cc) die 7ma, als welche die Singe-Stimme in der 4ten Note des Tactes ohne dis anbiehet / gegriffen und in der folgenden Note in die 6. resolviret wird. Über (ll) ist gleiche marque mit der 76. zumachen. (mm) Hat Tert. Maj. nach Art der vorigen Exempel. Zu (nn) wird in der Stimme die 6te angegeben / gleichwie über (oo) und (pp). Zu (qq) wird die 7. angegeben. Weilen nun allhier in das dis geschlossen wird / so hat es zwar das Ansehen als wann nach dieser Cadentz die Noten (rr) (tt) nach den ordentlichen Ambitu des dis. die 6ten über sich haben solten: Allein eben allhier fällt ein Exempel vor / welches erweist / daß ein General-Bassiste nechst denen nutzbarh Regeln / zuweilen sich viel auf sein Gehör verlassen <S. 246> müsse. Denn dieses wird bald an Tag geben / daß die folgenden 3 || 4. [sic; wohl: „3 oder 4“] Tacte nicht so wohl in dis. als c.moll wieder moduliren / welches allhier deswegen etwas verdeckt bleibet / weil das bey c moll gebräuchlich vorkommende Semitonium h. in den Mittel-Stimmen verborgen lieget. Man greiffet also über (rr) (u) [sic, richtig!] (vv) (xx) (yy) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (ss) hat also die 6. Reg. 2. §. 36. c. 1. huj. Sect. (tt) denn die $6\sharp$ cis haben [korrupt; Konjektur: „(tt) kan die $6\sharp$ h haben“] Reg. 3. §. 37. c. 1. huj. Sect. (uu)

kan 5. oder 6. nehmen / gleich wie auch (x)[.] Die Noten (zz) (a) (d) (f) können die 5te oder nach der Reg. 3. §. 37. c. 1. Sect. huj. die 6^{te} über sich haben. [Der Dreiklang über *d* paßt nicht, auch wenn man den Akkord über das unkommentierte folgende *es* hinweg liegen läßt; allenfalls der verminderte Dreiklang *d-f-as*, den Heinichen aber eigens benannt hätte, mit folgender 6 über *es* wäre noch diskutabel. Auch die Ziffer 6^{te} ist unbefriedigend, da Index b, e und h einen G-Dur-Dreiklang verlangen, der einen Spannungsabfall bedeutet. Heinichens Kommentar zu dieser Arie ist auf der Höhe der merkwürdig spröden Komposition.] Ob nun wohl die Vocal-Stimme mit ihren Ligaturen und langsamen Noten den Basse einigermaßen zuwieder zu seyn scheint; so wird doch in diesen einzigen Falle die Vocal-Stimme nicht attendiret / sondern <S. 247: Noten> <S. 248> der General-Bass wird gleich als ohne Vocal-Stimme fortgespielt. Das übrige muß der Componist verantworten. [In der Tat!] Also stehet über (b) (e) (h) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (c) und (g) haben die 6. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. In folgenden 2 || [sic; wohl: „ungefähr 2“] Tacten wird die Initial-Clausul wiederhohlet / und also bleiben auch die vorigen Signatures. Bey (i) wird der Ton changirt, denn die Stimme giebt b. an / statt des bißher gewohnten (h). Über (k) wird Tert. Maj. nemlich fis. gegriffen / welches desto eher aus den nechstfolgenden fis. nach der Reg. Gen. 6. §. 32. c. 1. huj. Sect. zu judiciren ist / wofern man ja dem Gehör alleine nicht trauen will. Dieses fis (l) zeigt das changement des Tones in g moll an / nach der bekandten Regel / und also haben (m) und (p) die 6te über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (n) hat Sext. Maj. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (o) und (q) haben <S. 249> Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Bey (r) wird das bißherige Semitonium changirt, und die 7. angegeben. Das (s) wird nicht a part angeschlagen / sondern nur als ein transitus tractirt und nach denen bekandten Regeln des ersten Theiles dieses Buchs der vorhergehende Accord wiederhohlet; welches aus der Vocal-Stimme desto leichter zu schliessen. Zu (t) wird 4 3. angegeben, zu (tt) die 6. zu (u) die 4. zu (vv) die 7. (x) und (y) machen die Cadentz im 5^b. [recte: B oder Bb, „B mit Mollterz“] und weilen also in der Stimme bey dieser Cadentz die 6. gebrauchet wird / so muß dieser Accord 6.4–5.^{te} bekandtermassen gebrauchet werden. Zu (z) wird <S. 250> Tert. Min. angegeben. Ob nun wohl die Singe-Stimme über (z) (α) (β) firm liegen bleibt / so kan doch der Accomponist [sic] nach Art des kurtz <S. 251> vorhergehenden Exempels sub (zz) (a) (b) (c) (d) (e) (f) jeder Note eine a parte Harmonie geben. Folgbar / und da in das B moll geschlossen worde[n] stehet über (α) die 6^{te} Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (β) hat die 6te, Reg. 1. Spec. & Reg. 5. General. Das (γ) (δ) haben wiederum 6.4–5.^{te} denn es schliesset wiederum mit der 6. in B moll. Der folgende Tact ist mit den vorhergehenden einerley / also bleiben auch die Signatures. (δδ) kan Tert. Min. über sich haben. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. huj. Sect. Zu (ε) könnte man nicht unrecht die 6. greiffen / wenn man diese Note als einen Ambitum des vorhergehenden B. [gemeint: als zum Ambitus des B gehörig] rechnen will. Reg. 2. Spec. saepius allegata. Allein will man accurater judiciren / daß sich nemlich bey dem (ε) ein neu Thema anfähet / und den Ambitum ins g moll bringet / welches das unter (η) befindliche fis. <S. 252> desto mehr verrahtet / so greiffet man lieber über (ε) Tert. Maj. Reg. 1. Spec. saepissim. allegata. Folgbar über (ζ) die 6te, Reg. 2. Spec. saep. allegata.

(θ) hat das vorige fis. zu (θ) wird die 7. zu (κ) die 43. angegeben. (κκ) hat die 6. Reg. 2. Gener. §. 26. c. 1. huj. Sect. Bey (λ) kan man nach eigenen Gefallen zur Zierlichkeit die 76. anbringen. (μ) hat 6.4–5.3 weil sich bey dieser Cadentz in der Singe-Stimme die 6. blicken läst.

[Nr. 5, Rec.: Da quel di, ch'io mirai]

In dem folgenden Recitativ giebt die Stimme bey dem andern Tacte die 2. zu[m] Basse an; weilen nun dieser in folgenden 3ten Tacte, da die Stimme wieder in den ordinairen Accord resolviret / nicht unter sich gehet nach Art der 6.4.2 so ist zu schliessen / daß nicht dieser Griff / sondern die 7.4.2 muß über (ν) angeschlagen werden. vid. §. c. 2. huj. Sect. (ο) hat <S. 253> die 6. Reg. Gener. 5. Bey (π) kan man eine kurtze Resolution der 4 # machen / oder auch mit Anschlagung dieser Note verziehen biß die Sin- <S. 254> ge-Stimme vorbehey / und so dann bloß # brauchen als die Cadentz ins g. moll. (ρ) hat die 6te, welches so wohl die Singe-Stimme selbst als die Reg. 5. Gener. leichte zeigt. Bey (ς) wird Tert. Min. angegeben. Bey (τ) 4♯ [die Terz kann wohl erst am Ende des zweiten Taktviertels eintreten].

[Nr. 6, Aria: Nò, non m'incatenar]

Nun kommen wir zur letzten Aria, welche aus dem dis gesetzt. Folgbar steht über (υ) die 6. wovon man eine dreyfache Raison geben könnte / wofern es der Mühe wehrt wäre / nehmlich juxta Reg. Spec. 2. Reg. Gen. 1. & 5. saep. alleg. (φ) hat Tert. Maj. Reg. Gener. 6. (χ) hat gleichfalls die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ψ) hat die 6. Reg. Spec. 2. & General. 1. Bey (ω) wird in der Singe-Stimme die 7. in transitu angegeben. (aa) hat die 6. Zu (bb) wird die 4. angegeben / welche in (cc) re- <S. 255> solviret wird. Über (dd) giebt die Singe-Stimme die 7. an / desgleichen über (ee). Zu (ff) muß man die quintam perfectam statt des dis. nehmen[.] [Erneut ergibt sich eine harmonisch für uns ungewöhnliche Wendung *es/ e* daraus, daß Heinichen den verminderten Dreiklang auf der 2. Stufe in Moll anscheinend nicht oder nur unter starken Einschränkungen akzeptiert.] (gg) hat 5♭ in der Vocal-Stimme. (hh) brauchet 6.4–5.# weil bekandter massen durch die 6. und 5. in die Cadentz gefallen wird. (kk) hat die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ll) hat wie auch (mm) die 6. Reg. Gener. 1. welche auch selbst in der Stimme angeben [sic] wird. Zu (m) [recte: nn] wird Tert. Maj. angegeben; Zu (oo) die 7. wie auch zu (pp) (qq) und (rr). (ss) hat die Tert. Min. (tt) Die 5♭. Zu (uu) (vv) (xx) wird die 7. angegeben / imgleichen (zz). Die Note (a) hat Tert. Min. (b) hat 5♭. Hiernechst folget das Initial-Thema wieder wobey <S. 256> also auch die vorigen Signaturen bleiben. Bey (c) wird die 6. ange- <S. 257> geben / welche ohne dis Reg. 2. Spec. [d. h.: welche ohne dies, also ohne daß die Singstimme sie angeben müßte, nach der 2. Spezialregel zu greifen wäre] Bey (d) wird die 6. und bey (e) die Tert. Maj. angegeben. Bey (f) aber die 7. und bey (g) die 6. <S. 258> Zu der Note (h) wird 5♭. und zu (i) (k) die 6.4–5.3 oftgedachtermassen gegriffen. Bey (l) wird die 6. angegeben. NB. In der nechstfolgenden Note, wie auch bey (o) kan der Zierlichkeit halber die 6.5 gebrauchet werden. Bey (m) wird # angegeben / bey (n) die 6te, bey (p) die Tert. Maj. bey (q) die 4 3. bey (r) die 5b. welche in der folgen- <S. 259> den

Note (s) [Zeichen sieht eher wie ein hier irriges p aus] als eine 7. liegen bleibet / biß sie Gelegenheit bekommt in der 3ten Note des Tactes unter sich zu resolviren. [Nämlich in die Quinte des damit angezeigten Dreiklangs über *As.*] (s) hat Tert. Maj. über sich. Reg. 6. Gener. §. 32. c. 1. huj. Sect. aus gleicher Raison hat (t) die Tert. Min. (u) braucht offtgedachtermassen 6.4–5.†. Nechst diesen <S. 260> folget die Initial Clausul wiederum / welche ihre vorige Signaturen behält.

§. §. [recte: §. 5.]

Und also wäre die gantze Cantata nach denen gegebenen Principiis resolviret. So grossen Nutzen nun / als es einen Scholaren giebt / wenn der Maitre hinter ihn stehet / und ein[e] Cantata nach der andern mit ihm durchspielet / und allenthalben sein Raisonnement und Information von denen Signaturen beyfüget: eben diesen Nutz giebet auch die Arbeit dieses Capitels / welche mit dem grösten Nutz eines Lehrbegierigen auch in andern Cantaten könnte versuchet werden¹⁴ / wofern wir nicht die Gelegenheit beschuldiget zu werden vermeiden wolten / als suchten wir nur die Blätter dieses Buchs zu füllen. Dero-wegen gehen wir nunmehr weiter.“

2. Fünf Metakommentare

2. 1 Zur Begleitung von Singstimmenkadenzten im Rezitativ

Ein besonderes Problem der Rezitativbegleitung bilden die Kadenzstellen. Im Gegensatz zum *GbC* (1728) ist die *Anw* (1711) – soweit ich sehe – in diesem Kontext noch nicht beachtet worden. Wie verbreitet die von Heinichen 1711 beschriebene Praxis war und ob sie für Cantate und Opern in gleicher Weise galt, muß ebenso offen bleiben wie die Frage, ob Heinichen im *GbC* (1728) mit Formulierungen, die keine eindeutige Interpretation zulassen, noch dieselbe Praxis im Auge hat.

Die gewöhnliche Rezitativkadenz ist mit einer von zwei stereotypen Schlußwendungen der Singstimme notiert: a) zwei Achtel auf dem Grundton der Tonika (in der Regel mit Appoggiatur ausgeführt: Abstieg aus der Obersekund in den Grundton, 2–1); b) zwei Achtel auf der Quint der Tonika (in der Regel mit Appoggiatur ausgeführt: Quartsprung abwärts aus der Tonikaoktav in die Tonikaquint, 8–5). Beispiele für a) finden sich in der Cesarini-Cantata in Nr. 1, T. 6 und 16 (Variante); Nr. 3, T. 6, Nr. 5, T. 4 und T. 7 (Variante), für Fall b) in Nr. 1, T. 11 und Nr. 3, T. 15. In beiden Fällen trifft die in der Singstimme bereits erreichte Tonika¹⁵ zusammen mit der dominantischen Penultima-Harmonie des Cembalos. Das folgende Notenbeispiel veranschaulicht vier Möglichkeiten. Zur

¹⁴ Gutes Übungsmaterial stellen Heinichens eigene Cantate dar; einige Beispiele sind bei Lorber, *Die italienischen Kantanten* (wie Anm. 10), S. 405–461, in der geeigneten Form leicht zugänglich.

¹⁵ Wenn man an dieser Auffassung zweifelt, konsultiere man Heinichens *GbC* (1728), S. 674, Anm. (dd). Dieses Beispiel läßt an Heinichens Auffassung, die sicher für die *communis opinio* steht, keinerlei Zweifel.

Verdeutlichung der harmonischen Konstellation wurde die Appoggiatur ausnotiert (a^1-g^1 statt g^1-g^1 in der Quelle).

Notenbeispiel 1a-d: Möglichkeiten der Kadenzbegleitung im Rezitativ (Nr. 5, T. 4)

Die Extreme der Ausführungsmöglichkeiten können beschrieben werden als „delayed cadence“ mit nachschlagenden Akkorden einerseits (Nb. 1a), und als „clash of harmonies“ andererseits, bei dem Singstimmenschluß und Cembalopenultima zusammentreffen (Nb. 1b).¹⁶ Die erste Möglichkeit ist reich dokumentiert, weil sie sich auch in der Notation niederschlagen kann.¹⁷ Die zweite Möglichkeit muß dagegen durch sekundäre Zeugnisse gestützt werden, weil „simultane Notation“, die die Regel ist, nicht notwendig „simultane Ausführung“ bedeutet.

Heinichen beschreibt 1711 zwei Wege der Kadenzbegleitung. An einer Stelle erwähnt er – als Alternative – die Möglichkeit, nach vollbrachtem Singstimmenschluß die V-I-Kadenz im Cembalo in reinen Dreiklängen nachzuschlagen (Nb. 1a).¹⁸ Bei der nach-

¹⁶ Anstelle weiterer Ausführungen sei verwiesen auf Sven Hostrup Hansell, *The Cadence in 18th-Century Recitative*, in: *MQ* 54 (1968), S. 228–248, der auf den S. 241–243 eine ausgewogene und zurückhaltende Interpretation von Heinichens Äußerungen im *GbC* (1728) bietet. An neueren Arbeiten, die mit verschiedenen Akzenten die Ausgangslage und die Vielfalt der Lösungsmöglichkeiten behandeln, sind zu nennen: Michael Collins, *Cadential Structures and Accompanimental Practices in Eighteenth-Century Italian Recitative*, in: *Opera & Vivaldi* (Hrsg. Michael Collins, Elise K. Kirk), Austin 1984, S. 211–232; Dale E. Monson, *The last word: the cadence in recitativo semplice of Italian opera seria*, in: *Pergolesi Studies/Studi Pergolesiani I* (Hrsg. Francesco Degrada), Florenz 1986, S. 89–105, sowie Dieter Gutknecht, *Zur Aufführungspraxis des Secco-Resitativs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Diskussion über die Gestaltung des Rezitativs speziell in Händels Opern*, in: *Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Dieter Gutknecht u. a.), Oschersleben 1995, S. 142–154 (*Michaelsteiner Forschungsbeiträge* 17), vgl. hier insbesondere auf S. 143–145 die Interpretation der Position des *GbC* (1728).

¹⁷ Nur zwei Beispiele unter Tausenden: Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* (BWV 244), Rec. Nr. 8 (nach Zählung der traditionellen Ausgaben), „Da das Jesus merket“, T. 7/8 (Fall a; das wegen betontem Versende notierte g -Vierte ist ohne Zweifel als a - g -Achtel zu singen) und T. 15/16 (Fall b; als 8-5 notiert). Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733/34 (Neudruck, Hrsg. Max Seiffert, Kassel o. J.) schreibt: „die schlüsse werden in opern sofort angeschlagen, wann der sänger die letzten Sylben spricht, in cantaten aber pflegt man sie nachzuschlagen“ (Neudruck, S. 40). Bach wäre hier demnach der „cantaten“-Praxis gefolgt.

¹⁸ Vgl. oben, Abschnitt 1.6, Heinichens Kommentar zu Nr. 5, Rec., im Original auf S. 253 zu Index π beim Textwort „rese“ (die zugehörigen Noten vgl. man in Abschnitt 1.5); Vorlage für Notenbeispiel I. Für Nr. 3, T. 15, Index ι , gibt Heinichen nur „Tert. Maj.“ an, was aber einen Quartvorhalt wohl nicht ausschließt.

schlagenden Variante gerät scheinbar das notierte Taktgefüge durcheinander: Cesarinis Notation setzt – ungewöhnlich genug – die Dominante auf die dritte, die Tonika auf die vierte Taktzeit; beim Nachschlagen würden die Akkorde um eine Taktzeit hinausgeschoben. Freilich sind dies Überlegungen auf dem Papier. Zum einen scheint im vorliegenden Rezitativ die Akzentuierung auf Achtelebene zu wechseln, zum anderen gibt es viele Zeugnisse, die besagen, daß das italienische Rezitativ nur pro forma in Takte eingekleidet ist, ansonsten aber einen prosanahen Duktus aufweist. Insofern wird durch die nachschlagenden Akkorde nicht unzulässig in eine ausbalancierte Phrasenstruktur eingegriffen; einem betonten oder unbetonten Neuansatz nach der Kadenz steht nichts im Wege.

In der Regel aber empfehlen Heinichens Kommentare, den mit der Dominanharmonie zusammentreffenden Tonikagrundton als Quartendissonanz in den mit dem Singstimmenschluß anschlagenden Dominantakkord auf der Penultima der Baßkadenz einzubauen und die Quarte „nach“ dem Eintritt des letzten Tones der Singstimme in die Terz aufzulösen, wie es die Aussetzung zum Recitativo Nr. 1, T. 6, 11 und 16 der Cesarini-Cantata zeigt. So sind sowohl die Appoggiatur (als Dominantquint) als auch der Finalton der Singstimme (als Quartvorhalt) Teil des simultan anschlagenden Penultimaakkords. Nicht immer stehen für Dissonanz und Auflösung eigene Zählzeiten zur Verfügung: in Nr. 3, T. 6 sowie in Nr. 5, T. 4 (Nb. 1c) wären Quart und nachfolgende große Terz über *f* bzw. *d* als punktiertes Achtel und Sechzehntel zu realisieren; in Nr. 5, T. 7, bestünde die plausibelste Lösung in punktierter Viertel und nachschlagendem Achtel. Der Weg über den Quartvorhalt lag für Heinichens vom strengen Satz geprägtes Denken nahe; er mildert den harmonischen „clash“ durch schulmäßige Dissonanzbehandlung.

Eine andere, womöglich extravagante Art, das Zusammentreffen von Tonika und Dominante in der Begleitung zu berücksichtigen, beschreibt Francesco Gasparini.¹⁹ Er empfiehlt, in den Dominantdreiklang oder -septakkord auf der Penultima sogleich den Tonikagrundton einzufügen, der mit der simultan erklingenden Dominanterterz eine kleine Sekunde bildet. Diese „acciaccatura“ (Nb. 1d) erscheint auf den ersten Blick befremdlich, und in den Beispielen Gasparinis ist sie stets in ein vollgriffiges Accompagnement eingebaut, das für die in größeren Räumen gespielte Oper, kaum aber für die intime Cantata typisch gewesen sein dürfte. Zudem scheint Sven Hansell, der auf diese Möglichkeit der Kadenzbegleitung aufmerksam gemacht hat, entgegen dem Konsens späterer Traktate²⁰ anzunehmen, daß der „per acciaccatura“ hinzugefügte Ton nicht nur nach Art eines Mordentes kurz angetippt, sondern ausgehalten wird. Gasparinis knappe Darstel-

¹⁹ Vgl. Hansell, *The Cadence* (wie Anm. 16), S. 229–232 und Francesco Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708, Faksimile-Nachdruck New York 1967, S. 93–97, insbesondere die mit „per Cadenza“ oder ähnlich bezeichneten Beispiele. Die Interpretation von Gasparinis Ausführungen ist im übrigen schwierig.

²⁰ Vgl. dazu etwa den Artikel *Acciaccatura* in: *Riemann-Musiklexikon*, Sachteil, Band III, Mainz¹² 1967, S. 6. Erhellend ist der Art. zum gleichen Stichwort in: *The New Harvard Dictionary of Music* (Hrsg. Don Michael Randel), Cambridge/Mass. und London 1986, S. 3 f. Einen historischen Überblick mit reichem Anschauungsmaterial bietet Peter Williams, *The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650–1750*, in: *MQ* 54 (1968), S. 503–523.

lung läßt diese Deutung zu, zumal dann, wenn die „acciaccatura“ und der benachbarte Akkordton mit einem einzigen Finger niedergedrückt werden müssen.²¹

Heinichen wie Gasparini haben auf den ersten Blick dasselbe Ziel: der Tonikagrundton soll Teil der im Kern dominantischen Penultimaharmonie werden. Die Wege aber sind verschieden. Heinichens Quartvorhalt ist Bestandteil einer kontrapunktisch korrekt geführten „Stimme“: Die Dissonanz ist vorbereitet²² und löst sich durch Sekundschritt abwärts auf. Dissonanz und Auflösung erklingen sukzessive, das Intervall der kleinen Sekund kommt simultan nicht zum Vorschein. Gasparinis „acciaccatura“ – wörtlich: „Quetschung“ oder „Zusammenziehung“, gemeint ist ein „Tastencluster“²³ – ist dagegen nicht Bestandteil einer Stimme, kein „satztechnisches“ Moment, sondern ein aus dem Nichts erscheinender Zusatzton, der zugleich mit seinem (potentiellen) Auflösungston erscheint und so keinerlei Motivation hat, sich selbst durch Sekundschritt abwärts aufzulösen. Hier zeigen sich wohl verschiedene Grade von Empfindlichkeit gegenüber klanglichen Momenten und verschiedene Vorstellungen von der Verwurzelung des Generalbasses im reinen Satz. Denn Heinichen, der 1728 Gasparinis Ausführungen eingehend (und im einzelnen fragwürdig) interpretiert, kann sich nichts anderes vorstellen, als daß die hinzugefügten Tasten, die meist akkordfremde Töne anschlagen, sogleich wieder aufgehoben werden müssen:

„Eine Acciaccatura hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen gantzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3= 4= neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves allein wieder fahren lässet.“²⁴

Gasparini schreibt nichts vom Loslassen der „falschen Tasten“ und nichts von einem Arpeggio. Seine scheinbar sukzessive Notation der Akkordtöne resultiert aus typographischer Not; er schreibt dazu ausdrücklich: „avvertendo, che tutte le note poste tra le due linee, servono per un sol colpo, e si fanno tutte insieme.“²⁵

Die Quelle Lbl weist in allen Sätzen (vorhanden sind nur Nr. 1–4) eine ausführliche Bezifferung auf, die von zweiter Hand stammt, wie der Vergleich mit den wenigen Ziffern zeigt, die (in Übereinstimmung mit Quelle Ob) von der Hand des Noten- und Textschreibers stammen. Diese Bezifferung hat mit derjenigen Heinichens nichts zu tun.

²¹ Es gibt Beispiele, in denen die rechte Hand sechs Töne zu greifen hat, von denen zwei mit „acc.“ bezeichnet sind; vgl. Gasparini, *L'Armonico Pratico* (wie Anm. 19), S. 93, das zweite und sechste Beispiel: $c^1-d^1(\text{acc.})-fis^1-g^1(\text{acc.})-a^1-c^2$ über Baßton *A* und $d^1-e^1(\text{acc.})-gis^1-a^1(\text{acc.})-h^1-d^2$ über Baßton *H*.

²² Einzige Ausnahme: die ohnedies problematische Lesart Nr. 1, T. 16. Aber selbst hier könnte durch 6.5 über *c* in T. 15 f. die Quart *g* vorbereitet werden.

²³ Gasparini verwendet den Ausdruck nicht absolut, sondern mit den Präpositionen „con“ oder „per“. Seine Definition zielt auf das Ergebnis des Vorgangs, das im simultanen Niederdrücken benachbarter Tasten besteht: „Si usa alcune volte qualche falsa, che sarà con acciaccatura di due, trè, o quattro tasti uniti uno appresso l'altro, e particolarmente ne' Recitativi, o Canti gravi fanno mirabile effetto, osservandosi in specie in alcune note, che hanno la Sesta maggiore“ (Gasparini, *L'Armonico Pratico* [wie Anm. 19], S. 93). Einen „Viertastencluster“ zeigt das achte auf die Definition folgende Beispiel: der Akkord $d^1-fis^1-h^1$ in der rechten Hand wird durch die beiden Zusatztöne gis^1 und a^1 aufgefüllt.

²⁴ *GbC* (1728), S. 535; vgl. insgesamt S. 522 sowie 534–540.

²⁵ Gasparini, *L'Armonico Pratico* (wie Anm. 19), S. 92.

Natürlich stimmt sie mit dieser im Ergebnis oft überein, schließlich geht es um dasselbe Stück. Dennoch gibt es charakteristische Unterschiede. Einer dieser Unterschiede betrifft die Rezitativkadenzen. In Lbl findet sich zum einen die Folge 6.4–5.#. Die Signatur 6.4 eignet sich gut zur Begleitung von Schlußwendungen des Typs b: Quartsprung abwärts von der Tonikaoktav in die Tonikaquint (8–5), da die Töne von 6.4 über V im Baß den Tönen der Tonikaharmonie entsprechen; der Dreiklang V: 5.# wird dann nachgeschlagen (so in Nr. 1, T. 11). Anders ist es bei Singstimmenschlüssen des Typs a: Abstieg von der Obersekund in den TonikaGrundton (2–1). Hier gerät V: 6.4 in Konflikt mit der Appoggiatur, die ja „V: 5“ ist. Heinrichens Kadenzbezeichnung 5.4–5.# leidet unter diesem Mangel nicht (wenn es denn ein Mangel ist), dem Lbl nur durch – stilwidrigen – Verzicht auf die Appoggiatur abhelfen könnte (vgl. Nr. 1, T. 6). In Nr. 3, T. 6 und T. 15 beziffert Lbl den vorletzten Klang mit 7.♯ bzw. 7.# als Dominantseptakkord, der simultan oder im Nachschlag ausgeführt werden kann, einen Quartvorhalt aber wohl ausschließt.

2. 2 Eine merkwürdige Ausweichung

Cesarinis Da-capo-Arien sind als „Devisenarien“ gebaut; zumindest aber wird der Singstimmenbeginn im Einleitungsritornell vorweggenommen. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich auf die erste Arie (Nr. 2, „Nel baciarti“). An ihrem Beginn wird eine Phrase mehrfach wiederholt, deren Zentrum *c*-Moll ist. Die Annahme, daß der erste Baßton (hier: *g*) die Tonart bezeichnen müsse, wäre irrig. An vergleichbarer Stelle schreibt Heinrichen im *GbC* (1728) im Blick auf die dort besprochene Scarlatti-Cantata ausdrücklich:

„Observatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Instrumente niemahls aus der ersten Bass-Note, sondern aus der ersten Cadenz des Rittornello erkennen müsse. Ratio: Das Rittornello des Basses giebet gemeinlich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorher an: Da nun diese nicht allezeit in der 8va modi, sondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfelet, so entstehet nothwendig ein gleiches bey dem ersten Rittornello.“²⁶

Es ist also unumgänglich, das Tonartzentrum aus dem durch die Baßstimme repräsentierten Harmonieverlauf des gesamten „Rittornello“ zu ermitteln, um die „Funktion“ und damit den Akkord des Anfangstones im Baß zu erfassen. Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß die Tonikaquinte als Anfangston problematisch ist. Denn sie wird – jedenfalls in Heinrichens Beispielen – im Baß als Repräsentantin dominantischer Harmonie aufgefaßt, während sie in der Singstimme zur Tonika gehört. Der Grund ist klar: die Tonikaquint im Baß wäre Fundament eines satztechnisch intolerablen Quartsextakkordes. Womöglich liegt in der verschiedenen harmonischen Deutung identischer Melodiephrasen ein gewisser Reiz.

Besonders heikel für den Cembalisten sind diejenigen Stellen, an denen der Herrschaftsbereich eines neuen Zentrums beginnt. Vorausschauen und Mithören, insbesondere aber die Beachtung neuer erhöhender Akzidentien werden von ihm verlangt (vgl. SR 5 [1711] und SR 7 [1728]). Der Übergang von *c*-Moll nach *Es*-Dur (Kadenz: T. 10,

²⁶ *GbC* (1728), S. 798.

2. Hälfte) ist nicht leicht zu erkennen; die Singstimme muß helfen (T. 9: b^1 statt h^1). Der A-Teil dieser Arie mit den jeweils durch Kadenz befestigten Stationen *c*-Moll, *Es*-Dur, *c*-Moll ist aber – gemessen an den zeitgenössischen Verfahrensweisen – völlig normal. Eine merkwürdige, womöglich nicht Cesarinis Absichten entsprechende Ausweichung zeigt der B-Teil in einigen Manuskripten und auch in *Anw*: in T. 17 f. moduliert das Stück diesen Quellen zufolge nach *F*-Dur, also in die Tonart auf der 4. Stufe der Haupttonart mit „leiterfremder“ Terz, mithin dem falschen Klanggeschlecht (Notenbeispiel 2b, c, e, f).²⁷

a) 2. Aria, T. 17f. nach MÜs, Parodietext

b) 2. Aria, T. 17f. nach *Anw*

c) 2. Aria, T. 17f. nach IDt

d) 2. Aria, T. 17f. nach B

e) 2. Aria, T. 17f. nach Ob

f) 2. Aria, T. 17f. nach Lbl

va - ci, ha - vrà vi - ta il mio gio - ir, il mio gio - mo - re, lan - gue il cuore ma dal pia - cer, e par che
[Textierung korrupt]

mo - ra, lan - gue il cor mà dal pia - cer, e par che mo - ra, lan - gue il cor mà dal pia - cer, e par che

mo - ra, lan - gue il co - re mà del pia - cer, e par che mo - ra, lan - gue il co - re mà del pia - cer, e par che

(nicht erhöht)

Notenbeispiel 2a-f: Ausweichung nach *F*-Dur (Nr. 2, T. 17 f.)

Die Verwendung der Subdominante *B*-Dur anstelle von *b*-Moll (die Dominante *C*-Dur wäre kein unterscheidendes Merkmal) im Vorfeld der Kadenz schließt die Möglichkeit aus, „*F*-Dur“ in dieser Lesart lediglich als „*f*-Moll mit akzidentell erhöhter Terz im Schlussklang“ zu verstehen. Daß Heinichen diese Lesart, die er doch wiedergibt, nicht kommentiert, obwohl sie seiner SR 6 und dem „Musikalischen Zirkel“ zufolge nicht in Frage kommen kann, mag allenfalls damit zu erklären sein, daß er einem Kantatenkomponisten von vornherein eine gewisse Narrenfreiheit zuerkannte. 1728 schreibt er in den einleitenden Bemerkungen zur Besprechung der Scarlatti-Cantata:

²⁷ Zur Normwidrigkeit dieses Sachverhalts vgl. in Teil I, Abschnitt 3.3 die Bemerkungen im Anschluß an SR 6.

„Denn es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, sondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öftters mit mehrer Härtigkeit, als man iemahls im flüchtigen Recitativ thun kan.“²⁸

Im Bereich „normaler“ Komposition um 1700 läge eine Ausweichung von *c*-Moll nach *f*-Moll (4. Stufe mit leitereigener Terz) mittels der Subdominante *b*-Moll und des neuen Leittons *e*. Eine in diesem Sinne konservative Version bieten Quelle B (Nb. 2d) und – mit Parodietext und ebenfalls parodierter Musik, hier jedoch vergleichbar – die von B unabhängige Quelle MÜs (Nb. 2a): zu Beginn von T. 17 erscheint zunächst *B*-Dur, das dann zu *b*-Moll verändert und in eine Kadenz nach *f*-Moll integriert wird. Die entscheidende Hinwendung zur Dur-Lesart dokumentiert IDt (Nb. 2c; auch Ob, Nb. 2e; das in Ob vor *es* [Orig.: *f*] fehlende Erhöhungszeichen könnte ein bloßer Schreibfehler sein): die Folge d^2 - des^2 wird zu des^2 - d^2 umgekehrt. Dies hat Konsequenzen: die kurze Ausweichung nach *B*-Dur (*c*-Moll: 7. Stufe mit normgerechtem Tongeschlecht) zu Beginn von T. 18 wird „vermollt“, während die folgenden Akkorde und damit auch das Modulationsziel in normwidriges Dur verändert werden. In Lbl (Nb. 2f) hat ein späterer Schreiber – womöglich derjenige, der die Bezifferung ergänzt hat – den Wechsel von des^2 zu d^2 durch Wiederholung des *b*-Akzidents vor der vierten Soprannote rückgängig gemacht. Auch unter die ersten vier Baßnoten hat er viermal *b* geschrieben. Allerdings hat sein Mut nicht dazu ausgereicht, dann auch *F*-Dur zu *f*-Moll zu verändern; wohl hinderte ihn daran auch die in seiner Vorlage vorgegebene Singstimme, die ja die Dur-terz aufweist. Die Version in Heinrichens *Anweisung* verfremdet die womöglich bereits verfremdete Version des Typs IDt noch um eine weitere Stufe: auch die Erhöhung des Baßtones *B* zu *H* fordert hier einen Sextakkord, der *G*-Dur als Harmonie impliziert. Dieses *G*-Dur wäre allenfalls doppeldominantisch zu dem hier noch kaum vorausahnbaren *F*-Dur zu verstehen und damit entlegener als das aus *b*-Moll entstandene *B*-Dur. Exemplarisch zeigt die instabile Überlieferung dieser Stelle, in welche Schwierigkeiten das musikalische Urteil geriet, wenn die in einem normalisierten harmonischen Umfeld üblichen Bahnen absichtlich oder durch Kopierversehen verlassen wurden.

2. 3 Harmonische Verwirrung

Im Notenbeispiel 3 sind Lesarten versammelt, die nicht auf Probleme mit einem Ausweichungsziel verweisen, sondern aus einer Satzpartikel resultieren, deren harmonische Deutung offenkundig schwierig war. Eine insgesamt plausible Lesart bietet MÜs (hier lautet die vorletzte Soprannote in T. 21 cis^2 statt c^2). Auf den zu satztechnisch inakzeptablen Quinten führenden Baßverlauf in IDt am Übergang von T. 21 auf 22 sei beiläufig hingewiesen; die daran anschließenden Septimenparallelen könnte man – bei entsprechender harmonischer Toleranz – allenfalls noch rechtfertigen. Wesentlich interessanter ist die variable Gestaltung der zweiten Hälfte von T. 20. Die Lesart Lbl/Ob erscheint nur auf den ersten Blick brauchbar, doch läßt sich die Bezifferung von Lbl nicht sinnvoll

²⁸ *GBC* (1728), S. 797. Beiläufig sei bemerkt, daß in Cesarinis Arie „*Ò se canta*“ (Nr. 4) in T. 24 nach übereinstimmendem Zeugnis aller Quellen förmlich nach *b*-Moll, also in die 7. Stufe der Grundtonart *c*-Moll mit „falschem“ Tongeschlecht moduliert wird (die „normale“ Ausweichung ginge nach *B*-Dur).

realisieren. Sie dürfte mechanisch nach dem Muster einer Quintfallsequenz ergänzt worden sein, das hier aber nicht anwendbar ist (von der vorletzten zur letzten Note liegt ein Quintsprung aufwärts, also kein Quintfall vor).

l'alma, e par che mo-re, langue il cuor, ma dal pia-cer, ma dal pia-cer, ma dal pia-cer.

Anw (e) (f) (k) (l) (m)

MÜs

B, IDt (D. c.)

Lbl, Ob

Beziff. in Lbl: 6 6 7 7 7 7 7 6 6 5 5 6 6 6 5

5 4# 3 4 # 4 5 4 3

Notenbeispiel 3: Schluß des B-Teils von Nr. 2, T. 20–22

Das in Ob und Lbl sichtbar werdende Problem dieser Stelle könnte womöglich daraus resultieren, daß der Geiger Cesarini hier keinen die gemeinte Harmonie plausibel repräsentierenden Baß gefunden hat.²⁹ Das Ziel des Abschnitts ist eine *g*-Moll-Kadenz. Eine mögliche – für das Empfinden des Vf. die nächstliegende – harmonische Deutung spräche der zweiten Hälfte von T. 20 insgesamt Subdominantfunktion zu; man greife mit der rechten Hand etwa $es^1-g^1-c^2$ und der Klang zu den Baßtönen *es* und *a* wird überzeugend sein. Der Baßton *es* bedarf keiner Erklärung; der Ton *a* dagegen, als Unterterz der Singstimme von Cesarini vielleicht aus „intervallischen“ Erwägungen gewählt, läßt sich durch eine gängige Form der Subdominante in Mollkadenz erklären: auf der 4. Stufe im Baß steht die große Sexte anstelle oder gemeinsam mit der Quint.³⁰ Nur wird man – was der Geiger Cesarini in seiner Komposition vielleicht nicht hinreichend beachtet hat – diese „große Sext“ im Baß, zumal dann, wenn sie im Tritonus- oder verminderten Quintsprung erreicht wird, nicht ohne weiteres als Teil eines die Subdominante von *g*-Moll repräsentierenden Akkordes erkennen können.

²⁹ Deshalb könnte ein Buch wie das folgende in der Tat auf eine bestimmte Problemlage reagieren: Walter Kolneder, *Harmonielehre für Geiger und Spieler anderer Melodieinstrumente*, Wilhelmshaven 1984 (*Musikpädagogische Bibliothek* 29).

³⁰ Die Baßtöne *g* oder *c* (als weitere Bestandteile eines subdominantischen Akkordes *c-es-g-a*) hätten hier die erforderliche Abwechslung nicht gut realisiert: *g* als Unterquarte zum Melodieton wäre als Dissonanz problematisch und *c* wäre als Unteroktav „intervallisch“ farblos gewesen.

Die Version Ob/Lbl verändert durch den „baßmäßiger“ wirkenden Ton *d* (T. 20, siebtes Achtel) die Subdominant- in die Dominantwirkung, deren Eintritt in T. 21 damit vorweggenommen und ihrer Konsequenz beraubt wird. Heinichens Auffassung der Stelle überrascht, und sie zeigt, daß er zwar nicht im Grundsätzlichen, wohl aber im Einzelnen (dessen Ausmaß schwer zu ermitteln sein dürfte) eigene Hörgewohnheiten hatte. Seine Lesart ist schlecht legitimiert: *es* und dreimal *A* im Baß steht gegen alle anderen Quellen. Dennoch macht er die Version, die er offenkundig für möglich hielt, zur Grundlage seiner Interpretation. Zunächst gibt er zum Baßton *es* die Alternative: *Es-Dur-Dreiklang*³¹ oder *c-Moll-Sextakkord*. Dann aber veranlaßt ihn der Baßton *A* zu einer in einem Punkte fehlerhaften Argumentation, die dennoch ein besonderes Sensorium für die Eigenwertigkeit von Klängen verrät: „(e) Kan den ordinären Accord behalten / oder der folgenden Note zugefallen / welche die reine 5te e. über sich haben muß / die 6. greiffen. (f) Hat Tert. Maj. über. [scl. sich] Reg. 6. General. §. 32. c. 1. Sect. huj.“³² Heinichens letzter Akkordvorschlag liefe auf *A-Dur* hinaus, was wegen der Singstimme unmöglich ist. Baßton *As* bei vergessenem *b-Akzidens* ist ausgeschlossen wegen Heinichens Hinweis auf „die reine 5te e“; *A* (nicht *As*) wird auch durch die Parallelüberlieferung eindeutig bestätigt. Der Verweis auf GR 6 ist unklar; diese Regel bezieht sich auf einen Terzschrift im Baß mit einem akzidentiell veränderten Ton, paßt also nicht. Eine Erklärung für diese Unstimmigkeit kann ich nicht bieten. Über dem Ton *A* am Ende von T. 20 kommt nur der *a-Moll-Dreiklang* in Frage, den Heinichen auch für den Baßton *a* im folgenden T. 21 (letztes 8tel) verlangt: „(k) Hat nach der Singe Stimme die 6. (l) Hat die reine 5te e. weil dis [= *es*] als die falsche 5te nicht klinget ohne Resolution.“³³ Er bevorzugt hier die extrem querständig klingende Fortschreitung von einem *Es-Dur-Sextakkord* in einen *a-Moll-Dreiklang*, die sich satztechnisch zudem nur unschön realisieren läßt und in der auf *g-Moll* gerichteten Modulation überhaupt keinen Platz hat. Heinichen begründet die seltsame Wendung mit dem Fehlen einer erkennbaren „Resolution“ der verminderten Quinte *es* über *a*.³⁴ Das Argument ist schwer nachvollziehbar: betrachtet man *es* als dissonant, so wird der Ton regulär in das *d* des folgenden Akkordes aufgelöst. Betrachtet man die Sache harmonisch, so erfolgt die „Auflösung in die Tonika“ – oder die Auflösung der für die Dominante charakteristischen verminderten Quinte *a-es* in Terz und Quinte der Tonika, *b-d* – im übernächsten Akkord.

³¹ Zur Not als „Subdominantparallele“ (sP) noch subdominantisch auf *g-Moll* zu beziehen oder auch als „Tonikagegenklang“ (tG) aufzufassen.

³² *Amv* (1711), S. 240; vgl. oben, Abschnitt 1.6.

³³ *Amv* (1711), S. 241 f.; vgl. oben, Abschnitt 1.6. Zur „systemverschleiern“ Benennung von „schwarzen Tasten“ im Anschluß an die Bezeichnungweise der deutschen Orgeltablatur vgl. die Bemerkungen in der Einleitung zum Faksimile der *Amv* (1711), S. 11*.

³⁴ Auch hier dürfte Heinichen im übrigen einer falschen Lesart aufgesessen sein: Ob, Lbl und MÜs (mit Parodietext) haben am Ende von T. 21 zweimal *g* statt *g-a*; 6.4 oder auch 5.3 über dem zweiten *g* ist unproblematisch. Anders in der Arie „Nò, non m'incatenar“ (Nr. 6, T. 8; *a* in allen Quellen); Heinichens Kommentar zu Index (ff), *Amv* (1711), S. 255, verlangt *a-Moll* nach 7-6 über *es*. Für den Vf. näher liegend wäre die Auffassung, daß *a* harmonisch in den folgenden Akkord über *fis* zu integrieren ist, laute dieser nun 6.5 oder 7b.5.3 (leider gehört diese Arie nicht mehr zum Notentext der ebenfalls bezifferten Quelle Lbl).

Festzuhalten bleibt, daß die verminderte Quint als Akkordbestandteil für Heinichen ein Stein des Anstoßes war, wenn er (zu Recht oder versehentlich) keine Möglichkeit zu korrekter Dissonanzbehandlung sah. Die Merkwürdigkeit des klanglichen Eindrucks von Heinichens Deutung (man spiele die Aussetzung von Nr. 2, T. 20 f.) korrespondiert in aufschlußreicher Weise mit der Unstimmigkeit seiner Begründungen und der Fehlerhaftigkeit seiner Lesarten. Es bleibt demnach die begründete Vermutung, daß es sich hier nicht so sehr um Zeugnisse grundsätzlich anderen Hörens als um Zeugnisse für eine Verwirrung handelt, die durch unplausibel erscheinende Stellen im notierten Satz erzeugt wurde. Derartige Stellen, die im übrigen selten sind, liefern in Verbindung mit einer Betrachtung der Überlieferung gleichsam durch die Hintertür einen erneuten Beleg für die Erklärungskraft harmonischer Kategorien, die auch und gerade dann noch greifen, wenn die bloß satztechnische Argumentation versagt.

2. 4 Bemerkungen zum Terzquartakkord (6.4.3)

Die nachträglich bezifferte Quelle Lbl setzt an allen in Frage kommenden Stellen über die 2. Stufe einer Tonart die Bezifferung 6.4.3; Heinichen dagegen schreibt diese Signatur in der Cantata nirgends vor. Er beschränkt sich statt dessen auf die Ziffer 6 (zur Angabe der großen Sext, oft mit akzidenteller Erhöhung), zu der zunächst nur die Terz, nicht aber die Quart gehört. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: Lbl beziffert das vorletzte Achtel in Nr. 2, T. 1 mit 6#.4.3, Heinichen dagegen nur mit 6‡ (# vs. ‡ wegen der in Lbl und *Anw* verschiedenen Tonart). Diese Zurückhaltung Heinichens resultiert natürlich auch aus seinen Spielregeln, in denen nur Dreiklang und Sextakkord vorgesehen sind. Dennoch ist die Scheu vor der Ziffer 6.4.3, die doch „nur“ die zweite Umkehrung des Dominantseptakkordes fordert, ein in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitetes Phänomen, dessen Erklärung erneut auf die noch enge Verbindung von Satztechnik und Harmonik hinweist.

Der Grund für Heinichens „sparsamere“ Bezifferung liegt darin, daß für einen Komponisten, der den homorhythmischen Akkordsatz nach den strengen Kriterien kontrapunktischer Korrektheit beurteilt, die „Quart“ im Akkord 6.4.3 ein Problem ist, weil sie die Systematik der Dissonanzbehandlung, ja die für den Kontrapunkt konstitutive Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz stört. Eine „ordentliche Dissonanz“ löst sich wenigstens durch Sekundschritt abwärts auf. Dies gilt sogar für die von Heinichen im übrigen nicht besonders hervorgehobene Dominantseptime, erscheine sie nun als 7 oder als verminderte Quint in 6.5 oder als Sekund in 6.4.2. In 6.4.3 dagegen tritt die mißliche Situation ein, daß der harmonisch dissonierende Ton – die Dominantseptime – als Terz über dem Baßton, der „konsonante“ Grundton des Akkords aber als Quart erscheint (man denke an den zu *C*-Dur dominantischen Akkord *d-f-g-h*). Bei der üblichen Fortführung dieses Klangs in die Tonika geht die Terz, die es dem Namen nach nicht nötig hätte, eine Sekunde abwärts, während die Quart über dem Baßton liegen bleibt. Da Heinichen das Theorem der Akkordumkehrung nicht anwendet, muß er den Akkord als Ausnahme beschreiben, was er im *GbC* (1728) mit folgenden Worten tut: „Es wird aber

bey solchen 6ten diese irregulaire 4. oder 4#. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan.“ In einer Fußnote erläutert er: „Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil sie ohne Resolution bleibt. Und bedienet sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde, sowohl die 7me als 4te, an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd.“³⁵

Am Terzquartakkord läßt sich die enge Verbindung Carl Philipp Emanuel Bachs zu Heinrichens Büchern *pars pro toto* zeigen. Bach schreibt:

„Das Sonderbare hierbey ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die Quarte daher mehr Freiheit bekommt, als ausserdem. Die erstere wird von der letzteren *zuweilen* gebunden, und geht *allezeit* herunter. Die Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet in die Höhe. Wir werden bey Untersuchung aller Arten dieses Accordes, wodurch uns vornehmlich der so sehr verschiedene Gebrauch der beyden Quarten nöthiget, in deutlichen Exempeln diese Progreßionen genau betrachten.“³⁶

Satztechnische Regularität ist nach wie vor das Kennzeichen des kompositorischen Metiers; das bedeutet nicht die Negation harmonisch-stringenter Organisation als eines allgemeinen Prinzips. Gerade aufgrund seiner „Allgemeinheit“, seiner „Elementarität“ wird es auch von Bachs Generalbaßlehre nicht explizit thematisiert. Bach konzentriert sich mehr noch als Heinrichen auf die Satzkonventionen, deren Beherrschung als Kennzeichen des gediegenen Generalbaßspielers und als erste Stufe zur Kompositionskunst gilt. Daß sich in der alltäglichen Praxis ein immer stärkerer Vorrang rein klanglicher Erwägungen gegenüber den Forderungen eines regulierten Satzes herausbildete – wenn dies nicht seit jeher zu den Kennzeichen des bloßen Praktizismus gehörte –, zeigt exemplarisch die permanente Setzung der Bezifferung 6.4.3 an den einschlägigen Stellen in Lbl.

2. 5 Resümee: Generalbaßlehre und Harmonielehre

Heinrichens Generalbaßlehre vermittelt zwar auch aufführungspraktisch relevante Diminutions- und Kolorierungstechniken. Aber solche Techniken setzen ein „Etwas“ voraus, das diminuiert werden kann. Diese gleichsam materielle Grundlage des Generalbaßspiels vermittelt Heinrichen in Form einer „Satzlehre“, die vom Baß-Cantus-firmus ausgeht:

³⁵ *GbC* (1728), S. 151 mit Anmerkung (g). Heinrichens Vergleich mit der „7ma in transitu des Basses“, bei der die Oberstimme als Septime liegen bleibt, beschreibt eine Äußerlichkeit, die nichts erklärt, da die Quart in 6.4.3 mit Durchgangsnoten nichts zu tun hat, sondern ein nicht auflösungsbedürftiger Grundton ist. Erneut zeigt sich die Erklärungskraft des Umkehrungstheorems auch für solche Praxis, die ohne seine Kenntnis ausgeübt wurde.

³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 und Teil II, Berlin 1762 (Hrsg. Wolfgang Horn), Kassel u. a. 1994, Teil II, S. 75, § 4 (Hervorhebungen original). Den Fall der von der Quart „gebundenen“ Terz (vgl. ebd., §. 5) kennt Heinrichen auch; er bespricht ihn unter dem Namen „3a syncopata“ (*GbC* [1728], S. 163); dazu Walter Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*, München 1973, S. 80 f. (*Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 5).

„und was heisset endlich General-Bass spielen anders / als zu der vorgelegten eintzigen Bass-Stimme / die übrigen Stimmen zu einer völligen Harmonie ex tempore erdencken / oder dazu componiren?“³⁷ Der Generalbaßspieler bleibt dabei immer ein „unvollkommener Komponist“.³⁸ Er lernt im Rahmen des Cantus-firmus-Reglements nicht, wie ein Cantus-firmus und damit ein ganzes Stück oder ein stringenter musikalischer Zusammenhang zu konzipieren wäre (von konventionell geregelten Schreibarten wie Imitationen und Fugen muß hier, da es um die elementaren Grundlagen des Komponierens geht, nicht geredet werden).

Ein bereits deutlich ausgeprägtes pragmatisch-harmonisches, jedoch erst partiell „funktionales“ Denken gehörte historisch wie systematisch zu den Entstehungsbedingungen der Generalbaßpraxis und -lehre. So findet man schon 1607 bei Francesco Bianciardi die folgenden Sätze über die Akkordergänzung zu einem unbezifferten Baß:

„La difficoltà maggiore, che sia nel sonare, è il dar le consonanze imperfette [scl. Terzen und Sexten] a suo luogo, e tempo. Però diremo prima della terza [...] Quando sale per quarta, li daremo la terza maggiore, e se naturalmente non sarà maggiore, si farà aggiungendo il Diesis, perche in questo movimento si fa la cadenza [...] Quando descende per quinta, li daremo la terza maggiore, come quando sale per quarta.“³⁹

Damit ist für den engen Bereich der „cadenza“ (also der lokalen Klauselzäsur) das Phänomen der Penultima-Erhöhung in der „horizontal“ betrachteten Diskantklausel übersetzt in die „vertikale“ Perspektive des harmonischen Vorgangs: Die Durterz über dem quinhöheren Baßton wird als Eigenschaft eines Akkordbestandteils in „V-I-Verbindungen“ erfaßt.

Bianciardi redet speziell von Klauselstellen, nicht von größeren Abschnitten einer Komposition. Über harmonische Einzelphänomene kann demnach auch ohne harmonische Fundierung des musikalischen Gesamtzusammenhangs und ohne Möglichkeit der Formulierung einer umfassenden Harmonielehre geredet werden. Bianciardi tut dies im Blick auf die Musik um 1600; dabei kann er angesichts der Praxis seiner Zeit und im Gefolge des allein herrschenden kontrapunktischen Denkens nur Regeln im Stile der GR formulieren.

Dagegen überschreiten Heinichens „Special-Regeln“ 100 Jahre später den Bezirk der cantus-firmus-Bindung – also den Bezirk einer kontrapunktischen Satzlehre –, indem sie

³⁷ *Amv* (1711), S. 1.

³⁸ Freilich wird hier ein moderner Kompositionsbegriff zugrunde gelegt; zu den historischen Verwendungsweisen des formalen Begriffes vgl. Markus Bandur, *Compositio/Komposition*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, 24. Auslieferung, Frühjahr 1996, S. 34.

³⁹ Zitiert nach Robert Haas, *Das Generalbassflugblatt Francesco Bianciardis*, in: *Musikwissenschaftliche Beiträge. Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag* (Hrsg. Walter Lott u. a.), Berlin 1929, S. 48–56, hier S. 50 f. Aus den zugehörigen Notenbeispielen, S. 51 (Sprung aufwärts „per quarta“ und abwärts „per quinta“) wird unmißverständlich klar, daß Bianciardi von der Erhöhung der Terz im Penultima-Klang spricht, nicht von der – ebenfalls erwähnten – Terzerhöhung im Schlußklang („e nelle cadenze finali sempre si finisce con terza maggiore“, S. 51). Haas übersetzt: „Mehr Schwierigkeit bereitet es beim Spielen, die unvollkommenen Konsonanzen an rechtem Ort und zu rechter Zeit anzuwenden. Darum wollen wir zuerst von der Terz sprechen [...] Wenn der Baß [...] um eine Quart steigt, [erhält er] die große Terz, wenn sie nicht leitereigen groß ist, so muß ein Kreuz gesetzt werden, denn mit diesem Baßsprung macht man die Kadenz; [...] beim Quintsprung abwärts steht wie beim Quartsprung aufwärts die große Terz“ (S. 55).

die tonartlich-harmonischen Bedingungen von dessen Konzeption erfragen. „Setzen“ und „Konzipieren“ können sich in verschiedener Weise im kompositorischen Intuitions- und Arbeitsprozeß durchdringen, ohne daß Möglichkeiten abzusehen wären, wie diese Vorgänge und Zustände im Geiste von Komponisten methodisch erhellt werden könnten. Es kommt aber hier nur auf den logischen Sachverhalt an, daß die beiden Begriffe auf verschiedenen Ebenen liegen: sie schließen einander nicht aus, weil sie sich nicht frontal treffen. Deshalb kann die Bedeutung des auf die Konzeption oder Erfassung des Klangkontinuums gerichteten, funktionsharmonischen Denkens bei Heinichen hervorgehoben werden, ohne daß man im geringsten verkennen müßte, daß die meisten Seiten in seinen Büchern, insbesondere im weitläufiger ausgearbeiteten *GbC* (1728), der Satzlehre gewidmet sind.

Soll eine „Harmonielehre“ nicht nur ein passiv anwendbares Analyseinstrumentarium vermitteln, so müßte sie primär und essentiell eine „Konzeptionslehre“ sein, die in zweiter Instanz mit Elementen der „Satzlehre“ angereichert werden könnte.⁴⁰ Arnold Schönberg bemängelt in seiner „Harmonielehre“, daß diese Forderung an seine Disziplin selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht zu entsprechenden didaktischen Konsequenzen geführt hat:

„Ehemals mochte das Ausführen eines Generalbasses von Wert gewesen sein, als es noch Aufgabe des Klavierspielers war, aus bezifferten Bässen zu begleiten. Das heute zu unterrichten, wo es kein Musiker mehr braucht, ist ebenso zeitraubend wie zwecklos, hindert an der Befassung mit Wichtigerem und verabsäumt vor allem, den Schüler selbständig zu machen. Um den Hauptzweck der Harmonielehre zu erfüllen: Akkorde, ihren Eigenschaften gehorchend, zu solchen Folgen zu verbinden, daß deren Wirkung der jeweiligen Aufgabe entspricht, dazu ist nicht viel Stimmführungskunst nötig“; niemals lernt der (an einen vorgegebenen Cantus firmus gebundene) Generalbaßschüler, „einen Tonsatz zu entwerfen, dessen harmonische Konstruktion durch Folgerichtigkeit wirkt.“⁴¹

Erst spät in der historischen Entwicklung finden sich verbale Zeugnisse für funktionsharmonisches Denken, das zu den Grundvoraussetzungen für die Bearbeitung der von Schönberg formulierten Aufgabe gehört. Heinichen ist einer der ersten Autoren, die das neue, bei Schönberg voll ausgebildete harmonisch fundierte Verständnis von musikalischem Zusammenhang begrifflich reflektieren. Dessen Existenz im Kopf und im Handeln von Komponisten muß notwendig älter sein,⁴² wobei die Form dieser Existenz wie auch die Möglichkeiten adäquaten Begreifens offene, aber diskutabile Probleme bleiben.

⁴⁰ Man kann einen wichtigen Gegensatz zwischen den beiden einflußreichen Systemen Riemanns und Schenkers in der verschiedenen Gewichtung von „harmonischen Momenten“ einerseits, „Stimmführungsmomenten“ andererseits sehen; vgl. dazu den Beitrag von Hellmut Federhofer, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Wien, Mozartjahr 1956* (Hrsg. Erich Schenk), Graz und Köln 1958, S. 183–190. Dabei handelt es sich aber um einen Binnenkonflikt innerhalb des Reiches, in dem funktionsharmonische Begriffe längst etabliert sind. Zur Klärung dieses Konflikts tragen die nicht nur historisch, sondern auch systematisch weit in dessen Vorfeld liegenden Überlegungen zu Heinichen nichts bei.

⁴¹ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, o. O. [Wien] ³1922, S. 10.

⁴² Der auf Praxis zielenden Reflexion vorzuwerfen, sie „hinke nach“, ist in etwa so sinnvoll wie der Vorwurf an ein Kind, es sei jünger als seine Eltern.

Der Charakter von Heinichens funktionsharmonischer Betrachtungsweise soll im folgenden ohne Scheu vor exemplarischer Konkretisierung kurz resümiert werden. Als Exempel diene wiederum die Aria Nr. 2, „Nel baciarti in sogno ancora“.

Wenn man bei der Funktionsanalyse Doppeldominanten ausschließt, also mit jeder neuen Dominante zugleich eine neue Tonika annimmt, dann ergeben sich in A- und B-Teil der Arie insgesamt 11 Klangzentren als Bezugstoniken (in Klammern wird der jeweilige Geltungsbereich⁴³ angegeben; durch Kadenz befestigte Tonarten sind fett gedruckt):

A-Teil:

1. **c-Moll** (T. 1–9.2; Kadenz T. 3.1, 7.1),
2. **Es-Dur** (T. 9.3–10.5; Kadenz T. 10.4),
3. **c-Moll** (T. 10.6–16.2; Kadenz T. 14.6, 16.1),

B-Teil:

4. *As-Dur* (T. 16.3–16.5; ohne Kadenz),
5. *b-Moll* (T. 16.6–17.2; ohne Kadenz),
6. *C-Dur* (T. 17.3–17.4; ohne Kadenz),
7. **F-Dur** (T. 17.5–18.2; Kadenz T. 18.1),
8. *B-Dur* (T. 18.3–18.7; ohne Kadenz),
9. *c-Moll* (T. 19.1–19.8; ohne Kadenz),
10. *B-Dur* (T. 20.1–20.5; ohne Kadenz),
11. **g-Moll** (T. 21.1–22.6; Kadenz T. 21.5, 22.6).

Über die kadenziell befestigten Tonarten hinaus führt die Analyse auch auf Zentren, die nur im Vorbeigehen berührt werden und die man als „Durchgangstoniken“ bezeichnen könnte. Ihre Annahme ergibt sich zwingend aus der tonikabezeichnenden Funktion jeweils neuer Dominanten, die Heinichen insbesondere anhand des jeweils „neuen subsemitoniums“ identifiziert. Auch und gerade die „Durchgangstoniken“ muß der Generalbaßspieler erkennen, damit er die SR anwenden kann. An dieser Stelle berühren sich deren Anwendung und die Durchführung einer harmonischen Analyse besonders eng. Der Unterschied wird durch die Grenze zwischen Handeln und erkennendem Betrachten bezeichnet: während sich die Baßanalyse des Spielers in Griffen niederschlägt, führt die harmonische Analyse in Worten und Begriffen zur Explikation der Beziehungen, die zwischen den vom Spieler gefundenen, vom Komponisten intendierten Akkorden herrschen.

Die tonartlichen Verhältnisse im A-Teil sind eindeutig: „Und also hat die Aria biß zum (o) stets in c.moll modulirt. [...] Der Ton ist aber nunmehr in dis dur [= *Es-Dur*]

⁴³ Die Zahl nach dem Punkt bezieht sich auf die realen Baßnoten, nicht auf die virtuellen Taktzeiten. Als letzter Akkord wird oben derjenige genannt, der gerade noch auf die genannte Tonika beziehbar ist (Doppelbeziehbarkeit im Modulationsbereich ist hier die Regel). Bei Kadenzten wird der Einfachheit halber nur der Schlußklang angegeben. Die drei notwendigen Attribute sind hierbei der Baßschritt V–I; I auf betonter Zeit (erstes oder drittes Viertel); (gegebenenfalls) Oktavlage der Singstimme.

gefallen [...] daß der Ton wiederum in *c.dis.* [*c*-Moll mit Terz *dis = es*] changire.“⁴⁴ Problematisch ist der Beginn des *B*-Teils (T. 16). Heinichen konstatiert zwar den Tonartwechsel, nennt aber nicht das neue Bezugszentrum (die Durchgangstonika *As*-Dur), weil „kein *a part Semitonium* von neuen angegeben / und ein ander changement des Tons gezeigt wird“.⁴⁵

Leicht ist dagegen die Modulation nach *F*-Dur anzusprechen: „welches neue semiton. [gemeint ist der akzidentiell erhöhte Baßton *e*, T. 17.4] zugleich weiset / daß der Ton in *f.* changire“.⁴⁶ Die vorausgehenden, praktisch (fast) bedeutungslosen Durchgangstoniken *b*-Moll und *C*-Dur übergeht Heinichen. *b*-Moll wird durch den Leitton *a* im Baß (T. 16.7) und die Mollterz *des*² (T. 17.1) in der Singstimme bezeichnet, während die Annahme von *C*-Dur als Durchgangstonika nur dem Sextakkord über *H* (T. 17.3; der analoge Ton lautet in allen anderen Quellen *B* oder *b*) geschuldet ist, der beim Verzicht auf die Annahme von Doppeldominanten als dominantisch zum folgenden Sextakkord über *e* aufgefaßt werden muß, welcher seinerseits dann als Dominante in den *F*-Dur-Kadenzkreis führt. Solche verwirren und verwirrenden Passagen sind natürlich nicht das Feld, auf dem die mit relativ stabilen Bezugszentren rechnenden „Special-Regeln“ ihre Stärke ausspielen könnten. Deshalb ist Heinichens Schweigen über manche problematische Stelle verständlich.

Über den neuerlichen Tonartwechsel in T. 18 (der Baßton *es* ist nicht mehr auf *F*-Dur zu beziehen) schweigt Heinichen ebenfalls, was ihm deshalb möglich ist, weil der Rahmensatz *es–b*¹ ohnehin nur den *Es*-Dur-Dreiklang zuläßt, der hier als Subdominante zu *B*-Dur fungiert. Da Heinichen diese Tonika ignoriert, erklärt er den Sextakkord über dem Baßton *d* (T. 18.4, Index [xx]) auch nicht durch SR 2, sondern durch die in der „Singe-Stimme“ angegebene Sext.⁴⁷

Eindeutig ist die Diagnose des Übergangs zur Durchgangstonart *c*-Moll: „Das bey (yy) angegebene Semiton. *h.* changiret den Ton in *c-moll*“.⁴⁸ Die darauf folgende Durchgangstonika *B*-Dur wird nicht speziell, aber wenigstens allgemein angesprochen: „Über (b) wird *5b* angegeben / worzu bekandtermassen 6. und 3. gehören. So wohl in vorhergehender als nechstfolgender Note ist das bißherige *h.* und also auch der Ton changiret worden.“⁴⁹ Die Schlußtonart des *B*-Teils, *g*-Moll, ist anhand der (zweifachen) Kadenz und des Semitoniums leicht zu erkennen: „weil der Ton gleich darauf ins *g moll* schliesset“ und „weil der Ton wie aus den vorhergehenden *fis.* zu sehen / in *g-moll* changiret.“⁵⁰

Wenn ein Komponist und versierter Generalbaßspieler wie Heinichen den Baßverlauf der Aria „Nel baciarti“ betrachtet, so sieht und hört er nicht nur eine „Stimme“, sondern einen kontrapunktisch korrekten Akkordsatz, der ein reguliertes harmonisches Konti-

⁴⁴ *Amv* (1711), S. 234, 236.

⁴⁵ Ebd., S. 239.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 240.

⁴⁸ Ebd., S. 239.

⁴⁹ Ebd., S. 240.

⁵⁰ Ebd., S. 240, 242.

num repräsentiert. Die harmonische Konzeption gibt dabei die Richtung des Weges vor, der unter strikter Beachtung des Satzreglements korrekt durchmessen wird. Verdeckt wird die Nähe von Harmonik und konkreten Satzbildern dann, wenn man die Harmonik nur als unkommentierte Symbolkette darstellt, die zwar – mit ihren Funktionsnamen – die Grundverhältnisse auf den Begriff bringt, die Gewinnung eines Satzbildes aber nur auf dem Wege einer umständlichen Rekonstruktion erlaubt. Zur Illustration genügt eine Betrachtung der Anfangstakte (bis zum *c*-Moll-Dreiklang zu Beginn von T. 3): $D-t_3D-t_5\backslash D\backslash^7-t \mid {}_3D-t-D-tG-t-s^{6/5}-D-D \mid t$.⁵¹ Das Bild zeigt eine fast monotone Abfolge von Dominant- und Tonikaklängen, in die lediglich vor der Kadenz die Subdominante⁵² eingefügt ist. Das Moment aber, das die „langweilige“ Klangfolge in der Realität belebt, ist der „gehende“ Baß in Verbindung mit einem variabel ausfüllbaren Spielraum für die Oberstimmen. Dieses Spezifikum von Heinichens Vorstellungen von der Vorstrukturierung des klanglichen Kosmos aber kann und will die Symbolkette nicht veranschaulichen, da sie auf das Allgemeine gerichtet ist, das nur um den Preis größerer Abstraktion zu haben ist.

Es muß im übrigen nicht verschwiegen werden, daß es einzelne Akkorde gibt, die nicht in einfache Kadenzverläufe integriert werden können.⁵³ Eine Betrachtung von T. 11 bis einschließlich des ersten Akkordes von T. 12 möge genügen. Die Bezugstonika ist *c*-Moll, die Symbolkette für die Achtel lautet: ${}_3D-t_3V-t_3s-D-tG-t_3S \mid D$. Problematisch ist hier der *g*-Moll-Sextakkord auf dem dritten Achtel, der in der *c*-Moll-Kadenz keinen funktional bestimmbar Ort hat, da die Dominante notwendig den Leitton *h* verlangen würde (der Ausdruck „Moll-Dominante“ wäre mithin eine *contradictio in adjecto*). Deshalb ist es angezeigt, diesen Klang als Umkehrung des leitereigenen (Moll-)Dreiklangs auf der 5. Stufe von *c*-Moll zu bezeichnen und auf eine kadenzkonforme Funktionsangabe zu verzichten. Die Bezeichnung des Akkordes als Ausnahme, die die grundsätzliche Geltung der „Kadenzlogik“ nicht erschüttert, wird durch Heinichen bestätigt. Er erklärt den aus der Kadenzharmonik herausfallenden Akkord als Folge der Baßmelodik; nachdem er *c*-Moll als Klangzentrum festgestellt hat, fährt er fort:

„Folgar hat (*v*) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Noch [= Nach] eben dieser Regel stehet über (φ) die 6te. Denn das *b*. ist allhier nur deswegen gesetzt / weil man sonst aus dem *H*. nicht hätte können ins *gis* [= *As*] gehen durch die allzu grosse Secunde. Weil es nun

⁵¹ „tG“ meint „Gegenklang“ (Akkord auf der „großen Unterterz“) zu einer Moll-Tonika, also *As*-Dur in *c*-Moll. tG ist der Finalklang eines gewöhnlichen Trugschlusses in Moll; „t“ bezeichnet die Finalqualität, „G“ die „trägerische“ Modifikation. Das Symbol $s^{6/5}$, entsprechend auch s^6 , bietet sich insbesondere in Moll zur Bezeichnung der evidenten Funktionalität der zugehörigen Akkorde an, weil zum einen die in Dur mögliche Bezeichnung als ${}_3Sp^{7/5}$ in Moll nicht funktioniert, und zum anderen die Argumentation mit der „sixte ajoutée“ nicht einfach aus dem Rameauschen Kontext herausgelöst werden sollte.

⁵² Heinichen schlägt den Akkord s^6 vor; aus satztechnischen Gründen (Quintenverdacht) zieht die Aussetzung den funktionsidentischen Akkord $s^{6/5}$ vor.

⁵³ Fast überall finden sich nur die Grundfunktionen zu den jeweils herrschenden Zentralklängen. Parallel- und Gegenklänge sind selten, eine Zwischendominante zu tG ist auf dem sechsten 8tel von T. 13 anzusetzen. Funktional teilweise unklar erscheinen die oben in Abschnitt 5. 3 ausgiebig kommentierten Takte 20 f., bei denen Heinichen am Taktende jeweils den Moll-Dreiklang auf der 2. Stufe in Moll, also mit akzidentuell erhöhter Quint für richtig hält.

bloß statt des h. stehet / welches aus dem gleich wieder darauf folgenden h. in Recitat. [d. h. in der Singstimme] desto eher zu judiciren / so muß es auch die Signatur nehmlich die 6te behalten / welche sonst das h. allhier hat.“⁵⁴

SR 2 aber wäre streng genommen gar nicht auf den Baßton *B* in *c*-Moll anwendbar, weil sie vom „Semitonium drunter“ und nicht vom Ganzton unter dem Grundton redet. Daß Heinichen sich aber dennoch auf diese Regel bezieht, zeigt an, daß er das „subtonium“ als eine akzidentielle Veränderung von lediglich lokalen Auswirkungen in einem Gefüge betrachtet, dessen kadenzkonforme Grundlinien flexibel genug sind, um Abweichungen dieser Art zuzulassen.

Die akademische „Notationskunde“ ist längst davon abgekommen, die Übertragung von vermeintlich unvollkommenen älteren Aufzeichnungsweisen in scheinbar optimale moderne Notation als Ziel ihrer Lehre zu betrachten. In ihrem Zentrum steht vielmehr die Vermittlung der Erkenntnis, daß jede Notenschrift ihre spezifischen Visualisierungsqualitäten hat, die zumeist einen hohen Grad von Angemessenheit an den Charakter des musikalisch Gemeinten aufweisen. Die Spartierung einer Palestrina-Messe und ihre ursprüngliche Stimmenüberlieferung sind zwei in verschiedener Weise sinnvolle Repräsentationsformen eines „Werkes“, das aus verschiedenen Blickwinkeln „bezeichnet“ werden kann, in den Formen seiner Aufzeichnung aber nicht restlos aufgeht. In ähnlicher Weise kann das Verhältnis von Darstellungsweisen harmonischer Verhältnisse zum anvisierten Phänomen der „Harmonik“ beschrieben werden. Die Symbolschrift visualisiert den Kern harmonischer Beziehungen und verzeichnet Abweichungen von den schlichten Kadenzdreiklängen durch graphische Modifikationen der Grundsymbole. Der Grad der Abweichung ergibt sich dabei aus den zu Grunde liegenden „systematischen“ Annahmen einer reinen Dreiklangskadenz in Dur, repräsentiert durch die Zeichenkette T-S-D-T. „Historisch“ aber wäre die „Normalharmonik“ nur durch Analyse der jeweils zeitgenössischen Musik zu gewinnen, und hier wird der Normalfall in der Regel durch eine im Bereich von Subdominante und Dominante vielfach modifizierte Zeichenkette zu symbolisieren sein. Eine Symbolkette bedarf demnach stets des historischen Kommentars, zu dem im übrigen nur ausgiebige Analyse befähigt, soll sie nicht immer wieder nur tautologisch und erkenntnislos die Reduzierbarkeit von funktional konzipierter Harmonik auf drei Grundfunktionen anzeigen. Eine Darstellungsmöglichkeit des Kommentars zu harmonischer Analyse barocker Musik bestünde in einer noch zu entwerfenden Verbindung von Symbolketten und bezifferten Generalbaßpassagen, die die zeitspezifische Einkleidung der (in bestimmten Grenzen) überzeitlichen harmonischen Verhältnisse dokumentiert.

In der Disziplin der musikalischen Analyse gehen Denkfiguren historistischer, hermeneutischer, aber auch technisch-naturwissenschaftlicher Provenienz die verschiedenartigsten Verbindungen ein. Das Resultat ist nicht selten eine individuelle Analyse-

⁵⁴ *Anw* (1711), S. 236 f. Ähnlich hätte die Erklärung der von Heinichen nicht kommentierten Dur-Subdominante am Ende von T. 11 ausfallen können, die eine Konsequenz der „melodischen Molltonleiter“ mit erhöhtem sechsten und siebten Skalenton ist. Freilich steht bei der Dur-Subdominante die Funktion nicht in Frage; in einer Mollkadenz ist ihr Auftreten allenfalls „unnormale“.

„Methode“, die sich auf einen Fundus von scheinbar allgemein verständlichem Vokabular und auf persönliche Überzeugungen vom Richtigen und Angemessenen stützt, über die man aber schlecht diskutieren kann, weil sie kaum explizit artikuliert werden. Wenn wenigstens die vom musikanalytischen „common sense“ zumeist ohne Begründung, mithin dogmatisch unterstellte Anwendbarkeit funktionsharmonischer Kategorien auf Musik des Barock durch die Interpretation eines zeitgenössischen Dokumentes auf eine nachvollziehbare und damit auch kritisierbare Grundlage gestellt werden kann, dann ist dies ein methodischer Gewinn für diejenigen, die unbegründeten Vorurteilen in der Analyse grundsätzlich misstrauen, auch dann, wenn sie am Ende richtig sein mögen.

Die Legitimität einer besonnenen Anwendung der analytisch besonders leistungsfähigen „harmonischen“ Analysewerkzeuge auf „Barockmusik“ wird durch Heinichen auch nach Maßgabe vernünftig angewandter hermeneutischer Grundsätze bezeugt. Die Annahme eines einfachen, allgemeinen „Schematismus“ hinter dem individuell unendlich differenzierbaren konkreten Satzbild barocker Musik ist für Heinichen nachweislich eine Denknöwendigkeit, von der zudem vermutet werden kann, daß sie einem allgemein-anthropologischen Grundzug neuzeitlicher Musikwahrnehmung entspricht.⁵⁵

⁵⁵ Ohne Berücksichtigung dieser im Kern modernen „Tiefengrammatik“ sollte man über „rhetorische“ Komponenten der Barockmusik nicht reden: die kommunikative Funktion von Barockmusik wird nicht von der Rhetorik, sondern von der Grammatik getragen. Rhetorisch gefärbte Lehren vermitteln lediglich eine zeitspezifisch konventionalisierte Ausformung grammatischer Möglichkeiten, wobei das kontrollierte Spiel mit Normen von Bedeutung ist. Insbesondere die in ihrer Bedeutung zuweilen überschätzten „musikalisch-rhetorischen Figuren“ sind – aufs Ganze betrachtet – partikulare, in jedem Fall aber relative Phänomene.

Theater als höfisches Gesamtkunstwerk

Von Klaus Manger

Theater ist alles, was auf die Bühne kommt beziehungsweise auf einem Schauplatz aufgeführt wird, der dadurch als Bühne zu erkennen ist. Es geht folglich nicht um das große Welttheater¹, sondern um theatrale Bühnenhandlungen. Weil diese als Aufführungen des gesungenen und gesprochenen Wortes zu unterscheiden sind, wie sie sich in der Geschichte der Oper² und des Singspiels³ auf der einen sowie der Schauspielarten⁴ auf der anderen Seite ausgeprägt haben, liegt der Akzent im folgenden auf dem Schauspiel. Ballett und Pantomime sind hier als vom Wort unabhängige Bühnenhandlungen vernachlässigt. Es geht also, da wir nach dem Charakter des höfischen Gesamtkunstwerks fragen, hauptsächlich darum, wie er im Theater im allgemeinen und im Schauspiel im besonderen zur Geltung kam und wie das Schauspiel von ihm profitieren konnte. Das ist insofern bemerkenswert, als höfisches Gesamtkunstwerk in der Tradition nur die Oper sein konnte, in der Libretto, Musik und Ausstattung als an die Gesamtheit der Sinne gerichtete Veranstaltung eine Einheit bildeten. Nun wissen wir seit geraumer Zeit, da uns die Ohren dafür erst wieder geöffnet werden mußten, daß ein Schauspiel ganz ohne Musik sowieso weitgehend eine produktionsästhetische Fiktion war.⁵ Daraus, daß wir demnach auch für das Schauspiel einschließlich seiner dazu gehörigen Musikanteile eine gesamt sinnliche Beteiligung des Zuschauers voraussetzen haben, ergibt sich zwangsläufig die Frage, inwiefern auch die transitorische Kunst des theatralen Schauspiels um 1800 noch höfisches Gesamtkunstwerk war.

Auf den Hoftheatern war in der Tat die Oper die dominante Gattung. Weithin waren Hoftheater und Oper gleichzusetzen. Um so aufschlußreicher ist es zu beobachten, wie sich die Schauspielarten von Tragödie, Komödie und ihren Subgattungen davon lösten, aus der Konkurrenz zu ihr heraustraten und zunehmend dabei auch ihre ständische Orientierung überwinden. So konnte das sogenannte bürgerliche Trauerspiel⁶ auf dem Hoftheater genauso wie das Lustspiel gegeben werden, wie auch die Oper Einzug in die

¹ Vgl. Richard Alewyn, Karl Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959 (rowohlts deutsche enzyklopädie, 92).

² Vgl. mit weiterführender Literatur: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Hrsg. Carl Dahlhaus unter Mitarbeit von Ludwig Finscher u. a.), Laaber 1985 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5).

³ Vgl. Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil I/II, Tübingen 1998 (*Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 150).

⁴ Vgl. *Handbuch des deutschen Dramas* (Hrsg. Walter Hinck), Düsseldorf 1980; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bd., Tübingen 1988. Vgl. auch Hans Oberländer, *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Hamburg und Leipzig 1898 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 15).

⁵ Vgl. Detlef Altenburg, Lorenz Jensen, *Schauspielmusik*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1035–1049.

⁶ Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, hier S. 34–45; Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 1994; Ders., *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961.

Stadt- oder Nationaltheater hielt. Die Ständeklausel war ohnehin schon unterlaufen, wenn beispielsweise Lessing sein Lustspiel *Minna von Barnhelm* unter dem Namen einer Adligen und komplementär dazu sein Trauerspiel *Emilia Galotti* unter dem Namen einer scheinbar bürgerlichen Landadligen ankündigt. Es ist bezeichnend, wie die Spielplanverteilung am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert aussah, als sich gleichzeitig der Übergang von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft vollzog. Unter Goethes Leitung eines zugegebenermaßen kleineren Hoftheaters wurden in Weimar zwischen 1791 und 1817 insgesamt 104 verschiedene Opern, 31 Singspiele und 249 Komödien, 77 Tragödien und 123 Schauspiele sowie 17 Possen aufgeführt.⁷ Wenn wir daneben beachten, in welchem Maße das Vorbild für Schillers steil aufsteigende Theaterkunst der *Räuber*, wie Peter Michelsen schon vor vier Jahrzehnten eindrucksvoll belegt hat,⁸ die große Bühne der Oper bildete, in diesem Fall das Hoftheater von Stuttgart und Ludwigsburg, so ist zumindest schon zu ahnen, welche Wirkung das höfische Gesamtkunstwerk auf das sich nach Gottsched unter Lessing, Goethe und Schiller herausbildende Schauspiel haben konnte. Schauspiel heißt in diesem Zusammenhang, wie, weil das allzu lange vernachlässigt worden ist, nicht nachdrücklich genug zu betonen ist, immer das transitorische Bühnenereignis. Hätte sich in der Vergangenheit die Beschäftigung mit dem Theater nicht vielfach auf die Lektüre von Stücken beschränkt, würde die zunehmende Berücksichtigung theaterspezifischer Details wie Aufführungspraxis, daran beteiligter Schauspielmusik oder auf Bühne und Kostüme bezogener Ausstattungsfragen in jüngster Zeit weniger einer Wiederentdeckung gleichkommen.

Aus den theatralen Formen des höfischen Gesamtkunstwerks entwickelten sich im 18. Jahrhundert Neuansätze, die gleichermaßen für das Musiktheater wie für das Sprechtheater galten und die wohl am treffendsten in Konrad Ekhs (1720–1778) Programmatik von der „Konzertierung des Spiels“ kulminierten.⁹ Ekhs hatte zweifellos noch das Spiel der Schauspieler im Sinn, das aufeinander abzustimmen war. Ihm ging es vorrangig um die Schauspielkunst selber, nicht um die Ausstattung. Aber obwohl er noch kaum Kostüme, Dekorationen oder Musik in seine Überlegungen miteinbezog, die er mit seiner *Schauspieler-Akademie* verfolgte, gab er doch einen bedeutenden Impuls für die Theaterentwicklung. Denn vom Zusammenspiel der Schauspieler zu einem Zusammenspiel aller daran beteiligten Künste war es, wenigstens theoretisch, nur ein kleiner, dafür aber folgenreicher Schritt, der sich in der Praxis allerdings als ein vergleichsweise langwieriger Weg erweisen sollte. Demnach geht es im folgenden um den Weg, den die transitorische Kunst des Theaters von einer an ihr zu beobachtenden bloßen Beteiligung

⁷ Vgl. *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817* (Hrsg. Carl August Hugo Burkhardt, Hamburg und Leipzig 1891 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 1), S. XXXVI.

⁸ Peter Michelsen, *Die große Bühne*, zuerst in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 8 (1964), S. 57–111. Wieder in: Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers Räubern*, Heidelberg 1979, S. 9–63 (*Beihefte zum Euphorion*, 16).

⁹ Vgl. Heinz Kindermann, *Der „Vater der Schauspielkunst“ und das Hamburgische Nationaltheater*, in: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. IV: *Von der Aufklärung zur Romantik (I. Teil)*, Salzburg 1961, S. 501–545, hier S. 517; Rudolf Schlösser, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, Hamburg 1895 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 13); Heinz Kindermann, *Conrad Ekhs Schauspiel-Akademie*, Wien 1956 (*Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 230, 2. Abhandlung).

der Künste zu einem wirklichen Gemeinschaftswerk genommen hat. Die Stereotypen brauchen dazu nicht wiederholt zu werden, die einerseits über die Theaterbauten von Kassel, Mannheim, Stuttgart und Ludwigsburg, Bayreuth nach Weimar und Karlsruhe führen und andererseits über die namhaften Schauspieler wie Johann Friedrich Schöne- mann (1704–1782), Konrad Ernst Ackermann (1712–1771), Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) die Truppe von Abel Seyler (1730–1800), der selbst kein Schau- spieler war, Corona Schröter (1751–1802) oder August Wilhelm Iffland (1759–1815) berichten.¹⁰ Im Vordergrund unseres Interesses steht vielmehr die Konzeptionsfrage. Aus einer insgesamt desolaten Lage, wie sie sich im schlechten Sprechen der Schauspieler, ihrer Unfähigkeit zum Vers und mangelnder Probendisziplin bekundete, mußte das Theater erst noch herauskommen. Selbst bei Goethes Anwesenheit gelegentlich einer Probe drückte sich Caroline Jagemann (1777–1848) auf der Bühne zwischen den Kulissen herum, wo sie zu dieser Zeit nichts zu suchen hatte.¹¹ Wie ernst es den großen Theaterpraktikern darum zu tun war, aus der desolaten Lage herauszuführen, zeigen EkhoFs *Schauspieler-Akademie*¹² ebenso wie Goethes *Regeln für Schauspieler*.¹³ Aus historischer Sicht bietet jetzt Ute Daniel über das Hoftheater einen außerordentlich nützlichen Überblick.¹⁴ Aber die innere Formierung dieses Theaters, das sich aus Stegreif-, Wander- und Ordenstraditionen heraus bildete und sich schon aus dem höfischen in den städtischen, bald auch nationalen Bereich öffnete, wartet noch auf ihre Darstellung. Aus theaterpraktischer Sicht fehlt das Äquivalent zu Daniels Überblick. Selbst die opulenten Abrisse von Heinz Kindermann¹⁵ und Manfred Brauneck¹⁶ klammern beispielsweise, da es uns im Kontext der Weimarer Tagung vor allem um Musik und Theater an mitteldeutschen Residenzen ging, den Komplex der Schauspielmusik nahezu vollständig aus. Erfreulicherweise gibt es weitgehend von Eigeninteresse getragene Ge- schichten einzelner Theater.¹⁷ Aber man muß bedauern, daß bislang keine Darstellung existiert, die einen Überblick über die Geschichte des deutschen oder europäischen Theaters bietet und darin die theaterökonomischen, theaterpraktischen und theaterkonzeptionellen Belange berücksichtigt. Man kommt also gar nicht umhin, eine Schneise durch unwegsames Gelände zu schlagen. Am 7. Mai 1891, einhundert Jahre nach Gründung des Weimarer Hoftheaters, kurz des Goetheschen Theaters, erschien der erste Band einer neuen Reihe

¹⁰ Vgl. Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1840*, München 1979, S. 228–272, S. 275 f.

¹¹ *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von [Carl] Eberwein und [Christian] Lobe. Mit Ergänzungen von Wilhelm Bode*, Berlin 1912, S. 29.

¹² Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 517.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, *Regeln für Schauspieler*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 40, Weimar 1901, S. 139–168.

¹⁴ Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte der Höfe und des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

¹⁵ Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9).

¹⁶ Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 2, Stuttgart und Weimar 1996.

¹⁷ Wie für Weimar: Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7) beispielsweise; Oscar Fambach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817–1828*, Bonn 1980; Eugen Kilian (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoires nebst einem Auszug aus Eduard Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen*, Karlsruhe 1893; C. Schäffer und C. Hartmann, *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*, Berlin 1886.

Theatergeschichtliche Forschungen, den der Jenaer Germanist Berthold Litzmann herausgab.¹⁸ Das war eine Arbeit, wie sie vielfach für einzelne Theaterhäuser erschienen sind, allerdings eine, von der man sagen könnte, daß sie gewissermaßen die Theaterwissenschaft in Jena begründete. Als Begründer der deutschen Theaterwissenschaft gilt bekanntlich Max Herrmann in Berlin. Von 1901 an gab es in Jena eine eigene Abteilung für Theaterwissenschaft. Aber in einem wissenschaftsgeschichtlichen Sinne wurde erst Hugo Dinger mit seiner Schrift *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904/05) in Jena zum Begründer der Theaterwissenschaft.¹⁹ Jener erste Band der *Theatergeschichtlichen Forschungen*, der dieser Entwicklung vorausgegangen war, enthielt geradezu folgerichtig *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817*, bearbeitet vom Großherzoglich Sächsischen Archivdirektor Carl August Hugo Burkhardt. Daraus geht hervor, daß Goethe das Weimarer Theater im Eröffnungsjahr 1791 schon nach vierzehn zwischen dem 7. Mai und 7. Juni gegebenen Vorstellungen wieder schließen ließ, um es für die Badesaison bereits am 13. Juni, also keine Woche später, im Luxus- und Modebad Lauchstädt wieder zu öffnen und bis zum 14. August vierzig Spieltage zu geben. In diesen vierzig Spieltagen erzielte man so viele Einnahmen, betont Burkhardt, wie in Weimar an hundert Tagen. Quantitativ läßt sich deshalb vielleicht zustimmen, daß somit in Lauchstädt die Wiege des neuen Weimarer Hoftheaters gestanden habe.²⁰ Neben diesem Theater bespielte Goethe die Filialbühne in Erfurt und oben- drein, wenn auch nicht so regelmäßig, Rudolstadt, Naumburg, Leipzig und Halle.²¹ Das ist bemerkenswert, weil es veranschaulicht, wie variabel ein Hoftheater sein konnte, das selbst in Coburg und Gotha im 19. Jahrhundert nur zwischen zwei Residenzen wechselte, jedoch auch Ende des Jahrhunderts noch Gastspiele in Eisenach oder Erfurt gab.²²

Seit 1797 trat im Weimarer Theater mit der Errichtung der Theaterkommission eine Arbeitsteilung zwischen den Sparten ein. Aber erst 1808 wurden Oper und Schauspiel geschieden, wobei Anton Genast (1765–1831) die Regie des Schauspiels übernahm. Goethe hingegen nahm „die Besorgung des *Kunstfaches*“ für sich allein in Anspruch.²³ Dahinter verbirgt sich, was angesichts der Quellen gar nicht so leicht zu ermitteln ist,

¹⁸ Vgl. Anm. 7.

¹⁹ Vgl. Dietrich Germann, *Geschichte der Germanistik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Diss. phil. masch. Jena 1954, S. 357. Jetzt: Johannes Schmitt, *Das Jenaer Konzept. Ein Gründungsbeispiel zur Theaterforschung im frühen 20. Jahrhundert*, Berlin 2002.

²⁰ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XI.

²¹ Ebd., S. X–XIV.

²² Vgl. Herbert Hirschberg, *Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha*, Berlin 1910; Paul von Ebart, *Das Coburg-Gothaische Hoftheater unter Herzog Ernst II.*, in: *Coburger Heimatblätter* 2 (1924/26), S. 25–51; Ders., *Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte*, Coburg 1927.

²³ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XVII. Vgl. Goethes Brief an Voigt vom 7. Dezember 1808, in: *Goethes Werke*, Abt. IV, Bd. 20: *Goethes Briefe, Januar 1808 – Juni 1809*, Weimar 1896, S. 240–249; sowie den Aufsatz vom 9. Dezember 1808, der unter dem späteren Titel aufgenommen worden ist: *Über die Nothwendigkeit, Thunlichkeit und Schicklichkeit der Trennung des Schauspiels von der Oper*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 53, Weimar 1914, S. 267–273, 517. In der Hauptsache geht es Goethe um ein Übergewicht der „Theater-Commission“ „über den höchsten Willen“, wobei der Kommission ein drittes Mitglied hinzuge- wonnen werden solle, das zugleich Sitz und Stimme im Hof- und Stallamte hat, „weil ein Hoftheater niemals vom Hofamte abgesondert werden kann“ (Goethe, *WA IV*, 20, S. 242 f.). Er weiß zu jener Zeit „kein Heilmittel für den gegenwärtig sehr verletzten Zustand des Weimarer Theaterwesens als die Separation des Schau- spiels von der Oper“ (ebd., S. 248).

eine umfassende Tätigkeit, die einen konkreten Einblick in die gesamt-kunstwerkliche Konzeption des Theaters gestattet. Gesamtkunstwerk heißt hier, so viel sei schon einmal vorausgeschickt, nicht nur das Zusammenwirken aller Künste, wie sie zum Hof, der gewissermaßen alle Musen versammelnden Residenz, gehören: Dichtung, Musik, Malerei, Architektur, Dekoration, Kostüme; sondern es verlangt zunächst einmal die einheitliche Konzeption, die bereits die unterschiedlichen Ausprägungen mitbedenkt und auf das eine gemeinsame Ziel der Aufführung hin konzentriert.

Wie einer kirchlichen Feier mit mehr oder weniger Pomp, wie einem Staatsakt etwa der Kaiserkrönung, wie dem höfischen Fest, häufig schon unter Beteiligung des Theaters, eignet jeder Bühnenpräsentation ein transitorischer oder auch performativer Charakter. Man muß sich das um so mehr klarmachen, als die Aufführungen anders als die sakralen oder imperialen Feste wohl wiederholbar waren; gleichwohl waren sie anders; aber sie waren weder akustisch noch visuell konservierbar, auch wenn, selbst an unterschiedlichen Orten, Bühnenbild, Ausstattung und Schauspielmusik wiederholbar blieben.

Für Goethes Theaterpraxis haben wir ein kostbares Zeugnis. Jene einheitliche Konzeption sah demnach für ihn, da wir den seltenen Fall haben, daß der nach Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Stücke größte Dramatiker seiner Zeit,²⁴ wie ehemals Shakespeare, auch für die Theaterpraxis zuständig wurde, folgendermaßen aus:

- Lesen und Beurteilen der Stücke
- Bestimmung eines Stückes für die Aufführung
- Redaktion und Bearbeitung
- Kürzungen und Änderungen
- Austeilung der Rollen
- Leseproben
- Repetition der Rollen, gelegentlich, sofern nötig, mit den einzelnen Schauspielern
- Besuch der Theaterproben, insbesondere der Hauptprobe
- Angabe des Kostüms in Kleidern und Requisiten
- Bestimmung der Dekorationen

und was „sonst noch“, wie Goethe hinzufügt, wozu auch wohl der Kontext der Musik gehört. Deshalb kann Goethe schon in seinen *Regeln für Schauspieler* unter § 82 und 83 eher fordern als befinden: „Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.“ Sowie: „Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.“²⁵

Als größtes Kunststück ist sicher, wenn wir an die Inszenierung von 39 Stücken von Mai bis September in jenem ersten Hoftheaterjahr 1791 denken, im Rückblick die Tatsache zu werten, „daß die aus verschiedenen Teilen Deutschlands zusammengeholtten Kräfte des Theaters für die *Einheit* des Zusammenwirkens“ herausgebildet werden mußten.²⁶ Wenn Goethe 1793 der Sängerin und Schauspielerin Mattstedt das Zeugnis

²⁴ Vgl. Klaus Manger, *Goethes Welttheater*, in: *Goethe und die Weltkultur*, Heidelberg 2003, S. 365–390 (*Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 1).

²⁵ Goethe, *WA IV*, 20 (wie Anm. 23), S. 264 und Goethe, *WA I*, 40 (wie Anm. 13), S. 166. Vgl. Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XVII. Dazu Jutta Linder, *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*, Bonn 1990, S. 28 f. (*Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 390).

²⁶ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XX.

ausstellte, es habe an ihrem Fleiße nie gelegen, „wenn nicht alle drey bis vier Wochen eine neue Oper und in einem Zeitraum von acht Tagen ein neues Stück geliefert werden konnte“,²⁷ so erfahren wir daraus mittelbar die Aufwandsverhältnisse, die verdeutlichen, daß in einem Größenverhältnis von über drei zu eins die Oper den weitaus größten Aufwand erforderte. In diesem Sinne hat sie, wenn nicht von Anfang an, so doch lange vor Goethe, der die einheitliche Konzeption anstrebte, und vor Richard Wagner, der die Sprachmusiktheatereinheit schuf, schon als Gesamtkunstwerk fungiert.

Höfisches Gesamtkunstwerk war, wie schon betont, zuvörderst die Oper. Am wenigsten wurde unter Goethes Leitung das Ballett gepflegt, am stärksten das Lustspiel, das über ein Drittel des Repertoires umfaßte. Die Vorliebe für diese Gattung brachte es mit sich, daß wir beispielsweise August von Kotzebue sowohl nach Einzelstücken als auch nach Gesamtanteil an den Aufführungen unter den meistgespielten Dramatikern der Zeit finden.²⁸ Weniger stark als das Lustspiel waren, wie es wohl typisch für ein Hoftheater gewesen sein dürfte, Singspiel und Oper vertreten. Und Schauspiel, Trauerspiel, Sittengemälde und Märchen machten noch einmal weniger der Vorstellungen aus. Häufig folgte in derselben Aufführung auf ein ernstes Stück (Trauerspiel) ein lustiges Stück (Farce) und abschließend ein Ballett. Man kann wohl behaupten, daß dies, wenn auch im 19. Jahrhundert mit abnehmender Tendenz, Routine war. In den Anfängen des Weimarer Theaters bis zum Schloßbrand 1774 zeichnete sich indessen schon eine Kombination von Gattungen ab, die, vor allem zum Geburtstag der Herzogin Anna Amalia, ein als Singspiel konzipiertes Vorspiel, dazwischen ein Ballett und zum Schluß ein Schauspiel umfaßte. Das konnte wie 1768 ein Lustspiel, damals Lessings *Minna von Barnhelm*, oder wie 1772 ein ernstes Stück, damals Freiherrn von Geblers *Osmonde*, sein. Einmal bot die Starckische Truppe 1768 als Vorspiel das der Herzogin gewidmete Singspiel *Die aufgehende Sonne* und das andere Mal 1772 Wielands und Anton Schweitzers erstes gemeinsames Singspiel für Weimar, *Aurora*.²⁹

Während der 26jährigen Theaterleitung Goethes gab es einen Bedarf von 450.000 Thalern zur Finanzierung des Theaters. Ein Drittel dieses Bedarfs wurde nur oder immerhin durch Zuschüsse des Weimarer Hofes gedeckt. Der Rest mußte, vor allem durch Wiederholungen und auswärtige Gastspiele, erwirtschaftet werden. In jener Zeit wurden insgesamt 600 Stücke aufgeführt, wobei an 4136 Spieltagen 4809 Vorstellungen stattfanden.³⁰ Im Schnitt bedeutete das die achtmalige Wiederholung eines Stückes. Man ersieht daraus schon, wieviel bei einmaligen Aufführungen kompensiert werden mußte. An der Spitze aller aufgeführten Stücke standen zwei Opern von Mozart, *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni*. *Wallensteins Lager* von Schiller und wiederum Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, folgten.³¹ Dieser knappe Einblick in Ökonomie und Spiel-

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. XXXVI.

²⁹ Vgl. Klaus Manger, *Des deutschen Theaters merkwürdigste Epoche. Weimars Anteil am Singspiel vor dem Schloßbrand 1774*, in: Hartmut Grimm (Hrsg.), *Das nord- und mitteleuropäische Singspiel im 18. Jahrhundert*. Kassel 2004 (*Schweizer Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 5).

³⁰ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XXXIV f.

³¹ Ebd., S. XXXVI.

plan eines Hoftheaters veranschaulicht, daß Konzeption und Qualität eines Theaters wohl immer einem dafür in der Regel zu knappen Budget abgerungen werden müssen.

Wie hätte, kann man sich heute fragen, Richard Wagners Gesamtkunstwerk ohne die gesamtkunstwerklich ambitionierte Entwicklung des Hoftheaters ausgesehen?³² Und was wäre dieses Hoftheater, das eine Kooperation unterschiedlicher Künste und Handwerke war, ohne die Leistungen der kirchlichen Liturgien und herrschaftlichen Zeremonien gewesen? Ihren Zusammenhang erkennen wir noch in den Depravationen der Haupt- und Staatsaktionen auf der einen und im wiederholt auftauchenden Vergleich der Bühne mit der Kanzel auf der anderen Seite.³³ In seiner von Lessing übertragenen Abhandlung über *Die Schauspielkunst* (zuerst Paris 1750) steigert François Riccoboni (1707–1772) den Ton in der Stube, der Akademie, vor Gericht und auf der Kanzel, um dann hinzuzusetzen: „Die Bühne vereinigt alle diese verschiedne Töne und setzt noch etwas mehreres hinzu, nämlich den Ausdruck seiner eignen Empfindung.“³⁴ Der heilige Redner auf der Kanzel sei nichts als ein Mensch, der Schauspieler aber sei die Person selber, wie sie sich in der oder jener Stellung befindet. Daraus spricht deutlich ein Überbietungsprogramm, das der Bühne höchsten Rang einräumt.

Wenn Friedrich Nietzsche (1844–1900) von der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* spricht,³⁵ Walter Benjamin (1892–1940) den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entwickelt,³⁶ so sind darin für das Theater jeweils kultische Wurzeln supponiert, die in einem ganz sinnlichen Eindruck konvergieren, in dem die Architektur eines Kirchenchores und eine Bühne gleichermaßen ausgeleuchtet sind und zum Spielort werden, von dem aus das Geschehen bestenfalls auf Wandlungen der teilnehmenden und teilhabenden Personen berechnet ist. Freilich ist es vom Gläubigen zum Publikum ein langer Weg. Aber Rituale, Zeremonien, Handlungen, unterstützt von naturnaher bis naturferner Kulisse, also Theaterarchitektur, Theatermalerei und Theaterdekoration, begleitet von auch in Musik übersetztem Theaterdonner, Rauschen des Meeres und Meeresstille, ausgestattet mit mehr oder weniger phantasiegestützten Requisiten und Gewändern, zogen anteilnehmende Gläubige und staunende Zuschauer gleichermaßen in ihren Bann. Nie hat es den Gläubigen gestört, wenn eine ihn überwältigende Liturgie im romanischen oder gotischen Dom mit barocker Gewänderpracht und romantischer Kirchenmusik vollzogen wurde, wenn die gesamte Heilsgeschichte auf den einen Hochfesttag hin fokussiert wurde, so daß Weihnachten, Ostern, Pfingsten aus dem Zirkel des Kirchenjah-

³² Vgl. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Gesamtidee für Ausstellung [Zürich, Düsseldorf und Wien 1983] und Buch Harald Szeemann, Aarau und Frankfurt (Main) 1983.

³³ Vgl. Peter Pütz, *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*, Frankfurt (Main) 1986, S. 33 und 242–283; *Von der Kanzel zur Bühne. Nathan der Weise*; Ludwig Stockinger, *Gottscheds Stellung in der deutschen Literaturgeschichte*, in: *Gottsched-Tag. Wissenschaftliche Veranstaltung zum 300. Geburtstag von Johann Christoph Gottsched am 17. Februar 2000 in der Alien Handelsbörse in Leipzig* (Hrsg. Kurt Nowak, Ludwig Stockinger), Stuttgart und Leipzig 2002, S. 15–49, hier S. 23.

³⁴ *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Teilen*, Teil 12: *Kleinere dramaturgische Schriften* (Hrsg. Julius Petersen), Berlin u. a. 1925, S. 77–114, hier S. 113.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in: *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Hrsg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari), Bd. 3.1, Berlin und New York 1980.

³⁶ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928.

res sich im Punkt eines Datums konzentrierten. Heterogene und diachrone Elemente ließen sich so auf die gesamtsinnliche Beteiligung des Einzelnen hin synthetisieren.

In aller kirchlichen Prachtentfaltung, die auf Einbeziehung der affizierten Sinnlichkeit zielte, blieb der oft auf die Kanzel verlegte moralische Anspruch. Diese Kanzel bildete so eine Binnenbühne, ein Schauspiel im Schauspiel, wie die großen Prediger Berthold von Regensburg, Geiler von Kaysersberg oder Abraham a Sancta Clara, dieser auch durch seine Wiederkehr in Schillers *Wallenstein*, erahnen lassen.³⁷ Diesen Anspruch der Kanzel adoptierten Lessing oder Schiller, wenn sie das Theater als moralische Anstalt proklamierten. Im Hintergrund des ethischen Anspruchs wuchs indessen, gerade im vormedialen Zeitalter, der Anspruch an ein auch ästhetisch perfektioniertes Illusionstheater mit, wie es sich in Oper, Singspiel und Schauspiel etwa zwischen Shakespeare, Monteverdi, Lessing, Wieland, Goethe, Mozart, Schiller und Wagner entwickelte. Der Hang zum Gesamtkunstwerk war dabei wohl schon so alt wie das Theater. Da aber die Künste selbst sich in hohem Maße ausdifferenziert hatten, bedurfte es besonderer Anstrengungen nicht nur der Höfe, aber dieser zuerst, sie nach Möglichkeit der wirtschaftlichen Gegebenheiten auch zusammenzuhalten. Das waren sich die Höfe als Musenhöfe schuldig. Jetzt galt es unter den neuen Absichten des Theaters, die Künste konzeptionell auf das eine aktuelle Bühnenstück hin zu vereinen und in Richtung des Adressaten zusammenwirken zu lassen.

„Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinne der Neuern,“ sagt Johann Georg Sulzer (zuerst 1774), „die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.“³⁸ Wie Sulzer im Artikel „Oper“ seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* dann ausführt, liefert die Dichtkunst den Hauptstoff für die dramatische Handlung. An zweiter Stelle steht die Musik, gefolgt von der Einrichtung der Schaubühne und allem, was zum Äußerlichen der Personenauftritte gehört. Bei allen Gegenständen der Empfindung tue die Einbildung das meiste. Der Baumeister der Schaubühne müsse bei jeder Szene beobachten, worauf der Dichter zielt. Er müsse es einschließlich der Kostümierung so einrichten, daß das Auge „zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat“, vorbereitet werde. „Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen.“³⁹ Sulzer beansprucht für seinen Entwurf bereits einen angemessenen, auch in der Kleidung passenden Illusionismus, offensichtlich schon auch im Blick auf historische Richtigkeit, weil er betont, daß es sehr ungereimt sei, dabei bloß auf eine „dumme Blendung des Auges“ zu sehen. Sulzer weiß um die Verächtlichmachung der Oper, kennt ihre Verunstaltungen. Deshalb appelliert er daran, den Hauptzweck aller schönen Künste darin nicht außer acht zu lassen und nur wahre Virtuosen zu beteiligen. „Wenn man bedenkt, was für große Kraft in

³⁷ Vgl. Friedrich Schiller, *Wallensteins Lager*, uraufgeführt in Weimar am 12. Oktober 1798, den Auftritt des Kapuziners (V. 484 ff.), in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 8: *Wallenstein* (Hrsg. Hermann Schneider, Lieselotte Blumenthal), Weimar 1949, S. 29–34.

³⁸ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...] Dritter Theil*, Frankfurt und Leipzig 1798, S. 622–665 im Artikel *Oper; Opera*, hier S. 623.

³⁹ Ebd., S. 634.

den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt,“ – Beispiele sind der Odendichter, der Tonsetzer, der Maler – „wenn man zu allem diesem noch hinzusetzt, daß das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibt: so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchem die einzel[n]en Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind.“⁴⁰

Die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste waren zuallererst Dichter und Komponisten. Von der Metastasianischen Oper heißt es, hier seien Handlung und Musik streng getrennt. Während die Handlung sich im Rezitativ entwickelt, kommt die Musik in den Arien zu ihrem Recht.⁴¹ Wieland, der zusammen mit Anton Schweitzer (1735–1787) in dem Singspiel *Alceste* (1773) beabsichtigte, eine deutsche Oper zu begründen, was er auch in seinem *Versuch über das teutsche Singspiel* (1775) theoretisch untermauerte,⁴² ließ Handlung und Musik zusammenfallen. Das sei mit folgendem Beispiel belegt. Alceste, die liebend geliebte Gemahlin des Admet, hat, um, wie ihm das Orakel bestimmte, ihren todgeweihten Mann und thessalischen König am Leben zu erhalten, das Todesopfer auf sich genommen und ist im Zweiten Aufzug gestorben. Im Dritten Aufzug kommt Herkules, ein Freund Admets, in den verödeten Palast, vernimmt von Parthenia, der in dem verknäpften Vier-Personen-Stück von Wieland hinzuerfundenen Schwester der Alceste, was vorgefallen, und eröffnet sein Rezitativ „allein“, während Parthenia dem König des Herkules Ankunft zu melden unterwegs ist, mit den Worten „Es ist beschlossen!“⁴³ Er hat soeben Parthenias Arie gehört und ist im Augenblick entschlossen, die zu den Schatten gegangene Alceste dem Tode wieder abzutrotzen. Herkules’ im nachfolgenden Rezitativ sofort bekundete Entschließung setzt voraus, daß die Entscheidung dafür in der vorangegangenen Arie gefallen sein muß. Hier singt Parthenia: „Er [Admet] flucht dem Tageslicht | In seinem Schmerz; | Sein bloßer Anblick bricht | Ein fühlend Herz; | Ihm Trost zu geben, fänd’ | Ein Gott zu schwer!“⁴⁴ Um zu erfassen, was hier vor sich geht, müssen wir uns vorstellen, wie der Göttersohn Herkules, bewegt von dem Mittel der „herzrührendsten aller Schauspielarten“,⁴⁵ eben dem Singspiel, sich zu der wohl menschlichsten seiner Taten herausgefordert sieht, dem Freund die Geliebte aus dem Totenreich zurückzuholen. Handlung und Musik sind also nicht mehr getrennt, sondern Handlungsmotivation und Entschluß fallen in dem die Arie hörenden „fühlenden Herzen“ des Herkules zusammen. Mit größter Anspruchslosigkeit bekennt er am Schluß der Oper: „Ich bin belohnt an euern Freuden | Mein mitempfindend Herz zu weiden, | Ich bin der glücklichste von euch!“⁴⁶ Er hat die Liebenden wieder zusammengeführt und tritt nach seiner nahezu übermenschliche Kräfte erfordernden Tat zurück, gewissermaßen in die Rolle eines „mitempfindenden“ Zuschauers. Die Peri-

⁴⁰ Ebd., S. 634 f.

⁴¹ Vgl. Silke Leopold, *Die Metastasianische Oper*, in: *Musik des 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 2), S. 73.

⁴² Christoph Martin Wieland, *Versuch über das teutsche Singspiel*, in: *Der Teutsche Merkur*, Juli 1775, S. 63–87, November 1775, S. 156–173. Vgl. *Wieland's Werke* (Hrsg. Heinrich Düntzer), 38. Theil, Berlin 1879/80, S. 126–153.

⁴³ *Alceste* III, 3, in: Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke*, Bd. 26 (C¹-Oktav), Leipzig 1796, S. 39.

⁴⁴ *Alceste* III, 2, ebd., S. 37 f.

⁴⁵ Ebd., S. 240, im *Versuch über das teutsche Singspiel* (1775).

⁴⁶ *Alceste* V, 7, ebd., S. 72.

petie der Oper aber liegt in Parthenias Arie, die Herkules vermittle der Macht der Musik bestimmt, dem todgeweihten Verhängnis das Leben abzutrotzen. Die wirkungspoetische Funktion der Oper transformiert Wieland aus ihrer auf das Publikum berechneten Dimension in den Binnenraum der Bühnenhandlung und hier noch einmal, unterstützt von Schweitzer, in das Herzstück der Arie.

Wenn Wieland in der *Alceste* die drei Gattungstraditionen von Tragödie, Opera seria und Singspiel zusammenführte,⁴⁷ setzte das voraus, daß er auf der einen Seite die besonders dramatischen Konflikte des Dramas zurücknahm und in der Oper auf die gattungsüblichen Strukturen wie Erotik oder Intrige verzichtete, auf der anderen Seite dem Singspiel einen ernsten Charakter verlieh. Das Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit diente nicht nur der „mächtigen Rührung des Herzens“,⁴⁸ begünstigte auch nicht nur die zeitgenössische Vorliebe für Familiendramen, „Familiengemälde“,⁴⁹ sondern mit ihm schlug Wieland zudem einen neuen Typ des Singspiels vor, der demonstrativ auf großen Aufwand verzichtete und auch mittleren und kleineren Höfen erlaubte, das Musiktheater zu pflegen.⁵⁰ Wieland beerbte also die Tradition des antiken Dramas, das Christoph Willibald Gluck in eine neuartige innige Durchdringung von Musik, Sprache und Pantomime überführt hatte, wofür schon Metastasio ein Vorbild musikalisch durchgebildeter Sprache bot. Die *Alceste* stammte von einem deutschen Autor, wurde von einem deutschen Komponisten vertont, von einem deutschen Hoftheater mit deutschen Sängern aufgeführt. Das war für einen antiken Stoff neu. Und neu war die Verschmelzung von Handlung und Musik. Deshalb beansprucht es unsere besondere Aufmerksamkeit. Denn gewissermaßen als erstes deutsches Gesamtkunstwerk, das hat hier mit Chauvinismus nichts zu tun, wird es zu einem Zeugnis prozessualen Geschehens, innerhalb dessen eine dem griechischen Mythos entstammende Handlung, da bleibt Wieland Klassizist, transitorisch vor die Sinne führt, wie Herkules zu seiner menschlichen Tat bewegt wird, nämlich dem Tod das Leben zu entreißen. Wenn wir uns folglich über das Gesamtkunstwerk, das dem Hoftheater bedeutende Impulse verdankt, Gedanken machen, dürfen wir solche auf die Bühne verlegten Binnenwirkungen nicht außer acht lassen, auf die nun nicht allein Dichter und Komponist hinarbeiten, sondern, um deren Erfolg zu sichern, jetzt gewissermaßen alle Künste konzentriert werden.

Bekanntlich ist das Weimarer Hoftheater im auf die *Alceste* folgenden Jahr 1774 beim Schloßbrand vom 5. auf den 6. Mai ein Raub der Flammen geworden.⁵¹ Damit war erst einmal die für das deutsche Theater „merkwürdigste Epoche“ vorbei.⁵² Interimistisch

⁴⁷ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 209–236.

⁴⁸ Ebd., S. 213.

⁴⁹ Vgl. zu dieser von Diderot begünstigten Strömung, die Dalberg in Mannheim von Schiller ein „Familiengemälde“ erbitten läßt, das dieser mit dem *Don Karlos* in einem „fürstlichen Hause“ ansiedelt: Brief Schillers an Dalberg vom 7. Juni 1784, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 23: *Schillers Briefe, 1772–1785* (Hrsg. Walter Müller-Seidel), Weimar 1956, S. 144, und *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 7/II: *Don Karlos* (Hrsg. Paul Böckmann, Gerhard Kluge), Weimar 1986, S. 80.

⁵⁰ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 680.

⁵¹ Vgl. Wielands Briefberichte vom 8. Mai 1774 an Ludwig von Bechtolsheim und vom 3. Juni 1774 an Johann Georg Zimmermann: *Wielands Briefwechsel*, Bd. 5: *Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777)*, bearbeitet von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983, S. 253, 271.

⁵² *Wieland's Werke* (wie Anm. 42), 38. Theil, S. 219. Vgl. Manger, *Des deutschen Theaters* (wie Anm. 29).

wäre hier bis 1784, als Bellomo mit seiner Schauspieltruppe nach Weimar kam, und 1791, da Goethe für 26 Jahre die Theaterleitung bis 1817 übernahm, das Liebhabertheater zu betrachten. Wenn man freilich terminologisch streng verfahren wollte, wäre die frühe, vor allem Wielandische Epoche des Weimarer Theaters mit der Ekhof-Seylerschen Truppe bis 1774 und der Bellomoschen seit 1784 gar nicht als „Hoftheater“ zu bezeichnen. Es ist heute weit verbreitet, jegliches Theater, das irgendwann, irgendwo in der Nähe eines Hofes, in einer Residenzstadt spielte, als Hoftheater zu bezeichnen. Theaterhistoriographisch ist ein Hoftheater jedoch ein Theater, das unter Leitung eines Hofes steht und von diesem finanziert wird. Das heißt, die Schauspieler haben Einzelverträge mit dem Hof, werden von ihm einzeln bezahlt, und ihr oberster Leiter, in der Regel Intendant, ist hoher Regierungsbeamter des Hofes. In diesem Sinne entstand das erste deutsche Hoftheater 1775 in Gotha. Und in diesem Sinne wurde das Weimarer erst unter Goethes Leitung 1791 zum Hoftheater. Zwar bekamen die Wandertruppen gleichfalls Zuschüsse vom Hof und durften auf dem Schloßtheater spielen. Sie blieben aber Wandertruppen und zogen nach gewisser Zeit weiter, wie beispielsweise Ekhof und Seyler in der Folge des Schloßbrandes nach Gotha. Für den Zuschauer machte das freilich keinen Unterschied. Er blickte ja auf das Theater, nicht auf seine Organisationsstruktur. Deshalb ist diese historische Entwicklung nur mittelbar für unsere Überlegungen relevant, wie das Theater sich zum höfischen Gesamtkunstwerk formierte.

Sicher richteten sich die Erwartungen auf ein Theater unabhängig davon, ob es von Wandertruppen, als Liebhabertheater oder als Hoftheater bespielt wurde. Bemerkenswert aber war das große und noch zunehmende Theaterbedürfnis, das interimistisch von 1774 bis 1784 in Weimar das Liebhabertheater zu stillen gefordert war, zu dem zwar keine Wielandschen Stücke mehr, aber dafür neben Goethes *Iphigenie* die reizvollen Singspiele wie *Erwin und Elmire* (1776), *Lila* (1777) oder *Die Fischerinn* (1782) beigetragen haben.⁵³ In diesem von Corona Schröter vertonten Liederspiel *Die Fischerinn*, zu dessen Eröffnung die Anwesenden zum ersten Mal Goethes *Erlkönig* hören konnten, verlegte Goethe beispielsweise die entscheidende Todessimulation, als sei die Tochter des Fischers ins Wasser gefallen, so in die Handlung, daß darüber der Vater und der Bräutigam des für tot gehaltenen Mädchens eigentlich andere Menschen geworden sein müßten, nachdem sie endlich die Lebende in die Arme geschlossen haben. Die hypernaturalistisch in Tiefurt an der Ilm inszenierte Handlung kam zwar mit Musik, Text, Liedern, entsprechendem abendlichen Helldunkel und dem Illusionismus einer Originalszenerie dem Hang zum Gesamtkunstwerk nahe. Wir können das jedoch nicht auf das Liebhabertheater im ganzen übertragen. Denn zum einen wissen wir nicht immer so viel wie über die sorgfältig geplante *Fischerinn*.⁵⁴ Zum anderen war das Liebhabertheater jeweils von vielen äußeren Umständen abhängig und einem stehenden Hoftheater so nicht vergleichbar.

Wenn wir indessen nach den praktischen Möglichkeiten des Hoftheaters fragen, um auch den Bezug des Schauspiels zum höfischen Gesamtkunstwerk herstellen zu können,

⁵³ Vgl. das Verzeichnis Krämers, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 793 ff.

⁵⁴ Vgl. Hans Gerhard Gräf, *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke, Zweiter Teil: Die dramatischen Dichtungen*, Bd. 2 [des ganzen Werkes Bd. 4], Frankfurt (Main) 1904, S. 614–627.

macht sich erneut das Fehlen einer Komplementärstudie bemerkbar, die sich in Ergänzung zu Ute Daniels historischer Studie zum Hoftheater mit dessen theaterpraktischen Voraussetzungen, Bedingungen, Konkretionen des Spielplans, mit der Aufführungspraxis, den Ausstattungsmöglichkeiten befaßt und die sich obendrein neben der Produktionsgeschichte von Oper, Singspiel und Schauspiel zugleich auch mit ihrer Rezeptionsgeschichte auseinandersetzt. Solange eine solche Komplementärstudie fehlt, lassen sich keine verallgemeinernden Aussagen machen, bleibt man auf die Darstellungen einzelner Theater beschränkt. Das ist auch hinsichtlich des Weimarer Hoftheaters der Fall und lenkt uns auf die bereits skizzierte Theaterleitung Goethes zurück, der den Kosmos seiner eigenen Stücke vorwiegend mit Musik konzipiert und sie auch schon, wie vielfach die Regieanweisungen der Stücke zum Ausdruck bringen, konkret hinzudenkt. Das einzige Theaterstück Goethes, das, soweit erkennbar, keine Schauspielmusik verlangt, ist der *Tasso*.⁵⁵ Er bildet somit gewissermaßen das Gegenstück zum gerade musikalisch reich durchwirkten *Faust*,⁵⁶ was freilich auch für eine *Tasso*-Aufführung keineswegs Rahmen- und Inzidenzmusik ausschließt. Doch das Textbuch von Goethes erstem Künstlerdrama, mit dem er die Weltliteratur bereichert hat, verlangt an keiner Stelle ausdrücklich nach Musik. Prinzipiell aber sind von einem gesamtkunstwerklichen Zusammenstimmen aller Künste neben der Oper und dem Singspiel, wie gerade Goethes Welttheaterkosmos veranschaulicht, auch die Schauspiele nicht auszunehmen. Nicht nur ist an ihnen überwiegend Schauspielmusik beteiligt, sondern gelegentlich kann sie sogar dominant werden, wenn wir an die Freiheitspantomime im *Egmont*-Schluß denken, wo die kerkerhafte Todesgewißheit des Titelhelden mit Hilfe einer musikunterlegten Pantomime überhöht, die Enge des Todes in die Vision der Freiheit entgrenzt wird und die Apotheose in der abschließenden Siegessymphonie erfolgt.⁵⁷

Für das Weimarer Hoftheater galt, wie bemerkt, unter Goethes Leitung ein Übergewicht von Lustspiel und Oper. Doch fehlen Vergleichszahlen, um hier generelle Aussagen zum Theaterbetrieb der Hoftheater machen zu können. Selbst quantitative Spielplananalysen, wie sie Andrea Heinz für das Hoftheater Coburg-Gotha im 19. Jahrhundert mustergültig erstellt hat,⁵⁸ fehlen. Oder es gibt sie für das 18. Jahrhundert wie für Weimar oder für das Wiener Burgtheater allzu selten.⁵⁹ Dabei täten Überblicke, die statisch untermauert sind, not. Es ist zwar erhellend, daß es an deutschen Höfen zusammen nur wenig mehr Opernbühnen gegeben haben soll als in Venedig allein, wo um 1770

⁵⁵ Auch den Erinnerungen von Carl Eberwein, *Goethes Schauspieler* (wie Anm. 11), S. 62, läßt sich kein Anhaltspunkt über Schauspielmusik zum *Tasso* entnehmen. Vgl. Benedikt Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*. „Alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet“, Frankfurt (Main) u. a. 1992, S. 240 f. (*Bochumer Schriften zur deutschen Literatur*, Bd. 34).

⁵⁶ Vgl. jetzt dazu Detlef Altenburg, *Von Shakespeares Geistern zu den Chören des antiken Dramas*. *Goethes Faust und seine Musikszene*, in: *Goethe und die Weltkultur* (wie Anm. 24), S. 331–364.

⁵⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Egmont*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 8, Weimar 1889, S. 171–305, hier S. 303–305.

⁵⁸ Andrea Heinz, *Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827–1918)*, Heidelberg 1999 (*Jenaer Germanistische Forschungen*, N. F., Bd. 4).

⁵⁹ Vgl. Otto Rub, *Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit von 8. April 1776 bis 1. Januar 1913*, Wien 1913.

zwölf Opernbühnen Abend für Abend gleichzeitig bespielt werden konnten.⁶⁰ Aber Hintergrundbedingungen, die Verlagerungen aus dem Hof- in Stadt- oder Nationaltheater, wobei sich seit 1776 gerade die Hoftheater als Nationaltheater bezeichnen, Spielpraxis, Aufführungsbedingungen, wirtschaftliche, räumliche, künstlerische, musikalische Möglichkeiten und dergleichen sind im Überblick schwer zu haben. Wohl gibt es die Einzeldarstellungen wie zu Weimar und zum Wiener Burgtheater auch zu Braunschweig, Regensburg, Mannheim oder Karlsruhe.⁶¹ Das ist zwar reichlich verkürzt, aber eine Geschichte der Hoftheaterkunst fehlt. An einer Geschichte der Schauspielmusik, die einer Geschichte der Oper und des Singspiels an die Seite zu stellen ist, arbeitet in einem Pilotprojekt des Sonderforschungsbereichs 482 *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar.⁶²

Die Wissenschaftsentwicklung ist auffällig. Entweder kam jemand von der Musik oder vom Wort her, war Musik- oder Literatur- oder gar Theaterwissenschaftler. Daß aber die hier zu behandelnden Phänomene nur gemeinsam zu bearbeiten und darzustellen sind, spricht sich erst allmählich herum. Aller Wissenschaftsentwicklung mit ihrem verhängnisvollen Zug zur Separierung entgegen verlangt eine vernünftige Behandlung des Theaters nach der Konspiration von Geschichts-, Sozial-, Musik-, Literatur-, Theater- und Kunstwissenschaften, sogar von Technikgeschichte, Architekturwesen und Manufakturkunde – in welcher Reihenfolge auch immer. Man sehe nur, welche Wirksamkeit ein Tischlermeister wie Johann Martin Mieding (1725–1782) für das Theater entfalten konnte, dem Goethe ein Denkmal gesetzt hat: „So zwang er jedes Handwerk, jeden Fleiß; | Des Dichters Welt entstand auf sein Geheiß; | Und, so verdient, gewährt die Muse nur | Den Namen ihm – *Director der Natur*.“⁶³ Oder man denke an die bei den Opernvorstellungen in Stuttgart benötigten 3,5 Zentner Unschlitt zur Beleuchtung. Am 13. April 1751 beispielsweise leuchteten im Stuttgarter Opernhaus 128 Stück Wachs- und 980 Stück Unschlittkerzen auf der Bühne und im Zuschauerraum, zusammen 338 Pfund, nebst Ampeln mit entsprechendem Maß Baumöl und Unschlitt.⁶⁴ Es wurde, wie daraus zu sehen ist, kein Aufwand gescheut, entsprechende Theaterwirkungen hervorzuzaubern.

Es gibt die These, das Singspiel habe sich als Oppositionsform gegen die höfische Prunkkunst entwickelt.⁶⁵ Es habe dem Wunsch nach nationalen Werken und der Beschränkung auf kleinere Formen entsprochen. Tatsächlich wurde beispielsweise mit

⁶⁰ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (wie Anm. 16), S. 578 ff., Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 71 und 158 ff.

⁶¹ Vgl. Anm. 7, 17, 22, 25 und 59 sowie die Bibliographie zur deutschen Theatergeschichte bei Heinz, *Quantitative Spielplanforschung* (wie Anm. 58), S. 460–466.

⁶² Dieses Teilprojekt *Musik und Theater* arbeitet in der zweiten Förderphase des Sonderforschungsbereichs seit dem 1. Juli 2001 unter der Leitung von Prof. Dr. Detlef Altenburg und Prof. Dr. Wolfram Huschke, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

⁶³ Johann Wolfgang von Goethe, *Auf Miedings Tod*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 16, Weimar 1894, S. 133–140, hier S. 136, V. 95–98 (Hervorhebung original). Vgl. Christian Schärf, *Auf Miedings Tod*, in: *Goethe Handbuch in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte* (Hrsg. Regine Otto, Bernd Witte), Stuttgart und Weimar 1996, S. 169–173.

⁶⁴ Vgl. Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 259.

⁶⁵ Ebd., S. 248.

Wielands und Schweitzers *Alceste* ein nationales Werk vorgelegt, das mit nur vier Solisten auskam. Aber Wieland beanspruchte damit den Rang einer deutschen Oper. Außerdem ist aus seinen begleitenden programmatischen Äußerungen keine Ablehnung der großen Oper ablesbar. Gerade weil Wieland ein Modell für mittlere und kleinere Residenzen schuf, lag ihm eine „höfisierende Neukonzeption“ zugrunde.⁶⁶ Sicher waren Singspiel und Oper nicht immer klar unterscheidbar, was übrigens, wie beim Schauspiel auch, dem Charakter als Gesamtkunstwerk keinerlei Abbruch tat. Doch daß für die kleinere Form auch ein bürgerliches Publikum sowie bescheidenere Residenzen die Zielstellung gewesen sind, ist nicht mehr strittig. Eine Angleichung der Spielpläne war die Folge, so daß in Residenzstädten keine großen Differenzen zum Repertoire in anderen Städten mehr bestanden. Die wirkungspoetische Konzeption ist dabei unbedingt zu berücksichtigen. Etwas ganz anderes war die Exklusivität eines Hofes, die sich jedoch ausgangs des 18. Jahrhunderts zunehmend dem bürgerlichen Bereich öffnete. Deshalb betonte Wieland, woraus sichtbar wird, welche Hoffnungen sich für ihn vor dem verheerenden Schloßbrand mit dem Weimarer Theater verbanden, bereits in seinem ersten Weimarer Jahr ausdrücklich, daß der Theaterbesuch allen offenstehen und ermöglicht sein sollte.

„Überzeugt, daß ein wohlgeordnetes Theater nicht wenig beitrage, die Begriffe, die Gesinnungen, den Geschmack und die Sitten eines Volkes unvermerkt zu verbessern und zu verschönern, begnügten Sich unsre preiswürdigste *Herzogin-Regentin* nicht, ihrem Hofe durch dasselbe die anständigste Unterhaltung, den Personen von Geschäften die edelste Erholung von ihren Amtsarbeiten und der müßigern Classe von Einwohnern den unschädlichsten Zeitvertreib zu verschaffen; Sie wollten, daß auch die untern Classen von einer öffentlichen Gemüths-ergetzung, die zugleich für selbige eine Schule guter Sitten und tugendhafter Empfindungen ist, nicht ausgeschlossen sein sollten. Und so genießt Weimar eines Vorzugs, den es mit Dank zu erkennen Ursache hat, und dessen keine andre Stadt in Deutschland sich rühmen kann, ein deutsches Schauspiel zu haben, welches Jedermann dreimal in der Woche unentgeltlich besuchen darf.“⁶⁷

Der Prinzenzerzieher trat damit zugleich als Volkserzieher hervor, der dazu auch die Möglichkeiten seines *Teutschen Merkurs* nutzte,⁶⁸ dessen erster Band gleich die *Alceste* beispielsweise mit den zitierten „Theatralischen Nachrichten“ aus Weimar begleitete.

Was von unseren Überlegungen noch gar nicht berührt wurde, war die Position der Mindermächtigen im Alten Reich, die vielleicht mit einem stärkeren Kunstinteresse reüssierten, weithin noch stark spätbarock orientiert waren und zu bislang noch kaum untersuchten beziehungsweise völlig vernachlässigten „Reichsstilen“ fanden.⁶⁹ Wenn Reinhart Meyer sagt, das Phänomen Metastasio sei zu vier Fünfteln das des katholischen Einzugsbereiches,⁷⁰ so wird davon die Situation der Mindermächtigen wohl vornehmlich

⁶⁶ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 674–688.

⁶⁷ *Wieland's Werke* (wie Anm. 42), 38. Theil, S. 213: *Theatralische Nachrichten*.

⁶⁸ Vgl. dazu jetzt: *Der Teutsche Merkur – die erste deutsche Kulturzeitschrift?* (Hrsg. Andrea Heinz), Heidelberg 2003 (*Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 2).

⁶⁹ Dieser Hinweis beruht auf einer Vortragsanregung von Otmar Freiherr von Aretin am 31. Oktober 2002 in Jena.

⁷⁰ Hinweis von Reinhart Meyer am 22. November 2002 in Weimar.

in Süddeutschland wenigstens berührt. Doch kann, diese Strukturvorgabe weiterzuvorführen, hier nur eine Anregung bleiben. Gerade die künstlerischen Entwicklungen sind gegen Ende des Alten Reiches aus Sicht der Mindermächtigen oder im Blick auf sie zu vertiefen. Wahrscheinlich profitierte davon auch unser Verständnis des Theaters um 1800.

Vor dem Hintergrund einer anthropozentrierenden Aufklärung,⁷¹ wie sie symptomatisch von einem fühlenden und mitempfindenden Herkules, aber auch von zuvörderst menschlich handelnden Helden wie Prometheus oder Iphigenie verkörpert wird, wird die Absicht erkennbar: Nach der Befreiung aus einer vorgegebenen normativen Poetik, dem Heraustreten aus Bevormundung und Unmündigkeit, auch der Abkehr von Manierismus und Barock und der Zuwendung zu einem klassizistisch aufgehellten, nun nicht mehr nur griechischen oder römischen Himmel und vor allem einer neuartigen, auch wissenschaftlichen Durchdringung von Natur steuert auch das Theater auf eine neuentdeckte und neu zu entdeckende menschliche Natur zu. Diese Entwicklung bahnte sich lange vor dem Natur- und Shakespeare-Enthusiasmus des Sturm und Drang an. Davon konnte das Theater nicht unberührt bleiben. Mit einer Beobachtung des Physikers Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) läßt sich das Problem besonders treffend veranschaulichen. Dieser hatte zur *Alceste*-Zeit 1774/75 in London acht von Garricks besten Rollen gesehen. David Garrick (1717–1779) machte auf ihn einen unerhörten Eindruck, so daß er damals in *Briefe aus England* schrieb: Wenn Garrick die Bühne ohne einen spezifischen Affekt betrete, möchte man nur noch ihn allein ansehen; er gehe und bewege sich unter den übrigen Schauspielern „wie der Mensch unter Marionetten“.⁷² Garricks Schauspieler-Revolution betrifft die Natürlichkeit der Darstellung, die selbstverständlich immer eine inszenierte Natürlichkeit bleibt. Daneben gibt es die Natürlichkeit der Konzeption zu beachten, auf die hin die gesamt-kunstwerklichen Möglichkeiten des Theaters zu konzentrieren sind. Hierher gehören so bedeutende Folgerungen wie die Überwindung der verhängnisvoll schuldhaften Verstrickung in der Tragödie, beispielsweise die Mündigkeit von Goethes Iphigenie, die die Tragödienkonsequenz dadurch vermeidet, daß sie mit ihrem Bruder Orest aus der Verkettung in Tantalidenfluch und Erbsündhaftigkeit gleichermaßen hervortritt und zum Schluß dem vermeintlichen Barbaren Thoas sogar ein „Lebt wohl!“ bringt.⁷³ In dieser Natürlichkeit bleibt auch Wielands Herkules erreichbar, so daß Parthenias herzrührender Gesang selbst diesen Helden zu einer humanen, auch „verteufelt humanen“ Aktion⁷⁴ bewegen kann. „Ungeheuer ist viel. Doch“ – auch in dieser humanen Dimension – „nichts | Ungeheuerer als der Mensch“, wie es Hölderlin

⁷¹ Vgl. Klaus Manger, *Goethe und die deutschen Aufklärer*, in: *Goethe-Jahrbuch* 118 (2001), S. 46–57.

⁷² Brief Lichtenbergs an Heinrich Christian Boie vom 1. Oktober 1775, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Briefe aus England*, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe* (Hrsg. Wolfgang Promies), Bd. 3, München 1994, S. 331. Vgl. Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 205; Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 248 ff.

⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 10, Weimar 1889, S. 1–95, hier S. 95. – Vgl. Wolfdieterich Rasch, *Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*, München 1979.

⁷⁴ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 19. Januar 1802, in: *Goethes Werke*, Abt. IV, Bd. 16: *Goethes Briefe, 1802–1803*, Weimar 1894, S. 11. – Vgl. Arthur Henkel, *Die „verteufelt humane“ Iphigenie. Ein Vortrag*, in: Arthur Henkel, *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*, Stuttgart 1982, S. 85–101.

aus des Sophokles *Antigone* überträgt.⁷⁵ Der Mensch wird zum Maß aller Dinge, auch im Zusammenwirken der Künste, die sich zum Gesamtkunstwerk auf der Bühne vereinigen und auf die Wirkung im anteilnehmenden Zuschauer hin berechnet sind.

Mit dem veranschaulichenden Bild des Mythos ging es zum einen darum, die Statuen bzw. Puppen auf der Bühne zu beleben, wie es Garrick vermochte, nämlich mit einem hohen Maß von Natürlichkeit zu agieren. Diesem Ziel diene schon Lessings Entwurf vom gemischten, dem Publikum angenäherten Charakter ebenso wie die von den Autoren angestrebte Wahrscheinlichkeit der Handlungen. Zum anderen war in Anlehnung an den Mythos die Statue des Zuschauers zu beleben. Herders Großentwurf einer Haptik, des Greifens und Begreifens des Menschen, die er in seiner *Plastik* (1778) entwarf, sollten eine Optik und eine Akustik folgen. Ziel war nicht nur, die unbelebten Statuen Condillacs, Bonnets, Buffons zu überwinden.⁷⁶ Sondern Ziel war vor allem, den „ganzen Menschen“ als Einheit von Körper und Geist zu verstehen,⁷⁷ wie sie in der Zeit auf der Grundlage von Descartes' „*commercium mentis et corporis*“ und der neuen Anthropologie viel diskutiert wurde.⁷⁸ Leiblichkeit bedeutete ein physiologisches Zusammenspiel aller fünf Sinne. Erst wenn die spezifisch sinnlich-sittliche Struktur des Menschen erfaßt war, konnte aufgrund dieser Neubestimmung Pygmalion seine Statue nach dem Vorbild der Marmorskulptur Falconets oder der „*Scène lyrique*“ Rousseaus zum Leben erwecken.⁷⁹ An dieser Metamorphose waren alle Künste, soweit sie der Sinnlichkeit des Menschen entgegenkamen, zu beteiligen. Erst wenn der transitorische Augenblick dieser Metamorphose Wirklichkeit wurde, konnten die Künste triumphieren. Weder Nachahmungsklassizismus noch Schönheitsästhetik konnten den höchsten Rang länger beanspruchen. Dieser kam fortan der Lebendigkeit zu. Dafür war es nachrangig, ob sich Pygmalions Statue in ihrer Vollkommenheit verlebendigt, weil sich ihr Schöpfer in sie verliebt und ihr um den Hals fällt, oder ob sich die Statue, da Pygmalion ihr um den Hals fällt, für ihn nur, in seiner Projektion, verlebendigt.⁸⁰ Entscheidend ist, daß sie Leben bekommt. Diese neue auch vom Singspiel und vom Schauspiel praktizierte Natürlichkeit – in ihrer kunstfertigen Kunstlosigkeit ist sie eine der Lebendigkeit und der Unmittelbarkeit. Plötzlich treten selbst in einem originalen Klassizismus, der sich vom normativen

⁷⁵ Chor zu Beginn des Zweiten Aktes: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe [...], (Hrsg. Friedrich Beißner), Bd. 5, Stuttgart 1952, S. 219 (V. 349 f.).

⁷⁶ Vgl. Herders Brief an Johann Heinrich Merck vom 12. September 1770, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe. Erster Band: April 1763 – April 1771*, bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold, Weimar 1977, Nr. 93, 101, S. 217. Vgl. Klaus Manger, *Herder im Lichte der Aufklärung*, in: *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West* (Hrsg. Peter Andraschke, Helmut Loos), Freiburg 2002, S. 17–32 (*Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae*, Bd. 103).

⁷⁷ Vgl. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992* (Hrsg. Hans-Jürgen Schings), Stuttgart und Weimar 1994 (*Germanistische-Symposien-Berichtsbände*, Bd. 15).

⁷⁸ Vgl. Jutta Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin und New York 1996, S. 55 ff. (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 6).

⁷⁹ Vgl. *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike* (Hrsg. Achim Aurnhammer, Dieter Martin), Leipzig 2003.

⁸⁰ Vgl. Inka Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.

Klassizismus wie Pygmalions Statue von einem Marmorblock unterscheidet,⁸¹ alle Götter, Helden und anderen Gestalten, stammen sie aus dem Mythos oder der Historie, sofern die künstlerischen Kräfte das gestatten, als handelnde Menschen vor die Augen der Zuschauer. Wielands Herkules ist für diesen Prozeß der Anthropozentrierung ein selbst fühlendes und Mitempfindung heischendes Beispiel.

Um diesen Zielen auf der Bühne zum Durchbruch zu verhelfen, entwarf Konrad Ekhof in seiner Programmschrift vom 28. April 1753 zur Gründung einer *Schauspieler-Akademie* eine „Grammatik der Schauspielkunst“ und eine „Beredsamkeit des Leibes“, die er als „Freykunst“ unter die schöpferischen Künste erhob.⁸² Am Anfang seiner Reform stand also eine Aufwertung der Schauspielkunst, in der man sich die Musenschwestern Melpomene (Tragödie), Thalia (Komödie) und Polyhymnia (Pantomime), vielleicht sogar Terpsichore (Chordichtung und Tanz) sowie Erato (Gesang und Tanz), vereint vorstellen konnte. Ekhofs Forderung zielte auf eine einheitliche Wirkung der Schauspieler, der die Raumbildgestaltung der Bühne ebenso wie die von jedem Schauspieler aus dem Gesamtgefüge heraus gestaltete Rolle entsprechen mußte, was Ekhof, wie schon anklang, „Konzertierung des Spiels“ nennt und was in die theaterimmanenten Mittel zu verlängern oder zu übertragen ist.⁸³ Und was bei Lessing „Sprache des Herzens“ heißt,⁸⁴ verfolgt gleichfalls nichts anderes, als aus Maschinen Menschen zu formen, wie das Lichtenberg an Garrick bewundert. „Wenn wir keine Aufmerksamkeit auf unsre Gestalt merken lassen, und der Zuschauer glaubt nur unsere Seele wirken zu sehen, alsdann ist das Edle auf seinem höchsten Punkte“,⁸⁵ heißt es, noch einmal in Lessings Übersetzung, bei François Riccoboni in dessen *L'Art du théâtre* (1750). Ekhof hat diese Abhandlung mit seinen Schauspielern in Lessings Übersetzung von *Die Schauspielkunst* (gleichfalls 1750), wie die Sitzungsprotokolle festhalten, 1754 durchgenommen.⁸⁶ Mittelpunkt all dieser „Konzertierung des Spiels“, die auf eine ganz neue von Seelenkräften gelenkte Verkörperung zielte, war das von Garricks Natürlichkeitsstreben bereits ausgestaltete innere Wesen der Vorstellungskunst, eine folglich nicht allein anthropozentrierte Handlung, sondern darüber hinaus eine von Seelenkräften und damit von innen heraus gestaltete Darstellung.

Hier wurzeln jene bewegenden (rhetorisch *movere*), herzerwühlenden Aktivitäten, die auch die Musik einbezogen, von der allerdings in den Abhandlungen noch nicht allzuviel zur Kenntnis genommen wurde. Das könnte darin begründet gewesen sein, daß der Musik lange noch eine dienende Funktion zugewiesen wurde. Aber es gibt Ausnahmen,

⁸¹ Zum originalen Klassizismus vgl. Klaus Manger, *Klassizismus und Aufklärung. Das Beispiel des späten Wieland*, Frankfurt (Main) 1991, S. 242–290 (*Das Abendland*, N. F. 18).

⁸² Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 512, 514 f., 516; Gerhard Piens, *Konrad Ekhof und die erste deutsche Theater-Akademie*, o. O. 1956; Linder, *Ästhetische Erziehung* (wie Anm. 25), S. 119 f.

⁸³ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 517; Lilly Pietsch-Ebert, *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1942 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 46).

⁸⁴ Ebd., S. 533. Lessing sagt: „Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt.“ *Lessings Werke* (wie Anm. 34), Teil 5, S. 128: *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück.

⁸⁵ *Lessings Werke* (wie Anm. 34), Teil 12, S. 98.

⁸⁶ Ebd., S. 21 f.

die zu beachten sich lohnt, gerade weil sie doch vergleichsweise selten zu sein scheinen. So berichtet der Weimarer Musikdirektor Carl Eberwein (1786–1868), der seit 1807 die Goethesche Hausmusik leitete: „Schillers und [Zacharias] Werners Neigung, in ihre Dramen Gesänge einzuflechten, gaben ihm [dem Klavierspieler Franz Seraph von Destouches (1772–1844) als Kapellmeister] Gelegenheit, sich als Komponist zu zeigen. Die Musiken zu *Wilhelm Tell*, *Turandot*, *Braut von Messina* und *Wanda* flossen aus seiner Feder.“⁸⁷ Oder hinsichtlich der unterschiedlich verwendeten Schauspielmusik ist ein Zeugnis wie dieses, weil so selten, fast schon kostbar. Am 18. Oktober 1798 wurde das „im Innern verjüngte Theater“ mit *Wallensteins Lager* und einem Prolog eröffnet, wozu Eberwein anmerkt: „Die Musik zu *Wallensteins Lager* ist kernhaft und aus einem Guß mit dem Gedicht. Der Marsch und das Rekrutenlied sind von [Johann Friedrich] Kranz; das Lied: *Es leben die Soldaten* von [Johann Friedrich] Reichardt aus *Claudine von Villa Bella*, und die Melodie des Reiterliedes von dem Regierungsrat [Christian Jakob] Zahn in Calw, eine Melodie, welcher Schiller unter mehreren Compositionen den Vorzug einräumte.“⁸⁸ Das Theater lebte immer schon von allen möglichen Lizenzen.

Wie die Dramen Lessings zeigen, die nicht für das Hoftheater vorgesehenen Wielands, *Lady Johanna Gray* (1758) und *Clementina von Porretta* (1760), die Schillers ohnehin oder die Goethes, von Ausnahmen wie der *Iphigenie* abgesehen, wurden Götter und Mythenhelden gar nicht mehr so häufig zu Protagonisten der Stücke. Sogar im Singspiel hielten, wie das zuvor schon Goethe mit dem *Götz von Berlichingen* praktiziert hatte, beispielsweise Anton Klein (1748–1810) und Ignaz Holzbauer (1711–1783) mit *Günther von Schwarzburg* (1777) Ausschau nach einem „nationellen“ Stoff.⁸⁹ Der Sujetwandel ist an den Titeln schon ablesbar, da sich im Bereich des Singspiels jetzt auch antike und nationale Stoffe etablierten, wo doch einfache, ländliche Sujets der Ausgangspunkt waren, wenn *Lottchen am Hofe* (1767), *Die Liebe auf dem Lande* (1768) oder *Die Jagd* (1770) geboten wurden.⁹⁰ Christian Felix Weiße (1726–1804) und Johann Adam Hiller (1728–1804), in Weimar Johann Carl August Musäus (1735–1787) und Kapellmeister Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792) mit dem *Gärtnermädchen* (1769) hatten hier schon vorgearbeitet. Goethes *Erwin und Elmire*, komponiert 1776 von der Herzoginwitwe Anna Amalia, oder *Die Fischerinn*, komponiert 1782 von Corona Schröter, konnten folgen.⁹¹ Interessanterweise blieben die Melodramen wie Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* (1762), Johann Christian Brandes' und Georg Bendas *Ariadne auf Naxos* (1775), Friedrich Wilhelm Gotters und Georg Bendas *Medea* (1775) oder Goethes von Karl Siegmund von Seckendorff vertonte *Proserpina* (1778) eher den antiken Stoffen verpflichtet. Und die Schauspieler wurden aus ihren Paraderollen herausgeholt und auf disparate Rollen verpflichtet. Auch dafür bietet wiederum Carl Eberwein Belege: „Madame Vohs gab Marie Stuart und in der *Zauberflöte* die Papagena; Wolff den Tasso und den Korporal im *Wasserträger*; Madame Wolff Iphigenia von Goethe und im

⁸⁷ Eberwein, *Goethes Schauspieler* (wie Anm. 11), S. 40 f.

⁸⁸ Ebd., S. 41.

⁸⁹ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 354–395.

⁹⁰ Ebd., S. 124 f.

⁹¹ Ebd., S. 786, 467–488, 465. Dazu Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen* (wie Anm. 55), S. 72–104.

Doktor und Apotheker die Claudia.⁹² Was die Ausstattung betraf, weiß Eberwein zu berichten, fehlten zu kostspieligen Kostümen die Mittel. Das bedeutete, daß man aus der Not eine Tugend machte. „Mit allem Äußern verfuhr man mäßig; hingegen steigerte man das Innere, Geistige so hoch als möglich. Auch war Goethe der Ansicht, das Ganze sei ja nur ein Spiel; man müsse der Phantasie des Zuschauers Freiheit lassen, Das zu ersetzen, was etwa noch fehle.“⁹³

Der zu beobachtende Repertoirewandel gilt für das Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt. Nach der Arminius- und Hermann-Manie,⁹⁴ von der Weimar verschont blieb, drängten neben den nationellen und natürlichen Stoffen auch die Extremgestalten auf die Bühne, beispielsweise *Don Giovanni* von Tirso de Molina über Molière zu Lorenzo da Ponte und Mozart⁹⁵ oder *Faust* von Christopher Marlowe, Joseph Anton Stranitzky zu Goethe, Arrigo Boito, Charles Gounod oder Hector Berlioz bis hin zu *Don Juan und Faust* (1829) von Christian Dietrich Grabbe.⁹⁶ Mit dessen Uraufführung am Hoftheater Detmold am 29. März 1829, zu der Albert Lortzing die Schauspielmusik komponierte, verlassen wir das Hoftheater keineswegs. Bei der anderen Extremgestalt, dem Betrüger Cagliostro, dachte Goethe zuerst an eine Oper *Die Mystifizierten*, bearbeitete dann den Stoff aber unter dem Eindruck der Französischen Revolution als Lustspiel. *Der Groß-Cophta* (1792) wurde das erste Stück, das Goethe unter seiner Leitung als sein eigenes auf die Hoftheaterbühne brachte.⁹⁷ Ausgerechnet die gesamt-kunstwerklich vorgeführte moralische Pleite des Hochadels, die diese vorrevolutionäre Melange aus Hochstaplerwesen des Giuseppe Balsamo und in der Halsbandaffäre gipfelnder Habgier des sein Ethos verratenden Adels vorführt, wollte Goethe zum Gegenstand eines alljährlich als Wahrzeichen aufzuführenden Hoftheaterstücks machen. Offensichtlich hat er damit eine Extremsituation auch des Hoftheaters ausgereizt, wenn er es in dieser Form zu einer moralischen Anstalt machte.

Wie Goethes Behandlung des Cagliostro-Stoffes zeigt, blieben, wie immer schon, Oper und Schauspiel zweierlei. Aber ihre Stoffe wurden, wenn wir allein an die Behandlung Schillers in der Oper denken, stärker durchmischt. Trotz dem bevorzugten Typus der italienischen Oper stieg jedoch Carl Maria von Webers *Der Freischütz* im 19. Jahrhundert zu einer der beliebtesten Opern auf.⁹⁸ Die stärkste Durchmischung erfolgte im Schauspiel, die beispielsweise am Burgtheater, dem „Hof- und Nationaltheater“ in Wien,⁹⁹ zwischen 1776 und 1913 Kotzebue mit 3872, Shakespeare mit 2177 und Schiller

⁹² Eberwein, *Goethes Schauspieler* (wie Anm. 11), S. 34.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Hans Martin-Blitz, *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg 2000, S. 91 ff. (*Hamburger Edition*).

⁹⁵ Vgl. Elisabeth Frenzel, *Don Juan*, in: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart⁶ 1983, S. 156–161 (*Kröners Taschenausgabe*, Bd. 300).

⁹⁶ Ebd., S. 208–216.

⁹⁷ Vgl. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen* (wie Anm. 54), Bd. 3 [des ganzen Werkes Bd. 5], Frankfurt (Main) 1906, S. 124–147. – Vgl. Klaus Manger, „...nach Wundern schnappen“: *Goethes Mahnmahl Der Groß-Cophta*, in: *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk* (Hrsg. Klaus Manger), Heidelberg 1999, S. 207–230 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Bd. 164).

⁹⁸ Vgl. beispielsweise Heinz, *Quantitative Spielplanforschung* (wie Anm. 58), S. 404.

⁹⁹ Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 240. Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 354 ff.

mit 1911 Aufführungen zu den meistgespielten Autoren machte.¹⁰⁰ Ihnen folgten Friedrich Ludwig Schröder, Heinrich Laube, August Wilhelm Schlegel, Ernst von Bauernfeld, Scribe & Company, Johanna von Weißenthurn und dahinter erst Goethe. Nach Stücken jedoch läßt sich das Repertoire einer gewissen Hochkultur, dessen Kanon sich im 19. Jahrhundert etabliert hat, bestätigen. Denn hier folgen aufeinander: Shakespeare *Hamlet*, Schiller *Maria Stuart* und *Don Karlos*, Goethe *Faust*, Lessing *Emilia Galotti*, Schiller *Kabale und Liebe*, Goethe *Egmont* und Shakespeare *Romeo und Julia*. Lessings *Minna von Barnhelm*, Schillers *Räuber* und *Wallenstein* sowie Lessings *Nathan* schließen sich an.¹⁰¹

Beklagte Sulzer ausgangs des 18. Jahrhunderts noch, daß das deutsche Theater im Vergleich mit Athen „armselig“ sei, nicht viel besser als ein „Raritätenkasten“,¹⁰² und daß es auf keiner heutigen Bühne möglich sei, „irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzustellen“,¹⁰³ so tritt daraus sichtbar zutage, wie wenig neue Theaterkonzeption und tatsächliche Theaterpraxis noch aufeinander abgestimmt waren. Angesichts der noch unübersichtlichen und ungegliederten Situation wäre auch ein vorläufiges Fazit ein zu großes Wagnis. Deshalb mögen einige Schlußbemerkungen genügen.

– Es läßt sich beobachten, wie sich Theaterbauten auch des Hoftheaters – und zwar nicht nur in Weimar – zunehmend als autonome Bauten emanzipierten,¹⁰⁴ die damit aus der Unmittelbarkeit der Residenz in die nähere oder fernere Umgebung verlagert wurden. Damit ist nichts über die wirtschaftliche oder konzeptionelle Zuständigkeit des Hofes gesagt, die in modifizierter Weise auch, wenn das Theater in einen eigenständigen Bau umzog, erhalten blieb. Wenn der Hof einen neuen, teuren Theaterbau finanzierte, unterstützte er auch das Ensemble, das in diesem spielte.

– Offensichtlich ist es nicht allein den immer zu beachtenden wirtschaftlichen Verhältnissen geschuldet, wenn die Ausstattung auch im Hoftheater nicht länger überwältigend zu sein beanspruchte, sich von barockem und spätbarockem Gepränge abwandte und zunehmend der Konzeption und theatralen Vermittlung dienstbar gemacht wurde. Zugleich war das sich auch auf Filialbühnen erstreckende Theater auf größere Variabilität angewiesen und entfernte sich schon deshalb vom extravaganten Zuschnitt.

– In das Zentrum des Bühnengeschehens rückten handelnde Personen, die in einem vor dem Hintergrund der Aufklärung konsequenterweise anthropozentrierten Theater sich aus Göttern und Helden des Mythos in Menschen wandelten und aus dogmatischer Bevormundung und selbstverschuldeter Unmündigkeit herausführten.

¹⁰⁰ Vgl. Rub, *Das Burgtheater* (wie Anm. 59).

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 38), *Erster Theil*, S. 771 im Artikel *Drama, Dramatische Dichtkunst*. Vgl. im *Vierten Theil*, S. 280–297, den Artikel *Schauspiel*. Vgl. zum „Raritätenkasten“ Christoph Martin Wieland, *Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen* (1773), in: *Sammtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796 (C¹-Oktav), S. 276; sowie Johann Wolfgang von Goethe, *Zum Schakespears Tag* [wohl für den 14. Oktober 1771], in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 37, Weimar 1896, S. 127–135, hier S. 133 (zuerst gedruckt 1854).

¹⁰³ Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 38), *Erster Theil*, S. 771.

¹⁰⁴ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 705. Vgl. Harald Zielske, *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 65).

– Ekhofs „Konzertierung des Spiels“ gab den entscheidenden Impuls. Dieser brachte es mit sich, daß in konsequenter Weiterentwicklung Theaterarchitektur, Beleuchtung, Ausstattung, Rolle, Kostüm, Maske, gegebenenfalls Musik, so auf die seelische Befindlichkeit der Akteure lenkten, lenken sollten, daß deren Handlungen alle Aufmerksamkeit der Zuschauer fesselten, die Äußerlichkeiten zurückdrängten. Auf diese Weise wurden im Zentrum des Spiels Menschen sichtbar, an deren inneren Prozessen die Zuschauer unmittelbar teilhaben konnten, weil sie zu Zeugen der sich vor ihnen auf der Bühne formierenden Entscheidungen wurden.

– „Natur auf der Bühne ist Menschendarstellung“, sagt August Wilhelm Iffland.¹⁰⁵ Täuschung der Zuschauer hieß jetzt, daß diese über den ihnen vor die Augen tretenden Geschöpfen der Phantasie sich selbst vergaßen.

– Die auf die menschliche Aufnahme berechnete Mäßigung, die, wenn überhaupt, die Überwältigung nicht in der Ausstattung, sondern in der Handlung suchte, war in doppeitem Sinne anthropozentriertes Theater. Sie brachte die auf der Bühne in den Herzgruben und auf den Gesichtern der handelnden Personen sich vollziehenden Entscheidungen nicht nur nahe, sondern ließ sie unmittelbar mit- und nachvollziehen. Der Adressat des wirklich konzertierten Spiels war, ist und bleibt der einzelne Zuschauer.

– Ein „Concert“¹⁰⁶ ist eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen. Diese Vereinigung aller Kräfte des Theaters in „innerliche[r] Vollkommenheit“¹⁰⁷ auf das eine transitorische Geschehen vom Theater zum Zuschauer war es, die von Ekhofs „Konzertierung des Spiels“ ihren Ausgang nahm. Für diesen gesamt-kunstwerklichen Stil konnte schon nicht mehr wichtig sein, daß es das Hoftheater war, von dem dieses Spiel kam. Überraschenderweise wurde das Hoftheater vornehmlich von bürgerlichen Schriftstellern und Musikern bedient, reformiert und transformiert. Das war angesichts des Publikumswandels um 1800 insofern konsequent, als Schiller im Publikum seinen „Souverain“ erkannte.¹⁰⁸ Somit profitierte das Theater von den Zurichtungen des höfischen Gesamtkunstwerkes, spielte sich jedoch aus der Exklusivität heraus, um für jedermann erreichbar zu werden. Selbst die Götter und Helden waren ausgangs des 18. Jahrhunderts, wenigstens vermittelt durch die neue Theaterkonzeption, zu Menschen geworden, „um den Menschen zum Gott zu erheben“.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 740; Piens, *Conrad Ekhof* (wie Anm. 82), S. 50.

¹⁰⁶ Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 38), *Erster Theil*, S. 620 im Artikel *Concert*.

¹⁰⁷ Ebd., S. 768 im Artikel *Drama, Dramatische Dichtkunst*.

¹⁰⁸ Friedrich Schiller, *Rheinische Thalia und Thalia. Ankündigung* (1785), in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22: *Vermischte Schriften* (Hrsg. Herbert Meyer), Weimar 1958, S. 93–101, hier S. 94. Vgl. Friedrich Schiller, *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782): „Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.“, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20: *Philosophische Schriften, I. Teil* (Hrsg. Benno von Wiese), Weimar 1962, S. 79–86, hier S. 82.

¹⁰⁹ In Abwandlung von Goethe: *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, unter „Schönheit“ in: *Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen* (Hrsg. Johann Wolfgang von Goethe), Tübingen 1805, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 46, Weimar 1891, S. 29. Vgl. Friedrich Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784), in: Schiller, *NA 20* (wie Anm. 108), S. 87–100, hier S. 100: „Jeder Einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurück fallen, und seine Brust giebt jetzt nur Einer Empfindung Raum – es ist diese: ein Mensch zu seyn.“

Architektur und Zeremoniell

Beobachtungen zu ihrem Verhältnis im Schloßbau des Barock

Von Wolfgang E. Stopfel

Die folgenden Überlegungen eines Kunsthistorikers betreffen den – modern ausgedrückt – organisatorischen und architektonischen Rahmen auch für das, was Sie vor allem beschäftigt: Musik und Theater. Ich hoffe, daß sich daraus vielleicht die Anregung ergibt, Parallelen oder Unterschiede dazu auch bei der Betrachtung gleichzeitiger Phänomene, eben Musik und Theater, an barocken Höfen festzustellen:

Seit dem ersten zusammenfassenden Buch über die Architektur des Barock von dem Dresdner Architekturlehrer und Architekten Cornelius Gurlitt,¹ mit dem die Geringschätzung, ja Ablehnung dieses Stiles ein Ende fand, reißt die Folge der Veröffentlichungen zur Barockarchitektur nicht ab; sie erreichte ihren Höhepunkt in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Neben Monographien über einzelne Schlösser, mustergültig etwa die über die Würzburger Residenz, erscheinen nun vor allem Bücher über einzelne große Architekten, deren immer wieder apostrophierte großartige Raumschöpfungen, vor allem auch im Schloßbau, die Verfasser zu Feststellungen veranlassen, die einem Heroenkult nicht unähnlich sind. Auch nationalistische Töne mischen sich ein, vor allem in Wilhelm Pinders berühmtem Blauen Buch *Deutscher Barock*.²

In der Einleitung widmet er einen umfangreichen Text der Baugruppe von Vestibül, Treppe und Festsaal in deutschen Schlössern, und diese Betonung der später einmal als „Hauptraumgruppe“ bezeichneten Räume – ich habe noch nicht gefunden, von wem der Begriff eigentlich stammt – beherrscht in ganz auffälliger Weise auch alle späteren Veröffentlichungen über deutsche Barockschlösser, teilweise bis heute. Und der Begriff „Hauptraumgruppe“, der eine Überordnung bestimmter Bauteile über alle übrigen Räume eines Schlosses suggeriert, zeitigte sogar eine ganz praktische Wirkung. In vielen Fällen wurde bei den nahezu sämtlich im Krieg zerstörten oder schwer beschädigten deutschen Barockschlössern diese sogenannte Hauptraumgruppe restauriert oder rekonstruiert, während die übrigen Räume als uninteressante Dispositionsmasse galten, so in Bruchsal, in Stuttgart, in Münster, in Mannheim und anfangs auch in Berlin-Charlottenburg. Die Frage, ob ein solches Herausheben einer Hauptraumgruppe etwa mit der Absicht und Funktion des Schlosses zur Zeit seiner Erbauung in Übereinstimmung stünde, wurde nicht gestellt.

Eigentlich völlig außer Betracht blieb in der baugeschichtlichen Literatur die Frage nach der Nutzung eines barocken Residenzschlosses überhaupt. Kaum beachtet wurde, daß ein solches Schloß den größten Teil der Verwaltung eines ganzen Staates aufnahm

¹ Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus*, 3 Bd., Stuttgart 1887–89.

² Wilhelm Pinder, *Deutscher Barock. Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*, Düsseldorf und Leipzig 1912 (viele Nachauflagen).

und in großem Umfang für Wohnungen genutzt wurde – 1744 waren in Versailles 10.000 Personen tätig, von denen ein großer Teil im Schloß wohnte. Unberücksichtigt blieb auch, daß umfangreiche Einrichtungen notwendig waren, um die Menschen im Schloß zu versorgen, ihre Hinterlassenschaften zu entsorgen und einen Teil von ihnen mit Verkehrsmitteln – Pferden, Kutschen, Wagen – zu versehen.

Die Frage „Was passierte eigentlich in einem Residenzschloß des 18. Jahrhunderts?“ blieb also in der baugeschichtlichen Literatur nahezu unbeachtet, und das bezog sich auch auf die einstmals von den Herrschaften genutzten oder bewohnten Räume. Wozu dienten die Zimmerfluchten der Staatsappartements, von deren prächtiger Ausstattung zumeist wenigstens die stuckierten und bemalten Decken erhalten waren, die aber als Reihen von einfachen Rechteckräumen keine großartige Architektur darstellten?

Da erschienen seit Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Veröffentlichungen, die die Frage nach dem Sinn und der Funktion der barocken Residenzschlösser in Verfolgung einer ganz anderen Fragestellung berührten. Dem Buch von Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1969),³ das sich vor allem mit dem Frankreich unter Ludwig XIV. beschäftigte, folgte 1973 Jürgen Freiherr von Kruedeners *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*⁴ und 1980 von Hubert Ehalt *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*⁵ wieder in einer Reihe *Sozial- und wirtschaftshistorische Studien*. Alle drei stellten das höfische Zeremoniell in den Mittelpunkt ihrer sozialhistorischen Forschungen. Mit seinem Verhältnis zur Architektur befaßte sich vor allen Dingen Ehalt. Seine Überlegungen kulminieren in den Sätzen: „Der Künstler am Hof eines absolutistischen Fürsten hatte, gleich ob er Schloß-, Theater-, Gartenarchitekt oder Festregisseur war, die zentrale Aufgabe, den Rahmen für die zeremonielle Selbstdarstellung des Herrschers zu schaffen. Diese Forderung ließ mit dem Schloß einen Gebäudetyp entstehen, dessen wesentlichste Funktion weder das Wohnen noch das Wirtschaften war, sondern das Fest als Demonstrationsmittel fürstlicher *grandeur*.“⁶ Das klingt sehr imposant, ist sicher auch im Prinzip richtig, wird aber in dieser Deziertheit den sehr unterschiedlichen Bedingungen und Verhältnissen höfischer Gesellschaften nicht gerecht, denn schon die diesen Sätzen nachfolgende Übertragung auf die tatsächlichen Verhältnisse in der Wiener Hofburg ist schlicht falsch. Sicher nicht richtig ist es, den Begriff „zeremonielle Selbstdarstellung“ nur auf tatsächliche Handlungen im Bereich des Zeremoniellen zu beziehen und die Architektur der Schlösser nur als Folie zu verstehen, die solche zeremoniellen Handlungen ermöglicht und unterstützt.

So wurde es allerdings in einer Reihe neuerer Arbeiten gesehen, denn die Anregungen aus dem Bereich der Sozialgeschichte wurden in der Kunstgeschichte aufgegriffen und

³ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Darmstadt und Neuwied 1969.

⁴ Jürgen Freiherr von Kruedener, *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*, Stuttgart 1973 (*Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 19).

⁵ Hubert Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1980 (*Sozial- und wirtschaftshistorische Studien*, Bd. 14).

⁶ Ebd., S. 93.

das Zitieren von Elias und Ehalt bei der Beschäftigung mit barocker Profanarchitektur geradezu üblich.

Statt der Hauptraumgruppe galt das Interesse nun vorwiegend den Zimmerfolgen der Staatsappartements und der Ikonographie ihrer Ausstattung. Es wurde festgestellt, daß der Aufwand für die Ausstattung und der Inhalt der Darstellungen sich in einem Staatsappartement von Raum zu Raum steigern und in der Nähe von Thron oder Prunkbett kulminieren, daß Wertkategorien etwa bei Stuckdecken am Umfang der figürlichen Darstellungen innerhalb des Ornamentes erkennbar werden, daß Stufen der Raumbedeutung innerhalb des Zeremoniells in der Abfolge vom Monogramm über das Wappen bis hin zum Herrscherportrait, real oder in mythologischer Verkleidung, ausgedrückt werden, kurz, daß Architektur und Ausstattung der Schlösser allein vom Zeremoniell bestimmt waren.

Inzwischen weiß man: Das Verhältnis von Zeremoniell und Architektur ist komplizierter, auf keinen Fall so unmittelbar, in verschiedenen Schloßbauten sehr unterschiedlich und noch keineswegs ausreichend erforscht. Gerade in Thüringen gibt es ja eine ganze Reihe von Forschungsvorhaben, die sich zentral oder am Rande damit beschäftigen. Auch meine Überlegungen gelten der Frage, ob und in welchem Umfang die Räume eines Barockschlosses mit ihrer Ausstattung nur für das in ihnen stattfindende Zeremoniell geschaffen wurden und es widerspiegeln, ob man aus den Räumen eines barocken Schlosses und ihrer Ausstattung sicher auf das in ihnen stattfindende Zeremoniell zurückschließen kann.

Der Hof der französischen Könige – vor allem Ludwigs XIV. in Versailles – und der Wiener Kaiserhof gelten unbestritten als die beiden Vorbilder, denen die Höfe in den deutschen Territorien mit ihren Schloßbauten und mehr oder weniger auch im geübten Zeremoniell nachfolgten. Vor allem Versailles wird regelmäßig genannt. Ich beginne aber anderswo.

Als Beispiel, um Ihnen die Begriffe „Hauptraumfolge“ und „Staatsappartement“ anschaulich zu machen, wähle ich das Schloß in Rastatt. Es gehört zu den unbekannteren unter den deutschen Barockschlössern, obwohl es eines der größten und das als erstes fertiggestellte überhaupt ist. Sie kennen seinen Namen natürlich wegen des Hofkapellmeisters Johann Kaspar Ferdinand Fischer.

Das Schloß in Rastatt wurde ab 1699 errichtet und war 1705 weitgehend fertig. Eine riesige Dreiflügelanlage. Drei Türen im Mittelbau gewähren Einlaß in ein Vestibül, dahinter eine „sala terrena“. Ein gewaltiges, doppelläufiges Treppenhaus, das sich über elf der insgesamt 23 Achsen des Hauptbaues erstreckt, leitet den Besucher in ein oberes Vestibül; dahinter liegt der die ganze restliche Gebäudetiefe einnehmende Hauptsaal – das wäre die sogenannte Hauptraumfolge.

Bauherr des Schlosses war der Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, Oberster Feldherr des Reiches, Türkensieger und ein ausgesprochen selbstbewußter, auf Anerkennung seiner Stellung pochender souveräner Reichsfürst. Plastische Stuckgruppen von gefesselten Türken im oberen Vestibül, Bilder einer bis in graue Vorzeit zurückgeführten Ahnenreihe an den Wänden des Hauptsaales und ein riesiges Deckengemälde mit der Aufnahme des Herakles in den Himmel, mit der natürlich der Fürst selbst gemeint war, machen seinen Anspruch deutlich. Das Schloß wird bekrönt von der monumentalen

Bronzefigur eines blitzeschleudernden Jupiter, die allerdings erst nach dem Tod des Markgrafen aufgestellt wurde.

Friedrich der Große hätte so etwas wohl als „fanfaronnade“ bezeichnet, denn so nannte er sein Neues Palais, das er praktisch nicht nutzte, zu dessen Bau er sich aber verpflichtet fühlte.

Vom Hauptsaal in Rastatt in der Längsrichtung des Gebäudes gehen nach beiden Seiten zwei Raumfolgen der Staatsappartements für Markgraf und Markgräfin aus, bestehend aus Vorzimmer, Audienzzimmer mit einem Baldachin in der Mitte der Längswand, von dem jeweils die Haken noch erhalten sind, und einem Schlafzimmer mit einem wie ein Bühnenportal ausgestalteten Alkoven. Dahinter befinden sich jeweils mehrere mit höchstem Aufwand ausgestattete Kabinette und ein zweites, parallel an der Hofseite angeordnetes Winterappartement, von dessen letztem Raum eine Tapetentür in das Schlafzimmer des Staatsappartements führt. Die Ausstattung, bei der ausschließlich italienische Künstler – vor allem hochbezahlte Bologneser Freskomaler – beschäftigt waren, ist von höchster Qualität und das Modernste und Prächtigeste, was damals auf dem Markt zu haben war. In beiden Appartements ist jeweils eine Steigerung des Aufwandes von Raum zu Raum festzustellen, die im Schlafzimmer und noch mehr im anschließenden Kabinett kulminiert. Die Wandbespannungen reichen von Gobelins über einfarbige Samttapeten zu zweifarbigen mit Gold- und Silbergrund. Der Anteil der Vergoldung bei den Stuckdecken und freskierten Decken nimmt von Raum zu Raum zu. Das im Vorzimmer noch einfache Mobiliar endet mit Silbermöbeln im Schlafzimmer des Markgrafen.

Nach Grundriß und Ausstattung war und ist das Rastatter Schloß mehr als jedes andere deutsche Barockschloß ein exemplarisches Modell für diese Architekturgattung. Es böte einen adäquaten Rahmen für das oft geschilderte Zeremoniell etwa eines hochgestellten Besuchers: Vorfahrt der eingeholten Kutsche im Hof, Empfang vor dem Portal oder auf der Treppe durch einen dem Rang des Besuchers angemessenen Hofbeamten, Zurücklassung seines Gefolges im Ahnensaal – der übrigens in Rastatt als einziger Raum der „beletage“ keinen Parkettboden, sondern einen Dielenboden besaß, weil er von den meisten Menschen betreten wurde –, Gang durch das Staatsappartement – dessen verschlossene Türen sich jeweils vor dem Besucher öffneten – bis zu dem Raum, dessen Betreten ihm nach seinem Rang zustand, Versammlung des Hofpersonals zu Ehren des Gastes in abgestufter Reihenfolge. Schließlich die Möglichkeit des Lever vor dem Prunkbett unter der Bühnenarchitektur.

Aber: Die tatsächlich überlieferten „Ereignisse“ entsprachen in keiner Weise dem Aufwand in der Architektur. Der Hofstaat in Rastatt war sehr klein. Zur Zeit des Markgrafen gab es sicher keine großen Empfänge. Er starb schon zwei Jahre nach Fertigstellung des Schlosses. Die Regentschaft für seinen damals fünfjährigen Sohn übernahm die Markgräfin. Über das Zeremoniell eines formellen Besuchs bei ihr, etwa dem des französischen Gesandten anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter mit dem Herzog von Orleans, gibt es keine Untersuchungen.⁷ Wir haben keinerlei Nachweise dafür, daß in Rastatt das französische Zeremoniell des Lever stattgefunden hätte

⁷ Neu erschlossene Quellen zu Rastatter Hoffesten werden u. U. zu neuen Erkenntnissen führen. Sie konnten für diesen Beitrag leider nicht mehr ausgewertet werden. Vgl. Anneliese Almasan, „..... auch dießer Tag mit Lustbahrkeit beschloßen“, in: *Schlösser Baden-Württemberg*, Heft 3, Stuttgart 2003, S. 25–28.

Während der gesamten Regierungszeit der Nachfolger des berühmten „Türkenlouis“, bis 1771, wurden die Staatsappartements nur in sehr geringem Umfang verändert oder modernisiert. Sie waren in diesem Jahr noch weitgehend im Zustand von 1705 – offenbar eine Art Denkmal für den großen Vater.

Die hofseitigen Räume des Hauptbaues und diejenigen in den Flügeln wurden jedoch immer wieder verändert und neu ausgestattet. In ihnen wohnte die markgräfliche Familie, und sicherlich unterlag auch dort der Tagesablauf dem normalen Hofzeremoniell. Regelmäßige und auch aufwendig mit ephemeren Bauten aufgewertete Feste, Geburtstage, Namenstage usw. auch mit einer Fülle von Musikaufführungen hatten ihren Schwerpunkt jedoch meist in der Schloßkirche oder in Aufbauten im Park.

Unabhängig von jedem Zeremoniell konnte allerdings ein Schloß wie Rastatt von Besuchern bewundert werden. Das geht aus unzähligen Reiseberichten hervor. Ich zitiere einen Reisenden, den Frankfurter Patrizierssohn Johann Friedrich von Uffenbach, 1712: Er besieht die Decke des Ahnensaales, der allerdings gerade wegen Bauschäden renoviert werden muß, und bewundert die „enfilade“, denn er schreibt wörtlich: „Von da gingen wir durch einen langen Gang nach der Kapelle, auf welchem Gange wir an einen Kreuzweg kamen, darin man das ganze Gebäude auf vier Seiten hinaus teils durch viele aufeinander korrespondierende Fenster, teils Türen sehen konnte, welches einen gar schönen perspectivischen Effect tat.“⁸ Eine solche in der Architektur angelegte beeindruckende Durchsicht hätten zeremonielle Besucher nie gehabt, denn zum Zeremoniell gehörte ja gerade, daß alle Türen geschlossen waren und sich nur nach gewissen Regeln vor dem Besucher öffneten.

Das Schloß in Rastatt wurde als Ersatz für das zerstörte Renaissanceschloß in Baden-Baden in der Ebene angelegt. Mit dem Schloß entstand eine völlig neue Stadt, die unmittelbar auf das Schloß bezogen war. Ein vom Schloß ausgehender Straßendreistrahl gliederte die Stadt. Trotz der engen Bindung des Markgrafen Ludwig Wilhelm an das Kaiserhaus – er war ja kaiserlicher Oberbefehlshaber – ist hier nun das Vorbild Versailles unverkennbar. Gilt dies auch noch für andere Bereiche der Architektur? Vielleicht das zur Architektur passende Zeremoniell? Die Auffassung, alle deutschen Duodezfürsten hätten den Sonnenkönig nachgeahmt und sich selbst ein kleines Versailles schaffen wollen, gehörte ja zu den unwidersprochenen Standardformulierungen in der Literatur über die deutschen Höfe des 18. Jahrhunderts.⁹ Wie weit dies ganz oder nur eingeschränkt zutrifft, für diese Frage könnte die Äußerung eines kompetenten Zeitgenossen interessant sein: Anlässlich protokollarischer Querelen des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach mit seiner Schwägerin Wilhelmine von Bayreuth äußerte der preußische König Friedrich Wilhelm I.: „Mein Schwiegersohn hält sich für Ludwig XIV.“

Werfen wir einen Blick auf Versailles. Die Geschichte des Schlosses, wie wir es kennen, beginnt bekanntlich mit einem Jagdschloß Ludwigs XIII. aus den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts – ein Dreiflügelbau, der in erheblichen Teilen innerhalb des heutigen Schlosses überlebt hat, der innere Kern um den Marmorhof. Das Schloß besaß einen

⁸ *Die Reise des Frankfurters Johann Fr. v. Uffenbach über Durlach nach Rastatt und die Besichtigung des dortigen Schlosses*, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, N.F. XXXII (1917), S. 137 ff.

⁹ Kritisch dazu: Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993.

Mittelsaal und zwei zweiräumige Appartements mit Kabinetten in angehängten Pavillons. Der vierzehnte Ludwig vergrößerte dieses Schloß durch symmetrische Wirtschaftsfügel, wodurch die Cour Royale entstand, und ab 1668 wurde ein neues, viel größeres Schloß um das alte gelegt, die sogenannte „enveloppe“. Sie enthielt zwei Staatsappartements für König und Königin mit jeweils sieben Räumen, die nach den Planeten benannt waren. Die Dekoration der Decken bezog sich auf diese Planetengötter, im Appartement des Königs Diana, Mars, Merkur, Apollo, Jupiter, Saturn und Venus, in der Folge Salon, Salle des gardes, Antichambre mit dem Thron, Paradeschlafzimmer, Kabinett, Schlafzimmer, Kabinett an der Terrasse. Beide Appartements waren völlig getrennt, hatten eigene Treppenhäuser in den Flügeln, auf der Seite des Königs die monumentale Gesandtentreppe. An der Parkseite lag zwischen den Köpfen beider Appartements eine lange Terrasse. Sie wurde ab 1678 mit der berühmten Spiegelgalerie überbaut, und die Appartements wurden um drei Räume verkürzt.

Nach dem Tod der Königin Marie Thérèse 1683 verließ Ludwig XIV. sein Appartement und bezog wieder Räume im Altbau, und zwar auf der Seite der Königin. Dafür waren wohl eher private als offizielle Gründe maßgebend.¹⁰ Sein Paradeschlafzimmer befand sich nun an der Ecke des Marmorhofes, gefolgt von einem Ankleidezimmer und dem Mittelsalon des alten Schlosses. Von seinem Garden-Saal aus hatte er nun durch ein neues Vestibül über der Königinnentreppe einen unmittelbaren Zugang zur Wohnung der offiziellen Mätresse, Madame de Maintenon.

1701 wurde noch einmal umgebaut. Der König zog nun mit seinem Schlafzimmer in den alten Mittelsalon des Schlosses Ludwigs XIII., der natürlich völlig umgebaut wurde; die beiden vorher von ihm bewohnten Zimmer wurden zu einem großen Vorzimmer umgestaltet – die aus der Literatur bekannte Antichambre des „oeuil de boeuf“ –, in dem die Hofleute und Besucher auf die Zulassung zum Lever des Königs warteten. Das Grand Appartement des Königs diente nun vor allem für die abendlichen Unterhaltungen, die „jours d’Appartement“.

Daß die Stellung von Thronbaldachin und Bettbaldachin ausgewechselt wurde, deutet darauf hin, daß man das Große Staatsappartement nun in der Regel von hinten betrat. Das alltägliche Defilee des Königs zum Gottesdienst, die Gelegenheit für jedermann, den König anzusprechen und ihm Bitten vorzutragen, erfolgte durch die Spiegelgalerie und von hinten durch die Folge der Prachtsäle des Appartements. Ohne prinzipielle Änderung des Zeremoniells bezog also der König drei verschiedene Plätze im Schloß. Die Architektur wurde davon nicht berührt. Die überwältigende Wirkung der Räume des Staatsappartements mit ihrer prächtigen Ausstattung einschließlich der Spiegelgalerie beeindruckte weiterhin die Besucher. Für den letzten großen Staatsempfang durch Ludwig XIV. in seinem Todesjahr für den persischen Gesandten – wie zuvor schon für eine Gesandtschaft aus Siam – wurde der Thron im Salon de la Paix aufgestellt, so daß der orientalische Diplomat bis dahin das gesamte Staatsappartement, nun in der richtigen Richtung, und die Spiegelgalerie durchschreiten mußte und damit einen Begriff von der Ausdehnung des Schlosses und der Kostbarkeit seiner Ausstattung mit nach Hause nehmen konnte.

¹⁰ Pierre Verlet, *Le château de Versailles*, Paris 1985, S. 207.

Auch der Zugang zu den abendlichen Veranstaltungen, den „Appartements“ im alten Grand Appartement, erfolgte von der Galerie aus in das neue Thronzimmer, ehemals Paradeschlafzimmer (Salon d'Apollon). Obwohl hier der große Silberthron des Königs auf einem Podium mit silberner Balustrade unter einem Baldachin stand, diente der Raum „für Musik und Tanz“, wie der *Mercure Galant* vom Dezember 1682 beschrieb.¹¹ Im anschließenden Salon de Mercure trennte die silberne Balustrade vor dem Paradebett fast ein Drittel des Raumes ab. Davor standen Spieltische, die dem königlichen Haushalt vorbehalten waren. Spieltische gab es auch im Salon de Mars. Im Salon de Diane war das Billard aufgebaut. Von Estraden schauten die Damen dem Spiel zu. Alle Besucher der an drei Abenden der Woche stattfindenden „Appartements“ wurden natürlich – außerhalb jeden Zeremoniells – beeindruckt von der Pracht und dem Reichtum der Ausstattung, der Menge von Silbermöbeln und den in diesen Zimmern gezielt aufgehängten wertvollsten Gemälden der königlichen Bildersammlung.

Ludwig XV. behielt nach seinem Regierungsantritt diese Raumanordnung bei. Die große Gesandtentreppe, die nahezu funktionslos geworden war, ließ er konsequenterweise abbrechen. Während die privaten Räume des Königs, die „petits appartements“, nach dem geänderten Geschmack umgebaut und umdekoriert wurden, blieb das Große Appartement nahezu unberührt. Über die Gestaltung des weiter benutzten Staatsappartements am Marmorhof durch den noch immer mächtigsten Herrscher in Europa schrieb 1753 der Abbé Laugier etwas tendenziös: „Hat man nach langem Suchen schließlich die Treppe, die zum Appartement hinaufführt, gefunden, so ist man höchst überrascht, weder ein Vestibül noch einen Saal vorzufinden, sondern zwei oder drei kleine Räume, die zu einem Vorzimmer führen, das man von einer Ecke aus betritt und in welches das Tageslicht durch ein Dachfenster fällt (das *oeuil de boeuf*); und doch befindet man sich im Vorzimmer des Königs. Von dort gelangt man in das Schlafzimmer und das Kabinett. Hier wird die *enfilade* wieder unterbrochen, um in einem der rechtwinklig angebauten Seitenflügel weiterzugehen.“ Und: „Es steht fest, daß das Schloß von Versailles große Schönheiten birgt. [...] Nur durch seine große Weitläufigkeit und den Überfluß an allen erdenklichen Reichtümern ist es eines großen Fürsten würdig.“¹² Davon waren natürlich auch die Besucher aus dem Reich beeindruckt, und Paris – vielleicht nicht einmal so sehr Versailles – war das Ziel vieler Architektenreisen, aber kein deutsches Schloß hat die den Außenseiten parallel geführten Appartements übernommen, mit einer Ausnahme keines das in der Mitte der Front liegende Schlafzimmer des Herrschers.

Der Unterschied des französischen Zeremoniells mit der grundsätzlichen Möglichkeit des Zugangs zum Herrscher für jede Person von Stand, mit der sehr wichtigen Einrichtung des *Lever*, zum spanischen Zeremoniell am Wiener Kaiserhof ist immer wieder betont worden. Dort gab es kein *Lever*; die Möglichkeit, daß ein Fremder das Schlafzimmer des Kaisers hätte betreten können, lag außerhalb jeder Vorstellung; der Zugang zu den einzelnen Abschnitten des kaiserlichen Appartements je nach Stand und Rang des Besuchers war außerordentlich streng geregelt.

¹¹ Abgedruckt bei: Pierre de Nolhac, *Histoire du Chateau de Versailles*, 2. Bd., Paris 1921, S. 152 ff.

¹² Marc-Antoine Laugier, *Das Manifest des Klassizismus*, (orig. *Essai sur l'architecture*, 1753), Zürich und München 1989, S. 131 f.

Wie sah nun der „architektonische Rahmen“ für dieses Zeremoniell in Wien aus – um einmal einen von mir, wie Sie inzwischen längst gemerkt haben, nicht sehr geschätzten Ausdruck zu verwenden – also das Kaiserappartement Leopolds I. und seiner Nachfolger in der Wiener Hofburg?¹³ Als Vorbemerkung gehört dazu die Information, daß der Kaiser mit seinem Hofstaat viermal im Jahr umzog. Das Frühjahr verbrachte er in Laxenburg, den Sommer in der Favorite auf der Wieden, und zur Jagdsaison im Herbst zog der Kaiser mit Gefolge nach Kaiser-Ebersdorf. Nur im Winter residierte er in der Hofburg. Und nur hier galt das volle Zeremoniell. Natürlich gingen auch an den anderen Aufenthaltsorten des Hofes die Hofgeschäfte weiter, aber die großen zeremoniellen Anlässe wie etwa der Empfang fremder Botschafter fanden im Winter statt. Das kaiserliche Staatsappartement lag in der alten Hofburg am Schweizerhof; zwei alte Säle, Trabantenstube und Ritterstube, eröffneten die Folge. Im rechten Winkel dazu lagen an der anderen Seite des Schweizerhofes Anticamera, geheime Ratsstube, Konferenzzimmer, Retirade und Kabinett. Erst mit dem Ausbau des Leopoldinischen Traktes der Hofburg konnten ab 1666 diese letzten Räume in einer Reihe „enfilade“ hinter den beibehaltenen, Trabantenstube und Ritterstube, angeordnet werden. Die beiden letzten Räume, Retirade und Kabinett, waren für Besucher unzugänglich, ein Lever im Schlafzimmer etwa undenkbar. Im Anschluß an das kaiserliche Staatsappartement lag nun im Leopoldinischen Trakt das Appartement der Kaiserin in umgekehrter Reihenfolge, dazwischen das gemeinsame Schlafzimmer. Wenn Besucher nach der Audienz beim Kaiser auch der Kaiserin ihre Aufwartung machen wollten – was üblich war –, mußten sie durch einen langen Gang, den Controllor-Gang, am ganzen Appartement der Kaiserin entlanggehen, um es an der richtigen Stelle, im Vorzimmer, betreten zu können. Der Zugang zum Kaiserappartement war die große Treppe vor der Hofkirche, die einigermaßen repräsentativ war. Sie begann allerdings erst im Mezzaningeschoß. Vom inneren Burghof aus führte eine einläufige Treppe zu diesem Treppenhaus empor. Auf ihr hatte der Obristhofmeister die zur kaiserlichen Audienz vorgefahrenen Gäste zu empfangen, je nach Rang entweder ganz unten oder auf dem ersten Absatz. Erst unter Maria Theresia, 1748, wurde als Zugang zum Kaiserappartement ein neues, repräsentatives Treppenhaus, die Botschafterstiege, errichtet. Während der Bauzeit mußten die Audienzen in das Sommerschloß Schönbrunn verlegt werden, und nach Fertigstellung des Treppenhauses stellten sich neue Schwierigkeiten ein. Die alte, kleine Treppe hatte nach zwei Stufen einen Absatz, die neue, repräsentative erst nach 14 Stufen. Beim Empfang für den französischen Gesandten wollte der Obristhofmeister diesem nur bis zum ersten Absatz entgegenkommen – 14 Stufen aber waren dem Franzosen zuviel, um seinen König noch würdig vertreten zu können. Das hatte außerordentliche diplomatische Querelen zur Folge. In seinem Aufsatz über die herrschaftlichen Appartements in Wien schreibt Christian Benedik an dieser Stelle: „Diese überaus eindrucksvolle Darlegung eines protokollarischen Nutzungsproblems bei der neuen Repräsentationstreppe am Wiener Kaiserhof belegt indirekt, daß sich der planende Architekt überhaupt nicht um das geltende Hofzeremoniell oder die diesbezüglichen Notwendigkeiten gekümmert hat. Seine Intention

¹³ Christian Benedik, *Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I.*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 31 (1977), Sonderheft Hofburg, S. 552–570.

war vielmehr eine Nobilitierung der alten unscheinbaren und wenig repräsentativen Kaiserstiege vor der Hofkapelle.“¹⁴ Auch in Wien tat sich also eine erkennbare Diskrepanz zwischen den Intentionen des Architekten – und sicherlich hier auch des kaiserlichen Bauherrn – und den festgefahrenen Regeln des Protokolls auf. 1750 wurde übrigens auch auf der Kaiserinnen-Seite des leopoldinischen Traktes ein neues Treppenhaus, die Adlerstiege, errichtet. Denn die Anordnung der am Ende zusammenstoßenden Appartements erforderte ja eigentlich zwei Stiegenhäuser, was auch wieder zu protokollarischen Schwierigkeiten führte.

Auch die Wiener Lösung der in gerader Linie aufeinanderstoßenden Staatsappartements ist, soviel ich sehe, bei deutschen Schlössern nicht wiederholt worden. Dagegen fand die in Rastatt zum ersten Mal verwirklichte großartige Kombination aus einer Hauptraumfolge – monumentales Treppenhaus, Vestibül und zentraler Saal – mit den vom Mittelsaal nach beiden Seiten hin ausgehenden und von dort zu durchblickenden, in schier unendlicher Reihung „en enfildé“ angeordneten Staatsappartements vielfache Nachfolge. Gerade die prächtigsten Beispiele für diese Anordnung – Bruchsal, Würzburg, Münster als Beispiele – gehörten geistlichen Territorialfürsten. Das zweite Staatsappartement konnte also nicht einer Fürstin zugeordnet werden. In Münster, ab 1767 ausgebaut, diente das rechte Appartement als Wohnung für den geistlichen Hausherrn, das linke, in der Raumanordnung gleiche, als Gastappartement zur standesgemäßen Unterbringung hoher Gäste. In Würzburg besaßen die Fürstbischöfe eigene Wohnappartements, auch sie jeweils vollständig ausgestattet mit Vorzimmern, Audienzimmern, Schlafzimmern, Kabinetten. Die Gartenfront nahmen zwei Appartements „en enfildé“ ein. Das rechte führte den Namen Kaiserzimmer. Es hätte natürlich als Gastappartement für den Kaiser dienen können; wie das Grand Appartement in Versailles wurde es aber in erster Linie für das abendliche Gesellschaftsleben des fürstbischöflichen Hofes genutzt. Burkard von Roda schreibt: „Gewöhnlich jeden Sonntag war große Tafel und Gesellschaft bei Hof, versammelten sich dort der Würzburger Adel und durchreisende Gäste, auch das Domkapitel, verbrachten den Tag nach dem Besuch der Messe mit Dinners und Soupers, mit Spielen, Konzerten und anderer Unterhaltung. [...] Darin erfüllten die Säle und Appartements der Würzburger Residenz in erster Linie ihren Zweck.“¹⁵ Gesellschaftsspiele, Billard, Musikaufführungen, Bälle fanden an möglichst vielen Orten in der weitläufigen Residenz statt, so daß diese Nutzungen nicht bestimmten Räumen zugeordnet werden können.

Für die offenen Tafeln, die an allen Höfen zu bestimmten Anlässen gehalten wurden und bei denen sich ein umfangreiches Zeremoniell des Auftragens und Anordnens entfaltete, dienten sowohl der Kaisersaal als auch der Weiße Saal oder andere Räume. Solche Tafeln waren weitgehend öffentlich zugänglich. Bei einer solchen Gelegenheit anlässlich des Wahltages des Würzburger Fürstbischofs zählte man mehrere Tausend Besucher, für die sicher keinerlei Zeremoniell galt. Für sie war das nach ganz bestimmten Regeln ablaufende Essen der Herrschaften sicher ein mit Interesse beobachtetes Schauspiel. Über die Tafelmusik bei einem Geburtstagsouper im Weißen Saal bemerkt

¹⁴ Ebd., S. 564.

¹⁵ Burkard von Roda, *Adam Friedrich von Seinsheim. Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus*, Neustadt (Aisch) 1980, S. 122.

der Fürstbischof: „Darunter war Musik von Trompeten, Waldhorn, Klarinetten, Hautbois und Fagott, um einen größeren Lärm zu machen als jene, welche an der Tafel saßen.“¹⁶ Für unseren Zusammenhang nicht uninteressant ist sicher die Feststellung, daß der Weiße Saal auch im Rahmen eines Staatsempfangs in der Wohnung des Bischofs die Funktion einer „salle de garde“ hatte, in welcher die Leibgarde mit präsentiertem Gewehr aufgestellt war. Dem entspricht das Programm der Stuckdecke mit Waffen, Trophäen, Gefangenen, Kanonen und Mars und Bellona als Figuration. Darunter fanden jedoch, wie wir hörten, meist so unkriegerische Veranstaltungen wie Konzerte und öffentliche Festtafeln statt.

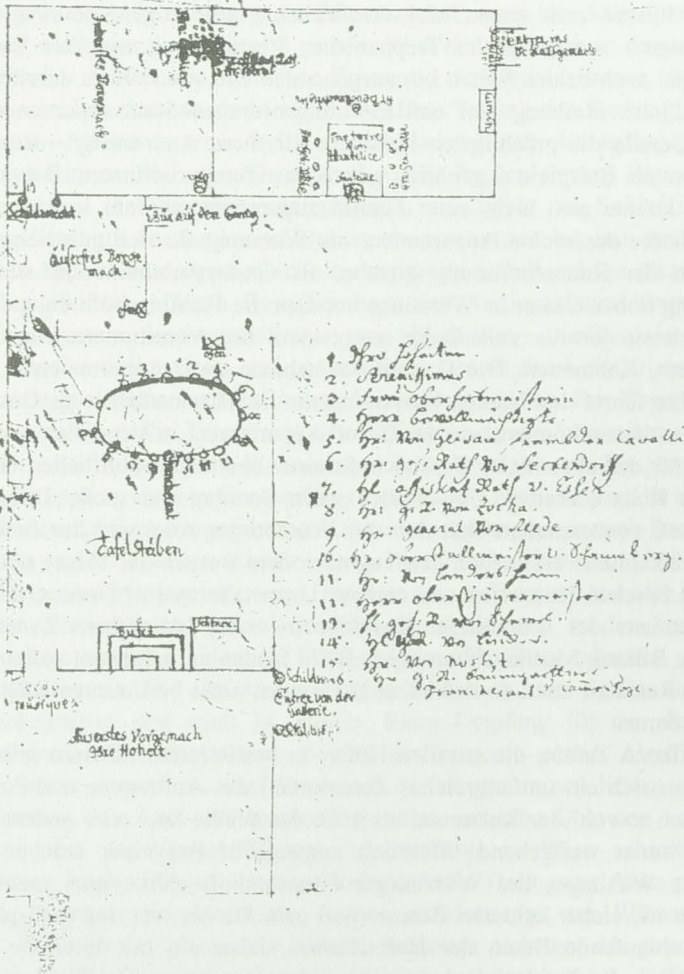


Abb. 1: Sitzordnung und Aufstellung der musique in der Residenz Ansbach 1734

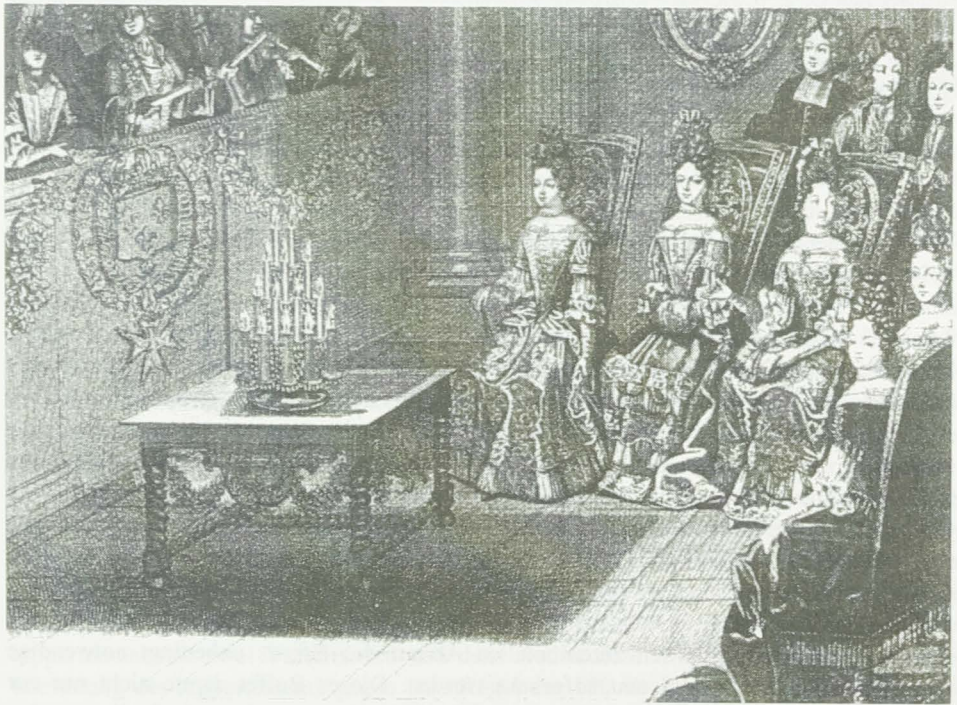
¹⁶ Ebd., S. 131.

Eine zufällig erhaltene Zeichnung aus Ansbach zeigt, wie zu bestimmten Anlässen, hier bei einer Belehnung 1734, eine festliche Tafel improvisiert wurde.¹⁷ Improvisiert wurde auch die Aufstellung der Tafelmusik. Die Musiker standen außerhalb des Tafelgemachs hinter einer geöffneten Tür.

Über die Rolle der Musik innerhalb einer zeremoniell ablaufenden Veranstaltung in einem Schloß, über die Pauker und Trompeter und die Anlässe ihres Auftretens, über die Tafelmusik wissen Sie alle sicher sehr viel mehr als ich.

Was die Fixierung von Musikerstandorten in der oder durch die Architektur der Schlösser betrifft, glaube ich an ebensoviel Unterschiedlichkeit und Improvisation wie bei der Zuordnung von Zeremoniell und Architektur:

Der Hauptsaal in Rastatt weist in der oberen Zone eine dreiseitig umlaufende Folge von rundbogigen Öffnungen mit Balustraden auf, die den Gedanken an eine geplante Musikaufstellung dort oben sehr nahelegt. Aber die Balustraden sind teilweise von einem oberen Saal, teilweise nur von angrenzenden Zimmern aus zugänglich. Sollte tatsächlich so etwas geplant gewesen sein?



¹⁷ Karin Plodeck, *Hofstruktur und Hofzeremoniell in Brandenburg-Ansbach vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken* 86 (1971/72), Abb. 10.



Abb. 2/3: Musik in den „appartements“-Vergnügungen in Versailles. Radierungen von Antoine Trouvain, 1694, Paris, Bibliothèque National.

Von den abendlichen „Appartements“ in Versailles gibt es Abbildungen aus dem Jahre 1694. Sie sind den Räumen nur schwer zuzuordnen, da offenbar nicht die Raum-, sondern die Personendarstellung im Vordergrund stand. Zwei der Radierungen von Antoine Trouvain zeigen Musiker. Wo die Musiker aufgestellt waren, ist kaum zu verifizieren; es kann sich nur um einen ephemeren Aufbau handeln wie die in den Quellen erwähnten Estraden im Salon de Diane, von denen aus die Damen dem Billard-Spiel des Königs zuschauen konnten. Eine Estrade für die Musik gab es im Salon de Mars. Dort standen Spieltische, wie der „Mercure“ von 1692 berichtet. Die Estrade für die Musiker gehörte zu einer weiteren oder geänderten Nutzung des Raumes als Ball- und Konzertsaal. Diese Estrade benutzte einen ehemaligen Gang hinter der Längswand des Saales. Sie wurde um 1750 wieder entfernt. Die Decke dieses Ball- und Konzertsaaes, ehemals Salle des Gardes, zeigte höchst martialische Dekorationen mit einem Mittelbild des Kriegsgottes.

Wenn wie in vielen Schlössern die öffentliche Tafel in unterschiedlichen Räumen stattfand, mußte das für den zeremoniellen Ablauf des Essens unbedingt notwendige Buffet natürlich jedes Mal neu aufgebaut werden. Dieses Buffet diente nicht nur zur Bereitstellung des Essens, sondern war gleichzeitig eine arrangierte Aufstellung möglichst kostbaren Tafelgeschirrs, die Gäste und Zuschauer beeindrucken und ihnen den Reichtum des Gastgebers vor Augen führen sollte. Es gab auch feste Buffets mit ständiger Ausstellung etwa des Silbergeschirrs, ein berühmtes im Berliner Schloß. Das merkwürdige, architektonisch so stark ausgezeichnete Buffet im Gothaer Schloß scheint mir seine

außergewöhnliche Opulenz allerdings eher einer bautechnischen Notwendigkeit zu verdanken: es hatte wohl als Stütze für den darüber verlaufenden Unterzug der Decke zu dienen. Dafür spricht auch seine Verdoppelung vis-à-vis – der Thron gehört sicher nicht dahin.

Der Festsaal in dem nach dem Brand von 1735 begonnenen Neubau des Westflügels der Heidecksburg in Rudolstadt besitzt in den Raumecken fest eingebaute Buffets. Die Konsolen in der rückwärtigen Nische waren allerdings für die Aufnahme von Porzellanen bestimmt in der Art eines Porzellankabinetts. Auch hier sind noch zwei vollständige Appartements mit Vorzimmer, Salon, Schlafzimmer und Garderobe um den Saal angeordnet, die mit ihm zusammen eine „enfilade“ bilden; diese führt allerdings nicht mehr in Längsrichtung durch die Appartements, sondern quer. In dem Grundriß des mittleren 18. Jahrhunderts, der aussieht, als sei eine *Maison de plaisance* in den ersten Stock eines Residenzschlosses versetzt, sind die traditionellen Zimmer nicht mehr hintereinander, sondern im Quadrat angeordnet. Der Saal dient nicht mehr als gemeinsamer, sozusagen öffentlicher Vorsaal, sondern hat die viel intimere Funktion eines Speise-, Gesellschafts- und Musiksaales. Folgerichtig sind die Zugänge zum Saal nur vom Appartement her richtige Türen, vom Saal her sind sie durch große Gemälde mit Gesellschaftsszenen verdeckt. Kaum ein größerer Gegensatz läßt sich denken zwischen den Appartements im Residenzschloß von Rastatt und denen im rund 50 Jahre jüngeren Residenzschloß von Rudolstadt.

Bevor ich nun zum Schluß komme, möchte ich noch einen Blick auf das Dresdner Residenzschloß Augusts des Starken richten.¹⁸ Bekanntlich kamen alle Pläne für einen großartigen Schloßneubau nicht zur Ausführung. Der Kurfürst und seit 1697 auch König von Polen mußte mit dem alten großen Renaissanceschloß leben und versuchen, darin eine seinen Herrscheransprüchen genügende Raumfolge zu schaffen. Nach einer ersten Etablierung im ersten Obergeschoß erfolgte dafür ab 1717 der Umbau des zweiten Obergeschosses. Die schließlich gefundene Lösung erfüllte die Aufgabe, dem Besucher möglichst viele architektonisch anspruchsvolle und hervorragend ausgestattete Räume zu zeigen, bevor er zum Ziel seines Besuches gelangte in besonderer Weise: Der Besucher betrat die Etage über das umgestaltete Treppenhaus der Englischen Treppe und durchschritt als erstes den neugestalteten ehemaligen Renaissance-Festsaal des Riesensaales als „salle de garde“, dann kam das zu einem großen Saal vereinigte ehemalige Riesengemach; der alte Schloßturm wurde durchbrochen und sein Inneres zu einer Art monumentalen Buffets gestaltet, in dem das Silber, später das Porzellangeschirr aufgestellt fand. Dann folgte der riesige steinerne Saal, dessen Hauptfunktion allerdings Eröffnung und Beschluß der Landtage war, denn in Sachsen, wie übrigens auch in vielen anderen Ländern, verfügte die Ständeversammlung noch über eine in der Literatur oft vergessene Macht im Staate. Mit dem Eckparadesaal oder Eckspeisezimmer begann das eigentliche Appartement mit zwei Vorzimmern und dem Audienzsaal. Danach wendete die Raumordnung des Appartements gegen jede Regel um 180 Grad, so daß das Schlafzimmer neben das Audienzzimmer zu liegen kam und die beiden Retiraden oder Kabinette, von diesen natürlich nicht zugänglich, neben die Vorzimmer.

¹⁸ Vgl. *Das Dresdner Schloss. Monument sächsischer Geschichte und Kultur* (Hrsg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Dresden ³1992; Dirk Syndram, *Das Schloß zu Dresden. Von der Residenz zum Museum*, München und Berlin 2001.

Das Staatsappartement des sächsischen Kurfürsten im Dresdner Schloß ist mit einem Aufwand ausgestattet, der dem von Versailles tatsächlich nahe kam, hat aber vor seiner Zerstörung nie den Bekanntheitsgrad erreicht wie die architektonisch ausgezeichnete Festarchitektur des Zwingers, die im eigentlichen Zeremoniell keine Rolle spielte. An ihr machte sich das Bild des barocken augustäischen Dresden fest, nicht am Residenzschloß.

Ohne Zweifel diente die Architektur barocker Residenzschlösser in hohem Maße, aber keineswegs ausschließlich, dem Ziel der Verherrlichung ihres fürstlichen Erbauers und der Fixierung seiner herausgehobenen Stellung. Sie diente seinem Ruhm und Nachruhm im Sinne der Mahnung des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein an seinen Sohn: „Nichts Prächtigeres kann gemacht werden als die vornehmen Gebäude, und das Geld ist nur, schöne Monumenta zu hinterlassen zu ewiger und unsterblicher Gedächtnis, auf daß hiervon die geziemende Ehr, Lob und Ruhm erfolge und ein unsterblicher Namen der Posterität des structoris verbleibe.“¹⁹ Dazu diente die Opulenz der Anlage, die Fassadengestaltung, die Anordnung der Hauptraumfolge und der Staatsappartements im gleichen Maße, genau so wie die künstlerische Ausstattung durch Stuckierung, Malerei und Wandverkleidung, die meist mythologisch oder allegorisch verbrämten Darstellungen des Herrscherlobs. Zur Verherrlichung des Fürsten trugen Kunstbesitz, Musik und Theater bei, vor allem aber die großen Feste und Lustbarkeiten, für die allerdings temporäre Bauten, Komödiensäle, Theater und einmalige aufwendige Arrangements innerhalb des Schlosses und im Bereich der Höfe und Parks in ihrer überraschenden Veränderung des gewohnten Erscheinungsbildes wichtiger waren als das Schloß selbst. Zum Ruhm des Herrschers trug schließlich auch das Zeremoniell bei, das sich besonders bei Empfängen fremder Herrscher oder von deren Botschaftern, bei Hochzeiten und schließlich bei öffentlichen Essen entfaltete. Natürlich ist die allerdings außerordentlich variable räumliche Anordnung von Vorzimmer, Audienzzimmer, Schlafzimmer und Kabinetten oder Retiraden Ergebnis eines Zeremoniells für den Zugang zum Herrscher; Architektur und Zeremoniell berühren sich sehr stark, aber die temporäre Abwicklung des Zeremoniells und die permanente Wirkung der Architektur und Ausstattung sind nicht in direkter Abhängigkeit voneinander zu sehen. Sie ergänzen sich nur in ähnlicher Absicht.

Und noch eine Nachbemerkung: Bei aller zugegebenen Andersartigkeit des höfischen Lebens im 18. Jahrhundert gegenüber dem Leben in unserer Gegenwart: Herrscher und Untertanen im 18. Jahrhundert waren Menschen wie wir, und wenn heute Staatsoberhäupter, Könige wie Präsidenten, am Flugzeug den roten Teppich ausgerollt bekommen und eine martialische Ehrenkompanie abschreiten müssen, so werden manche dies mit Stolz und Freude, andere mit gemischten Gefühlen absolvieren. Ich glaube, daß dies im 17. und 18. Jahrhundert nicht viel anders war. Das Zeremoniell wurde als notwendiger Teil des Lebens, aber auch als Beschränkung empfunden. Die meisten Besuche von regierenden Potentaten oder Kronprinzen im 18. Jahrhundert erfolgten inkognito, unter fremdem Namen, den jedermann durchschaute; damit ersparte man sich das Zeremoniell und die immensen Kosten eines zeremoniellen Besuches auf beiden Seiten.

¹⁹ Viktor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler*, Wien und Leipzig 1910, S. 15, 89.

Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert

Von Helen Geyer

Dieser Beitrag kann lediglich als eine vorsichtige Annäherung an eine diffizile Problematik verstanden werden und stellt eine Art „work in progress“ dar. Angesichts eines komplexen Repertoires werden Überlegungen angestellt, die einen bestimmten Ausschnitt reflektieren: Zugrunde liegen Beobachtungen zur italienischen Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Weimar. Dabei soll besonders der Frage nach der Wahl der Opern, die dem Buffa-Genre verhaftet sind, nachgegangen werden.¹ Das Thema verlangt eine differenzierte Betrachtung, befinden wir uns doch mitten in einer Auseinandersetzung und Suche nach neuen stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten. Dies betrifft das Verhältnis zum *Affectus*, die Suche nach angemessenen Formen, nach neuen Ausdrucksformen des *Dramma per musica*, nach der Gewichtung von Orchester – Deklamation – Dramaturgie. Zugleich muß man sich vergegenwärtigen, daß Oper immer einen Öffentlichkeitsanspruch, auch im (kultur)politischen Sinne einer Selbst-Repräsentation, in sich barg und birgt

Einige Vorbemerkungen seien vorangestellt, die als äußere Faktoren und ausschlaggebende Rahmenseetzungen zu berücksichtigen sind:

Der Import jeglicher Oper erfolgte auch am italophilen Hofe in Weimar mit deutschsprachigem Ehrgeiz nicht zuletzt nach pragmatischen Gesichtspunkten: beispielsweise danach, welche Operntruppe welches Repertoire zu bieten hatte. Eine solche Überlegung betraf nur bedingt das Liebhabertheater, vor allem aber die Seylersche Truppe vor dem Schloßbrand und die Bellomosche Truppe,² die von 1784 bis 1791 wirkte. Sie wurde vom Hoftheater abgelöst bzw. ging darin auf. Der Bellomoschen Truppe ist – zweifellos auf Anregung von Goethe – die erste intensive Auseinandersetzung mit den Werken Mozarts zu danken, die mit der Aufführung der *Entführung aus dem Serail* 1785 einsetzte.

Ab 1791, nach den grundlegenden Erfahrungen der Italienreisen 1786–1788 und 1790, übernahm Goethe dezidiert die Leitung des Hoftheaters. Von nun an hatte er einen entscheidenden Einfluß auf die Spielplangestaltung, was die Auswahl der Stücke, die Sprache, die Inszenierung u. ä. betraf; wie sehr dies für die Zeit davor schon als gegeben zu betrachten ist, oder ob in diesen Jahren eher der ausschließliche Repräsentationswillen des Fürstenhauses zum Tragen kam, sei vorläufig hintangestellt.

In diesem Rahmen wird weniger auf die Übersetzungsproblematik eingegangen als auf die Frage nach möglichen Kriterien, welche die Auswahl der Opern bestimmt haben könnten. Zweifelsfrei war ein wesentlicher Gesichtspunkt die Popularität der Stücke

¹ Ähnliche Reflexionen zum *Seria*-Genre können momentan noch nicht geleistet werden, nur so viel sei angemerkt: Die *seria*-ähnlichen Werke sind hochvirtuos und erfordern damit andere Interpreten als das hier reflektierte Repertoire.

² Die Bellomosche Truppe war berühmt für italienische und französische Oper.

innerhalb des europäischen Opernrepertoires. Aber natürlich kamen auch Präferenzen des Geschmacks hinzu, beispielsweise Goethes Vorliebe für Cimarosa.

Große und beliebte italienische Komponisten fanden in Weimar geneigte Aufmerksamkeit und bestimmten mit mehreren Werken das Repertoire, zum Teil unmittelbar nach überwältigenden Bühnenerfolgen in Italien oder Wien. Manchmal kamen die Werke jedoch erst in einem Abstand von etwa zehn Jahren auf die Weimarer Bühne; eine derartige Verzögerung erklärt sich nur zum Teil aus der Herstellungszeit von Kopien oder aus dem Repertoireangebot der tätigen Theatertruppen (dies traf vor allem für die Bellomosche zu).³ – Für einige ausgewählte italienische Komponisten zeigte Weimar in diesen beiden Dekaden eine herausragende Vorliebe (siehe hierzu im Anhang): Es waren Giovanni Paisiello mit seinen berühmten Werken *Il Barbiere di Siviglia*, *Nina ossia la pazza per amore*, *Il Re Teodoro in Venezia*, *Gli astrologi immaginari*, *La molinara* u. a., Giuseppe Sarti mit exemplarischen Operen serie, aber auch mit der Goldoni-Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* (*Im Trüben ist gut fischen*), Domenico Cimarosa, in den Augen Goethes der neapolitanische Erfolgskomponist schlechthin, Pasquale Anfossi, Pietro Guglielmi, Ferdinando Bertoni, Johann Adolf Hasse und andere.

Angesichts der vielfältigen Rezeption italienischer Opern fällt neben der Präsenz einer relativ modernen und experimentierfreudigen Seria-Gestaltung (vor allem vermittelt durch Sartis Opern) in den 80er und 90er Jahren eine bemerkenswerte Vorliebe für das komische Genre bzw. für bestimmte Abschattierungen und Typisierungen der Gattung Buffa, wie die *Semiseria* auf; daneben ist auch das *Dramma eroicomico* vertreten.⁴

Die Opera buffa präsentierte sich keinesfalls homogen, sondern sie verkörperte ein vielfältiges Spektrum an Möglichkeiten, und in der Tat bildeten sich Klassifikationen heraus, wie *Commedia sentimentale*, *Intermezzo*, *Farsa*, *Farsetta* oder – wie es Ortrun Landmann formuliert⁵ – die *Azione comica per musica*, neben dem *Dramma giocoso* und der *Opera buffa*.⁶ Manche Werke tauchen unter bearbeitetem Gewande in mehreren dieser Genres auf,⁷ und so wirkt die Opera buffa mit ihren verschiedenen Facetten

³ Interessant ist dabei unter anderem die Tatsache, daß der Kurzlebigkeit einzelner Opernproduktionen an den „Exportorten“ (vor allem Venedig, Neapel und Wien) als bedingtes Gegengewicht eine gewisse Repertoirebildung entgegengesetzt wurde. Solches trägt letztlich retrospektive Züge, wie es für das 19. Jahrhundert zunehmend zum Tragen kam. Die Theatertruppen haben dabei maßgeblich zu einer Repertoirebildung älterer Stücke beigetragen, wie Klaus Hortschansky, *Theater- und Operntruppen*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 530 ff. anmerkt. Hinzu kommt, daß die speziell über Kopien vermittelte Verbreitung, die weitgehend unabhängig von Theatertruppen ablief, eine gewisse Verfestigung der Werke selbst bedingte, obgleich es durchaus noch zu Umarbeitungen kam. Solches läßt sich gut ablesen an der Duettgestaltung in Sartis *Im Trüben ist gut fischen*, oder auch im *Re Teodoro* von Paisiello, beide Ms. Weimar, Bestand DNT, heute: Thüringisches Landesmusikarchiv Weimar.

⁴ Dies betrifft allerdings noch viel mehr einige originär deutschsprachige Singspiele Wiener Provenienz. Diese Rezeption verweist auf ein interessantes Phänomen; ein Teilaspekt desselben konnte schon in meinem Aufsatz *Wieland: Tasso / Tassoni – Ariost / Boiardo oder Wielands Bedeutung für die Librettistik*, in: *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800* (Hrsg. Helen Geyer, Thomas Radecke), Köln u. a. 2003, S. 177–207 (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik 3*) aufgezeigt werden.

⁵ Ortrun Landmann, *Intermezzo*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1036–1048.

⁶ Vgl. hierzu Pierluigi Petrobelli, *La musica in Italia nel Settecento. Alcune riflessioni*, in: *Analecta Musicologica* 32 (2002), S. 1–7.

⁷ Wie es für die *Nina* von Paisiello oder dessen *Barbiere* als *pars pro toto* gilt.

zunächst diametral entgegengesetzt zur scheinbar einheitlicher sich präsentierenden Opera seria.

Auffällig sind in Weimar besondere Vorlieben beispielsweise für Paisiello, der ab den 80er Jahren mit zahlreichen Buffe vertreten ist, allen voran mit *Il Re Teodoro* (in mehreren Exemplaren), *La molinara*, *Nina ossia la pazza per amore*, *Il Socrate immaginario*. Natürlich darf es nicht verwundern, den erfolgreichsten Opern wiederzubegegnen, dennoch lohnt es sich, nach weiteren Auswahlkriterien zu suchen.

Einige wenige Beispiele seien herausgegriffen:

Mit Paisiellos *Il Barbiere di Siviglia*, *Nina ossia la pazza per amore*, *I zingari in Fiera*, *Il Re Teodoro* wie mit *I litiganti* Sartis und mit Guglielmis *La bella pescatrice* wird eine Richtung vertreten, die sich durch einige Besonderheiten innerhalb der Buffa oder Semiseria auszeichnet. Diesen Werken ist in erster Linie ein bemerkliches Wort-Ton-Verhältnis gemeinsam. In der Terminologie der Arientypik des 18. Jahrhunderts ließe es sich grob als Parlante umschreiben. Es zeichnet sich durch eine relativ bewußte Negation virtuoser Demonstrationsmöglichkeiten aus, das heißt, daß im gewählten Vertonungsstil virtuose Abschnitte selten sind, in der Regel handelt es sich höchstens um kleine Fiorito-Figuren. Wenn Melismatik überhaupt vorgeschrieben ist, so ist sie meist nur an eine einzige, meist weibliche Rolle geknüpft.⁸ Statt in der Singstimme liegt eine dichte Fiorito-Umspielung im Orchester, das die virtuellen Momente in den Spielfiguren einbringt. Auch für eine virtuose Interpretationsfreiheit bleibt im Grunde ein nur spärlicher, auf Kadenzen beschränkter Spielraum, wie sich in Sartis *I litiganti* aber auch in Partituren Paisiellos beobachten läßt. Schließlich kommt noch ein anderer, bemerkenswerter Umstand hinzu: In den *Accompagnati* sind Umbrüche in einen an das Rousseau-Bendasche Melodrama erinnernden Stil zu finden, das heißt, es handelt sich um einen strengen und prägnanten Wechsel von prosahaft deklamiertem Text zu Obligato-Akkorden und Motiveinschüben des Orchesters. Ein solches kompositorisches Verfahren wird übrigens auch als ein typisches Stilkriterium der Farsa angesehen. Das hier beschriebene Stilphänomen bezieht sich hauptsächlich auf die Opern, die in den 80er und frühen 90er Jahren aufgeführt wurden.

In seinen zahlreichen Aufsätzen zu Paisiello machte sich Friedrich Lippmann immer wieder Gedanken über dessen stilistische Eigentümlichkeiten, vor allem in Konfrontation zu Mozart.⁹ Dabei versuchte er die „Italienität“ zu definieren, die die Satzstruktur maßgeblich prägt, da sie vor allen Dingen als ein ästhetisches Konzept zu verstehen ist, das letztlich in Rossinis Oeuvre zum Tragen kam, aber schon die Buffa-Kompositionen von Paisiello, Anfossi u. a. ausgezeichnet hat. Es handelt sich um eine „Italienität“, wie man sie im Werk Mozarts nicht antrifft. Lippmann meinte damit den weniger nervösen Satz der „Italiener“, der sich durch eine großflächige harmonisch-motivische Konzeption und einen offenbar bewußten Verzicht auf Möglichkeiten eines feinen und dichten harmonischen Nachspürens ausweise; eine solche Fattura verbindet Lippmann mit dem ästhetischen Begriff der „Serenità“. Diese mediterrane Größe der „Serenità“ findet sich

⁸ Es handelt sich dabei nicht um Rollen, die Corona Schröder darstellte.

⁹ Als Fazit seiner Beobachtungen kann zweifelsohne Friedrich Lippmanns umfassender und grundlegender Aufsatz *Paisiello und Mozart in der Opera buffa*, in: *Analecta Musicologica* 31 (1998), S. 117–202, gelten.

besonders im Werk Paisiellos und ist in fast allen italienischen Buffa-Opern anzutreffen, die in Weimar zu hören waren.

Als zweiten Aspekt untersuchte Lippmann beispielhaft die „Semplicità“¹⁰ als eine andersartige Konzeption des Wort-Ton-Verhältnisses. Die „Semplicità“, ein gerade in den Arien und Ensembleszenen prosodisch ausgerichtetes musikalisches „Recitare“, verknüpft mit zwar seltenen, aber bemerkenswerten Umbrüchen in den Buffo-Stil, war ganz offensichtlich ein entscheidendes Auswahlkriterium für die in Weimar gebotenen Opere buffe. Um sich diesem Phänomen anzunähern, könnte man mit Lippmann vier Arienkategorien festlegen:¹¹

- Die lieblich-kantable Arie, die der puren Schönheit ohne Expressivität huldigt (vor allem vertreten in *Nina, Barbieri, Re Teodoro*).
- Die volkstümlich tänzerische Arietta mit Tronche-Versendungen. Diese unterstreichen das Tänzerische, huldigen dem Serenadentopos, sind meist zweitaktig gegliedert; Paisiellos *Molinara* liefert hierfür herausragende Beispiele.
- Die Arie mit Parlando-Zügen; hier wird das buffoneske Parlieren auf einem oder ganz wenigen Tönen ausgekostet, in schneller bis rasender Deklamation, gekoppelt an schnelle Motivwechsel, wobei nicht die Kantabilität interessiert, sondern die rapide Wortwiederholung. Die musikalische Führung liegt ausschließlich im Orchester, und verwiesen sei – pars pro toto – auf den *Socrate immaginario*.
- Die Arie von Personen „di mezzo carattere“,¹² die sich vor allem mit einem schnellen Umbruch in das buffonesk-syllabische Plappern auszeichnet. Eine mehr der Seriaebeane verhaftete Stilistik kann nicht bewahrt werden, obgleich sie anfänglich als Maßstab zu gelten hat.

Daneben kommt mit der Nina eine Protagonistin auf die Bühne, die eine sentimentale Gebrochenheit verkörpert, was sich ebenfalls ausschließlich in der Art der Deklamation zeigt, ohne daß die „Semplicità“ zugunsten einer ausladenden Virtuosität aufgegeben werden müßte.¹³ Das Satzbild und die Melodieführung kennzeichnet eine deklamatorische Heterogenität, die zweifelsohne als Charakterisierung der Pazzia zu verstehen ist.

Fällt also zunächst einmal als Auswahlkriterium eine Vorliebe für Buffe auf, die der Ästhetik dieser „Semplicità“ huldigen, so bietet es sich an, darin natürlich den Willen einer bewußten ästhetischen Wahl zu vermuten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befinden wir uns inmitten einer heftigen stilistischen Auseinandersetzung, die das Wort-Tonverhältnis betrifft und die nicht zuletzt von italienisch ausgerichteten Theoretikern vehement geführt wurde. Als führend können in diesem Zusammenhang die Schriften von Francesco Algarotti, Esteban Arteaga und später Giuseppe Carpani gelten. Algarottis Schrift *Saggio sopra l'opera in*

¹⁰ Friedrich Lippmann, „Il mio ben quando verra“. Paisiello creatore di una nuova semplicità, in: *Studi musicali* 19 (1990), S. 385–405.

¹¹ Lippmann, *Paisiello und Mozart* (wie Anm. 9), S. 163 ff.

¹² Die Problematik des „mezzo carattere“ bedarf durchaus noch einer eingehenden Studie und Klärung. Immerhin hat sich dieser Stil und Typus nicht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet; seine Wurzeln lassen sich vielmehr bis in die Frühzeit der Intermezzi zurückverfolgen, wie man beispielsweise an Hasses *La Contadina* eindrucksvoll studieren kann.

¹³ Hier sehe ich im Gegensatz zu Lippmann vielmehr eine bemerkliche Inhomogenität des Satzes, die natürlich mit der musikalischen Charakterisierung als „pazza“ zusammenhängt.

musica lag in Weimar sowohl in italienischer als auch in deutscher Ausgabe (*Versuch über die musikalische Opera*, 1769) vor.¹⁴ Sie fand namentlich bei Wieland einen maßgeblichen Rezipienten, nicht zuletzt in seinen Überlegungen zur neuen Konstituierung eines deutschen Singspiels.¹⁵ Zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1789, übersetzte Johann Nicolaus Forkel Arteagas viel beachtete Schrift über die Geschichte der italienischen Oper *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (Bologna 1783, 2. Auflage Venedig 1785). Später wird sich auch Carpani in seinen Schriften über Haydn (*Le Haydine*, 1812) und Rossini (*Le Rossiniane*, 1824) immer wieder zum Verhältnis Wort-Musik-Deklamation äußern.

Um die in beiden genannten Schriften des 18. Jahrhunderts enthaltenen Hinweise zu Tendenzen eines offenbar sich im Wandel befindlichen Wort-Ton-Verhältnisses einzuordnen, sei als Diskussionsgrundlage eine Richtung von Buffa gewählt, die nicht auf Virtuosität und sängerische Brillianz setzt,¹⁶ und damit das Weimarer Repertoire repräsentiert, in dem Virtuosität für die hier diskutierten Jahre fast ausschließlich in Seriapartituren vertreten ist.

Um uns diesem Phänomen der Semplicità und vielleicht indirekt verknüpft auch der Italianità anzunähern, seien die wichtigsten Thesen referiert:

Wenn man davon ausgehe, daß die Oper eine Vereinigung von Poesie, Musik, Dekoration und Pantomime sei – so Algarotti 1762¹⁷ und in seiner Nachfolge Arteaga – so komme der Musik vor allem die Aufgabe zu, in Unterstützung der Poesie, bzw. in der Realisation des „inneren Bildes der Poesie“ hauptsächlich zu rühren, gegebenenfalls zu malen. So lesen wir bei Arteaga in Forkels Übersetzung:

„Die Musik rührt, wenn sie durch den Gesang die Interjectionen, Seufzer, Accente, Ausrufungen und die Biegungen der gewöhnlichen Rede nachahmt, und dadurch dieje-

¹⁴ Übersetzt von Rudolf Erich Raspe. Daneben erfreute sich der Dichter Metastasio gerade in Weimar einer hohen Wertschätzung. Dies lag nicht zuletzt an der grundsätzlichen Verehrung, die ihm Christoph Martin Wieland zuteil werden ließ. Doch Metastasios ästhetische Maximen bedeuteten zugleich die Unterordnung der Musik unter die Dichtung. Dies beeinträchtigte jedoch keinesfalls die Virtuosität, die in den metastasianischen Opere serie einen festen Platz hatte, wobei sie stets an gewisse Textstellen und Momente innerhalb des Ariensablaufs gebunden war. Wieland selbst hatte ein zwiespältiges Verhältnis zu den metastasianischen Opern, da sich seine Kritik an der Virtuosität entzündete, die keinesfalls mehr dem Wortausdruck diene.

¹⁵ Grundlegend sind vor allem die Schriften: *Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen*, 1773, in: Christoph Martin Wieland, *Sammtliche Werke, Sechs und Zwanzigster Band*, Leipzig 1796, S. 271–320; *Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*, in: ebd., S. 231–342; *Briefe an einen Freund über das Deutsche Singspiel*, in: Christoph Martin Wieland, *Gesammelte Schriften*, 1. Abt. Werke. Bd. 9 (Hrsg. Wilhelm Kurrelmeyer), Berlin 1931, S. 378–409. Siehe vor allem bezüglich des italienischen Einflusses auf Wieland meine Ausführungen in: *Wielands Konzeption eines deutschen Singspiels: zwischen Tradition und Modernität, am Beispiel der „Alceste“ in Anton Schweitzers Gewande*, Vortrag gehalten an der Akademie der Wissenschaften, Warschau, Mai 2003, Druck in Vorbereitung.

¹⁶ Diese Art virtuoser Buffe wird von Komponisten wie Baldassare Galuppi oder dem jungen Luigi Cherubini beispielhaft vertreten.

¹⁷ Relativ verhalten skizziert Algarotti diesen Gedanken, gleich am Beginn seines *Saggio sopra L'Opera in Musica*: „Niuna cosa nella formazione di essa [L'Opera in Musica] fu lasciata indietro, niuno ingrediente, niun mezzo, onde arrivar si potesse al proposto fine. E ben si può afferire, che quanto di piu attrattivo ha la Poesia, quanto la Musica, e la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ad ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente“ (Francesco Algarotti, *Saggio sopra L'Opera in Musica*, in: *Opere del conte Algarotti*, 2 Bde., Livorno 1762, S. 251–390, hier S. 257).

nigen Ideen erregt, welche Leidenschaften veranlaßt haben: oder auch, wenn sie die Biegungen, welche sich gewöhnlich in einer leidenschaftlichen Stimme finden, aufsam-melt, und in einem aneinander hängenden Gesange mit einander verbindet. Dieß ist das, was man eigentlich Melodie nennt. Endlich rührt sie, wenn durch harmonische Klänge, durch Takt, Bewegung und Melodie, unsere Nerven erschüttert werden, die nach sichern, obgleich unerklärlichen Gesetzen, Haß, Liebe, Zorn, Freude und Traurigkeit in uns erregen können. Die Musik malt, wenn sie durch geschickten Gebrauch der Instrumente, und des musikalischen Rhythmus, den körperlichen Klang solcher natürlichen Gegenstände nachahmt, welche fähig sind, auch dann auf unsern Geist zu wirken, wenn wir sie in der Natur gewahr werden. Von dieser Art ist der musikalische Ausdruck eines Schlachtengetümmels, oder des krachenden Donners. Ferner malt sie, wenn vermittelt der durch die Melodie erregten Empfindungen Bilder von solchen Gegenständen in uns erweckt werden, die ohne Klang, folglich keine Gegenstände der Musik sind.“¹⁸

Klänge, so Arteaga, könnten keine Idee, aber Empfindungen und Bilder erregen. Musik ziele einerseits auf das Herz – nicht auf den Verstand, die Ratio, wie die Poesie, – andererseits übertreffe sie die Kapazitäten der Poesie durch ihre Fähigkeit des Ausmalens, der Präzision der Empfindungen. So seien Simplizität und Schnelligkeit der Handlung vonnöten, wobei im neuen Stil der Simplizität, der auf Pergolesi zurückgeführt wird, die Wahrheit der Empfindung verwirklicht werde.¹⁹ Es müsse auf die Vereinigung der Prosodie der Sprache mit dem musikalischen Akzent Wert gelegt werden, so daß jedes Wort mit seinem spezifischen Silbenwert deutlich unterscheidbar ist.²⁰ Poesie und Musik verhalten sich zueinander wie Text und Kontext einer Rede; Musik sei daher nur als Erweiterung der Poesie zu verstehen.

In der übergeordneten Rolle der Poesie über die Musik sind sich Algarotti und Arteaga einig, Algarotti findet dafür den Vergleich zwischen Maler und Kolorist: „[il dramma] su cui il poeta ha disegnato il quadro, che ha da esser colorito di poi del maestro di musica. Il poeta dirige i ballerini, i macchinisti, i pittori, [...] il maggior effetto della Musica ne viene dallo esser ministra, e ausiliaria della poesia“.²¹

Der Musik wird – ganz in der Tradition Metastasio – eine dienende Rolle gegenüber der Dichtkunst zugeordnet. Auch bei Carpani findet sich eine entsprechende Passage: „La musica non può che spiegare a meglio dire avalorare l’espressione d’un affetto, servire all’espansione dell’anonima dominata da un dato sentimento, ma non è in lei, nè da lei il formare discorso, il trasmettere idee, sentenze, domande, risposte nè il dipingere co’ loro propri tratti le immagini. Essa non può fare che la parte del colorito nella pittura.“²²

¹⁸ Esteban Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten*, übersetzt und hrsg. von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789, Reprint Hildesheim und New York 1973, Bd. 1, S. 33 ff.

¹⁹ Ebd., Bd. 2, S. 17.

²⁰ Ebd., S. 29 ff.

²¹ Algarotti, *Saggio* (wie Anm. 17), S. 271.

²² Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Mailand 1812, Bd. 4, S. 74 ff. Auf dieser Linie liegt übrigens auch seine Kritik an Mozart, wenn er behauptet, daß dieser weder Galuppi, noch Paisiello, Piccinni, Anfossi, Cimarosa, Guglielmi, Sarti gleichkäme.

Das Wort und die Artikulation stehen im Vordergrund – vielleicht auch als Reaktion auf eine zu große Verunklung des Wortes durch die Virtuosität. Die entstehende ästhetische Konzeption des Wort-Ton-Verhältnisses kommt den Vorstellungen Goethes recht nahe.

Eine weiterer Gesichtspunkt ist direkt mit *Re Teodoro* verknüpft, dem ersten Werk Paisiellos nach seiner Rückkehr aus Rußland. Die Umstände der Entstehungsgeschichte liefern entscheidende Hinweise für mögliche Auswahlkriterien und einen ablesbaren ästhetischen Gestaltungswillen.²³

Nachdem Kaiser Joseph II. 1779/80 als Gast Katharinas II. in Mohilev die Paisiello-Opern *La finta amante* und *I filosofi immaginari* erlebt hatte, befahl er, alle für den Kaiserhof der Katharina entstandenen und zukünftigen Partituren Paisiellos durch den Grafen Ludwig Coblenz als Kopien nach Wien senden zu lassen. In Wien stand nach dem Tod des Hofkapellmeisters Florian Gassmann (1774) eine grundlegende Neuorganisation des Theaters an, eine Aufgabe, der sich Joseph II. mit Vehemenz und empfindlichen Neustrukturierungen widmete. 1781 wurde die Theatertruppe des Friedrich Ludwig Schröder verpflichtet, der zugleich ein gewichtiges Wort in der Theaterkommission hatte. Schröder selbst stammte aus Hamburg, also aus einer Tradition, welche die Ideen eines deutschen Nationaltheaters verfolgt hatte, und war geprägt von Lessings diesbezüglichen Vorstellungen.²⁴ Seine Truppe vertrat im Wiener Burgtheater ein deutschsprachiges Repertoire. Seit 1778 wurde das Singspiel gefördert, das allerdings einer markanten Verbesserung seines künstlerischen und sängerischen Niveaus bedurfte. Dies wurde durch die Verpflichtung italienischer Sänger und die sorgfältige Auswahl der Stücke erreicht. Joseph II., verhältnismäßig uninteressiert an der Opera seria, eröffnete 1783 die neue Spielzeit mit der Buffa Antonio Salieris *La scuola dei gelosi* (Text: Giovanni Bertati/Caterino Mazzola). Im gleichen Jahr kam der *Barbiere di Siviglia* von Paisiello auf die Bühne. Der Librettodruck weist dabei einen bemerkenswerten Kommentar auf, den ich in voller Länge zitieren möchte:

„Non v'è alcun che non sappia qual differenza passi tra il rappresentar una commedia recitando, e cantando. La necessità di parlare, di muoversi e di fare per certo modo ogni atteggiamento, e ogni gesto a legge di battuta, il rigore del tempo prescritto a ogni sillaba, e le difficoltà ed attenzione che con sé porta ed esige l'esatta esecuzione del canto, non lasciano spazio al cantore di far tutto quello che il comico attore può fare e lo costringono per così dire ad accennare in abbozzo le azioni. Non si meravigli però il cortese spettatore di questa Commedia se dagli attori italiani non è con tutte quelle grazie, e quei pregi di azione rappresentata che per propria lor confessione lo fu della valorosissima compagnia comica tedesca. Anche le scene che il traduttore italiano, fu obbligato di abbreviare per non esser troppo prolisso, tolgono in gran parte il fondo grazioso, e ridicolo di questa bella rappresentazione: a questo però può esser bastevole compenso la bellezza, ed eccellenza della musica, la suavità del canto, e l'infessio studio della

²³ In meinen Ausführungen stütze ich mich maßgeblich auf die Ergebnisse von Francesco Paolo Russo, *Paisiello e „L'Opera imperialregia“*. *Nota sulla genesi del „Il Re Teodoro a Venezia“*, Wien 1784, in: *Analecta Musicologica* 31 (1998), S. 203–234.

²⁴ Unter anderem hatte man hier 1773 Goethes *Götz von Berlichingen* auf die Bühne gebracht, darüber hinaus mindestens elf Werke Shakespeares.

compagnia nostra di renderli con la sua diligenza sempre più accetta a un gentilissimo pubblico, e tanto verso lei benemerito.“²⁵

Zunächst wird der Unterschied zwischen einem Sänger und einem Schauspieler thematisiert; dabei werden die schauspielerischen Fähigkeiten der italienischen „attori“ mit dem Spielvermögen der Schröderschen Truppe verglichen, die offenbar einen Maßstab setzte. Das, worauf man bei den Italienern an schauspielerischen Qualitäten verzichten müsse, werde durch die Schönheit der Musik aufgewogen.

Schon hier deutet sich ein Umstand an, der vor allem mit der Verpflichtung der Schröderschen Truppe und der Theaterpolitik Josephs II. zusammenhängt: Die Akzentuierung des Darstellerischen und der Rezitation. Dies hat auch für das Musiktheater seine Gültigkeit. In der Tat liefert der *Re Teodoro*, der unter besonderem Schutz Josephs II. und allen Intrigen zum Trotz am 23. August 1784 eine glänzende Aufführung erfuhr, ein beredtes Zeugnis für die neue, auch die Oper betreffende Kulturpolitik des Wiener Kaiserhofes, der jene Operne buffe bevorzugte, die an der Rezitation geschult waren.

Zugleich legte man höchsten Wert auf das Schauspielerische. Joseph II. schreibt in einem Brief an den Conte Rosenberg (vom 14. August 1783) anlässlich einer Aufführung des *Barbiere* „[...]ils s'en sont tirés pour l'action en verité au delà de l'esperance, surtout Benucci, qui dans certains moments a copié et presque frisé Schröder.“²⁶ Wieder erscheint als Maßstab das Sprechtheater, und der Primo Uomo Benucci wird mit Schröder verglichen. Francesco Benucci, bekannt aus dem *Barbiere*, hatte im *Re Teodoro* eine maßgebliche Rolle inne und galt als Äquivalent Schröders. Auf der Opernbühne (Buffa) vertrat er ein neues Modell des musikalischen Rezitierens, das die typologische Darstellungsweise aus dem Erbe der Commedia dell'arte zunehmend in den Hintergrund drängte und durch eine interpretierende Darstellung der Rolle ersetzte. Die Deklamation soll mit Würde, Expression, Verständlichkeit und Sorgfalt erfolgen. Francesco Benucci galt als einer der größten Sänger-Schauspieler seiner Zeit, vergleichbar mit Gaetano Guadagni, dem Darsteller des Gluckschen Orfeo, der sich seinerseits an einem großen englischen Vorbild, nämlich David Garrick, orientierte. Garrick war für seine innovative Bühnenpräsenz berühmt, und Charles Burney lobte ihn als unübertroffen: „as an actor he had no equal on any stage in Europe“, als elegante Erscheinung, intelligent, schön und würdevoll mit „attitudes and gestures“, „full of grace and propriety“ und „his manner of singing was perfectly delicate, polished and refined, his voice seemed, at first, to disappoint every hearer.“²⁷ Mit Garrick, Guadagni und schließlich Benucci begegnen wir den Schlüsselfiguren eines neuartigen Sänger-Schauspielers, der die Opera Buffa bzw. das *Dramma giocoso* bereicherte.

Von den Sängern wurden also neue schauspielerische Talente verlangt, sie sollten die prosodische Art des Recitare beherrschen. Außerdem erwartete man eine interpretierende Interaktion auf der Bühne. Die Sänger sollten sich wie Schauspieler bewegen und

²⁵ Vgl. Russo, *Paisiello e L'Opera „imperialregia“* (wie Anm. 23), S. 213 f.

²⁶ Ebd., S. 221.

²⁷ Charles Burney, *A General History of Music*, London 1789, Bd. IV, S. 495.

gleichzeitig das Publikum rühren,²⁸ wobei überwiegend mimische Qualitäten gefragt waren, wie schon Hermann Abert bemerkte.²⁹

Betrachtet man das Weimarer Repertoire der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts, so fallen Werke auf, welche der Gruppe der sentimentalischen Dramen bzw. der Farsa zuzuordnen sind. Mit *Nina ossia la pazza per amore*, der Geschichte jener vermeintlich Wahnsinnigen auf der Bühne, die (in Nachfolge des Richardson-Romans *Pamela*) zur einst von Piccini kreierten Typologie der rührenden Stücke gehört, feiert ein weiteres Werk Paisiellos Erfolge.

Wie alle Opern jenes Repertoires zeichnet sich auch *Nina* durch eine Parlando-Ästhetik aus. Interessanterweise war Celeste Coltellini, die erste *Nina*-Darstellerin,³⁰ vor allem ihrer schauspielerischen Qualitäten wegen berühmt. Sie verkörperte die Richtung einer „nuova semplicità“, deren Hauptaugenmerk auf der Expression durch die Stimme lag. Wegen ihrer „semplicità di stile“, der „melodie piene di soavità, naturalezza, grazia, morbidezza romantica“ wurde sie bewundert, und mit diesen Vorzügen ausgestattet, vertrat sie die Rolle der Armen, Unschuldigen und Naiven:

„Celeste Coltellini fu certamente l'attrice più naturale, ingegnosa e perfetta che si possa desiderare. Oltre essere un'abilissima attrice, cantava con purità di stile e d'espressione; fu scolara del celebre Mancini e, sebbene la sua voce non fosse agile né avesse molta estensione, pure il suo sapere e giudizio supplivano alle qualità che la natura non le aveva donato. [...] nella *Nina* poi mi fu detto ch'era sublime, che faceva piangere e che toglieva quasi il respiro a chi l'ascoltava e vedeva [...]“³¹

Natürlich war *Nina* ein Triumph in Wien, entsprach sie doch vollkommen den Vorstellungen Josephs II. hinsichtlich der Opera buffa. Von dort aus eroberte sie, wie viele andere Opern und Singspiele, auch die Weimarer Bühne.³² Wien und Weimar bevorzugten bestimmte Komponisten, wie Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Martin y Soler, Domenico Cimarosa, Pietro Guglielmi, Giuseppe Sarti und Pasquale Anfossi. Daraus deutet sich möglicherweise eine vergleichbare Theaterpolitik beider Residenzen an. In Weimar waren allerdings vielfach Werke zu sehen, die auch als Farsa klassifiziert werden. Farse konnten zweiaktig sein, und sie weisen, wie z. B. *Nina*, eine Eigenschaft auf, die ungewöhnlich für eine Opera buffa ist: Die Dialoge wurden gesprochen. Die Farsatradition wurde vor allem in Venedigs Opernhäusern gepflegt, insbesondere am Teatro di San Cassiano. Sie entstand in Anlehnung an die französische Opéra comique. Seit den 1770er Jahren fanden sich in Venedig „farse per musica ad uso francese con arie in musica“. Ausgerechnet Cimarosa, Paisiello und Guglielmi sind die führenden Vertreter dieses Typs komischen Musiktheaters, und zwar mit jenen Werken, die alle in Weimar aufgeführt wurden: *Nina*, *Barbiere*, *Finta Zingara*, *Socrate immaginario*, *Molinara* u. a.

²⁸ Vgl. Petrobelli, *La musica in Italia* (wie Anm. 6).

²⁹ Hermann Abert, *Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 402–421, besonders S. 404 ff.

³⁰ Daniel Brandenburg, *Paisiello und die Farsa*, in: *Analecta Musicologica* 31 (1998), S. 235–258, rechnet diese Oper zu den Farsen.

³¹ Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari di Rovereto*, London 1830, nach: Brandenburg, *Paisiello und die Farsa* (wie Anm. 30), S. 252.

³² Darauf habe ich schon anlässlich der Untersuchung zu der Bedeutung der Wielandschen Dichtungen für die Librettistik hingewiesen, in: *Wieland: Tasso* (wie Anm. 4).

Hauptsächlich das Deklamatorische bestimmte also die Auswahlkriterien der Werke für die Nicht-Seria-Opern. Dies gilt zumindest für die ersten Jahre nach der Ankunft der Bellomoschen Truppe. Die Ästhetik, die sich an einer neuen Konzeption des musikalischen Recitare und der schauspielerischen Darstellung orientierte, zog zugleich ein entsprechendes Buffa-Repertoire nach sich. Es ist ein Repertoire, das teilweise grundsätzlich den gesprochenen Dialog vorsieht, selbst für Werke italienischer Provenienz, da ihnen die Farsa zugrunde lag. Zudem kam zweifelsohne den Weimarer Akteuren der dominante Parlandostil entgegen, der hinsichtlich der Buffa keinesfalls auf Virtuosität setzte. Erst relativ spät spielte man beispielsweise Anfossis Buffe (*Il geloso al cemento*), die virtuoser sind. Parallel dazu wurde die Seria – vielleicht nur virtuell – akzeptiert, die einen wesentlich höheren Virtuositätsanspruch einforderte. In den „ersten“ Buffe in Weimar wurde dem Orchester eine den Text kommentierende und darstellende Rolle zugewiesen, dem Sänger oblag ein klares Agieren. Kurz, das Wort, welches die Komposition zu leiten hatte, besaß Prävalenz, bestimmte den Stil der „Semplicità“, des Parlare und der neuen Deklamations-Ästhetik.³³ Eine solche operntheaterpolitische Ausrichtung war in dieser expliziten Stringenz tatsächlich am Hoftheater Josephs II. verbreitet und beweist darin vielleicht auch den Ehrgeiz (oder Anspruch?) der kleinen Residenz Weimar.

Italienische Oper in Weimar – Repertoireskizze Buffa (bis ca. 1800)³⁴

Komponist ³⁵	Titel ³⁶	Aufführungen in Weimar ³⁷	Jahr der Uraufführung
Agricola, Johann	<i>Il Filosofo in amore</i> Intermezzo		1750
Anfossi, Pasquale (Vulpius)	<i>La Maga Circe</i> Farsetta	1794 (?)–1795	1788
Anfossi, Pasquale	<i>Il geloso in cemento</i> <i>La vedova galante</i> <i>La vedova scaltra</i> <i>Eifersucht auf Probe</i>	1784–1792	1774, Wien
Cimarsosa, Domenico Vulpius/Goethe	<i>Il matrimonio segreto</i> <i>Die heimliche Heirat</i>	1796 (?)–1816	1792, Wien

³³ Dies ist übrigens entgegengerichtet zur Wieland-Schweitzerischen *Alceste*.

³⁴ Eine vollständige Datenbank zur Oper und Schauspielmusik der Goethezeit in Weimar wird vom dortigen Sonderforschungsbereich: *Weimar-Jena um 1800* vorbereitet.

³⁵ Es werden – soweit bekannt – die Übersetzer angegeben.

³⁶ Übersetzungstitel werden synonym angegeben.

³⁷ Es handelt sich um die vorläufig gesicherten bzw. angenäherten Aufführungsjahre.

Cimarosa, Domenico	<i>L'Impressario in angustie</i>	1791–1810	1786
Goethe	<i>Das theatralische Abenteuer</i>		
	Farsa		
(Elmenreich)	<i>Der Kapellmeister (?)</i>	1800, 1811	
Cimarosa, Domenico	<i>La ballerina amante</i>		1782
	<i>L'amante ridicolo</i>		
Cimarosa, Domenico	<i>L'Italiana in Londra</i>		1779
Cimarosa, Domenico	<i>Le trame deluse ossia</i>	1794–1809	1786
	<i>Die vereitelten Ränke</i>		
	<i>I raggiri scoperti (?)</i>		
Cimarosa, Domenico	<i>Il marito disperato</i>	1798–1807	1785
	<i>Il marito geloso</i>		
	<i>Die bestrafte Eifersucht</i>		
	<i>L'amante disperato</i>		
Guglielmi, Pietro A. Einsiedel	<i>La bella pescatrice</i>	1792–?	1789
	<i>Die schöne Fischerin</i>		
Guglielmi, Pietro A.	<i>La donna scaltra</i>		1765 (?)
	Intermezzo		
Haydn, Joseph	<i>La vera costanza</i>		1778/79/85
Martin y Soler	<i>Le nozze de' contadini spagnuoli</i>	?	1795
	<i>Die Brautwahl</i>		
Martin y Soler	<i>Una cosa rara ossia:</i>	1791 (?)–1813	1786, Wien
	<i>Bellezza ed onesta</i>		
	<i>Lilla oder Schönheit und Tugend</i>		
Martin y Soler	<i>La capricciosa corrotta</i>	1799	1795
	<i>La scuola dei maritati</i>		
	<i>Gli sposi in contrasto</i>		
	<i>Die Eigensinnige</i>		
Martin y Soler	<i>L'arbore di Diana</i>	1793, 1807	1787, Wien
	<i>Der Baum der Diana</i>		
Paisiello, Giovanni	<i>Gli astrologi immaginari</i>	1784–1810	1779
	<i>Die eingebildeten Philosophen</i>		

Paisiello, Giovanni Einsiedel-Goethe	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> <i>Der Barbier von Sevilla</i>	1784–1812	1782
Paisiello, Giovanni	<i>Nina ossia la pazza per amore</i>	1789 (?)	1789
Paisiello, Giovanni	<i>I zingari in Fiera</i> <i>Die Zigeuner</i>	1791	1789
Paisiello, Giovanni	<i>La cifra</i> <i>Die Ziffer</i>	1790–99 (?)	
Paisiello, Giovanni	<i>Il Re Teodoro in Venezia</i> <i>König Theodor</i>	1794	1784
Paisiello, Giovanni	<i>La molinara</i> <i>L'amor contrasto</i> <i>Die Müllerin</i>	1797–1816	1789
Paisiello, Giovanni	<i>I giochi d'Agrigento</i>		1792
Paisiello, Giovanni	<i>Socrate immaginario</i>		1775
Paisiello, Giovanni	<i>Der Schuster</i> Intermezzo	1800	
Pergolesi, Giovanni B.	<i>La serva padrona</i> <i>La Servante Maitresse</i> (frz.)		1738
Piccinni, Nicola V.	<i>Il Barrone Torreforte</i> Intermezzo		1765
Sacchini, Antonio	<i>Il finto pazzo</i> Intermezzo		1765
Salieri, Antonio	<i>La cifra</i> <i>Das Kästchen mit der Chiffre</i>	1793–1803	1789, Wien
Sarti, Giuseppe	<i>Gli amanti consolati</i>		1784
Sarti, Giuseppe	<i>I pretendenti delusi</i> <i>Fra i due litiganti il terzo gode</i> <i>Im Trüben ist gut fischen</i>	1793–1796	1782

Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes

Goethes Maskenzüge 1781–1784 und
Carl Augusts politische Ambitionen¹

Von Georg Schmidt

Die Frage nach den Bedingungen des „Ereignisses Weimar-Jena“, eines Musensitzes von angeblich herausragender Qualität, verweist auf die in Weimar (und Jena) lebenden Dichter und Denker mit Goethe an der Spitze, auf die Herzogswitwe Anna Amalia und auf Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, vor allem aber auf geschickte Inszenierung und erfolgreiche Vermarktung. Das „kommerzialisierbare Warenzeichen“ Weimar² wurde von Bertuchs Zeitschriften sowie Knauers massenhaft gelieferten Dichter-Büsten und anderen Weimar-Devotionalien popularisiert. Wer diese erwarb, „holte sich scheinbar ein Stück jener Freiheit, jenes Ungebundenseins, jener Künstlerwelt ins eigene Heim.“³ Weimar wurde so zum Symbol der eigenen Sehnsüchte.

Die gängigen Erklärungsversuche – weil Wieland da war, kam Goethe, dieser holte Herder, und Schiller suchte deren Nähe – bieten nicht mehr als eine Reihenfolge. Sie postulieren eine „Klassik“ oder „Nicht-Klassik“⁴ und übersehen dabei die Welt, die sich die Beteiligten selbst schufen. Daß Wieland und Goethe seit Mitte der siebziger Jahre in Weimar lebten, ist mehr oder weniger Zufall. Beide rationalisierten jedoch von Beginn an ihre Wahl, indem sie wie Wieland die Vorbildhaftigkeit des Weimarer Theaters oder wie Goethe die Chance betonten, die eigenen Vorstellungen vom „Regieren“ und einer angeleiteten selbsttätigen Erziehung verwirklichen zu können. Wieland schien zudem

¹ Der folgende Text basiert auf Überlegungen, die innerhalb des Teilprojektes A1 *Hof, Herrschaft und politische Kultur* des Jenaer Sonderforschungsbereichs *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* angestellt wurden. Den beiden ehemaligen Mitarbeitern Dres. Marcus Ventzke (Dresden) und Joachim Berger (Mainz) habe ich für viele lange Diskussionen, Anregungen und Hinweise zu danken. Vgl. zum Gesamtzusammenhang Marcus Ventzke, *Das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1775–1783. Ein Modellfall aufgeklärter Herrschaft?*, Köln u. a. 2004; Joachim Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807): Denk- und Handlungsräume einer „aufgeklärten“ Herzogin*, Heidelberg 2003. – Speziell zu den Maskenzügen: Gerhard Sauder, *Maskenzüge*, in: *Goethe Handbuch* (Hrsg. Bernd Witte), Bd. 2: *Dramen*, Stuttgart und Weimar 1996, S. 509–519; Wolfgang Hecht, *Goethes Maskenzüge*, in: Helmut Holtzhauer, Bernhard Zeller (Hrsg.), *Studien zur Goethezeit*, Weimar 1968, S. 127–142; Stefanie Stockhorst, *Fürstenpreis und Kunstprogramm. Sozial- und Gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof*, Tübingen 2002, hier besonders S. 169–200.

² Marcus Ventzke, *Der Weimarer Musenhof und seine ungerateten Kinder – zur Entwicklung eines kulturellen Exportmodells*, in: *Goethe-Jahrbuch* 119 (2002), S. 132–147, Zitat S. 134.

³ Ebd., S. 135.

⁴ Conrad Wiedemann, *Deutsche Klassik und nationale Identität – Eine Revision der Sonderwegs-Frage, in: Klassik im Vergleich – Normativität und Historizität europäischer Klassiken* (Hrsg. Wilhelm Voßkamp), Stuttgart und Weimar 1994, S. 541–569. Vgl. dazu Gottfried Willems, „*Ihr habt jetzt keine Norm, die müßt ihr euch selbst geben.*“ *Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“*, in: *Schonheit, welche nach Wahrheit dürstet* (Hrsg. Gerhard Kaiser, Heinrich Macher), Heidelberg 2003, S. 103–134.

schon 1776 „unser kleines Weimar [...] wie ehemals Bethlehem-Juda jetzt nicht die kleinste unter den Töchtern Deutschlands.“⁵ Er gründete hier den *Teutschen Merkur*, ein Nationaljournal mit dem Anspruch, aus der Provinz unterhaltend und geschmacksbildend im deutschen Raum zu wirken,⁶ und sprach 1807 noch einmal – Anna Amalia verherrlichend – vom „kleine[n] Bethlehem-Weimar“.⁷ Goethe „regierte“ und sorgte im übrigen durch seine unkonventionelle Betreuung des Herzogs in der sogenannten Geniezeit dafür, daß „Weimar“ nicht nur an deutschen Höfen zum Gesprächsthema wurde.⁸

Johann Heinrich Voß berichtete seiner Braut von munterem Treiben: „In Weimar geht es schrecklich zu. Der Herzog läuft mit Goethe wie ein wilder Pursche auf den Dörfern herum, er besauft sich und genießt brüderlich einerlei Mädchen mit ihm.“⁹ Während er und andere Dichter wie die beiden Stolbergs, Klingers oder Lenz Weimar bald wieder verließen oder verlassen mußten, blieb Herder als Hofprediger der Dynastie, die einst Luther Schutz geboten hatte. Er, der selbst wegen seiner religiösen Haltung angefochten wurde, stand zwischen dem Herzog und seinem jugendlichen Freundeskreis einer- sowie der eher orthodoxen lutherischen Amtskirche andererseits und blickte ein wenig neidvoll auf Goethe, der alles zu dirigieren schien, von allen geliebt wurde und alle Konflikte scheinbar mühelos ausgleichen konnte. Herder reagierte Anfang des Jahres 1783, als er Herzog Carl August in seinen Predigten anlässlich der Geburt des Erbprinzen vor versammeltem Hof und Stadtbürgern an seine Regierungspflichten erinnerte.¹⁰

Spätestens hier wurde die Sinnkrise des ungezungenen Weimarer Spiels mit den Museen offenkundig. Zu Beginn der achtziger Jahre, als ein erwachsen werdender Herzog selbst regieren wollte und reichspolitische Bedeutung anstrebte, Goethe mit seiner kleinstaatlichen Regierungspraxis ebenso unzufrieden war wie mit seiner literarischen Unproduktivität und die Herzogswitwe Anna Amalia ihre Rolle in Konkurrenz zu Herzogin Luise definieren mußte, waren neue Sinngebungen gefragt. Sie sollten die vorhandenen Konflikte überwölben und die Harmonie fördern, um die Vision „Weimar“ als wiedererstandenes Arkadien, Athen und Bethlehem nicht zu gefährden. Während Wieland und auch Herder ihre kosmopolitische Weltsicht nie auf den Ort Weimar verengten, ging es Goethe zunächst um die vorbildhafte Wirkung elitärer Zirkel. Da sich Erfolge seiner Erziehungsarbeit – abgesehen vom Herzog selbst – jedoch nur zögernd einstellten, änderte Goethe seine Strategie: Er wollte nun wieder unmittelbar für die ganze Nation schreiben. Auch Herzog Carl August wurde sein kleines Herzogtum zu eng. Mit dem

⁵ Brief Wielands an Tobias Philipp Freiherr von Gebler vom 5.10.1776, zitiert nach: Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik*, Weinheim 1994, S. 45.

⁶ Hans-Peter Nowitzki, *Der „menschenfreundliche Cosmopolit“ und sein „National-Journal“: Wielands Merkur-Konzeption*, in: Andrea Heinz (Hrsg.), *„Der Teutsche Merkur“ – die erste deutsche Kulturzeitschrift?*, Heidelberg 2003, S. 68–107.

⁷ Brief Wielands an Johannes Müller vom 24.8.1807. *Wielands Briefwechsel*, Bd. 17.1 (bearbeitet von Siegfried Scheibe), Berlin 2001, S. 242.

⁸ Vgl. Georg Schmidt, *Das Jahr 1783: Goethe, Herder und die Zukunft Weimars*, in: Marcus Ventzke (Hrsg.), *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen*, Köln u. a. 2002, S. 138–168.

⁹ Zitiert nach Thomas Kopfermann, Dietrich Steinbach, *Weimar-Jena. Epochenzentrum um 1800*, Stuttgart 1992, S. 45.

¹⁰ Georg Schmidt, *Luthertum, Aufklärung und religiöse Gleichgültigkeit am Weimarer Hof im späten 18. Jahrhundert*, in: Klaus Malettke, Chantal Grell (Hrsg.), *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.–18. Jh.)*, Münster u. a. 2001, S. 491–506.

Fürstenbundprojekt suchte er politischen Einfluß und wollte sich zudem von den Ansichten seines Lehrers Goethe emanzipieren, der diese Art von Machtpolitik wenig schätzte. Statt dessen konzipierte und inszenierte letzterer weiter sein Projekt Weimar als idealen Musensitz, wobei er sukzessive Jena in seine Überlegungen einbezog.

Goethes im Januar und Februar der Jahre 1781 bis 1784 aufgeführte Maskenzüge stehen (1.) als Beispiel für eine höfisch organisierte, den Weimarer Bürgern offenstehende und damit integrative Festkultur. Ihre Publikation sorgte (2.) auch außerhalb für Aufsehen und Prestige – eine wichtige Voraussetzung (3.) der reichspolitischen Ambitionen Carl Augusts und (4.) ein Teil der Gesamtinszenierung des „Ereignisses Weimar-Jena“.

1. Maskenzüge als „höfische“ Feste und Zukunftsentwürfe

Dekorative Maskenzüge bildeten im 18. Jahrhundert einen wichtigen Teil höfischer Festkultur,¹¹ weil sie dem Repräsentationsbedürfnis der Höflinge schmeichelten. Masken suggerierten zudem eine Gleichheit, von der jeder wußte, daß es sie nicht gab: Die prunkvollsten Kostüme trugen die höfischen Zentralpersonen, die dadurch nur um so deutlicher aus der Menge herausgehoben wurden. Da auch in der Karnevalszeit das Dekor und die vom Zeremoniell festgelegte Rangfolge nicht durchbrochen,¹² also die Welt keineswegs auf den Kopf gestellt werden durfte, muß geklärt werden, warum und für wen die kostspieligen Verkleidungen angefertigt und angelegt wurden. An erster Stelle ist dabei – wie bei jedem Fest – an die Teilnehmer selbst zu denken: Kostümierungen gegen die Langeweile und Gleichförmigkeit des höfischen Alltags. Künstlerischer Ehrgeiz mußte mit dieser Form der Geselligkeit nicht verbunden sein.

Ein Hof ist aber nicht nur eine Ansammlung von geltungsbedürftigen Individuen, sondern eine Lebensform, die sich aus den Bedürfnissen des Herrschers und damit der Versinnbildlichung von Herrschaft bestimmt. Die neuere deutsche Hofforschung unterscheidet fünf Typen: (1.) den Kaiserhof, (2.) den durch Pracht und Aufwand gekennzeichneten zeremoniellen Hof, (3.) den eher sparsamen, die Untertanen vertraulich einbeziehenden hausväterlichen Hof, (4.) den nicht auf Außenwirkung ausgerichteten geselligen Hof und (5.) den Musenhof,¹³ als dessen Finalchiffre Weimar bezeichnet worden ist.¹⁴ Hier sollten Pflege und Förderung der Musen für das Prestige sorgen, das wegen fehlender Ressourcen weder auf dem Felde der Machtpolitik noch der höfischen Pracht- und Prunkentfaltung zu erringen war. Die eigene Leistungsfähigkeit mußte über originelle, anspruchsvolle und auffallende Inszenierungen nachgewiesen werden.

¹¹ Dazu einführend: Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, S. 157–173; Paul Münch, *Lebensformen in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt 1992, S. 381 ff.

¹² Stockhorst, *Fürstenpreis* (wie Anm. 1), S. 176 f.

¹³ Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993, S. 55–80. Vgl. dazu die Besprechung von Aloys Winterling, *Die frühneuzeitlichen Höfe in Deutschland*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 21 (1996), S. 181–189.

¹⁴ Jörg Jochen Berns, *Zur Frühgeschichte des deutschen Musenhofes oder Duodezabsolutismus als kulturelle Chance*, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen* (Hrsg. Jörg Jochen Berns, Detlef Ignasiak), Erlangen und Jena 1993, S. 10–43, hier S. 10.

In Weimar sorgte Goethe als Autor und Gestalter der Maskenbälle von vornherein für die ersehnte Beachtung. Doch ihm ging es um mehr als bloße Geselligkeit: „Da sich der einzelne im Maskenzug mit anderen zu einer Gruppe vereint, wirken Fest und Spiel nicht nur persönlichkeitsbildend, sondern zugleich gemeinschaftsbildend.“¹⁵ Der Hof sollte hier seine Existenz als privilegierter elitärer Zirkel legitimieren, indem er die erzieherische Mission der Kunst ernst nahm und vorbildhaft sowie geschmacksbildend wirkte. Dazu mußte er sich selbst mit Hilfe der Gesprächskreise und Gesellschaften, die Weimar auszeichneten, aber etwa auch des Liebhabertheaters oder des in elf handschriftlichen Exemplaren vervielfältigten Journals von Tiefurt sittlich vervollkommen. In diesen mehr oder weniger geschlossenen Zirkeln hatte die Verbindung von ästhetischem Ideal und sozialer Praxis ihren Platz. Die Musen boten sinnliche Erfahrungsmöglichkeiten, an denen nun auch die Bürger und Untertanen partizipieren sollten, um – zu einer harmonischen Gemeinschaft vereint – ein Stück auf dem langen Weg zu Vernunft und Humanität voranzukommen.¹⁶

Die Weimarer Hofgesellschaft begann sich zu öffnen. Sie präsentierte sich nicht mehr nur einem staunenden Publikum, sondern integrierte es bei vielen, keineswegs aber bei allen Anlässen. An den bekannten, weil überlieferten Weimarer Maskenzügen der frühen achtziger Jahre konnten und sollten die Weimarer Bürger aktiv teilnehmen. Die *Weimarisches Wöchentlichen Anzeigen* warben für die fürstlichen Redouten. Der Eintritt war frei:¹⁷ Außer Domestiken und höfischen Livréebediensteten durften sich alle mit ihrem Aufzug „die Ehrbarkeit nicht beleidigenden Personen“ dem bunten Treiben anschließen,¹⁸ „so daß der Gegensatz zwischen Zuschauern und Darstellern im Festsaal kaum noch existierte.“¹⁹ Es kann also keine Rede davon sein, daß sich bei den Maskenzügen die Adelsgesellschaft nur selbst begegnete.²⁰

Goethes Maskenzüge fanden in Weimar als Karnevalsvergnügen zu Ehren der Herzogin Luise statt, deren Geburtstag auf den 30. Januar fiel. Sie waren daher von vornherein Huldigungsveranstaltungen für die regierende, auf einen Thronerben wartende Fürstin. Goethe sah sich in die Rolle eines Hofpoeten gedrängt, über die er zu dieser Zeit für seinen *Tasso* eindringlich reflektierte. Während er Kaspar Lavater von „Aufzügen der Thorheit“ berichtete, die er, wenn auch als „Künstler“ schmücken müsse,²¹ und sich gegenüber Karl Ludwig von Knebel eher abwertend als „aus alten und neuen Ursachen dienstfertig“ charakterisierte,²² wurde Charlotte von Stein besser informiert: „Die viele

¹⁵ Hecht, *Goethes Maskenzüge* (wie Anm. 1), S. 132.

¹⁶ Schmidt, *Luthertum* (wie Anm. 10), besonders S. 503. Vgl. auch Schmidt, *Das Jahr 1783* (wie Anm. 8), besonders S. 147 ff.

¹⁷ Hecht, *Goethes Maskenzüge* (wie Anm. 1), S. 131.

¹⁸ *Weimarische Wöchentliche Anzeigen* vom 4.12.1782. Vgl. auch ebd. 1.1.1783. – Diese Angaben verdanke ich Herrn Dr. Marcus Ventzke.

¹⁹ Sauder, *Maskenzüge* (wie Anm. 1), S. 510.

²⁰ Vgl. Stockhorst, *Fürstenpreis* (wie Anm. 1), S. 172; Borchmeyer definiert den Maskenzug sogar als „theatralisches Privatissimum einer sich vom bürgerlichen Publikum abschließenden aristokratischen Gesellschaft.“ Dieter Borchmeyer, *Goethe. Der Zeitbürger*, München und Wien 1999, S. 142.

²¹ Brief Goethes an Johann Kaspar Lavater vom 19.2.1781. Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 2: *Das erste Weimarer Jahrzehnt. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 7.11.1775 bis 2.9.1786* (Hrsg. Hartmut Reinhardt), Frankfurt (Main) 1997, S. 329.

²² Brief Goethes an Karl Ludwig von Knebel vom 26.2.1782. Ebd., S. 402.

Zerstreung und das Vertrödeln der Zeit ist mir unangenehm, und doch sehe ich daß es höchst nothwendig ist, mich mit diesen Sachen abzugeben, und daß man Gelegenheit gewinnt das Gute zu tun indem man zu scherzen scheint.“²³ Er sah in den von ihm gestalteten Maskenzügen vergleichsweise billige, aber wirkungsvolle, weil harmonieversprechende Erziehungs- und Bildungsveranstaltungen, wo Tugenden, Hoffnungen, aber auch die bestehenden Konflikte sinnlich erfahrbar gemacht werden konnten.

Zwischen 1781 und 1784 inszenierte Goethe wenigstens fünf dieser Maskenzüge und ein Pantomimisches Ballett. Von *Ein Zug Lappländer* ist nur das abschließende panegyrische Huldigungsgedicht erhalten, in dem die Herrscherin sogar das Nordlicht überstrahlt.²⁴ Am wenig später aufgeführten *Aufzug des Winters* nahmen Goethe selbst als „Schlaf“ und Charlotte von Stein als „Nacht“ teil. Neben diesen natürlichen Attributen des Winters treten die in dieser Jahreszeit üblichen kulturell-geselligen Vergnügungen wie Liebe, Wein, Spiel oder Karneval als Symbole der Gemeinschaftsstiftung auf.²⁵ Der Februar 1782 brachte dann eine dichte Folge solcher Veranstaltungen, wobei Goethe *Die weiblichen Tugenden* und den *Aufzug der vier Weltalter* neu verfaßt hatte. Hinzu kam sein *Pantomimisches Ballett*, das am Geburtstag Luises uraufgeführt und zweimal wiederholt wurde – einmal unter Anwesenheit Herzog Ernsts II. und Prinz Augusts von Sachsen-Gotha.²⁶ Das Stück handelt von der temporären Zweckgemeinschaft eines Zauberers und einer Zauberin, die sich normalerweise eher feindlich begegnen, nun aber nur gemeinsam ihre ewige Jugend zurückgewinnen können. Dies gelingt, als Amor aus einem großen Stein, dem Karfunkel, befreit wird. Das Ganze endet erneut in einer Huldigung an die Herzogin. Dabei überreicht Amor ihr ein Spruchband mit einem höchst beziehungsreichen Gedicht auf ihre nicht sonderlich glückliche Beziehung zu Carl August, wobei ein Vers direkt auf den ersehnten Thronerben anspielt:

Doch auf einmal bilden wieder
Herzen sich, dem meinen gleich;
Ewig jung komm' ich hernieder
Und befestige mein Reich.“²⁷

Wenn es um den Fortbestand der Dynastie und die Erwartungen einer darauf fixierten Gesellschaft ging, mußte auch Goethe sein Bestes geben. Nur gemeinsam und in Harmonie kann das Fürstenpaar die Erwartungen erfüllen. Goethes Botschaft von der verjüngenden Kraft der Liebe war der allen Anwesenden unverborgene Sinn. Das Spiel enthält jedoch – oder kann zumindest entsprechend gelesen werden – eine zweite und eine dritte Bedeutungsebene. Nach dem bayerischen Erbfolgekrieg und angesichts

²³ Brief Goethes an Charlotte von Stein vom 14.1.1782. Ebd., S. 394.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Ein Zug Lappländer, zum 30. Januar 1781*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe* (Hrsg. Karl Richter), Bd. 2.1: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786, 1* (Hrsg. Hartmut Reinhardt), S. 496.

²⁵ Ebd., S. 497 ff.

²⁶ Vgl. zum folgenden auch Stockhorst, *Fürstenpreis* (wie Anm. 1), S. 245–249.

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Pantomimisches Ballett, untermischt mit Gesang und Gespräch*, in: Goethe, *Münchner Ausgabe*, Bd. 2.1 (wie Anm. 24), S. 500–509, Zitat S. 508. Vgl. Berger, *Anna Amalia* (wie Anm. 1), S. 597 f.

immer neuer Versuche Kaiser Josephs II., Bayern zu erwerben, war das Projekt eines Fürstenbundes des Dritten Deutschland keineswegs verblaßt. Herzog Carl August engagierte sich dafür in vorderster Front. Zauberer und Zauberin stehen demnach auch für den das Reich spaltenden Dualismus: „Zwei mächtige Nachbarn sind selten ruhig, keiner bringt dem andern Vorteil. Doch wenn sie auf Augenblicke zu einem großen guten Werke sich verbinden, dann nützen sie, gewaltsam eilend, der Welt und sich.“²⁸ Preußen und Österreich – so Goethes Botschaft – müssen sich zur Rettung des Reiches vereinen, damit dieses seine frühere Kraft und Verfassung zurückgewinnen kann. Die minder-mächtigen Stände („Gnome“ und „Feen“) werden an ihre Seite gewiesen: Sie können unterstützen, aber alleine nichts erreichen.

Diese zweite, eminent politische Lesart ist für den führenden Politiker eines Kleinstaates, der sich gegen die das Territorium aus seiner Sicht überfordernden reichspolitischen Ambitionen seines Herzogs wendet, kaum von der Hand zu weisen. Sie scheint jedenfalls wahrscheinlicher als Anspielungen auf die Nachbarschaft mit Sachsen-Gotha, denn beide Herzogtümer waren sicher nicht mächtig und zwischen ihnen gab es zu dieser Zeit keine größeren zu lösenden Konflikte.

Angesichts der von Goethe in diesen Jahren selbst gesetzten Prioritäten scheint aber noch eine dritte Bedeutungsebene auf: Der tief in den Bergen liegende Karfunkel, der Stein, der neue Jugend und Glück bedeutet, kann auch als Anspielung auf seine regierungsamtliche Lieblingsidee, den Ilmenauer Bergbau, bezogen werden. Wenn alle sich hinter dieses Projekt stellten, werde der Erfolg nicht ausbleiben. Die Schätze des Berges versprechen Ressourcen, die dem ganze Land zugute kommen können. Goethes drei Bedeutungsebenen symbolisieren mithin die drängendsten Probleme des Herzogtums: Die Dynastie benötigte einen Erben, der Ilmenauer Bergbau verhieß Wohlstand, und statt der risikoreichen Fürstenbundpolitik möge Carl August auf die zwangsläufig erfolgende Einsicht Österreichs und Preußens warten und sich ihnen zum Wohle des Reichs anschließen.

Das Gedicht *Die weiblichen Tugenden* beendete den Maskenzug am 1. Februar 1782.²⁹ Es wurde der Herzogin von der, von Corona Schröter dargestellten, „Bescheidenheit“ überreicht. In Anlehnung an die Zahl der Musen verkörperten insgesamt neun Gestalten angeblich weibliche Tugenden wie „Fleiß“, „Dankbarkeit“, „Unschuld“ und eben „Bescheidenheit“. Da Spiel und Inszenierung nicht überliefert sind, lassen sich Sinn und Kontext nur vermuten. Es geht um die Begleiter einer Herzogin, die mit Geniezeit und Musenhofspiel wenig anfangen konnte und sich als weibliche Zentralgestalt gegenüber der Herzogsmutter Anna Amalia zurückgesetzt fühlte. Diesen offenkundigen Konflikten zwischen den Mitgliedern der regierenden Dynastie und den unterschiedlichen höfischen Kreisen begegnete Goethe mit dem *Aufzug der vier Weltalter*, der am 12. Februar, dem Fastnachtsdienstag, uraufgeführt wurde.³⁰

An der Spitze des Zuges verkörpert Anna Amalia das Goldene (Zeit)Alter, den „Morgentraum“ begleitet von zwei Knaben, die „Freude“ und „Unschuld“ darstellen, Herzo-

²⁸ Goethe, *Pantomimisches Ballett* (wie Anm. 27), S. 500.

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Die weiblichen Tugenden*, in: Goethe, Münchner Ausgabe, Bd. 2.1 (wie Anm. 24), S. 510.

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Aufzug der vier Weltalter*, in: ebd., S. 511–513.

gin Luise folgt als Symbol des silbernen Alters, das von der Fruchtbarkeit, den „Gaben des Geistes“ und der geselligen „Fröhlichkeit“ eingerahmt wird. Danach signalisieren das „eherne“ und das „eiserne“ Alter Stagnation und Abstieg, denn mit ihnen ziehen „Sorge“, „Geiz“, „Stolz“ und „Gewalttätigkeit“. Jedes Alter wird zudem von zwei Knaben begleitet, die im abschließenden Tanz Chancen und Gefahren für Weimar symbolisieren.

Das ehrene Zeitalter, das bezeichnenderweise in königlicher Tracht mit den Attributen „Krone“ und „Szepter“ auftritt, preist nur das „Große“: „und Ehr’ und Reichtum spenden Glück und Lohn“.³¹ Das eiserne Alter, in kriegerischer Tracht und als Barbar gekennzeichnet, lobt die Machtpolitik, die alles unter sich begräbt: „Reichtum und Gaben tret’ ich in den Staub.“³² Die beiden letzten Alter thematisieren die Risiken des Hoflebens und der Machtpolitik, auf die sich nun auch Carl August mit seiner Fürstenbundpolitik eingelassen hatte.

Beim abschließenden Ballett tanzen zunächst die Knaben des Goldenen und Silbernen Alters in Freundschaft und Harmonie. Dann stören die des ehernen Alters die Eintracht; Geiz und Ehrgeiz sorgen mit Geld dafür, daß man ihnen folgt. Den Knaben werden goldene Ketten umgehängt – den goldenen Käfig des Höflings symbolisierend –, und sie verehren nun die Attribute des ehernen Alters. Die Harmonie des Schönen ist dahin, jeder sucht seinen persönlichen Erfolg. Die hinzukommenden Knaben des eisernen Alters zerstreuen und überwältigen nicht nur alle anderen, sondern berauben sie auch ihrer Attribute. Machtpolitik kennt keine Unterschiede, sie will über hoch und niedrig herrschen, nimmt jedem Stand Würde und Privilegien. Erst die „Zeit“ schlichtet das entstandene Chaos, gibt jedem das Seine zurück und stiftet neue Harmonie.

Goethe hat hier seine Sicht auf die Weimarer Konstellation thematisiert. Das Problem des an goldenen Ketten hängenden Hofdichters, der seine Autonomie verliert, ist sein ureigenstes, die Machtpolitik charakterisiert den aus seiner Sicht falschen Ehrgeiz Carl Augusts. Dagegen stehen die beiden ersten Alter für Goethes harmonische Musenhofvision, die in einer dem Zeremoniell entsprechenden und im Konsens erfolgten Bedeutungszuweisung an die beiden weiblichen Zentralgestalten gipfelt.

Goethe hat Anna Amalia und Luise in eine Reihenfolge gebracht, die der älteren zwar den Vortritt, der jüngeren aber die aktuelle Verantwortung überträgt. Mit Anna Amalia beginnt für Goethe die Idee eines mäzenatischen Hofes in Weimar. Sie treibt die Dinge voran:

„Sanft wie ein Morgentraum schreit’ ich hervor,
 Mich kennt der Mensch nicht eh’ er mich verlor.
 Der Jugend Schöne und der Blüten Zeit,
 Des Herzens Erstlinge sind mir geweiht.“³³

Goethes Aufzug sieht die Herzogin als diejenige, die den Musensitz und damit den Rahmen für große kulturelle Leistungen initiiert hat. Sonderlich originell war dieser

³¹ Ebd., S. 511.

³² Ebd.

³³ Ebd.

Einfall nicht, hatte doch schon Wieland 1772 – eine alte panegyrische Vorstellung aufgreifend – Anna Amalia als „Pflegerin der Musen“ verherrlicht.³⁴ Für die Zukunft noch wichtiger erscheint, daß und wie Goethe die dem Weimarer Treiben reserviert gegenüberstehende Herzogin Luise gleichberechtigt einbindet. Sie überbietet das erfolgreiche Konzept ihrer Schwiegermutter und führt es im „Silbernen Alter“, das hier alles andere als den beginnenden Abstieg signalisiert, zum Höhepunkt:

„Was tief verborgen ruht, ruf' ich hervor;
 Ich gebe zwiefach was der Mensch verlor.
 Durch Kunst gepflegt wird nur in meinem Schoß,
 Das Schöne prächtig und das Gute groß.“³⁵

Anna Amalia bleibt die Bedeutung als einmalige Impulsgeberin. Sie wird jedoch schon jetzt mit der Vergangenheit identifiziert, Luise ist hingegen die Vollenderin in Gegenwart und naher Zukunft: Die Gaben des Geistes und die gesellige Fröhlichkeit zeigen nun erst ihre Fruchtbarkeit. Sowohl Luise als auch Anna Amalia ließen sich hier bereitwillig von Goethe dirigieren, mit letzterer hatte er am 2. Februar den Maskenzug „arrangiert“.³⁶ Die von Goethe vorgenommenen Zuweisungen konturieren nicht nur eine chronologische Reihenfolge, sondern fächern das Gesamtgebilde „Hof“ gemäß den neuen Bedingungen auf: Anna Amalia wird mit der sie begleitenden „Freude“ und „Unschuld“ auf ihre künftige Rolle für die dilettierende Ausübung der Musen verwiesen, Luise und mit ihr Carl August auf die Fruchtbarkeit der Gaben des Geistes und die fröhliche Geselligkeit, also auf das Mäzenatentum für Künste und Wissenschaften sowie auf eine integrative Herrschaftsausübung. Die gedanklich von Goethe vorbereitete Trennung sollte in den 1790er Jahren Realität werden, als Anna Amalia und das dilettierende „höfische“ Musenspiel nach Tiefurt abgedrängt waren.³⁷ Diese engagierte, wenn auch nicht professionelle Pflege und Ausübung der Musen diente dem geselligen Zeitvertreib, der Geschmacksbildung und der Unterhaltung. Der Dichterstür rationalisierte diese Form des Dilettantismus auch weiterhin als Erziehung zur Selbstvervollkommnung.

Goethe verband mit seinen Maskenzügen vor allem harmonisierende Sinnzuweisungen, die ihm für Fortbestand und Ausbau der Weimarer Musenhofvision wichtig waren. Sie richteten sich mit der Hoffnung auf einen Thronfolger an Carl August und Luise, mit der Rangfolge der Zeitalter an die Herzogswitwe Anna Amalia und mit den Einigkeitsappellen an Hof und Stadt, aber auch an die politischen Absichten des Herzogs. Goethes Erziehungsintention durch Beteiligung und vorbildhaftes Wirken ist hier mit Händen zu greifen. Der Hof repräsentiert nicht mehr vor dem Publikum, sondern bezieht es ein und zwingt damit zur Verhaltensanpassung. Zudem wird durch die zahlreichen Feste eine

³⁴ Christoph Martin Wieland, *Aurora*, in: Christian Martin Wieland, *Gesammelte Schriften*, Abt. 1, Bd. 9, Berlin 1931, S. 331–340, hier besonders S. 335. – Ich verdanke diesen Hinweis meinem Kollegen Klaus Manger (Jena).

³⁵ Goethe, *Aufzug der vier Weltalter* (wie Anm. 30), S. 511. Vgl. auch Stockhorst, *Fürstenpreis* (wie Anm. 1), S. 192 ff.; Hecht, *Goethes Maskenzüge* (wie Anm. 1), S. 136.

³⁶ Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag*, Bd. 2, Zürich u. a. 1983, S. 359.

³⁷ Joachim Berger, „Tieffurth“ oder „Tibur“? *Herzogin Anna Amalias Rückzug auf ihren ‚Musensitz‘*, in: Joachim Berger, *Der Musenhof Anna Amalias*, Köln u. a. 2001, S. 125–164.

wenige Jahre zuvor noch undenkbar überständische Öffentlichkeit in Weimar hergestellt. Laut Schatullrechnung Herzog Carl Augusts erhielt der Hofjäger Anton Georg Hauptmann im Rechnungsjahr 1782/83 120 Reichstaler für Heizung und Beleuchtung bei nicht weniger als zwölf Redouten, also den Tanz- und Maskenbällen im Theaterneubau auf der Esplanade. Ebenso zahlte man dem Stadtmusikus Eberwein 120 Reichstaler für die Musik. Seine Kunst wurde bei fast allen Veranstaltungen in diesem Jahr von den beiden winterlichen Schlittenfahrten bis zu den acht Vogelschießen in Belvedere gebraucht. Ein wichtiger Ausgabenposten mit mehr als 80 Reichstalern waren darüber hinaus die Zehrungskosten für die „wachhabenden Officiers, die Vortänzers und H. Hofanzmeister Aulhorns während sämt. heurigen Redouten“.³⁸

Wenn sich das für die Etikette verantwortliche Hofmarschallsamt darüber beschwerte, daß die Gäste das Vortanzen des Adels³⁹ störten, so bestätigt dies einerseits die ständische Entgrenzung des Zugangs, markiert andererseits aber den Konflikt zwischen der alten Auffassung eines separierten, repräsentativen Hoflebens und der neuen Idee einer nur noch höfisch geprägten, an Sitte und Geschmack orientierten offenen Veranstaltung. Dies bedeutete keine Verbürgerlichung des Hofes, denn die Bürger hatten sich dem höfischen Wertesystem zu unterwerfen. Ob auch auf diese Weise die Übernahme ursprünglich höfisch-adliger Tugenden und Verhaltensweisen in den bürgerlichen Wertekanon erfolgte, ist noch wenig untersucht. In Weimar hatten jedenfalls der Sparzwang, das Desinteresse Carl Augusts am starren höfischen Zeremoniell, sein eher bürgerlicher Günstlingskreis und das von seiner Mutter wie seiner Gemahlin favorisierte Hofleben zu einer neuartigen adelig-bürgerlichen Mischkonfiguration geführt, in der sich die Grenze zwischen „Hof“ und „Nicht-Hof“ verflüchtigte.

Die Geburt des Erbprinzen Carl Friedrich am 2. Februar 1783 brachte dann so manches in Bewegung. Beim Karnevalsumzug am 13. März 1783, also kurz nach der Geburt des Thronfolgers, zogen „139 Personen und 89 Pferde mit den Hofkavalieren durch die Residenzstadt“.⁴⁰ Drei Tage später folgte eine vom Herzog veranstaltete „Logen-Fête bey dem Kirch Gange Durchl. Frau Herzogin“. Das Fest fand im Saal des Fürstenhauses statt. Man ließ einen „Throne“ mit einem „Paltagen“ errichten. Auf Anordnung Carl Augusts wurden die Schreibgebühren für Musikalien „zur Loge Amalia geschrieben“. Glüsing druckte 50 Einladungsbillets, und der Maler Klessen bestätigte den Anstrich von Papierbahnen auf der Galerie des Fürstenhauses „bey der Frey-Meüer Tafel“.⁴¹

Bei den vielen höfisch geformten Festveranstaltungen im Umfeld der Geburt des Erbprinzen stand Herzogin Luise stärker im Mittelpunkt als je zuvor. Der Fortbestand der Dynastie war fürs erste gesichert. Die etwas in den Hintergrund gedrängte Anna Amalia besuchte daher in diesen Tagen demonstrativ Aufführungen des Erfurter Liebhabertheaters. Herder kritisierte in seinen Predigten das bunte Treiben des Weimarer Hofes und erinnerte den Herzog kirchenöffentlich an seine Herrscherpflichten. Daß daraus kein Skandal entstand, verdankte er dessen beschwichtigenden Reaktionen. Das Publikum

³⁸ ThHStA Weimar: A 1107, Jahres-Rechnung vom 1.10.1782 bis 1783. Diese Angaben verdanke ich Dr. Marcus Ventzke.

³⁹ Berger, *Anna Amalia* (wie Anm. 1), S. 496.

⁴⁰ Ebd., S. 482.

⁴¹ ThHStA Weimar: A 1111. – Auch dieses Material verdanke ich Dr. Ventzke.

war zum Adressaten eines Wertekonfliktes zwischen dem christlichen Herrscherideal und einem areligiösen Herzog gemacht worden, der in der Natur mit Freunden feierte, statt in die Kirche zu gehen.⁴²

Ein Jahr später inszeniert Goethe mit dem *Planetentanz* einen Maskenzug, der nun ein neues Bild der Fürstin und unterschwellig auch Weimars konturierte. Neben den Planeten, kommen auch „Luna“ und „Sol“ sowie die „Liebe“, von „Leben“ und „Wachstum“ begleitet, um Luise zu grüßen, wobei sie noch einmal die Geburt des Erbprinzen würdigen.⁴³ Hier blickt das ganze Universum auf Luise und Weimar – nur im Maskenzug?

2. Die mediale Inszenierung eines herausragenden Musensitzes

Daß Goethe Luise, Anna Amalia und dem Hof die Aufgabe zuwies, die Musen zu pflegen, auszuüben und mäzenatisch zu fördern, ist ebensowenig außergewöhnlich wie die Öffnung höfischer Feste gegenüber dem residenzstädtischen Publikum. Stärker als anderswo ist lediglich die Aufmerksamkeit für die Inszenierung eines Musensitzes, weil diese von Goethe und den anderen bekannten Weimarer Dichtern betrieben wurde. Allein sein Name sorgte für eine überregionale Aufmerksamkeit, die andernorts selbst mit den besten Programmen kaum zu erreichen war. Mag Goethe auch an der literarischen Qualität seiner Gelegenheitsdichtungen und an seiner „Hofpoetenrolle“ gezweifelt haben,⁴⁴ ließ er doch zumindest einige dieser Maskenzüge drucken. Der *Aufzug des Winters* erschien 1781 als Einblattdruck in Weimar, *Die weiblichen Tugenden* 1782 ebenso wie der *Aufzug der vier Weltalter* 1784 in der Berliner *Litteratur- und Theaterzeitung*, der *Planetentanz* 1784 wiederum als Einzeldruck in Weimar.⁴⁵ Vom *Pantomimischen Ballett* ist hingegen keine zeitnahe Publikation bekannt – schienen Goethe die politischen Perspektiven zu brisant? Er suchte mit dem Druck seiner Maskenzüge durchaus eine breite Öffentlichkeit,⁴⁶ der nicht erst mit der Gesamtausgabe seiner Werke 1808, sondern im unmittelbaren zeitlichen Umfeld dieser Veranstaltungen die vom Hof ausgehende vorbildliche Musenpflege vorgeführt werden sollte. Das Publikum wurde vorsichtig auf einen herausragenden Musensitz eingeschworen. Als Goethe 1816 eine neue Gesamtausgabe seiner Werke erscheinen ließ, hatte sich das erwünschte Bild längst verfestigt. Nun stellte er dem Druck eine kurze Erläuterung voran und bedauerte ausdrücklich, daß viele Programme, also die Regieanweisungen, und erklärende Gedichte verloren gegangen seien. Im Rückblick war sich Goethe der Wirkung dieser kleinen Formen sicher: „Vielleicht läßt sich künftig außer dem vorliegenden noch einiges auffinden und zusammenstellen.“⁴⁷

⁴² Schmidt, *Luthertum* (wie Anm. 10).

⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, *Planetentanz, zum 30. Januar 1784*, in: Goethe, *Münchener Ausgabe*, Bd. 2.1 (wie Anm. 24), S. 514–518.

⁴⁴ Vgl. dazu Hartmut Reinhardt, *Kommentar (zu den Maskenzügen)*, in: Goethe, *Münchener Ausgabe*, Bd. 2.1 (wie Anm. 24), S. 732–741.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 735–740.

⁴⁶ Dagegen Stockhorst, *Fürstenpreis* (wie Anm. 1), S. 180.

⁴⁷ Goethe, *Münchener Ausgabe*, Bd. 2.1 (wie Anm. 24), S. 495.

Das Veröffentlichende von Festprogrammen sowie der entsprechenden Inszenierungen, Reden, Predigten und Gedichte wurde im 17. Jahrhundert üblich. Für die Memorialkultur und damit für Prestige- und Ansehensgewinne der Veranstalter war ohnehin nicht das Fest an sich, sondern dessen Publikation in Wort und Bild entscheidend. Die prachtvoll gestalteten Festbeschreibungen sorgten für dauerhaften Nachruhm. Sie heute als ausschließliche Quelle zu nutzen, ist stets mit der Gefahr verbunden, einer Fiktion aufzusitzen. Für die Goetheschen Inszenierungen kann dies allerdings ausgeschlossen werden, weil er selbst und andere häufig darüber berichten,⁴⁸ und es weitere unabhängige Quellenbelege gibt. Wichtig ist etwas ganz anderes: Die üblichen, an vielen Höfen zudem sicherlich aufwendiger inszenierten Maskenzüge wurden für Weimar deswegen richtungweisend, weil ihr Gestalter Goethe für überregionale Publizität sorgte. Was er in Weimar tat, interessierte offensichtlich die Nation.

Bei aller Konzentration auf das Regieren eines kleinen Herzogtums vergaß Goethe nie die Außenwirkung. Mit ihrer Veröffentlichung erhielten die Inszenierungen einen neuen Sinn: glanzvolle und vorbildhafte Festivitäten eines Hofes, der sich angeblich ganz der geselligen und harmonisierenden Ausübung und Pflege der Musen verschrieben hatte. Die veröffentlichten Maskenzüge sind insofern ein zentraler Baustein der Musenhof-fiktion. Das Gedicht *Auf Miedings Tod* – auf einen Theaterhandwerker, der während der Vorbereitung des *Pantomimischen Balletts* 1782 verstorben war – thematisiert autosuggestiv die beabsichtigte Außenwirkung:

„O Weimar! dir fiel ein besonder Los:
Wie Bethlehem in Juda, klein und groß!
Bald wegen Geist und Witz beruft dich weit
Europens Mund, bald wegen Albernheit.
Der stille Weise schaut und sieht geschwind,
Wie zwei Extreme nah verschwistert sind.“⁴⁹

Diese Zeilen erschienen zunächst mit dem Gedicht im handschriftlich verbreiteten *Tiefurter Journal*, nicht aber in Goethes Werkausgabe 1789; in den späteren, von Goethe selbst vorbereiteten Editionen sind sie aber vorhanden.⁵⁰ Die literarischen Leistungen der Weimarer Dichter und Denker und die rohen Sitten der Geniezeit gehören zusammen. Beides wird – der Vergleich mit dem Geburtsort Christi legt dies nahe – mit dem Anbruch einer neuen Zeit verbunden. Man hat sicherlich Aufsehen erregt, aber wird Weimar nun in Europa wahrgenommen?

Bei seiner Rede zur Eröffnung des Ilmenauer Bergbaus am 24. Februar 1784 – um ein ganz anderes Beispiel anzuführen – setzt Goethe ebenfalls auf die Wirkung der Autosuggestion. Wieder sprach er vom vorbildhaften Tun zum Wohle von Stadt und Region,

⁴⁸ Vgl. etwa Brief Goethes an Karl Ludwig von Knebel vom 3.2. bzw. 16.2.1782, in: Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 2 (wie Anm. 21), S. 398 und 402. Siehe beispielsweise auch den von Hartmut Reinhardt abgedruckten Bericht Luise von Göchhausens an Johann Heinrich Merck über das Pantomimische Ballett: Goethe, *Münchener Ausgabe*, Bd. 2.1 (wie Anm. 24), S. 736 f.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 586. Das Gedicht: ebd., S. 66–72.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 585 f.

aber im gleichem Atemzug auch davon, „daß wir alle Bewohner der Staaten unsers Fürsten, unsere Nachbarn, ja einen großen Teil von Teutschland zu Beobachtern und Richtern unsrer Handlungen haben werden.“⁵¹ Doch wer – außer den Geldgebern – blickte auf dieses kleine Bergwerk? Goethe wollte mit solchen Behauptung vor allem sein Wirken im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach als vorbildhaft stilisieren und popularisieren.

Selbstverständlich erschien die Rede bereits Anfang des Jahres 1785 in der bekannten, mit dem *Teutschen Merkur* Wielands konkurrierenden Zeitschrift *Deutsches Museum*.⁵² Heinrich Christian Boie, ihr Herausgeber, erklärte in seiner Einleitung, daß Goethe die Feder niedergelegt habe, „um zu handeln. Ein Tausch, wobei das Ländchen, dessen Pfleger er ist, unendlich gewonnen hat.“⁵³ Boie präsentierte Goethe, den Lieblingsschriftsteller der Nation, als verantwortlichen Politiker des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach. Die Eröffnungsrede eines unbekanntenen Bergbaurates hätte er gewiß nicht gedruckt. Boie kannte die zeitgenössischen Einschätzungen, daß Goethe sich nun ganz auf das Schreiben für Freunde und Kenner sowie vor allem auf die Staatsgeschäfte in Weimar konzentrierte und darin „ebenso groß, eben so sehr Goethe [sei], als er's in seinen Arbeiten für das Publikum war.“⁵⁴

Goethe – wie auch die anderen Weimarer Dichter – sorgten dafür, daß mit ihrer medialen Aufbereitung alltägliches Geschehen zu etwas Vorbildhaft-Herausragendem stilisiert wurde. Nicht das Handeln in Weimar, sondern das Schreiben darüber ließ das thüringische Residenzstädtchen noch vor 1800 in bestimmten Kreisen zum Mythos werden.

Nachdem Goethe des „Regierens“ überdrüssig geworden war – das Gedicht *Ilmenau* markiert als legitimierende Selbstvergewisserung 1783 so etwas wie das Ende dieser Epoche – und auch erkannt hatte, daß sich die Vernunft in den elitären Zirkeln selbsternannter Vormünder des Volkes nicht besser entwickelte als im freien Diskurs mit dem ganzen Publikum, konzentrierte er sich neuerlich auf seine dichterischen Fähigkeiten. Seinem Anspruch entsprechend wurde damit die Stilisierung Weimars (und Jenas) zum vorbildhaften Zentrum von Kunst, Literatur und Wissenschaften noch wichtiger. Zusammen mit Schiller bediente er seit der Mitte der neunziger Jahre die Vorstellung von Weimar-Jena als geistig-sittlichem Mittelpunkt der deutschen Nation.⁵⁵ Wieland und Herder verhielten sich kongenial. Sie alle verklärten den Weimarer Hof, weil er ihnen als Anlagerungspunkt ihrer eigenen Bedeutung unverzichtbar erschien. Der Anspruch einer

⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Rede bei Eröffnung des neuen Bergbaues zu Ilmenau, den 24sten Februar 1784*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe* (Hrsg. Karl Richter), Bd. 2.2: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786*, 2 (Hrsg. Hannelore Schläffer u. a.), S. 751–755, hier S. 754.

⁵² Jutta Heinz, „Eine Art – wie der Merkur hätte werden sollen“, *Programmatik, Themen und kulturpolitische Positionen des Teutschen Merkurs und des Deutschen Museums im Vergleich*, in: „Der Teutsche Merkur“ – die erste deutsche Kulturzeitschrift (Hrsg. Andrea Heinz), Heidelberg 2003, S. 108–130.

⁵³ Zitiert nach: Goethe, *Münchner Ausgabe*, Bd. 2.2 (wie Anm. 51), S. 958.

⁵⁴ Von Lose, *Schattenrisse edler Teutschen. Aus dem Tagebuch eines physiognomischen Reisenden*, Halle 1783/84. Zitiert nach: Karl Robert von Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, Bd. 1, München 1980, S. 21.

⁵⁵ Vgl. zum folgenden Georg Schmidt, *Staat, Nation und Universalismus: Weimar-Jena als Zentrum deutscher Identitätssuche im späten Alten Reich*, in: *Identitäten – Erfahrungen und Fiktionen um 1800* (Hrsg. Gonthier-Louis Fink, Andreas Klinger), Frankfurt (Main) u. a. 2004, S. 33–74.

literarisch-wissenschaftlichen Leitfunktion war für Weimar wie auch für die Doppel(klein)stadt Weimar-Jena nur über die Aura eines von einer prestigeträchtigen Dynastie geführten Hofes glaubhaft zu vertreten. Die in der Provinz konzentrierten Dichter benötigten für ihre geistig-sittlich-erzieherischen Ambitionen die noch immer Aufsehen erregende, Zentralität und europäische Verbindungen suggerierende höfische Sphäre der Ernestiner. Sie imaginierten deswegen einen vom Hof abhängigen, den Vergleich mit dem antiken Athen herausfordernden einmaligen Musensitz, wobei vor allem Goethe und Schiller die Jenaer Wissenschaften in diese Konzeption einbezogen.

Über die Stimmigkeit des Musenhofetiketts ist viel gestritten worden.⁵⁶ Den Weimarer Musenhof hat es nicht gegeben. Er erscheint jedoch bereits zeitgenössisch als verbindende, prestigeschaffende Fiktion. Erst dieser Mythos schuf den Freiraum für neuartige Konstellationen einer an das Forum der nationalen Öffentlichkeit appellierenden Literatur, die nicht mehr von einem Fürsten abhängig sein wollte, die aber das höfische Prestige benötigte, um sich aus der Provinz heraus Gehör zu verschaffen. Angesichts des föderativ organisierten komplementären Reichs-Staates⁵⁷ und als notwendige Ergänzung der politischen Zentren Wien und Berlin, schien zumindest den Weimarnern und ihren Anhängern eine „literarische Hauptstadt“ zur Geschmacksentwicklung wünschenswert. Die Präsenz der Weimarer Dichter und ihre Imagination eines herausragenden Musensitzes sorgten aber nicht nur für nationale Aufmerksamkeit im kulturellen Bereich, sondern mehrten auch Ansehen und Prestige des Herzogs, der dies reichspolitisch nutzen wollte.

3. Kulturelles Kapital und politische Ambitionen

Während die Dichter die Weimarer Konstellation als Zäsur und strukturveränderndes Ereignis kommunizierten, prägten Schulden und ein erheblicher Reformstau den Alltag im Herzogtum.⁵⁸ Damit unterschied sich Sachsen-Weimar-Eisenach wenig von den meisten kleineren Territorien. Auch die Konzepte zur Krisenüberwindung ähnelten sich. Dennoch versuchte jeder Duodezfürst auf die eine oder andere Weise mit Bauten, Manövern und Militärparaden, Jagden, Bällen, Banketten, Theater, Tanz und Konzerten oder durch Mäzenatentum positiv aufzufallen, um so symbolisches Kapital anzuhäufen, das sich auch im politischen Machtkampf wirkungsvoll einsetzen ließ. Überbietungsstrategien zeichneten diese höfischen Prestigekämpfe aus. Kaiserliche Debitkommissionen standen jedoch häufig am Ende solch kostspieliger Wettbewerbe – höfische Feste gab es dann nicht mehr. Der Grat zwischen einem prächtigen, Aufsehen erregenden Hofleben und dem finanziellen Ruin war ausgesprochen schmal. Daß Weimar nicht mit Wien und Potsdam, Dresden oder Mannheim konkurrieren konnte, verstand sich von

⁵⁶ Vgl. Wilhelm Wachsmuth, *Weimars Musenhof in den Jahren 1772–1807*, Berlin 1844; Joachim Berger, *Die Erfindung des Weimarer ‚Musenhofs‘ durch Editionen im 19. Jahrhundert*, in: Dieter Degreif (Hrsg.), *Archiv und Kulturgeschichte Siegburg 2001*, (Der Archivar, Beiband 4), S. 295–314; Berger, „Tiefthur“ (wie Anm. 37); Angela Borchert, *Die Entstehung der Musenhofvorstellung aus dem Andenken an Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach*, in: Joachim Berger, *Der Musenhof Anna Amalias*, Köln u. a. 2001, S. 165–187.

⁵⁷ Vgl. Georg Schmidt, *Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der Frühen Neuzeit 1495–1806*, München 1999.

⁵⁸ Vgl. Ventzke, *Herzogtum* (wie Anm. 1), besonders S. 48–128.

selbst. Deshalb kam es vielmehr darauf an, sich unter seinesgleichen zu behaupten und in einer Sparte nationsweit Aufsehen zu erregen. In Dessau geschah dies mit einem nach englischem Vorbild geformten Landschaftspark, in Wolfenbüttel mit der Bibliothek, in Weimar mit nationsweit geachteten Dichtern.

Doch welchen politischen Gewinn glaubte man aus der immer auch publizistisch ausgeschlachteten Förderung der Musen ziehen zu können? Im Reich des späten 18. Jahrhunderts ging es letztlich für alle Höfe um die eigene Selbstbehauptung angesichts der mit dem Dualismus verbundenen neuen Machtkonstellationen, in denen das Heilige Römische Reich deutscher Nation als Schutzraum der Kleinen eine zunehmend geringere Rolle spielte. In Weimar kam hinzu, daß hier eine Dynastie regierte, die zu den traditionsreichsten und angesehensten in Europa zählte. Auch dieser Anspruch mußte bedient werden. Die Heirat des Erbprinzen Carl Friedrich mit der Zarentochter Maria Pawlowna zeigt zumindest, daß die Ernestiner sich in dieser Hinsicht behauptet hatten.

Carl August hatte gut investiert und im übrigen die Dichter gewähren lassen. Die Aufsehen erregende Musensitzkonzeption erhöhte sein Ansehen und war eine wichtige Voraussetzung für seine ambitionierten reichspolitischen Zielsetzungen im Kontext des Fürstenbundes. Wie an fast allen kleineren Höfen Deutschlands fürchtete man auch in Weimar, zwischen Österreich und Preußen, Wien und Berlin, zerrieben zu werden.⁵⁹ Der eklatante Landfriedensbruch, mit dem Friedrich II. 1756 den Siebenjährigen Krieg gegen Kursachsen eröffnet hatte, war ebenso wenig vergessen wie die polnische Teilung 1772 oder der Griff Kaiser Josephs II. nach Bayern 1778. Der auch den kleinen Ständen Schutz und Sicherheit garantierende komplementäre Reichs-Staat schien, nun den Herrschaftsansprüchen der beiden Vormächte weichen zu müssen. Goethe schrieb an Merck: „Jetzt macht uns der eindringende Krieg ein ander Wesen. Da unser Kahn zwischen den Orlogschiffen gequetscht werden wird.“⁶⁰

Berlin verlangte 1778, in Weimar und Eisenach Soldaten werben zu dürfen. Lehnte man ab, drohten Repressalien Preußens, stimmte man zu, solche des Kaisers. Das Geheime Konzil beriet, sah aber keinen erfolversprechenden Ausweg. Der von Goethe als Zusammenfassung der Diskussion skizzierte Plan eines Bündnisses der kleineren Reichsstände wurde insgesamt eher skeptisch beurteilt,⁶¹ dennoch aber zu Beginn des Jahres 1779 immer wieder kommuniziert.⁶² In Weimar blieb wie in Gotha oder Dessau, aber auch in Karlsruhe oder Zweibrücken über den Teschener Frieden im Mai 1779 hinaus der Fürstenbund auf der Tagesordnung.⁶³ Herzog Carl August von Sachsen-

⁵⁹ Georg Schmidt, *Goethe: politisches Denken und regional orientierte Praxis im Alten Reich*, in: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), S. 197–212.

⁶⁰ Brief Goethes an Johann Heinrich Merck vom 18.3.1778, in: *Goethes Werke*, Abt. IV, Bd. 3: *Goethes Briefe. Weimar 1775–1778*, Weimar 1888, S. 215. Vgl. zum folgenden auch Schmidt, *Goethe* (wie Anm. 59), S. 208 ff.

⁶¹ Vgl. Hans Haubherr, *Der Minister Goethe und die äußere Politik Carl Augusts*, in: *Historische Zeitschrift* 169 (1949), S. 299–336, hier besonders S. 313.

⁶² Zu diesen im Vorfeld des Fürstenbundes stehenden Überlegungen vgl. *Politischer Briefwechsel des Herzogs und Großherzogs Carl August von Weimar* (Hrsg. Willy Andreas, bearb. von Hans Tümmeler), Bd. 1, Stuttgart 1954, S. 60–65.

⁶³ Dieter Stievermann, *Der Fürstenbund von 1785 und das Reich*, in: *Alternativen zur Reichsverfassung in der Frühen Neuzeit* (Hrsg. Volker Press), München 1995, S. 209–226; Maiken Umbach, *The Politics of Sentimentality and the German Fürstenbund 1779–1785*, in: *Historical Journal* 41 (1998), S. 679–704.

Weimar-Eisenach erwies sich dabei als treibende Kraft, wobei er selbst gestand, daß es ihm darum gehe, trotz beengter Verhältnisse etwas zu leisten, um seinen Namen „bei den Nachkommen nicht vergessen zu wissen.“⁶⁴ Auch Goethe verhandelte immer wieder mit benachbarten Fürsten und deren leitenden Politikern, so daß der nicht ganz neidlose Herder notierte, er dirigiere nun nicht mehr nur in Weimar alles bis hin zu den Festen, sondern werde „bald der major domus sämtlicher Ernestinischer Häuser [sein], bei denen er zur Anbetung“ umherziehe.⁶⁵ Doch nicht alle Regierungen zeigten den gleichen Enthusiasmus wie diejenigen in Weimar oder Dessau. Carl August reagierte verärgert und warb 1784 persönlich an einigen entfernteren Höfen für den Fürstenbund. Goethe begleitete ihn nach Braunschweig, nicht aber – und damit gegen den ausdrücklichen Wunsch des Herzogs verstoßend⁶⁶ – an die süddeutschen Höfe in Mainz, Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt. Die Mission war ein Mißerfolg: Carl August hatte nur den Mainzer Reichserzkanzler von Erthal zu überzeugen vermocht.⁶⁷

Welche Bedeutung Goethe für das politische Kapital Carl Augusts besaß, ist nur schwer zu ermessen. Als Gestalter des Weimarer Musenhofes war er verantwortlich für das symbolische Kapital, das sein Herzog neben seinem eigenen Geschick in alle Verhandlungen einbringen konnte. Wie die Fürstenbunddiskussionen zeigen, nahm man auch in Berlin Weimar nun als einen wichtigen Ansprechpartner wahr. Carl August repräsentierte zusammen mit einigen anderen Fürsten das „andere Deutschland“, das sich nicht Preußen oder Österreich unterwerfen wollte. 1785 versuchte die Berliner Diplomatie daher, auch Carl August für ihre Fürstenbundpläne zu gewinnen. Goethe selbst besaß andere politische Vorstellungen, war aber an allen Höfen ein geschätzter Gesprächspartner. Wenn er seinen Herzog begleitete, erregte dies positives Aufsehen und zusätzliche Beachtung. Als er nach Rom aufbrach, hielt man ihn in Wien zunächst für einen Gesandten des preußischen Königs und ließ ihn sogar „beschatten“.⁶⁸ Die kulturellen Ansprüche machten die führenden Vertreter des Weimarer Herzogtums auch zu politisch beachtenswerten Personen.

Als Joseph II. 1785 Teile Niederbayerns annektierte, mobilisierte Friedrich II. das Reich und schloß mit Sachsen und Hannover das sog. Drei-Kurfürsten-Bündnis. Weitere Stände – vor allem Herzog Carl August und die anderen Protagonisten des Fürstenbundes – beteiligten sich, weil sie Angst vor eventuellen preußischen Sanktionen hatten. Der Herzog hoffte vergeblich, auch dieses Bündnis zum Instrument einer Reichsreform machen zu können. Der erweiterte Drei-Kurfürsten-Bund firmierte zwar als „Fürstenbund“, teilte aber mit dessen ursprünglichen Zielen lediglich die Abwehr der kaiserlichen Expansionspläne. Der Weimarer Herzog stieß hingegen mit seinen Vorstellungen bei den mächtigen Reichsständen auf wenig Gegenliebe. Er wirkte desillusioniert, als er 1788 die nationale Perspektive seiner Pläne noch einmal betonte. Er habe gehofft, daß

⁶⁴ *Politischer Briefwechsel* (wie Anm. 62), S. 93. Vgl. Hans Tümmler, *Carl August von Weimar, Goethes Freund*, Stuttgart 1978, S. 61.

⁶⁵ Johann Gottfried Herder, *Briefe*, Bd. 4 (Hrsg. Wilhelm Dobbek, Günter Arnold), Weimar 1979, S. 226.

⁶⁶ *Politischer Briefwechsel* (wie Anm. 62), S. 96.

⁶⁷ Vgl. die zahlreichen dem Fürstenbundprojekt geltenden Schriften in ebd., S. 87–112.

⁶⁸ Ebd., S. 303 f.; Volker Press, *Goethe und das Haus Liechtenstein*, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein* 87 (1987), S. 39–76.

„alter deutscher Sinn und Denkungsart noch zu erwecken“ seien, und der Fürstenbund „als eine feste und unerschütterliche Grundlage, welche dem Charakter der deutschen Nation angemessen wäre und als ein würdiges Denkmal derselben bestehen könnte.“ Er habe den „Nationalgeist in unserm Vaterlande“ wecken und den „Schlummergeist, der Deutschland seit dem Westfälischen Frieden drückt“ zerstreuen wollen, „daß mit diesem Kranze die Deutsche Union sich als ein wahres wirkliches Korps zu Aufrechterhaltung deutscher Freiheiten, Sitten und Gesetze zuletzt schmücken sollte.“⁶⁹

Goethe, aber auch Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha hatten Carl August mehrfach zu größerer Vorsicht bei diesem politischen Spiel geraten. Während Goethe die Mißerfolge als notwendiges Erfahrungslernen rationalisierte,⁷⁰ befürchtete der Gothaer Herzog negative Folgen für das Bundesprojekt: „Sie haben viele Feinde, bester Herzog, die Ihnen auf der Spur nachforschen, jeder Unachtsamkeit auflauern, um sie in einem falschen Lichte darzustellen [...] Seien sie ja auf der Hut [...] Lassen Sie das Feuer, das Sie so herrlich auszeichnet, ja nicht ohne ihr eigen Vorwissen überhandnehmen [...] Darf ich dieser [...] Predigt noch ein Wort hinzufügen, so ist es dies, daß Sie solches nicht bloß sich selbst, sondern dem gemeinen Bunde schuldig sind.“⁷¹

Zwar war es Carl August gelungen, in Mainz die Wahl Carl Theodors von Dalberg zum Koadjutor durchzusetzen,⁷² doch Preußen und die anderen führenden deutschen Mächte ließen sich nicht von Weimar aus dirigieren, auch die kleineren und mittleren Stände waren dazu nicht bereit. Der Traum eines Fürstenbundes im nationalen Interesse war mit der österreichisch-preußischen Übereinkunft von Reichenbach 1790 zu Ende und Carl Augusts Perspektive auf eine reichsweit bedeutende politische Rolle ebenfalls. Daran änderte auch die von Berlin ins Spiel gebrachte, denkbare Kandidatur des Weimarer Herzogs für den ungarischen Thron nichts.⁷³

Goethe stand diesen (macht)politischen Ambitionen seines Herzogs ohnehin skeptisch gegenüber. Er fürchtete, daß Carl August das Land in die Händel der Großen hineinziehen werde. Für das Reich bedeutete das 1790 erfolgte Arrangement der beiden Vormächte – wie von vielen vorausgesagt – den Anfang vom Ende. Carl August setzte auf eine Karriere in der preußischen Armee und vernachlässigte die Regierung seines Landes, wo – so Knebel 1788 – der schöne Menschheitstraum, der in seinem Lande ohne „öde Zwangs- und Autoritätsmittel“ zum Leben erweckt worden sei, nun vernichtet zu werden drohe.⁷⁴ Goethe und Schiller konzipierten wenig später die Doppelstadt als nationales Zentrum einer ästhetisch-sittlichen Erziehung.

⁶⁹ *Politischer Briefwechsel* (wie Anm. 62), S. 465–471, Zitate S. 465 f.

⁷⁰ Ebd., S. 108.

⁷¹ Ebd., S. 203 f.

⁷² Albrecht Klose, *Die Koadjutorwahl 1787*, in: *Carl von Dalberg – Erzbischof und Staatsmann* (Hrsg. Konrad M. Färber u. a.), Regensburg 1994, S. 66–71.

⁷³ Robert Gragger, *Preußen. Weimar und die ungarische Königskrone*, Berlin und Leipzig 1923.

⁷⁴ Zitiert nach Tümmeler, *Carl August* (wie Anm. 64), S. 84.

4. Wahrnehmungen und Realitäten

Viktor Wölfling, ein reisender Schriftsteller und Theologe, der 1796 Weimar besuchte, war auf eine Stadt vorbereitet, „in welcher der Fürst ein schöner Geist und Mäcen aller guten Köpfe, der Geheime Rat Genie, der Oberbramin des ganzen Priestertums Sänger in dem Geiste Ossians, Deutschlands Horaz und Lukian der Lehrer und Liebling, und ein Belletrist der Schatullenaufseher des Regenten ist; es war mir unmöglich, sage ich, mir eine solche Residenz anders zu denken, als den Sitz des Lichtes. Sitten, Cultur, Menschen, Staatsverwaltung, alles malte mir meine Phantasie mit schönen Regenbogenfarben. Das Äußere der Stadt muste allenthalben Geschmack und Wohlstand zeigen, und ich glaubte ganz gewiß, mich bey meiner Ankunft durch eine erwünschte Täuschung nach Athen versetzt zu fühlen, keinen Schritt gehen zu können, ohne einen Beweis von durchdachten Verbesserungen wahrzunehmen [...]“ Doch Wölfling wurde enttäuscht: „Denn für diesmal sahe ich keine Akademie von schönen Geistern [...] kein Athen [...] Es ging alles so prosaisch zu, sah alles so alltäglich aus [...]“.⁷⁵ Wichtiger als die gelinde Enttäuschung ist jedoch die Frage, warum Wölfling in und von Weimar mehr als herausragende Schriftsteller erwartete. Er erträumte sich einen Ort, an dem sich Großes ereignete, wo die Provinz zu Athen geworden war, wo sich Geist mit Wohlstand, Geschmack und kluger Staatsverwaltung paarte. Herder hatte diese Diskrepanz bereits 1795 auf den „falsch erborgte[n] Schimmer, mit dem wir auswärts Gleisnerei treiben“, verwiesen.⁷⁶

Willibald Alexis, ein junger Schriftsteller, hegte 1819 vor dem Besuch der Stadt ganz ähnliche Hoffnungen, „wo Herder, Wieland und Schiller schliefen, Goethe lebte.“ Er fragte, ob er würdig das heilige Pflaster betreten werde. „In einer so klassischen Stadt müsse alles klassisch sein, Straßen, Häuser, Menschen, Holz und Stein [...]“.⁷⁷ Warum war Weimar in seinen Vorstellungen eine „klassische Stadt“? Die Weimarer Bürger – so mußte Alexis feststellen – kannten zwar Goethe und Schiller, verbanden damit aber nicht diese Epoche ihrer Stadt, sondern redeten von der Schlacht bei Jena.⁷⁸ Die Vorstellungen deutscher Intellektueller und die konkreten Erfahrungen der Weimarer Bürger fielen offensichtlich auseinander.

Zwischen den beiden reisenden Schriftstellern hatte Madame de Staël die Weimarer Konstellation nicht nur idealisiert, sondern über die deutsche Nation hinaus in ganz Europa hoffähig gemacht: „Weimar war keine kleine Stadt, es war ein großes Schloß, wo eine ausgesuchte Gesellschaft sich interessiert über jedes neue Kunstprodukt unterhielt. Liebenswürdige Schülerinnen einiger höherer Köpfe beschäftigten sich mit literarischen Arbeiten, als wären es die wichtigsten Neuigkeiten der Zeit gewesen, zogen durch Lesen und Studieren die Welt zu sich heran und entrissen sich mit Hilfe des unermeßlichen Gedankenraums der Zwangsform der Umstände [...] Hier fand man keinen erbärm-

⁷⁵ Viktor Wölfling, *Reise durch Thüringen, den Ober- und Niederrheinischen Kreis nebst Bemerkungen über Staatsverfassung, öffentliche Anstalten, Gewerbe; Kultur und Sitten*, 3. Teil, Dresden und Leipzig 1796, S. 523 f.

⁷⁶ Vgl. Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar* (Hrsg. Klaus Gerlach, René Sternke), Berlin² 1998, S. 107.

⁷⁷ Willibald Alexis, *Erinnerungen* (Hrsg. Max Ewert), Berlin 1900, S. 282 f. Hier zitiert nach Jochen Klaus, *Alltag im „klassischen“ Weimar 1750–1850*, Weimar 1990, S. 64 f.

⁷⁸ Ebd.

lichen Kleinstädter, der sogar leicht das Aufgeblasene für Grazie und die Ziererei für Artigkeit hält.“ Besser und werbewirksamer hätten Goethe oder Schiller ihren Entwurf eines Musensitzes kaum formulieren können, denn auch bei de Staël folgt ihr Programm der ästhetischen Erziehung: „Man nannte Weimar längst Deutschlands Athen, und in der Tat war es die einzige Stadt, in welcher das Interesse für die schönen Künste sozusagen einheimisch, national und ein brüderliches Band für alle Stände ist. Ein liberaler Hof suchte gewohnheitsmäßig die Gesellschaft geistreicher Männer auf, und die Literatur gewann sichtbar unter dem Einfluß des guten Geschmacks, der an diesem Hofe vorherrschte. Man konnte sich hier im kleinen einen Begriff von der guten Wirkung machen, die eine solche wechselseitige Berührung, wenn sie allgemein würde, in Deutschland hervorbringen müßte.“⁷⁹

Auch wenn nicht alle Besucher so enthusiastisch über Weimar urteilten wie Madame de Staël und zwischen Inszenierung und Realität sehr wohl unterschieden, zerstörten sie doch die Illusion eines herausragenden Musensitzes nicht. Während viele Höfe als Sitz der Musen panegyrisch überhöht wurden, glaubte man nicht nur in Weimar diese Selbstinszenierung. Der 1782 entlassene Kammerpräsident Johann August von Kalb schrieb kurz nach seiner Abreise über das Weimarer Flair an Bertuch: „In der Entfernung, wo die Dinge sich freyer, unvermischter darstellen, kommt es mir höchst lächerlich vor, daß wir es einen Augenblick geglaubt haben.“⁸⁰ Auswärtige Besucher ließen sogar die Landschaften der Weimarer Parks mit ihren Bedeutungsorten nachgestalten. In Seifersdorf und Nöthnitz bei Dresden, in Löbichau bei Ronneburg, Scharfenberg bei Meißen oder Dittersbach bei Stolpen entstanden so von Weimar inspirierte kulturelle Zirkel, die wie Planeten Weimar umkreisten und dessen Ruhm verkündeten und mehrten.⁸¹

Die reichspolitischen Ambitionen Carl Augusts sind nur vor dem Hintergrund der Reputation, die ihm der als vorbildhaft stilisierte Musensitz, das „Ereignis Weimar-Jena“ bescherte, mehr als bloße Illusionen. Obwohl nicht alle Träume des Herzogs reiften, gelang ihm für den Erbprinzen eine sehr vorteilhafte Heiratsverbindung zum Zarenhof und – sicherlich auch als Folge dessen – auf dem Wiener Kongreß, die Größe seines Territoriums fast zu verdoppeln. Der vergleichsweise geringe finanzielle Aufwand, den die Förderung der Dichter in Weimar und die Unterhaltung der Jenaer Universität verschlang, hatte sich auch auf dem Felde der Machtpolitik amortisiert.

⁷⁹ Madame de Staël, *Über Deutschland*, Frankfurt (Main) 1985, Zitate S. 98 ff. Vgl. auch Gerhard Kaiser, *Mme de Staël als Dolmetscherin Weimars nach Europa*, in: *Von Weimar nach Europa*, Weimar 2000, S. 9–43 (*Ettersburger Hefte* 6).

⁸⁰ Zitiert nach Ventzke, *Weimarer Musenhof* (wie Anm. 2), S. 133.

⁸¹ Ebd.

Venezianische Oper am Dresdner Hof

Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis in Dresden (1717–1719)
nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern

Von Wolfgang Horn

I. Einleitung

Der Begriff „Oper“ bezeichnet ein komplexes Gebilde, in dem verschiedene Künste und soziale Funktionen ineinander verwoben sind. Blickt man auf das Ereignis einer Aufführung, so könnte man zur Vermeidung komplizierter soziologischer Begriffskonstruktionen den lateinischen Ausdruck „spectaculum“ verwenden, dem – anders als dem deutschen Wort „Spektakel“ – jeglicher pejorative Beiklang fehlt. „Locus classicus“ wäre das geflügelte Wort des Ovid: „Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae“ („Sie, die zum Sehen kommen, sie kommen, gesehen zu werden“).¹ Bei jedem Funktionieren – auch bei der Erfüllung sozialer Funktionen – gibt es jedoch ein „Etwas“, das da funktioniert oder wenigstens als Teilmoment in einem größeren Kontext eine Wirkung ausübt. Das „spectaculum“ Oper ist wesentlich gekennzeichnet durch ein „dramma“ als Movens, das partiell (nicht unbedingt vollständig) autonom nach künstlerischen Maßgaben konstruiert ist. Dieses „dramma“ rechnet, wie man den sicher nicht nur deklamatorisch gemeinten Vorreden des Typs „Al benigno lettore“ entnehmen kann, durchaus mit Lesern, die derlei zu schätzen wissen. Daneben aber ist es auch noch „per musica“ geschrieben. Im musikalischen Vortrag können die Worte eine gesteigerte emotionale und kommunikative Wirkung entfalten und so den Kontext, in dem sie funktionieren sollen, zugleich in unverwechselbarer Weise mitgestalten.

Man kann durchaus der Meinung sein, daß die künstlerischen Praktiken insbesondere im Umfeld der „Barockoper“ stark typisiert waren und typologisch auch längst hinreichend erfaßt sind. Doch ist die bewußt einseitige Konzentration auf den „Werk“-Aspekt – und hier sogar auf den Aspekt des „dramma“ unter weitgehender Vernachlässigung der „musica“ – begründbar, wenn sich durch die Verengung der Perspektive Verbindungslinien zeigen, die sonst undeutlich blieben.

Im „augusteischen Dresden“ unter der Herrschaft von August dem Starken (1694–1733) und Friedrich August II. (1733–1763)² gab es zwei bedeutsame Phasen der Opernpflege: eine kurze Phase im Vor- und Umfeld der Heirat des Thronfolgers Friedrich August (II.) in

¹ *Ars amatoria* I, 99. Zitiert nach Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst (Ars amatoria libri tres)*, Lateinisch-deutsch, nach der Übersetzung Wilhelm Hertzbergs bearbeitet von Franz Burger-München, München 1969, S. 12 f.

² Aller Wandlungen historiographischer Vorlieben ungeachtet bleiben die Einleitungskapitel des zweiten Bandes von Fürstenaus klassischer Darstellung zur Einführung in Umfeld und Hintergründe eine schätzenswerte Lektüre: Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bd., Dresden 1862. Faksimile-Nachdruck in einem Band, mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur (Hrsg. Wolfgang Reich), Leipzig 1971, ²1979.

den Jahren 1717–1719, geprägt von Antonio Lotti, und eine lange Phase, die von 1731³ bis 1763 dauerte und mit Werk und Wirken Johann Adolf Hasses in Dresden verbunden war.⁴

Die folgende Skizze befaßt sich nur mit einem bestimmten Aspekt der ersten Phase und zeigt die Vorherrschaft eines bestimmten Librettotyps. Die Hauptaufgabe der venezianischen Operisten, die im Herbst 1717 nach Dresden kamen, bestand darin, die damals schon abzusehenden, im September 1719 dann stattfindenden prunkvollen Feiern im Umkreis der Hochzeit des Thronfolgers Friedrich Augusts II. und der Habsburgerprinzessin Maria Josepha mit Opern zu bereichern. In den Jahren zuvor hatte es am Dresdner Hof keine Opernaufführungen gegeben. Lotti brachte in Dresden drei neu komponierte Opern heraus: ein eher leichtgeschürztes Pastorale *Giove in Argo* („Melodramma Pastorale“), das im folgenden nicht berücksichtigt wird, und zwei große Opern: *Gl'odj delusi dal sangue* (im folgenden der Einfachheit halber nach ihrem Titelhelden *Ascanio* genannt, Erstaufführung im Karneval 1718) und – als eigentliche Festoper – *Teofane*, uraufgeführt am 13. September 1719. Während der Festlichkeiten wurden auch *Giove in Argo* und *Ascanio* wieder aufgeführt; Ziel und Zweck des teuren, auf zwei Jahre befristeten Gastspiels sind damit in wünschenswerter Klarheit dokumentiert.⁵

Zugleich war im Jahre 1717 Johann David Heinichen als Hofkapellmeister nach Dresden verpflichtet worden. Heinichen hatte sich seit 1710 in Italien, vornehmlich in Venedig, aufgehalten und im Karneval 1713 zwei italienische Opern mit den Titeln *California* und *Le passioni per troppo amore* im venezianischen Teatro S. Angelo zur Aufführung gebracht. Mit seiner im Anschluß an die Festlichkeiten des September 1719 zur Aufführung vorgesehenen Oper *Flavio Crispo*, die auf dem von Lotti gewiesenen Weg weitergehen wollte, ist er gescheitert. Daß Lottis Libretti wie auch das Libretto von Heinichens *Flavio Crispo* einen Typus konsequent ausprägen, den man das „regulierte Historiendrama“ nennen könnte, untermauert von Seiten des „dramma“ die in der Forschung bereits unter verschiedenen Aspekten vertretene Ansicht, daß Heinichens Scheitern nicht als persönliches Versagen zu werten ist, sondern überindividuelle Gründe hatte, die sich bei einem an sich nichtigen Anlaß geltend machen und zur Abschaffung der Oper führen konnten. In der gegebenen Form war die Oper offenbar nicht mehr wichtig, und als pure Unterhaltung war sie wohl zu teuer.

Kaum eines der im folgenden behandelten Libretti (um von den Partituren zu schweigen) ist ohne Mühe zugänglich, weshalb zuweilen längere Zitate erforderlich sind. Die Ausgangsfrage, deren Ergebnis bereits vorweggenommen wurde, lautet, wie die Libretti im Umkreis der venezianischen Oper am Dresdner Hof beschaffen waren. Die Betrachtung

³ Dem Jahr der Aufführung von Hasses *Cleofide*; je nach Perspektive könnte man auch ein späteres Jahr wählen.

⁴ Die Ära Hasse wurde jüngst in großer historischer Materialfülle dargestellt: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (*Dresdner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 4; urspr. Diss. Marburg). Unter anderem zeigt diese Arbeit, die auch wichtige Beiträge zur Qualifikation der von Hasse vertonten „drammi“ leistet (vgl. etwa die zusammenfassenden Ausführungen im Abschnitt: „Synthese“: *Zur Position der Libretti für Hasses Dresdner Opern*, S. 161 f.), wie groß Untersuchungen angelegt sein müssen, die mehr als nur einen Teilaspekt ins Auge fassen.

⁵ Um die Orientierung im Verlauf der Lektüre zu erleichtern, sind in Anhang 1 die wesentlichen Daten zu den hier in Betracht kommenden Opern Lottis und Heinichens zusammengestellt.

tung setzt mit den beiden Opern ein, die Lotti unmittelbar vor seiner Abreise nach Dresden noch in Venedig auf die Bühne gebracht hat.

II. Lottis venezianische Abschiedsstagione: *Foca superbo* und *Alessandro severo* (1717)

Antonio Lotti hat sich mit der pastoralen Oper *Giove in Argo* im Herbst 1717 in Dresden eingeführt.⁶ Vorausgegangen waren in der Karnevalssaison 1716–17 in Venedig die beiden Opern *Foca superbo*⁷ und *Alessandro severo*.⁸ Es fällt auf, daß Lottis letzte venezianische Karnevalsoper schon drei, allenfalls zwei Jahre zurücklag.⁹ Ob der Doppelschlag von 1717 etwas mit dem bevorstehenden Dresdner Engagement zu tun hatte oder ob Lottis Pausieren in Venedig andere Gründe hatte – z. B. ein besseres auswärtiges Angebot –, ist kaum zu entscheiden. Doch wußte man natürlich auch in Dresden, daß am 19. November 1716 Lottis *Costantino* nach einem Libretto von Pietro Pariati am Wiener Hof aufgeführt worden war.

In den bislang vorliegenden Arbeiten zu Lottis Dresdner Festoper *Teofane* wurde nicht erwähnt, daß das Sujet des *Foca superbo* mit dem Sujet der *Teofane* übereinstimmt.¹⁰ Ein Blick auf dieses wenig beachtete „dramma“¹¹ des Dichters Antonio Maria

⁶ Premiere war am 25. 11. 1717; so Ortrun Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Diss. mschr. Universität Rostock 1972, S. 199, entgegen Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 2), S. 114, der den 25. Oktober nennt.

⁷ Partitur: D-Dl: Mus. 2159-F-1.

⁸ Außerhalb von Zitaten werden in Werktiteln im vorliegenden Text nur Eigennamen groß geschrieben. Datierungsprobleme werden später diskutiert.

⁹ *Polidoro*, Karneval 1714, Teatro SS. Giovanni e Paolo; vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bd., Cuneo 1990, Bd. 4, S. 448, Nr. 18913; Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel Secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venedig 1897, Faksimile-Nachdruck, Bologna 1978 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, Sezione III N. 51), S. 37, Nr. 129. Wenn „il carnevale dell'anno 1714“ „more veneto“ zu lesen ist, wären es nur zwei Jahre; vgl. dazu weiter unten.

¹⁰ Fiona McLauchlan, *Lotti's Teofane (1719) and Handel's Ottone (1723): A textual and musical study*, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 349–390. Die Autorin schreibt: „There appears to be no surviving libretto that could have served as the model for ‚Teofane‘, although this does not of course exclude the possibility that Pallavicini was familiar with his subject from an existing dramatization“ (ebd., S. 353). Luchinis *Foca superbo* gehört, auch wenn er nicht als „model“ fungiert haben mag, sicher in die Ahnenreihe der *Teofane*. Man wird die Verantwortung für Wahl und Aufbereitung des Stoffes für die Dresdner Festoper nicht dem Dichter Pallavicini alleine aufbürden; vielleicht gehen die Planungen noch auf Lotti und den 1718 unvermutet abhanden gekommenen Luchini zurück.

¹¹ Zu nennen ist hier lediglich die Arbeit von Randall LeConte Holden, Jr., Part I: *The Seattle Production of ‚The Telephone‘ by Gian Carlo Menotti* (S. 1–40), Part II: *The Six Extant Operas of Antonio Lotti (1667–1740)* (S. 41–120), Part III: *The American Premiere of ‚Jupiter in Argos‘ by Antonio Lotti* (S. 121–275) [enthält im Anhang u. a. ein Faksimile des Librettos (merkwürdigerweise ohne Titelblatt) und eine moderne handschriftliche „performing edition“ mit englischem Text], Diss. for the Doctor of Musical Arts, Univ. of Washington 1970 (Copyright 1971). Diese schwierig zu zitierende, unübersichtliche, nicht eigentlich musikhistorische Arbeit verschweigt unverständlicherweise durchweg die Signaturen der benutzten Quellen. Die Arbeit ist dennoch nützlich durch Inhaltsangaben und Übersichten zu Lottis (sechs) erhaltenen Opern (zu den fünf Opern, die in Anhang 1 des vorliegenden Textes genannt sind, kommt noch *Costantino* [Wien 1716] hinzu).

Luchini¹² ist lohnend. Denn es zeigt in voller Ausprägung den Typus des klassizistisch-aristotelischen Historiendramas, das „historische Wahrheiten“ durch ein umgebendes Geflecht von „wahrscheinlichen Begebenheiten“ zum theatralischen Leben erweckt. Die Anlage von Luchinis Erstlingswerk erscheint besonders schulmäßig. Durchaus typisch, wenn auch nicht immer vorhanden, ist die Widmung der Oper an einen reisenden Aristokraten, durch die ein höfisches Moment gleichsam von außen an die venezianische Oper herangetragen wird. Zunächst seien Titelblatt und Widmungsvorrede zitiert:¹³

„FOCA | SUPERBO | *Drama per Musica* | Di A. M. LUCHINI | Da Rappresentarsi nel Famoso | Teatro Grimani di S. Gio: | Grisostomo. | Il Carnoval dell' Anno 1716. | *CONSAGRATO* | *All' Altezza Serenissima* | DI CARLO | LANGRAVIO D'HASSIA | Principe d'Hersfeldia, Conte di Cazimeli- | pozi, Diz, Zigneim, Nida, | & Schaumurgo. | IN VENEZIA, M.DCCXVI. | Appresso Marino Rossetti. | In Merzeria all' Insegna della Pace. | *Con Licenza de' Superiori, & Privilegio.*“

„ALTEZZA | *Serenissima.*

Che una primizia della mia debole penna si faccia vedere per la prima volta in uno de più Famosi Teatri può non esser considerabile; mà, che questa sua prima comparsa siegua sotto gl'auspicj dell'Altezza Vostra Serenissima egli è un'Onore con cui può vantarsi pienamente distinta.

Nell'Idea però di procurar un tanto freggio alla povertà di questo Drama già condannava me stesso per troppo ardito; Pure hò preso coraggio d'esserlo con la scorta degl' applausi universali a quelle Eroiche Virtù, le quali unite a tutte le Scienze, alla sublimità del Sangue, e all'immensità delle Glorie nella Vostra Reale Famiglia, vi costituiscono un Principe Generoso, Benigno, Glorioso, e Grande.

Sopra ciò havrei molto che dire, mà nel timor d'isdegnare la Vostra Modestia, e nel riflesso, che per quanto dicessi non giugnerei se non a formarne un semplice Abozzo, hò scelto di venerarvi col silenzio.

Già parlano abbastanza le Vostre Magnanime Gesta, che tendono a rendervi immortale nella memoria de' Posterì, i quali nell'ammirar frà le altre quella nel Monte Carolino, ch'è una delle più singolari meraviglie del Mondo, ben comprenderanno la vastità della Mente, e la Grandiosità dell' Animo Vostro.

¹² Vgl. Michael Talbot, *Lucchini (Luchini), Antonio Maria*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 3, S. 68 f.; einen vollständigeren Überblick über Luchinis Libretti gewinnt man bei Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 6 (Register), S. 281 f.

¹³ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 211, Nr. 10752; benutztes Exemplar: I-Rig. Der Name des Komponisten Lotti wird in dem Textbuch nirgends erwähnt. Die Zitate stammen von den S. 1, 3, 6 und 7. In der hier zitierten originalen Paginierung fehlen die Nummern 4 und 5, auf 3 folgt also 6. Doch geht sowohl aus der Vorwegnahme der ersten Silbe von S. 6 auf S. 3 unten (S. 3: „Nel-“, S. 6: „Nell'Idea...“) wie auch aus dem erkennbaren Durchschlagen von S. 3 auf S. 6 und umgekehrt eindeutig hervor, daß es sich um ein Herstellungsproblem handelt, das vermutlich keinen Textverlust verursacht hat. Die verschiedenen Typengrößen des Titels widersetzen sich der hier sonst angewandten Methode der möglichst getreuen Nachbildung; senkrechter Strich bedeutet Zeilenende, Doppelstrich einen größeren Zwischenraum.

Per tanto humilmente protrato imploro dall' Altezza Vostra Serenissima un raggio solo dell' Alto suo Patrocinio a questo lieve tributo, non isdegnando pur di ricevere per sempre tributario d'ossequj il mio profondo rispetto

Dell'Altezza V. Ser.

Venezia li 26. Dicembre 1716.

Umiliss. Osseq. Obligatiss. Serv.

Antonio Maria Luchini“

Die Widmungsvorrede zieht alle Register der Ergebenheitsrhetorik gegenüber einem hochgestellten Mäzen. Landgraf Karl von Hessen-Kassel (geb. 1654; Regierungszeit von 1677 bis zu seinem Tode 1730), der auch über Katzenelnbogen („Cazimelipozi“ ist eine ausgesprochen charmante Verballhornung), Diez, Ziegenhain, Nidda und Schaumburg herrschte, war ein durchaus bedeutender Landesherr. In einer 1818 erschienenen Enzyklopädie sind einige Angaben enthalten, die präzisiert werden könnten, als Hintergrundinformationen zum besseren Verständnis von Luchinis Widmungsvorrede jedoch ausreichen: „Im J. 1696 begann er [Karl] am Habichtswalde bei Kassel den Bau des weltberühmten Winterkastens (des Karlsberges mit der kolossalen Statue des Herkules und den Cascaden), unternahm inzwischen eine für seine Kunstsammlungen ersprießliche Reise nach Italien, und brachte jenen Bau 1714 zu Ende. Aus seiner Neigung für schöne Künste und Bauwerke, deren die Hauptstadt bisher entbehrt hatte, ging das mit Sculpturen, Gemmen und andern Alterthümern angefüllte Kunsthaus mit einem astronomischen Observatorium, die Orangerie nebst dem Marmorbade, die Achatmühle und anderes hervor. Selbst geschickter Drechsler und Maler, versammelte er Künstler jeder Art an seinem Hofe und verbreitete durch Unterstützung einheimischer Talente den guten Geschmack in seinem Lande. Besonders vertraut war er mit den mathematischen, physischen und naturhistorischen Wissenschaften.“¹⁴

Die Wendung an einen derart bedeutenden Herrscher – so Luchini – könnte allzu kühn erscheinen, aber sie kann gewagt werden unter dem Geleit allgemeinen Applauses für die heldenhaften Tugenden des Fürsten, der Bewunderung für seine hohe Abstammung und seine wissenschaftlichen Kenntnisse. Doch die Taten Karls sprechen für sich. Es genügt der Hinweis auf eine einzige seiner großartigen Unternehmungen, die ihn im Gedächtnis der Nachwelt unsterblich machen wird: das Projekt am „Monte Carolino“, das zu den Weltwundern gehört. Möge ein Gnadenstrahl den geringen Tribut treffen, denn der niedrigste, untertänigste und gehorsamste Diener Antonio Maria Luchini dem Fürsten zollt. Würde man nur diese Vorrede kennen und wüßte man nicht, wo die Auf-führung stattgefunden hat, dann würde man wohl auf eine höfische Umgebung schließen. Die Grenzen zwischen den Sphären des Impresariotheaters und des höfischen Theaters können undeutlich werden.

¹⁴ KARL, Landgraf von Hessen-Kassel, in: Johann Samuel Ersch, Johann Gottfried Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1818, Bd. 2, S. 344–346, hier S. 346. Zitiert nach der digitalisierten Version der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Göttinger Digitalisierungszentrum; <http://gdz.sub.uni-goettingen.de>).

Neben der Widmungsvorrede findet sich noch eine kurze Vorrede an den „Geneigten Leser“:¹⁵

„Amico Lettore.

Eccoti un debole[.] è vero, mà tutto mio, e primo Drama. Se havrà la gran sorte del tuo compatimento prenderò coraggio di proseguir in miglior forma quest'impresa, alla quale fui già persuaso da quella Silvana Clio, che per tanti anni diede moto alle più famose Scene d'Europa con applauso immortale de' Letterati. Gli soliti Vocaboli Fato, Deità, & altri simili, come sono voci delle quali devono sempre servirsi gl'Attori nelle Scene, così Io pure sieguo il loro costume con la penna, non con il cuore tutto costantemente Cattolico. Vivi felice.“

Neben der obligatorischen „Katholizitätserklärung“, in der sich die Privatperson Luchini von den „heidnischen“ Ausdrücken distanziert, die seine Figuren verwenden, interessiert hier vor allem der Satz, daß der Dichter auf dem eingeschlagenen Weg weitergehen wird, ermutigt durch die Muse Clio, die seit etlichen Jahren die berühmtesten Schaubühnen Europas befruchtet habe unter dem beständigen Applaus der Gebildeten. Nun ist Clio bekanntlich die Muse der Historie, nicht der Theaterdichtung, sei es der Tragödie oder sei es der Komödie. Luchinis Berufung auf Clio mag somit als Bekenntnis zu einem Sujetbereich gelesen werden: zum Bereich der „historischen Sujets“, die der Dichtung ein Fundament von „Wahrheit“ versprechen.

Libretti dieses Typs weisen in wechselnder Vollständigkeit bestimmte standardisierte Abschnitte vor dem Beginn des eigentlichen Textes auf. Im Libretto des *Foca superbo* folgt auf die Vorrede an den Leser eine Rekapitulation der geschichtlich verbürgten Ereignisse unter dem Titel: „ISTORIA“, an die sich eine Zusammenfassung der erdachten Züge und Begebenheiten unter dem Titel „Verisimili, che si fingono“ anschließt.¹⁶ Die Handlung soll hier – ausgehend von den genannten Abschnitten – nur in ihren Grundzügen zur Illustration ihrer Verwandtschaft mit dem *Teofane*-Sujet referiert werden.¹⁷ Den „historischen“ Ausgangspunkt faßt Luchini in die folgende Erzählung: Im Westen herrscht Kaiser Ottone mit seinem bereits zum Mitregenten erhobenen Sohn gleichen Namens. In Byzanz herrscht die Kaiserin Teofania,¹⁸ die ihren ersten Mann, den byzantinischen Kaiser Romano vergiftet hatte, um den hochmütigen Niceforo Foca – den Titelhelden – heiraten und zum Kaiser erheben zu können. Kaiser Ottone möchte die Tochter Teofanias aus erster Ehe, die ebenfalls Teofania heißt, als Gemahlin für seinen ebenfalls Ottone heißenden Sohn gewinnen. Einer zu Foca geschickten Gesandtschaft wird der Bescheid erteilt, die junge Teofania sei bereits auf dem Weg nach Kalabrien, um dort denen übergeben zu werden, die sie erwarteten. Ottone schickt einen Teil seines Heeres und viele Edelleute nach Kalabrien. Dort aber geraten sie in einen Hinterhalt von

¹⁵ Libretto *Foca superbo* (wie Anm. 13), S. 8.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Grundsätzlich werden Namen in der Form des italienischen Librettos wiedergegeben; eine Übersetzung bringt hier in der Regel keinen Gewinn.

¹⁸ Aussprache gemäß I,1 der Partitur *Foca superbo* (wie Anm. 7), S. 21 dreisilbig mit Betonung auf der letzten Silbe: „Teo-fä-nia“.

Soldaten Focas, der Ottone haßt und ihm den Titel eines Kaisers nicht zugestehen will. Um diesen Verrat zu rächen, ziehen weitere Soldaten Ottones unter Leitung des jungen Ottone und eines Edelmanns namens Lotiero (in dem wohl der westfränkische König Lothar, ein Neffe Ottos des Großen, zu erkennen ist) nach Kalabrien. Sie nehmen Städte ein und schlagen die Soldaten des Foca vernichtend. Inzwischen hat sich auch das Volk gegen Foca erhoben, und seine Gemahlin Teofania, deren Liebe in Haß umgeschlagen ist, läßt Foca durch den berühmten Ioan Cinisco töten, den sie dann heiratet und auf den Thron erhebt. Der neue Herrscher will die Beziehungen zu Kaiser Ottone normalisieren und gibt nun die Prinzessin Teofania dem (jungen) Ottone zur Gemahlin. Dieser empfängt sie, führt sie nach Rom und krönt sie zur Kaiserin.

Die „Wahrheit“ hat Luchini in erdichtete, aber immerhin „wahrscheinliche“ Begebenheiten und Konstellationen eingewoben und sie dabei modifiziert. Insbesondere hat er die Historie positiv gewendet, wo immer es ihm nötig erschien. Über das historisch verbürgte Personal hinaus führt Luchini noch einen gewissen Eudosio ein, der sich als Vertrauter des Foca ausgibt, in Wahrheit aber der „guten“ Partei zuneigt. Die namensgleiche Tochter der Kaiserin Teofania erhält den Namen Onoria, wodurch eine Quelle der Verwirrung beseitigt wird. Onoria war bereits von Kaiser Romano dem jungen Ottone versprochen worden (hier wird der namensgleiche Vater Otto der Große einfach ausgeblendet) und sollte im Beisein des Romano in Metapont übergeben werden. In dem von Foca gelegten Hinterhalt kommen nicht nur die Franken, sondern auch Romano um. Kurz vor seinem Tode erst hatte dieser die Kaiserin Teofania geheiratet, die daher im Drama nicht die Mutter der „jüngeren“ Teofania alias Onoria sein kann. Zudem wird sie aus dem Mordkomplott gegen Romano herausgenommen – „e ciò per darle un Carattere onesto“¹⁹ –; vielmehr sei sie den Verführungskünsten des Foca erlegen. Ihr späterer Gemahl Cinisco, „historisch“ der „Mörder“ des Foca, erhält den Charakter eines „Uomo Savio“, der erst dann den Heiratsantrag Teofanias akzeptiert, als er durch den Anblick des abgeschlagenen Hauptes des getöteten Foca von Teofanias Witwenschaft überzeugt ist. Ottone ist die Großmutter in Person, insofern natürlich eine Figur, die jeden Fürsten zur Identifikation einlädt: In seiner Güte will er Foca begnadigen und riskiert dadurch das Scheitern der Hochzeit mit Onoria, die darauf besteht, daß ihr künftiger Gatte den rasenden Foca als den Mörder ihres Vaters Romano töten müsse. Ottone wäre zum Mord nicht bereit gewesen, doch befreit ihn der „basso Volgo“ aus diesem Dilemma, indem er den nach neuen Mordtaten dürstenden Foca lyncht.²⁰

Schließlich bekundet Luchini noch die Einhaltung der drei aristotelischen Einheiten des Ortes („La Scena“), der Zeit und der Handlung:²¹

„La Scena in Metaponto Città della Calabria nei confini d’Italia posta sul seno del Mar Tarentino, e sua Spiaggia vicina.

Il Tempo nel primo giorno in cui Foca, dopo essere stato coronato, si fa veder al Popolo.

¹⁹ Libretto *Foca superbo* (wie Anm. 13), S. 10.

²⁰ Ebd., S. 58.

²¹ Ebd., S. 11; ferner enthält das Libretto auf dieser Seite noch das Verzeichnis der „Attori“ und Hinweise auf die Tänze.

L'Attione è l'oprar in Foca con superbia insidiosa, poi frenetica, contraposto all'Eroica generosità in Ottone.“

Das letzte Bild im dritten Akt beschwört zumindest verbal einen beachtlichen bühnentechnischen Aufwand:²²

„Gran Sala con due Troni Imperiali uno in faccia all'altro, quello alla Romana a dritta, l'altro alla Greca alla sinistra. Machina, che a poco a poco dilatandosi forma sontuosi apparati per li Sponsali.“

Zur Rechten und zur Linken zwei kaiserliche Throne, der eine im römischen, der andere im griechischen Stil, dazu offenbar eine maschinelle Vorrichtung, die sich langsam öffnet und nach und nach prächtige Vorrichtungen für die abschließenden Hochzeitsfeierlichkeiten freigibt – dieses Bild steht nicht, wie man vermuten könnte, für die Heirat Ottones mit Onoria. Vielmehr läuft Luchinis Drama auf eine Doppelhochzeit hinaus: Den römischen Thron nimmt das über den Westen herrschende Paar Ottone und Onoria ein, während der griechische Thron von Teofania und Cinisco bestiegen wird. Am Ende des Dramas wird ein Zeitalter des universellen Friedens beschworen, das durch die Ehebündnisse sicher gestellt wird: „[Lotiero] O memorabil giorno! [Eudasio] O di giocondo! [Lot., Eud.] Che assicura la pace a tutto il Mondo.“²³ Diese „Moral“ mag einem erfahrenen Kriegsherren wie dem Landgrafen Karl, der seinem Selbstverständnis nach sicher nicht nur für den Ruhm, sondern auch für den Frieden kämpfte, gut gefallen haben.²⁴ Für eine Hochzeit zwischen Vertretern bedeutender Dynastien – der Wettiner und der Habsburger – bot es sich dagegen an, die Verbindung zwischen Ottone und Onoria (die später Teofane heißen wird) als den Vertretern der beiden großen Weltreiche in den Vordergrund zu stellen.

Foca superbo ist nach Ausweis des Textbuches ein „historisches“ Drama, das die aristotelischen Einheiten beachtet, insofern „klassizistisch“ konstruiert ist. Die drei Akte enthalten 13, 13 und 12 Szenen. Die Mehrzahl dieser Szenen beginnt mit Rezitativen und endet mit einer Arie. Der Chor spielt eine untergeordnete Rolle; neben dem üblichen Schlußensemble der Protagonisten ist hier immerhin ein „Coro de' Romani, e Greci“ in Scena I,11 bemerkenswert, der die Ankunft des Ottone zu Schiff begleitet. Insgesamt ergibt sich ein Bild, das man sich gemeinhin von einer typischen Opera seria macht.²⁵

Foca superbo, *Alessandro severo* – und mit ihnen alle weiteren hier zu besprechenden Dramen – gehören librettogeschichtlich ans Ende einer „Umbruchsphase“ der venezianischen Operndichtung in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die Reinhard Strohm so beschreibt: „Die Textdichter, voran Zeno und Francesco Silvani, hatten die Libretti unter Orientierung an der französischen Tragödie modernisiert, die komischen Szenen von der Gattung abgespalten, nach dem Kriterium der ‚Wahrscheinlichkeit‘

²² Ebd., S. 12, „Mutationi“.

²³ Ebd. S. 59, Schlußszene der Oper.

²⁴ Zur Kriegserfahrung des Landgrafen Karl vgl. *KARL, Landgraf von Hessel-Kassel* (wie Anm. 14), S. 345.

²⁵ Die Frage nach Sinn und Möglichkeit einer sachlichen und terminologischen Unterscheidung solcher Libretti von den Libretti Metastasios bleibe hier ausgeklammert.

historischen Stoffen den Vorzug gegeben, auf der Basis einer weitgehend festgelegten Personenkonstellation die Handlung vereinheitlicht sowie die Arien jeweils an den Szenschluß gestellt, um die Dialoge nicht zu unterbrechen. Daß Lotti sich dieser Entwicklung nicht verschloß, sondern sie im Gegenteil bevorzugte [...], mag mit ein Grund für seinen Erfolg gewesen sein.“²⁶

Die Betrachtung der Oper *Alessandro severo* erbringt nichts wesentlich Neues.²⁷ Im „Argomento“ umreißt der Dichter Apostolo Zeno, der für die Ausbildung des „historischen“ Dramentyps von entscheidender Bedeutung war, die geschichtliche Ausgangskonstellation und deren Folgen, die man bei den spätantiken Historikern Herodianus und Lampridius nachlesen könne. Ein „dramma“ kommt zwar ohne Erdichtungen nicht aus, doch beruhen selbst noch einzelne Züge der „wahrscheinlichen“ Handlung auf historischer „Wahrheit“.²⁸

„Ciò che ne seguisse, si raccoglie da Erodiano, e da Lampridio. Nella favola si è seguito il verisimile più che il vero. Le acclamazioni fatte ad Alessandro: la guerra da lui mossa contra i Parti: la sua totale dipendenza dalla madre: le nuove Terme da lui erette, e così qualche altra cosa accennata, sono cose tutte fondate su la verità della Storia. Il tempo, in cui si finge l’Azione del Drama, è nel giorno anniversario, in cui Alessandro era salito all’Impero.“

Die bislang aufgeschobene Frage nach der Datierung des *Foca superbo*, dessen Libretto die Jahreszahl 1716 aufweist, ist im Zusammenhang mit der Oper *Alessandro severo* zu diskutieren. Zenos Libretto erschien „IN VENEZIA, MDCCXVII“ bei eben jenem Marino Rossetti, der auch das Buch des *Foca superbo* gedruckt hat. Als Aufführungsort wird hier wie dort das „Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo“ genannt. Zenos Vorrede an den Widmungsempfänger, „Signor Carlo | Conte di Peterborow e di Monmouth“ [usw.] ist undatiert, Man muß beide Opern in das Jahr 1717 setzen mit der Konsequenz, daß im Karneval dieses Jahres gleich zwei große Lotti-Opern im gleichen Theater Premiere hatten (falls sich die Aufführung des *Alessandro severo* im Karneval durch externe Belege absichern läßt).²⁹ Dies wäre durchaus möglich gewesen. Folgt man Wiel, dann brachten etwa Tommaso Albinoni im Karneval 1718 zwei Opern im Teatro

²⁶ Reinhard Strohm, *Antonio Lotti. Alessandro Severo*, in: *Piper Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett* (Hrsg. Carl Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring), Bd. 3, S. 582–584, hier S. 583.

²⁷ Die Oper ist leicht zugänglich als Faksimile der Partitur D-DI: Mus. 2159-F-2 in: *Italian Opera, 1640–1770* (Hrsg. Howard Mayer Brown), Bd. 20, New York und London 1977; Faksimile des Librettos in: *Italian Opera, 1640–1770. Italian Opera Librettos: 1640–1770*, New York und London 1978, Bd. 1, Nr. 3 (nach einem Exemplar in US-Wc). Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 90, Nr. 855.

²⁸ Libretto *Alessandro severo* (wie Anm. 27), fol. A3v.

²⁹ Strohm, *Antonio Lotti* (wie Anm. 26), S. 582, nennt als Premierendatum des *Alessandro severo* den 26. 12. 1726, damit just jenen Tag, an dem auch die Vorrede des *Foca superbo* signiert ist. Allerdings wäre ein Beleg willkommen; wenn *Alessandro severo* erst in der Herbststagnone 1717 auf die Bühne gelangt wäre (was die neutrale Datierung des Librettos nicht ausschließt), hätte die Premiere ohne Lotti stattgefunden.

S. Angelo und Antonio Vivaldi im gleichen Jahr zwei Opern im Teatro S. Moisè heraus.³⁰

Die Vorrede im *Foca superbo* ist datiert „Venezia li 26. Decembre 1716.“ Die Datierung des Librettos einer Karnevalsoper am 26. Dezember ist bezeichnend, denn just mit dem Stephanstag begann die Karnevalssaison, die mit dem Faschingsdienstag ihren Höhepunkt erreichte. Die so datierte Oper kann dann aber nur in den letzten Tagen des Jahres 1716 und den ersten Wochen des Jahres 1717 gespielt worden sein, mithin – nach unserer gewöhnlichen Redeweise – im Karneval 1717. Dennoch ist die Angabe „Il Carnoval dell' Anno 1716“ nicht falsch; vielmehr folgt sie einer anderen Jahresrechnung, die immer wieder für Verwirrung sorgt. Neben der „normalen“ europäischen Zeitrechnung mit dem Neujahrstag am 1. Januar existierte bis 1797 eine ältere Zeitrechnung „more veneto“, „nach venezianischer Sitte“, die das Jahr vom 1. März bis zum darauffolgenden 28. (gegebenenfalls 29.) Februar mit derselben Zahl benannte, wobei die Monate von März bis Dezember nach beiden Zählungen jeweils „zum selben Jahr gehörten“, während die Monate Januar und Februar nach venezianischer Rechnung die Schlußmonate des „Vorjahres“ gemäß der „normalen“ Zählung bildeten. Diese Jahreszählung lief in Venedig neben der „gewöhnlichen“ her, und dies zwingt zur Prüfung von Einzelfällen.³¹ Im „normal gezählten“ Jahr 1717 lag Aschermittwoch am 10. Februar, mithin lag die gesamte Karnevalssaison nach venezianischer Zählung noch im Jahr 1716. Daß die Libretti des *Foca superbo* und des *Alessandro severo* beim gleichen Drucker erschienen sind, besagt nichts gegen die Möglichkeit der Anwendung verschiedener Zählweisen, dürften diese doch Teil der Vorlage gewesen sein: Luchini datiert „more veneto“, Zeno dagegen nach der gewöhnlichen europäischen Art. Dennoch scheint hier insgesamt Vorsicht angezeigt und die Suche nach „externen“ Datierungshilfen geboten.³²

³⁰ Wiel, *I Teatri Musicali* (wie Anm. 9), S. 50, Nr. 164: *Meleagro* und Nr. 165: *Cleomene*, sowie S. 51, Nr. 166: *Artabano Re de' Parti* und Nr. 168: *Armida al campo d'Egitto*, immer vorausgesetzt, daß Wiels Zuordnungen nicht unter dem zu besprechenden Datierungsproblem leiden. Übrigens könnte hier auch Heinichen mit seinen beiden 1713 im Teatro S. Angelo herausgekommenen Opern *Le passioni per troppo amore* und *Calfurina* angeführt werden.

³¹ Ich danke Reinhard Strohm für seine hilfreichen methodischen Hinweise. So könne man zuweilen in Zweifelsfällen durch die Übereinstimmung von Sängerpersonal in den Opern der Herbst- und der (darauffolgenden) Karnevalsstagione Klarheit erlangen. In der Forschungsliteratur bietet sich immer dann, wenn Klarheit über das „richtige“ Jahr besteht, die eindeutige Schreibung mit zwei Jahreszahlen an: Karneval 1713–1714 bezeichnet mit der ersten, „gemeinsamen“ Jahreszahl den Beginn des Karnevals, berücksichtigt dabei auch eine womöglich angewendete Zählung „more veneto“, nennt dann aber mit der zweiten Jahreszahl das „Normaljahr“ und schafft so Eindeutigkeit.

³² Ob Wiels bis zum Jahr 1755 durchgehaltene Praxis, Opern der Herbststazione vor den Opern der Karnevalsstazione jeweils unter demselben Jahr zu verzeichnen, durch unabhängige Zeugnisse gestützt wird, oder ob seine Ausführungen (Wiel, *I Teatri Musicali* [wie Anm. 9], S. LXXVII, Anm. 1) so zu verstehen sind, daß er selbst zunächst dem Mißverständnis aufgesessen ist, als seien die Jahreszahlen auf den Libretti durchweg „more veneto“ zu verstehen, kann ich nicht entscheiden. Mit anderen Worten: Wenn Wiel Heinichens Opern, die laut Libretto im Karneval 1713 aufgeführt worden sind, nach der Herbstoper des Jahres 1713 einreicht und damit suggeriert, daß sie erst im „Normaljahr“ 1714 erklingen sind, dann könnte er dogmatisch unterstellt haben, die Libretti wären stets „more veneto“ datiert. Daß es im Falle des *Foca superbo* so war, besagt nicht, daß es immer so gewesen sein muß. Im übrigen ist bei Wiel besonders merkwürdig der Übergang von der „autunno-carnovale“-Folge (letztmals 1755) zur „carnovale-autunno“-Folge (erstmal 1756). Unter beiden Jahren findet sich für das Teatro S. Samuele ein komplettes Karnevalsprogramm. Die nächstliegenden Schlußfolgerungen lassen keine Hoffnung auf eine einfache Lösung des Problems aufkommen.

Auf sicherem Boden steht man dann, wenn das Libretto für eine Karnevalsoper eine noch im Dezember datierte Vorrede aufweist, wie dies glücklicherweise beim *Foca superbo* der Fall ist.³³

III. *Gl'odj delusi dal sangue* (Ascanio; Dresden, Karneval 1718)

Die Oper *Gl'odj delusi dal sangue*, im folgenden der Einfachheit halber *Ascanio* genannt,³⁴ war für den Karneval 1718 in Dresden bestimmt. Sie war die erste große Oper Lottis für Dresden, und sie mußte zunächst nichts anderes sein als eben *die* große Oper für den Karneval am Dresdner Hof. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß man die Möglichkeit einer Wiederverwendung bei den Hochzeitsfeiern im September 1719 von Anfang an mitbedacht hat. Das Libretto³⁵ stammt wiederum aus der Feder von Antonio Maria Luchini, der sich seit dem Libretto des *Giove in Argo* als „Abbate Luchini“ bezeichnet. Dieser Umstand ist musikhistorisch bedeutsam, denn im Gefolge einer diesem Stand unangemessenen Liebschaft mußte Luchini Dresden irgendwann im Jahre 1718 überstürzt verlassen – was für einen Laien kaum nötig gewesen wäre –, so daß der *Ascanio* das letzte Libretto des nicht untalentierten Poeten für Antonio Lotti war.³⁶

Die Handlung baut wie üblich auf einer Vorgeschichte auf, die nicht im Drama selbst erzählt wird oder doch nur in Rückblenden, die in der Geschwindigkeit der Aufführung kaum verständlich sind. Im Libretto wird diese Vorgeschichte in einem eigenen Abschnitt unter der Überschrift „Storia Fauollegiata“ (oder „Histoire melée de la Fable“) ausführlich dargelegt. Die Nacherzählung der Geschichte um die unmittelbaren Nachkommen des Aeneas ist hier entbehrlich; wichtig ist allein das Vorhandensein eines „historischen Kerns“, der in eine „favola“ eingesponnen wird.

Erneut bekundet Luchini seine klassizistischen dramaturgischen Maximen, insbesondere beim Übergang von der Vorgeschichte zur eigentlichen Handlung der Oper, von den Fakten zur Fiktion.³⁷

³³ Künftige Angaben von Aufführungsjahren venezianischer Karnevalsoper im vorliegenden richten sich nach den Angaben der Libretti; mögliche Datierungsprobleme bleiben ausgeklammert, spielen hier auch keine Rolle.

³⁴ So auch schon eine ältere Hand auf dem Titelblatt der Partitur D-DI: Mus. 2159-F-5.

³⁵ Benutzt wurde das Exemplar D-W: Sammelbd. Lo 32 [1]; der Druck enthält links den italienischen Text, rechts eine französische Prosaübersetzung. Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 267 f., Nr. 16858; ferner Eberhard Thiel (unter Mitarbeit von Gisela Rohr), *Libretti. Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher* [in der HAB Wolfenbüttel], Frankfurt (Main) 1970, S. 239, Nr. 1163 (*Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. Die neue Reihe. Der ganzen Reihe 14. Bd.), sowie Reinhart Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 2. Abteilung, Einzeltitel, Bd. 4 (1717–1721), hrsg. in Zusammenarbeit mit Eva Sixt, Tübingen 1994, S. 172–174.

³⁶ Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 133: „An Luchini's Stelle, welcher 1718 mit einer jungen Dresdnerin flüchtig geworden war, trat im Juni 1719 der kurpfälzische Hofpoet und Secretair Stefano Pallavicini mit 1333 Thlr. 8 Gr. Gehalt“, [Anm. bei Fürstenau:] „Pallavicini war schon als Hofpoet in Diensten Joh. Georg III. gewesen“ (ebd., Bd. 1, S. 305).

³⁷ Libretto *Ascanio* (wie Anm. 35), fol. B2v.

„Da questi parte veri, parte verisimili Antefatti nasce l'intreccio del presente Drama, il di cui scioglimento gli da il Titolo: Gl'Odj Delusi dal Sangue.“

„Aus dieser teils wahren, teils wahrscheinlichen Vorgeschichte entsteht der Knoten des vorliegenden Dramas, aus dessen Auflösung sich der Titel ergibt: ‚Die durch Blutsbande zerstreuten Haßgefühle.‘“

Und Luchini bekundet auch hier explizit die Einhaltung der aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung.³⁸

„Il Luogo dell'Azione.

Nella Città nominata Lavinia fabricata da Enea per Reggia del Lazio.

Il Tempo.

Nel giorno destinato da Mezenzio alla vendetta contro Ascanio per man di Silvia.

L'Azione.

E' l'occulto violente affetto del Sangue Fraterno trà Silvia, e Ascanio, e trà Evandro, ed Alba; Non meno, che l'Eroica fedeltà per Ascanio in Evandro opposta alla vendetta voluta da Mezenzio, nella di cui recognizione, scieglie la Morte per salvezza del Padre, non però effettuata da Ascanio, atteso il dubbio, in cui vien posto dall'Arte di Mezenzio, la quale finalmente resta delusa dagl'Affetti Paterni dello stesso Mezenzio, e ne siegue la soluzion [sic] del Azione.“

Hat man die Vorgeschichte erst einmal zur Kenntnis genommen und die verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse verstanden, die teils verborgen, teils unverborgen sind, dann erweist sich das Drama als übersichtlich und wohlgeordnet. Formal bestehen die Szenen aus einleitenden Rezitativen und einer beschließenden Abgangsarie. Die Komposition Lottis beginnt mit einer ausgedehnten und dicht gearbeiteten, in Moll gehaltenen „Französischen Overture“. Die Arienmelodik ist in der Regel von liedhaftem oder tänzerischem Charakter; furiose „Bravourarien“ mit artistischen Koloraturen sind die Ausnahme (hier insbesondere die Arie der Silvia, „Degna vittima di voi“ in II/11). Freilich zeigen sich in der Thematik der Instrumente wie auch der Stimmen etliche Züge, die im Lichte des etwas später aufkommenden modernen neapolitanischen Arienstils, wie ihn etwa Vinci, Hasse oder Porpora ausbildeten, ein wenig starr und altertümlich erscheinen mögen. Aber all dies war in den Opern Lottis für Venedig kaum anders.

Zur Identifizierung eines höfischen Moments trägt der Vergleich mit einer späteren Bearbeitung des Librettos für das venezianische Teatro S. Angelo bei,³⁹ die – verlorene –

³⁸ Ebd., fol. B4v und C1v.

³⁹ Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 268, Nr. 16859; benutztes Exemplar: I-Rig. Reinhard Wiesend behandelt das Werk nicht und erwähnt nur beiläufig, daß diese Oper der Erstling von Lottis Schülern Galuppi und Pescetti gewesen sei, die damit womöglich ihrem Lehrer Lotti Reverenz erweisen wollten, vgl. Reinhard Wiesend, *Studien zur opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung, Form und Satztechnik, Inhaltsdarstellung. Mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern*, Tutzing 1984, Bd. I, S. 292 (*Würzburger musikhistorische Beiträge*, Bd. 8). Vielleicht ist die Erklärung einfacher: Die jungen Komponisten suchten ein in Venedig bis dato unbekanntes Libretto, und ihr Lehrer überließ ihnen den *Ascanio*.

Musik stammte von Baldassare Galuppi und Giovanni Battista Pescetti:⁴⁰

„GL' ODI | DELUSI DAL SANGUE | *DRAMA PER MUSICA* | DA RAPPRESENTARSI NEL | TEATRO DI S. ANGELO | Nella fine del Carnevale | 1728. || IN VENEZIA | Per Marin [sic] Rossetti in Marzaria [sic] all'In- | segna della Pace. | *Con Licenza de' Superiori*.“

Die „Storia Fauollegiata“ des Dresdner Textbuches ist unter dem Titel „Argomento“ weitgehend wörtlich abgedruckt, auch viele der handlungstragenden Rezitativ-Verse sind beibehalten. Dagegen sind die meisten Arientexte durch andere ersetzt worden. Wichtiger für unseren Kontext ist der Wegfall zweier Rollen. Ein Vertrauter des Ascanio namens Celso kommt nicht mehr vor, was man mit den Erfordernissen dramaturgischer Ökonomie begründen könnte. Daneben aber entfällt eine Figur, die bereits im Dresdner Libretto überraschend wirkt: eine „Nana della Corte d'Ascanio“ (französisch „Naine de la Cour d'Ascanius“), die bei der Dresdner Aufführung 1718 von der „Signora Baroneßa di Bön“ gesungen wurde.⁴¹ Dem einzigen Auftritt dieser „Nana“ geht im Dresdner *Ascanio* ein in Venedig ebenfalls gestrichener „Coro dei Primati“ voraus (was nicht mit „Primatenchor“ zu übersetzen ist). In der betreffenden Szene I/9 (entsprechend Szene I/8 der venezianischen Bearbeitung) geht es darum, daß Ascanio seinen Freund Evandro zum Mitkönig erheben will. Der Chor und die „Nana“ begrüßen diese Entscheidung.⁴²

Coro dei Primati:

Viva, viva d'Evandro la Fede | Ben degna risiede | Compagna al regnar. [Fine] |
Con applausi al suo sennō, al valore | Comincia ogni cuore | L'Eroe ad adorar. |
Viva &c.

Nana della Corte:

Rec.: Anch'io Signor à nome | Delle Dame più illustri del tuo Regno | Cò sensi più divoti |
Offro al tuo piè gl'applausi, al Cielo i voti. |
[ad Evandro, Aria:] Viva, godi, lieto impera, | Ne mai fiera | Sij la Sorte contro Te.
[Fine] | Ed unito al gran Regnante | Sempre più prova costante | Dar potrai d'Amor, di Fe. |
Vivi, &c.

Chor der Reichsfürsten:

Die Treue Evandros, sie soll leben! Wohlverdient residiert sie nun als Gefährtin beim Herrschen! Mit jubelnder Zustimmung zu seiner Klugheit und seinem Wert beginnt jedes Herz diesen Helden zu verehren.

⁴⁰ Libretto *Gl'odj* (wie Anm. 39), S. 7: „La Musica del primo, e terzo Atto è del Sig. Baldissera Galuppi Veneziano. Del Atto secondo è del Sig. Gio: Battista Pessetti [sic] Veneziano“.

⁴¹ Libretto *Ascanio* (wie Anm. 35), fol. B3v bzw. B4r.

⁴² Ebd., fol. F1v.

„Nana“ des Hofes:

Auch ich, mein Gebieter, lege Dir im Namen der vornehmsten Frauen Deines Königreiches mit den untertänigsten Gefühlen die Glückwünsche zu Füßen und dem Himmel unseren Treueid!

[zu Evandro, Aria] Lebe, freue Dich, herrsche froh, und niemals möge das Schicksal Dir ungünstig sein! Und, verbunden mit dem großen Herrscher, wirst Du immer mehr ein beständiges Musterbeispiel für Liebe und Treue abgeben.

Die „Nana“ oder „Naine“ wäre nach einem heutigen Italienisch- oder Französisch-Lexikon eine „Zwergin“.⁴³ Zwar könnte man eine „lustige Person“ in einer ernsten Oper mit Hinweis auf den Karneval allenfalls noch rechtfertigen,⁴⁴ doch hätte sie bei der Wiederaufführung der Oper am 7. September 1719 eher deplatziert gewirkt. Soll man wirklich annehmen, daß sich die Baroneßa di Bön (über die man bislang nichts weiß) als Zwergin hätte präsentieren wollen? Und wie könnte eine Zwergin im Namen der vornehmsten Hofdamen sprechen und dem neuen Mitregenten einen Treueid leisten? Freilich ist noch zu bedenken, daß eine „Nana“ auch im Titel des in Dresden mit dem *Ascanio* gespielten Intermezzo *Nana, Francese e Armena*⁴⁵ vorkommt. Hier nun wäre durchaus ein passender Ort für eine Figur, deren Funktion vermutlich eher derjenigen eines Hofnarren als einer Zofe oder gar standesgleichen Gesellschaftsdame entsprach. Ortrun Landmann charakterisiert die Handlung so: „Mirena möchte gern als große Dame leben und sich eine Zwergin und einen Pagen halten [...]. ‚Vestito da nana‘ führt sich Floro bei Mirena ein und bietet seine Dienste an.“⁴⁶ Im Intermezzo wäre Floros Maskerade desto komischer, je weiter sie sich ins Grotteske vorwage.

Angesichts der geäußerten Bedenken und einer insgesamt unbefriedigenden Beweislage könnte man bis zum Erweis des Gegenteils in salomonischer Weise annehmen, daß „Nana“ ein doppeldeutiges Wort ist. Für das komische Intermezzo würde die „bizarre“ Bedeutung („Zwergin“) gelten, für die ernste Oper *Ascanio* dagegen die „seriöse“ Bedeutung, die noch kurz zu umreißen und zu fundieren ist. Die Hochzeit Friedrich Augusts II. dokumentierte natürlich auch den Willen Augusts des Starken, die Herrschaft über seinen (unvermeidlichen) Tod hinaus durch Kind und Kindeskindern fortzusetzen. Im September 1719 fungierte Evandro als Bühnenprojektion des sächsischen Thronfolgers. Die „Nana“ und die Hofdamen, mit denen es der 1696 geborene, seit 1711 von Sachsen ferngehaltene Friedrich August in seiner Kindheit zu tun gehabt hatte,

⁴³ Könnte allenfalls ein Kind gemeint sein? Auch dann entstünde eine komische Relation zum Text, nur wäre der Akzent vom „Nährischen“ aufs „Herzige“ verschoben.

⁴⁴ Premiere war am 10. März 1718; vgl. Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo* (wie Anm. 6), S. 207 (mit Beleg einer weiteren Aufführung am 15. März 1718). Merkwürdig daran ist, daß Aschermittwoch bereits am 2. März 1718 war, die Aufführungstermine mithin in die Fastenzeit fielen. Wie wäre dies zu erklären?

⁴⁵ Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 207–217. Das Intermezzo ist dreiteilig: I und III wurden von Francesco Gasparini, II wurde von Giovanni Battista Bononcini komponiert. Der Text stammt nach Landmann vermutlich von Angelo Co[n]stantini. In der Dresdner *Ascanio*-Partitur sind die Intermezzi I und II zwischen den Akten notiert, während das dritte Intermezzo zwischen den Szenen III/11 und III/12 eingetragen ist (Schlußszene: III/14). Landmann vermutet wohl zu Recht, daß man die Zeit des dritten Intermezzos zur Vorbereitung der Bühne für die große Schlußapothese genutzt hat.

⁴⁶ Ebd., S. 215 f.

dürften vor allem als Kindermädchen, Erzieherinnen oder Gesellschafterinnen fungiert haben. Zugleich könnte die „Nana“ auch in die Zukunft weisen: gleichsam als Personifizierung der Hoffnung auf künftigen Kindersegen, von dessen Erfüllung das Schicksal des sächsisch-polnischen Thrones abhing. Kommt einem hier das englische Wort „nanny“ in den Sinn, so liefert der Blick in ein hinreichend ausführliches Spanisch-Wörterbuch einen näherliegenden Beleg: „nana“ heißt u. a. Mutter, Großmutter und Kindermädchen, meint also genau die für die Kindererziehung wesentlichen weiblichen Personen. Daß die spanische Sprache im Hofzeremoniell insbesondere der Habsburger eine bedeutende Rolle spielte, muß nicht weiter belegt werden. Blickt man nun aber an den spanischen Hof, gerät man unversehens wieder in die Welt der höfischen Zwerge und Zwerginnen. Anstelle weiterer, hier nicht abzuschließender Überlegungen, sei nur auf das Bild *Las meninas* (1656) von Diego Velázquez verwiesen, auf dem neben verschiedenen titelgebenden vornehmen Fräulein des spanischen Hofes (also Personen vom Range der Baroneña di Bön) auch ein männlicher und ein weiblicher Zwerg abgebildet sind, die zur offensichtlich bizarren höfischen Entourage gehörten. Im übrigen könnte „nana“ leicht als ein italienisches Wort gelten, und es mag Teil von italienischen Soziolekten (gewesen) sein, die gleichsam unterhalb der Schwelle lexikalischer Erfassung existieren und nur gelegentlich – etwa im Libretto des Dichters Luchini – literarisch manifest werden.

Nimmt man noch den Huldigungschor der „Primati“ hinzu, so erweist sich die Dresdner Szene I/9, die allerdings nicht am Aktschluß steht, als Vorschein jener „licenze“, die in der *Teofane* auf neuer quantitativer und qualitativer Ebene eine so große Rolle spielen werden. All das ist im Rahmen des höfischen „spectaculum“ wesentlich, für das „dramma“ aber verzichtbar.

IV. *Teofane* (Dresden, September 1719)

Der ungenannte Verfasser des Libretto der *Teofane* ist der neue (und alte) Dresdner Hofdichter Stefano Benedetto Pallavicini, der an die Stelle des 1718 entflohenen Luchini getreten war.⁴⁷ Die Beziehungen der späteren Händel-Oper *Ottone*, die auf einer Bearbeitung von Pallavicinis Libretto durch Nicola Francesco Haym beruht, zu Lottis *Teofane* sind seit langem bekannt.⁴⁸ In einem formalen Punkt verfährt Pallavicini anders, altertümlicher als Luchini oder Zeno: In der *Teofane* stehen die Arien nicht immer am Szenenende, sondern gelegentlich auch in der Mitte von Szenen. Diese „Mittelarien“ hat

⁴⁷ Vgl. zu Pallavicini: Fabio Marri, *Ein italienischer Dichter an den Ufern der Elbe: Stefano Benedetto Pallavicini*, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 159–175; zu *Teofane* insbesondere S. 162 f. – Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 143, weist darauf hin, daß das Libretto aufgrund des Abgangs von Luchini wohl in ziemlich kurzer Zeit verfaßt werden mußte, was womöglich nicht ohne Einfluß auf die Qualität des Textes blieb.

⁴⁸ Vgl. etwa Charlotte Spitz, *Die Opern ‚Ottone‘ von G. F. Händel (London, 1722) und ‚Teofane‘ von A. Lotti (Dresden, 1719) – ein Stilvergleich*, in: *Festschrift für Adolf Sandberger zum 50. Geburtstag*, München 1918, S. 265–271; vgl. auch McLachlan, zu deren Abdruck des englischen „Argument“ aus Hayms Textbearbeitung für Händel (McLachlan, *Lotti's Teofane* [wie Anm. 10], Appendix I, S. 376) ergänzend zu bemerken ist, daß es sich dabei um eine wörtliche Übersetzung des entsprechenden, oben zitierten Teils aus Pallavicinis *Teofane*-Libretto handelt.

Haym in seiner Bearbeitung für Händel konsequent eliminiert; in einem Einzelfall hat er den Text beibehalten, jedoch ans Ende der Szene versetzt.⁴⁹

Wie zu erwarten, finden sich bei der Oper *Teofane*⁵⁰ die deutlichsten Bezüge zum höfischen Umfeld. Das Titelblatt des Librettos nennt den konkreten und herausragenden höfischen Anlaß: Die Feier der Hochzeit des sächsischen Thronfolgers und einer Prinzessin aus dem Hause Habsburg:⁵¹

„TEOFANE | DRAMMA PER MUSICA | rappresentato | *Nel Regio Elettoral Teatro di Dresda* | IN OCCASIONE | Delle felicissime NOZZE | *De' Serenissimi Principi* | FEDERIGO AUGUSTO, | Principe Reale di Pollonia [sic], & Elettorale di Sassonia, | e | MARIA GIOSEFFA, | Arciduchessa d'Austria. || Dresda, | Per Gio: Corrado Stössel, Stampatore di Corte. | MDCCXIX.“

Der höfische Anlaß schafft zwar einen Rahmen, in dem Motive des Textes zusätzliche Bedeutungsdimensionen erhalten können. Die Grundkonstruktion des historischen „dramma“ aber mußte in keinem wesentlichen Punkt modifiziert werden. Vielmehr zeigt sich, wie sehr sich gerade dieser Dramentyp, der außerhalb der höfischen Sphäre entstanden war und sich „rein dramentheoretisch“ rechtfertigen ließ, für eine höfische Funktionalisierung eignete.

Auch hier gibt das „Argumentum“, das im Libretto keine eigene Überschrift trägt, Auskunft über die poetologischen Maximen, wobei die schulmäßig wirkenden Hinweise auf die „Einheiten“ fehlen. Die Mitteilung des betreffenden Textabschnitts⁵² kann einen

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 358.

⁵⁰ Partitur: D-DI; Mus. 2159-F-7; benutztes Libretto: D-DI (zweisprachig: links italienisch, rechts französische Prosaübersetzung). Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 317, Nr. 23048, ferner Meyer, *Bibliographia drammatica* (wie Anm. 35), 2. Abt., *Einzeltitel*, Bd. 4 (1717–1721), S. 263 f. Hier finden sich noch folgende Angaben, die ich anhand meiner Librettokopie (aus D-DI, bei Meyer an erster Stelle genannt) nicht verifizieren kann: „[Anhang:] Da posta [sic, aber Sinn? ist „Da“ überzählig?] in Musica da Sig. Gio. Davide Heinichen, uno de' Matri di Cappella di S. M.“ sowie „La Musique en a été composée par Mons. J. D. Heinichen, un des Maitres de Chappelle de S. M. [1] S.“ (ebd., S. 264; das zitierte Exemplar ist nicht ersichtlich) mit der nachfolgenden „Erklärung“: „Die zusätzliche Nennung von Heinichen im Anhang kann wohl nur so verstanden werden, daß von ihm die Dresdner Auff. eingerichtet wurde“ (ebd.). Dies ist jedoch auszuschließen – „ponere in Musica“ bzw. „composer la Musique“ kann nie eine bloße Einrichtung meinen; womöglich ist das Blatt aus anderem Kontext in das Libretto gerutscht und bezieht sich auf einen der Beiträge Heinichens zu den Festlichkeiten. Weiterzuverfolgen wäre der Hinweis auf das (bislang nicht eingesehene) Dresdner Libretto MT 2558 Rara (offenbar handschriftlich) sowie eine deutsche Versübersetzung – „Jetzt aber auf Befehl in deutsche Poësie übersetzt“ – aus der Feder von C. F. Teucher (allenfalls Teuchern), Dresden 1719 (ebd., S. 278).

⁵¹ Das Libretto ist unpaginiert; der erste Bogen ist gänzlich unbezeichnet, erst der zweite Bogen weist den Buchstaben „A“ auf. Man wird die im folgenden zitierten Texte vom Beginn des Librettos auch ohne Stellenangabe leicht finden. Nach Ausweis von Lottis Komposition wird der Name der Titelheldin auf der vorletzten Silbe betont, wobei drei- oder viersilbige Aussprache möglich ist: „Teo-fä-ne“ oder „Te-o-fä-ne“ (vgl. Mus. 2159-F-5, z. B. S. 48 und 52, jeweils Sc. I,4); vgl. im übrigen die Aussprache des Namens „Teo-fä-nia“ in *Foca superbo*.

⁵² Die Personen Niceforo und Zimisce in der *Teofane* entsprechen (Niceforo) Foca und (Ioan) Cinisco in *Foca superbo*. In der deutschen Paraphrase des „Argumentum“ wurden in eckigen Klammern die historischen Daten ergänzt. Da es hier nur auf die Verlässlichkeit der Informationen, nicht auf die Dokumentation einer Forschungslage ankommt, wurden lediglich zwei Nachschlagewerke bemüht: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge*, 32., neubearbeitete Auflage, Freiburg (Br.) 1998, S. 463 f., 529 und 643, sowie Otto Mazal, *Handbuch der Byzantinistik*, Graz 1989, S. 32–34.

ersten Eindruck von den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen *Teofane* und *Foca superbo* vermitteln.

„Ottone figliuolo dell’Imperadore [sic] Ottone il Grande, mandato dal Padre in Italia riportò sopra de’ Greci, che d’una parte di essa contendevano agli Alemanni il possesso, e sopra de’ Saracini, che le spiagge ne infestavano, varie, e segnalate Vittorie. Forzati i primi alla Pace, conseguì in Isposa Teofane figliuola di Romano Imperador d’Oriente, la quale da lungo tempo gli era stata promessa. Fratello di Teofane fu Basilio, che cacciato di Costantinopoli dal Tiranno Niceforo visse fin tanto in esilio, che dal Zimisce a Niceforo succeduto fu chiamato a parte dell’Imperio. Viene quindi a supporre, che questo Principe postosi durante il suo esilio a corseggiare sotto nome di Emireno, & ignaro delle mutazioni in Costantinopoli avvenute desse la caccia alle Navi, che conducevano a Roma Teofane, e fosse vinto da quelle d’Ottone, che incontro alla Sposa era uscito. Si suppone parimenti, che Adelberto figliuolo di Berengario Tiranno d’Italia ad instigazione della Madre, nomata nel Dramma Gismonda, facesse in quel tempo ribellar Roma agli Alemanni da essi con prontezza ricuperata, attribuendosi così al secondo Ottone un fatto, che dall’ Istoria fra quelli del Grand’Ottone s’annovera. Finzione è per conseguenza, che Teofane cadesse in poter d’Adelberto, e che questi l’avesse altre volte veduta in Costantinopoli, dove incognito si tratteneva, e se ne fosse invaghito; prendendo da ciò motivo la maggior parte di quegli avvenimenti, che compongono il Dramma, e che dalla lettura di esso potranno meglio raccorsi.“

Der „Alemanne“ Ottone [Otto II., 973–983], Sohn des großen Kaisers Ottone [Otto der Große, 936–973], hat in Italien die Griechen [Byzantiner] und die marodierenden Sarazenen besiegt. Der Friedensschluß mit den Griechen schließt die Hochzeit Ottones mit Teofane [Theophano oder Theophanu, geb. um 955, gest. 991] ein, einer Tochter des byzantinischen Kaisers Romano [Romanos II., 959–963], die ihm im übrigen schon seit langem versprochen war. Der Nachfolger des Romano, Niceforo [Nikephoros (II.) Phokas, 963–969], zwingt Teofanes Bruder Basilio ins Exil. Erst Niceforos Nachfolger Cimisce [Johannes I. Tzimiskes, 969–976] ruft Basilio zurück [der dann als Basileios II., 976–1025, byzantinischer Kaiser wird]. Soweit die „historische Wahrheit“ (oder das, was von ihr in mehr oder weniger einseitiger Perspektive überliefert ist).

Im Bereich der „wahrscheinlichen“ Annahmen fabuliert der Dichter („Viene quindi a supporre...“), daß Basilio nach seiner Vertreibung als Freibeuter unter dem Namen Emireno das Mittelmeer durchstreift. Von allen Informationen abgeschnitten, verfolgt er eines Tages das Schiff, das seine Schwester Teofane zur Hochzeit nach Rom bringen soll, wird aber von der Marine des Ottone, der Teofane entgegensegelt, besiegt. Eine weitere Fiktion („Si suppone parimenti...“) rankt sich um die historisch verbürgten Gestalten Berengario und Adelberto [Berengar (II.) von Ivrea und sein Sohn Adalbert, die sich 950 in Pavia zu Königen von Italien krönen ließen]. Adelberto wird von seiner Mutter Gismonda angetrieben, einen Aufstand der Römer gegen Otto und die „Alemanni“ anzuführen. Diese aber erobern Rom sogleich zurück, wodurch im Drama ein historisches Verdienst Ottos des Großen seinem Sohn Ottone zugeдichtet wird („attri-

buendosi così al secondo Ottone un fatto, che dall' Istoria fra quelli del Grand'Ottone s'annovera“). Desgleichen ist es eine Erdichtung („Finzione è per conseguenza...“), daß Teofane vorübergehend in die Hände Adelbertos fällt, der sie früher schon in Konstantinopel gesehen und sich in sie verliebt hat. Es ist nun diese (erdichtete) Leidenschaft des Adelberto, die die meisten Vorgänge im Drama motiviert (und wodurch es sich im übrigen stark von *Foca superbo* unterscheidet, in dem Adelbert und Gismonda nicht vorkommen). Näheren Aufschluß über die Einzelheiten gewährt die Lektüre. Der Hinweis auf die Bedeutung der „lettura“ mag als neuerliche Warnung davor verstanden werden, ein „Libretto“ als akzidentielltes Anhängsel, gleichsam als das „notwendige Übel“ einer Oper geringzuschätzen.

Als Besonderheit der *Teofane* fallen natürlich die kontextbezogenen und kontextschaffenden „licenze“ (im Personenverzeichnis des Librettos als „Spettacoli“ bezeichnet) auf. Am Ende des ersten Aktes singt „La Felicità“, am Ende des zweiten Aktes „Una Naiade“ und am Ende des dritten Aktes „La Germania“. Diese Rezitative und Arien leiten zu den jeweils abschließenden „balli“ über. Die Bedeutung dieser Elemente betont Sabine Henze-Döhring: „Da die allegorischen Szenen und Ballette in der Tat die einzigen Elemente sind, durch die sich diese Oper substantiell von jenen Drammi per musica unterscheidet, die nicht in diesem engen Sinn als Hofmusik gelten können, fällt auf die Ballette ein völlig anderes Licht und gewinnen sie auch für den Opernforscher eine Bedeutung, die eine Vernachlässigung dieser gemeinhin als akzidentell angesehenen Komponente nicht zuläßt.“⁵³ In anderer Akzentuierung hat Michael Walter unter Einbeziehung auch einzelner Züge der musikalischen Gestaltung die Verwobenheit der *Teofane* in das Gesamtprogramm der Hochzeitsfeiern dargestellt und die Oper unter dem Leitbegriff der „Repräsentationskunst“ betrachtet.⁵⁴ Natürlich ist gerade bei einem so singulären Dokument wie der *Teofane* – am ehesten könnte man ihr noch Fuxens *Costanza e Fortezza* an die Seite stellen⁵⁵ – die Hervorhebung des Besonderen gegenüber dem Typischen eine vordringliche historiographische Aufgabe. Doch beruht die Möglichkeit der „Repräsentation“ – also die Möglichkeit, daß eine Sache zugleich für etwas anderes steht, etwas anderes bedeutet – auf der Voraussetzung, daß es eine für sich selbst einstehende, noch nicht umgedeutete Sache gibt, die als Trägerin, als Ausgangs- und Bezugspunkt der Bedeutung und Umdeutung fungiert. Was jeweils als substantiell bzw. akzidentiell gilt, ist eine Frage der Perspektive, deren Wahl man begründen kann. Es ist kein Widerspruch, daß man dasselbe Phänomen – „licenze“ und „balli“ – einmal als substantiell (nämlich für das „spectaculum“ und damit für das Einmalige und Besondere), einmal als akzidentiell (nämlich für das „dramma“ und damit für das Typische) bewerten kann.

⁵³ Sabine Henze-Döhring, *Höfisches Zeremoniell und italienische Oper in Deutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts: Zu den Balletten in Antonio Lottis Teofane (Dresden, 1719)*, in: Sibylle Dahms (Hrsg.), *Tanz und Bewegung in der barocken Oper, Kongreßbericht Salzburg 1994*, Innsbruck u. a. 1996, S. 141–157, hier S. 142.

⁵⁴ Michael Walter, *Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719*, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Elbflorenz* (wie Anm. 47), S. 177–202.

⁵⁵ Vgl. dazu Reinhard Strohm, *Costanza e Fortezza: Investigation of the Baroque Ideology*, in: Daniela Galligani, *I Bibiena – una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Florenz 2002, S. 75–91.

Das „dramma“ verliert nichts, wenn die „licenze“ weggenommen werden. Die inhaltliche Beziehung „dramma“ – „licenza“ – „ballo“ ist eine Einbahnstraße:⁵⁶ „licenza“ und „ballo“ werden an die Akte des Dramas angebunden, sind darüber hinaus aber in hohem Maße fremdbestimmt, mithin außerhalb eines determinierten Kontextes kaum verständlich und letztlich unbrauchbar.⁵⁷

Das „dramma“ aber – wenngleich es im speziellen Kontext spezielle Interpretationen (z. B. Analogsetzungen von Figuren des Dramas mit Figuren der Dresdner höfischen Realität) erlaubt – kann für sich stehen: als Werk einer literarischen (und musikalischen) Gattung, die nach eigenen, in gewissen Grenzen autonomen Regeln funktioniert und verständlich ist und genau dieser Autonomie ihre Versetzbarkeit von einem Milieu in ein anderes verdankt (von Venedig nach Dresden oder Hamburg, von Dresden nach London usw.).

V. Heinichens italienische Opern: *Flavio Crispo* (Dresden, 1719), *Le passioni per troppo amore* und *California* (beide Venedig, Karneval 1713)

Johann David Heinichens hat in Dresden nur eine einzige Oper komponiert: *Flavio Crispo*.⁵⁸ Zur Aufführung, die bei der – noch zu ermittelnden – Rückkehr Augusts des Starken von einer Polenreise wohl im Herbst 1719 geplant war, kam es aber nicht. Da im unmittelbaren Vorfeld der Aufführung Antonio Lotti noch in Dresden gewesen sein soll, ist eher an die letzten Monate 1719 als an den Karneval 1720 zu denken. Den detailliertesten Bericht verdanken wir der Autobiographie von Johann Joachim Quantz,

⁵⁶ Allenfalls laufen im Drama selbst einige Verse ins Leere, wenn etwa ein Fest angekündigt wird, das dann (als „ballo“) nicht stattfindet.

⁵⁷ Das Nachleben von Lottis *Teofane* und ihre Verquickung mit Händels *Ottone* ist noch nicht erschöpfend untersucht worden; mindestens zwei spätere Aufführungen lassen sich durch (hier nicht berücksichtigte) Textbücher nachweisen: (1) „Theophane Oder: Die betrogene, doch zuletzt vergnuegte Liebe Wurde an Der ... Frauen Sophien, Vermaehlt Marggraefin zu Brandenburg ... Geburts-Fest, Welches den 2. Augusti, 1722. abermahls erschiene ... In einer Musicalischen Opera Auf dem grossen Theatro zu Bayreuth Unterthaenigst vorgestellet / [Komp.: Antonio Lotti. Textdichter: Stefano Benedetto Pallavicini]. – Bayreuth, gedruckt bey Johann Lobern, Hoch-Fuerstl. Brandenburg. Hof- u. Cantzley-Buchdruckern, 1722“, zitiert nach GBV – Gemeinsamer Verbundkatalog – unter <http://gso.gbv.de>; vgl. auch Thiel, *Libretti* (wie Anm. 35), S. 325, Nr. 1582 und Meyer, *Bibliographia Dramatica* (wie Anm. 35), 2. Abt., *Einzeltitel*, Bd. 5 (1722–1725), Tübingen 1996, S. 46 f.; (2) „Ottone Re Di Germania : Drama per Musica da rappresentarsi Sul Famosissimo Teatro di Brunsviga Nella fiera d'Inverno l'anno 1725. = Otto König in Teutschland : In einer Opera vorgestellet auf dem Grossen Braunschweigischen Theatro, In der Winter-Messe 1725. / Die Music ist theils von Sign. Hendel, theils von Sign. Lotti componiret. [Textverf.: Stefano Benedetto Pallavicini; Bearb.: Niccolò Francesco Haym]. – Wolfenbüttel/ druckt Christian Bartsch/ Hertzogl. privil. Hof- und Cantzley-Buchdrucker, [1725]“, zitiert nach GBV, s. o.; vgl. Meyer, *Bibliographie Dramatica* (wie Anm. 35), S. 205 f., mit Zitat S. 205: „Die Music ist von Sign. Hendel, theils von Sign. Lotti componiret. [S. 5]“; ein bereits 1723 in Braunschweig gespielter *Ottone*, vgl. ebd., S. 203f., ebenfalls auf Hayms *Teofane*-Bearbeitung basierend, erwähnt dagegen nur: „Die MUSIC ist von dem berühmten Herrn Hendel componiret. [S. 7]“. Daß damit noch nicht alle Fragen erledigt sind (Stoffgeschichte neigt zur progressiven Verzweigung), zeigt der Titel: *Otto. Oper in drei Akten* (HWV 15, TWV 22:3) / Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann. Nach einem Libretto von Stefano Benedetto Pallavicini. In der Übersetzung von Johann Georg Glauche, mit einem Nachwort von Bernhard Jahn hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung im Kulturstadamt der Landeshauptstadt Magdeburg, Magdeburg 2001.

⁵⁸ Partitur: D-DI: Mus. 2398-F-3; Libr. (hs.) D-DI: MT 4_ 109 Rara.

der damals in Dresdner Diensten stand: „Nach dem Beylager componirte Heinchen [sic] noch eine Oper, welche nach der Zurückkunft des Königs aus Pohlen aufgeführt werden sollte. Bey der Probe aber, die auf dem königlichen Schlosse, in Gegenwart des Musikdirectors Baron von Mortax gehalten wurde, machten die beyden Sänger, Senesino und Berselli einen ungeschliffenen Virtuosen-Streich. Sie zankten sich mit dem Capellmeister Heinchen über eine Arie, wo sie ihm, einem Manne von Gelehrsamkeit, der sieben Jahre sich in Wälschland aufgehalten hatte, Schuld gaben, daß er wider die Worte einen Fehler begangen hätte. Senesino, welcher seine Absichten schon nach England gerichtet haben mochte, zerriß die Rolle des Berselli, und warf sie dem Capellmeister vor die Füße. Dieses wurde nach Pohlen an den König berichtet. Inzwischen hatte zwar der damalige Graf von Wackerbart, der sonst ein großer Gönner der Wälschen war, den Capellmeister und die Castraten zu des Capellmeisters völliger Gnugthuung [sic], in Gegenwart einiger der vornehmsten vom königlichen Orchester, als Lotti, Schmidt, Pisendel, Weiß, u. s. w. wieder miteinander verglichen. Es kam aber ein königlicher Befehl zurück, daß alle wälschen Sänger abgedancket seyn solten. Hiermit hatten die Opern für diesmal ein Ende.“⁵⁹ Und bei Johann Adam Hiller erfährt man, allerdings aus der Distanz von gut 60 Jahren und nicht aus erster Hand: „Allein der Castrat Senesino nahm, bey einer Probe, Gelegenheit, mit dem Kapellmeister, über eine für den Berselli gesetzte Arie, Streit anzufangen, und sich öffentlich sehr unanständig gegen ihn zu betragen.“⁶⁰ Die „abgedankten“ Sängerinnen und Sänger wandten sich sogleich nach London, wo sie – wie ihnen Georg Friedrich Händel bei seinem Besuch in Dresden 1719 sicherlich schon zugesichert hatte – freundliche Aufnahme in der Royal Academy of Music fanden.⁶¹

An der Sache, die für Heinichen so unglücklich ausging, ist zweierlei bemerkenswert. Erstens gehört *Flavio Crispo* unverkennbar demselben Dramentyp an wie die hier besprochenen Opern Lottis. Und zweitens war Heinichen keineswegs ein Neuling in diesem Genre der Oper, war doch schon seine im Karneval 1713 in Venedig aufgeführte Oper *Calfurnia* ein Vertreter des Historiendramas. Der Umfang des *Flavio Crispo* gleicht demjenigen der entsprechenden Opern Lottis. Der anonyme Verfasser des Librettos⁶² beschließt das „Argomento“ des Stückes mit den folgenden Sätzen:

⁵⁹ *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in: Friedrich Wilhelm Hildpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. Bd., Berlin 1754, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim und New York 1970, S. 214 f.

⁶⁰ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Faksimile-Nachdruck Leipzig 1975, S. 138 (*Heinichen-Biographie*).

⁶¹ Eine Zusammenstellung und Bewertung der Forschungsmeinungen über diese Vorgänge findet sich bei McLauchlan, *Lotti's Teofane* (wie Anm. 10), S. 352 f.

⁶² Am nächstliegenden wäre es, auch diesen Text als Werk des Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicini zu betrachten, der auch schon *Teofane* gedichtet hat. So ohne weiteren Beleg Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964 (urspr. Diss. Münster), S. 137, Anm. 25; dieselbe Vermutung findet sich schon bei Richard Tanner, *Johann David Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper*, Diss. Leipzig 1916, S. 77. Freilich ist bei Sibylle Dahms, *Pallavicini (Pallavicini)*, Stefano Benedetto, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 3, S. 838, kein Libretto *Flavio Crispo* erwähnt. Beiläufig sei noch bemerkt, daß die in London verwendeten Libretti *Crispo* (Bononcini, Libr.: Rollé/Lemer; Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 261, Nr. 6927) und *Flavio, re di Langobardi* (Händel, Libr.: Noris/Haym; ebd., Bd. 3, S. 209, Nr. 10726–10728) nichts mit dem Dresdner *Flavio Crispo* zu tun haben.

„Tutto cio che vien detto nel Drama delle guerre de' Franchi, delle vittorie di Crispo e della sconfitta di Massenzio, ha il suo fondamento nell' Istoria conghiettu-
randosi [sic] parimenti da qualche autore, che moglie di Crispo fosse una certa
Elena parente di quella, che di Costantino fu Madre p [= „perge“, „fahre fort“,
„etc.“].“

Heinichen wäre demnach willens und in der Lage gewesen, die durch Lottis Gastspiel vorübergehend in Dresden aufleuchtende venezianische Oper im „regulierten Historienstil“ fortzuführen. Dabei konnte er auf eigene Erfahrungen zurückgreifen, die in die Zeit seines langen Italienaufenthalts fallen, der von 1710 bis Anfang 1717 dauerte. Gleich zwei Opern aus seiner Feder wurden im Karneval 1713⁶³ im Teatro S. Angelo in Venedig aufgeführt. Neben den autographen Partituren der beiden Opern *California* und *Le passioni per troppo amore* sind auch die zugehörigen Libretti noch heute in etlichen Exemplaren nachweisbar. Das Teatro S. Angelo gehörte zu den kleineren Bühnen Venedigs und genoß weniger Ansehen als das große und repräsentative Theater S. Giovanni Grisostomo, in dem Lottis Opern *Foca superbo* und *Alessandro severo* im Jahre 1717 aufgeführt worden sind.

Der Librettist Grazio Braccioli⁶⁴ hat nur mit einem einzigen seiner Libretti einen großen Erfolg errungen: Sein *Orlando furioso* nach Ariost wurde vielfach vertont, zuerst von dem später in Dresden wirkenden Giovanni Alberto Ristori im Herbst 1713, bald danach auch von Vivaldi, Händel und vielen anderen. Von Braccioli stammt auch das Libretto *California*.⁶⁵

⁶³ Allenfalls 1714 nach der „normafen“ Zählung – die Unsicherheit ließe sich nur durch Auffindung externer Belege beseitigen. Die Datierung der Widmungsvorrede der *California*: „Venezia li 26. Gennaro 1713.“, hilft nicht weiter, da der Schreiber ja „more veneto“ datiert haben kann. Auch das von Johann Ulrich König für eine Hamburger Aufführung im Februar 1716 übersetzte Libretto ist nur auf den ersten Blick aufschlußreich. In der Vorrede heißt es: „Sonst ist diese Opera erst vor 3. Jahren zum ersten mahl in Venedig zu S. Angelo aufgeführt / und von einem hier nicht unbekandten teutschen Virtuosen / Monsieur Heinichen / zu nicht geringem Ruhm unserer Nation, in die Music gesetzt worden“ (zitiert nach Gustav Adolph Seibel, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern [...] und thematischem Katalog seiner Werke*, Diss. Leipzig 1913, Reprint Wiesbaden 1970, S. 34 f.). Die Aussage wäre erst dann ein Beweis, wenn man wüßte, daß König nicht einfach das Datum auf dem gedruckten Libretto, nach dem er übersetzt hat, für bare Münze genommen hat. Für „Le passioni“ habe ich ebenfalls keinen externen Beleg gefunden. Vielleicht aber darf man sich darauf berufen, daß in der Stagione 1713–1714 bereits Antonio Vivaldi als Impresario am Teatro S. Angelo tätig war (vgl. Michael Talbot, *Vivaldi, Antonio*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London u. a. 2001, Bd. 26, S. 817–843, hier S. 819), der kaum jener Betrüger gewesen sein kann, mit dem Heinichen nach Hillers Erzählung (Hiller, *Lebensbeschreibungen* [wie Anm. 60], S. 133) um seine Einnahmen prozessieren mußte. Im Werkverzeichnis von Talbots Artikel findet sich ein gutes Bsp. für das Datierungsproblem: Zu *L'incoronazione di Dario* (RV 719) wird als Datum der Uraufführung angegeben „Venice, S. Angelo, 23 Jan 1717“ (nach dem üblichen Stil), während der offizielle Akt der Zensurierung des Librettos „more veneto“ datiert ist: „passed by censor 15 Jan 1716 [=1717]“ (Talbot, *Vivaldi* [wie Anm. 63], S. 836).

⁶⁴ Vgl. Michael Talbot, *Braccioli, Grazio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 1, S. 579 f.

⁶⁵ Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 24, Nr. 4523; benutztes Exemplar: I-Rig. Im Libretto (S. 12) wird auch auf Intermezzi verwiesen. Man erfährt zwar die Namen der beiden Ausführenden, nicht aber den Titel. Nach Wiel, *I Teatri Musicali* (wie Anm. 9), S. 35, Nr. 124, handelt es sich um „BATTO E LISETTA. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1713. Venezia, Marino Rossetti, 1713. Pag. 11.“ (zitiert nach Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 407, Nr. 3842). Heinichens (stark beschädigte) Partitur ist erhalten in D-Dl: Mus. 2398-F-1.

„CALFURNIA | *Drama per Musica*. | Da Rappresentarsi nel Teatro | di Sant'Angelo | Il Carnovale dell'Anno 1713. | DEDICATA | *All' Illustrissimo Sig. | CO: PIERO | ZANARDI | Del S. R. I. Co: della Vergiliana, Polesine Mantovano, Pontemolino, | Pallidano, &c. || IN VENEZIA, MDCCXIII. | Presso Marino Rossetti. | In Merceria all'Insegna della Pace. | Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.*“

Auch Braccioli will sein Libretto auf historische Fakten gründen und erstrebt dabei die Verbindung des „vero“ mit dem „verisimile“ unter Einhaltung einer übersichtlichen Ordnung.⁶⁶ Das Vorwort „Lettore mio“ beginnt bemerkenswerterweise in lateinischer Sprache, die wohl als die „angemessene“ Sprache der Historiographie empfunden wurde, auch wenn der Originaltext von einem griechischen Autor stammte:⁶⁷

„Victus bello Cimbrico Marius somnio Monitus est victorem se fore si filiam suam Calphurniam Diis imolaret; fecit hoc ille Patriae salutis naturae vinculo posthabito. Plutarc. in Parallel. n. xx.“

Auf Italienisch fährt Braccioli fort:⁶⁸

„Eccoti Lettor gentile il fondamento Storico del Drama che ti presento, eccoti l'azione principale dello stesso, ed eccoti per fine in poche righe per non annojare la tua offerenza ristretto un vasto argomento. Vedrai maneggiato il Drama d'un'aria ben differente da ciò che richiederebbe la Storia; ma spero altresì che confesserai la mia Favola ben più propria al Teatro di ciò che ne fosse la nuda, e semplice verità. Hò procurato in esso di far cadere molti Storici avvenimenti, tirati al proposito del nodo, e dello scioglimento, che mi proposi nell'animo con qual felicità mi sia riuscito il pensiero lascio alla tua discretezza il giudicarlo [...]“

Demgegenüber vertrat Matteo Noris, der Librettist der anderen venezianischen Oper Heinrichens, ein abweichendes Konzept: er hielt die Erfindung „neuer“ Begebenheiten, nicht die redundante Verdopplung historischer Geschehnisse für den Kernpunkt der Librettistik. Noris war einer der wichtigsten Autoren der venezianischen Oper mit über

⁶⁶ Nur am Rande kann hier darauf hingewiesen werden, daß kein Geringerer als Nicola Francesco Haym Bracciolis Libretto für Giovanni Bononcini in London bearbeitet hat (*Calfurnia*, London 1724, vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 24, Nr. 4524; benutzt wurde das Exemplar in D-B). In der italienisch abgefaßten Widmungsvorrede lobt Haym Bracciolis Text: „Il Drama è stato scelto tra molti di que'tanti che sono alle stampe in men d'un secolo fatti tutti in Italia, essendosi creduto non solo convenire egli assai a questo Teatro, ma molto ancora avvicinarsi alla natura della buona Tragedia, soggetto per commune consenso omai destinato alla nostra Musica Teatrale, benchè non sempre per dir vero felicemente trattato o per le angustie, e difficoltà sue, o forse per aver avuto rare volte i gran Poeti occasione di applicarvi.“ Wäre Bononcini Händel, dann wäre wohl auch dieses Libretto schon Gegenstand minutöser Untersuchungen geworden.

⁶⁷ Libretto *Calfurnia* (wie Anm. 65), S. 9. „Nachdem er im Kimbrischen Kriege besiegt worden war, wurde Marius in einem Traum ermahnt, daß er selbst zum Sieger werden könne, wenn er seine Tochter Calphurnia den Göttern opferte. Dies tat er dann auch zum Wohle des Vaterlandes, wobei er die Bande der Natur hintanstellte. Plutarch, in den Vergleichenden Lebensbeschreibungen, Nr. 20.“

⁶⁸ Ebd., S. 9 f.

50 Libretti, die sich bis 1666 zurückverfolgen lassen.⁶⁹ Sein Libretto für Heinichen war, was man natürlich nicht wissen konnte, das letzte Werk des 1714 gestorbenen Verfassers:

„LE | PASSIONI | PER | TROPPO | AMORE | *Drama per Musica* | Da Rappresentarsi nel Teatro | di Sant'Angelo. | Nel Carnovale dell'Anno 1713. | DI MATTEO NORIS. || IN VENEZIA, MDCCXIII. | Presso Marino Rossetti. | In Merceria all' Insegna della Pace. | *Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.*“

Das Libretto⁷⁰ besitzt keine Widmung, jedoch eine höchst interessante Vorrede an den Leser. Gerade weil hier mit dem Selbstbewußtsein des fortgeschrittenen Alters – Noris wurde wohl um 1640 geboren und war damit eine, wenn nicht zwei Generationen älter als Librettisten wie Pallavicini, Zeno, Braccioli oder Luchini – ein anderes Konzept vertreten wird, schärft der Kontrast auch den Blick für den Typus des „Historiendramas“. Anstelle weiterer Kommentare seien Noris' in knappem Stil gehaltene Ausführungen hier zitiert und übersetzt:⁷¹

„LETTORE MIO.

Quanto è difficile, trovar motivi novi, e che piaciono, per l'intreccio de' Drami. La mia sempre sterile Idea in questo suo, che ora vedi, lontana al solito dalle imitazioni, e dalle traduzioni, hà procurato farti vedere il non più visto, e leggere il non più letto; & è un amor vero di moglie al marito, e passioni, che tiranneggiano per troppo amore l'anime di due reggii Sposi, condotti all'estremo delle angoscie da una dolorosa; non più intesa; necessità. Soggetto, che mi par novo. Nell'espressione degli affetti teneri, hà procurato pure, che scriva il cuore, e che la penna scrivendo sia tutta cuore. Ti si rappresenta nel picciolo Teatro in S. Angelo; e ti si rappresenta come si può, non come si dovrebbe. Per ciò, si hanno levate mutazioni di Scena bisognevoli alla proprietà de fatti. Operi il caso a suo talento. Io per me non cerco applausi.“

„MEIN LESER.

Du weißt, wie schwer es ist, neue Stoffe zu finden – zumal solche, die Vergnügen bereiten –, die zur Konstruktion von Dramen dienen können. Meine stets unfruchtbare [Ironie oder Bescheidenheitstopos?] Einbildungskraft, die sich freilich wie gewöhnlich fern hält von Nachahmungen und Übersetzungen, hat im vorliegenden Drama dafür gesorgt, daß Du das Noch-Nicht-Gesehene sehen und das Noch-Nicht-Gelesene lesen wirst. Und dies besteht in einer wahren Liebe der Gattin zum Gemahl, und Leidenschaften, die durch allzu große Liebe die Gemüter der beiden Königlichen Gatten tyrannisieren, wodurch diese in extreme Angstzustände geraten

⁶⁹ Vgl. Harris S. Saunders, *Noris, Matteo*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 3, S. 616 f.

⁷⁰ Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 373, Nr. 18023; benutztes Exemplar: I-Rig. Im Libretto finden sich keine Hinweise auf Intermezzi. Heinichens (stark beschädigte) Partitur ist erhalten in D-DI: Mus. 2398-F-2.

⁷¹ Libretto *Le passioni per troppo amore* (wie Anm. 70), S. 3 f.

aufgrund einer schmerzhaften, noch nicht durchschauten Notwendigkeit. Das ist ein Gegenstand, der mir in der Tat neu erscheint. Beim Ausdruck der zärtlichen Affekte hat meine Phantasie ferner dafür gesorgt, daß das Herz schreibt, und daß die Feder beim Schreiben ‚ganz Herz‘ sei. Man bietet Dir das Stück im kleinen Theater S. Angelo dar; und man bietet es dar so, wie es möglich ist, nicht aber, wie es angemessen wäre. Aus diesem Grund mußten Veränderungen des Bühnenbildes, die nach Maßgabe der Vorgänge nötig wären, unterlassen werden. Das Stück möge wirken, so gut es eben kann [Übersetzung unsicher]. Ich für meinen Teil erwarte keinen Beifall.“

Die Darlegungen enden mit folgenden Sätzen:

Non ti hò scritto l'Argomento, parte Historico, e parte favolleggiato, perche chiaro l'avrai dalla lettura del Drama. Stà di buon cuore.

Fast ein wenig spöttisch klingt dieser abschließende Hinweis auf die Überflüssigkeit eines „Argomento“, das – im Rückgriff auf die auch im Historiendrama geläufige Terminologie – teils „Geschichte“, teils „Fabel“ sei. Hier darf man wohl ergänzen: anders als bei den „Historiendramen“ muß sich der Leser nicht erst in komplizierte Voraussetzungen (Kriege, Schiffbrüche, dynastische Verhältnisse usw.) „einarbeiten“; Noris' Drama erklärt sich gleichsam von selbst. Die solcherart in den Vordergrund gerückte Bühnenhandlung kann freilich eines nicht leisten: das „bedeutsame Spiel auf zwei Ebenen“. Insofern ist der Typus des „Historiendramas“ wesentlich besser geeignet, „Repräsentationspflichten“ zu übernehmen, bei denen das „dramma“ nicht nur Anlaß zur dekorativen Prachtentfaltung ist, sondern zugleich als Spiegel fungiert, in dem sich Historisches und Gegenwärtiges im nur prima vista unverfänglichen theatralischen Spiel begegnen und wechselseitig beleuchten.

VI. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurden Grundzüge einiger „venezianischer“ Libretti beschrieben, die sich dem Typus des „regulierten Historiendramas“ zuordnen lassen. Als dessen Merkmale können gelten: 3 Akte; Szenen, die in der Regel aus Rezitativen und Abgangsarie bestehen; die Beachtung der Einheiten von Ort, Zeit und Handlung; die Einspinnung historischer, damit „wahrer“ Ereignisse in eine „wahrscheinliche“ Fabel, wobei die handelnden Personen sich zu übersichtlichen Konstellationen gruppieren; schließlich weitgehender Verzicht auf „komische“ Elemente (die sich in den „Intermezzi“ ausleben konnten).

In der Dresdner *Teofane* erfuhr der Typus gleichsam seine „maximale Funktionalisierung“ innerhalb eines übergreifenden Kontextes. Daß sich ein Dramentyp für höfische Indienstnahme eignet, besagt nicht, daß er selbst „höfisch“ wäre. Wie sich venezianische Oper und höfisches Interesse in Dresden zur Zeit Lottis begegnet sind, läßt sich an der Kette der Libretti von *Foca superbo* über *Alessandro severo* und *Ascanio* bis hin zu

Teofane zeigen. Die Oper *Flavio Crispo* von Johann David Heinichen erfüllte die formalen Vorgaben, versuchte demnach, den eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Da nach den Festlichkeiten von 1719 eine übergreifende Zwecksetzung der Oper nicht absehbar war, verlor sie an Widerstandskraft in Konfliktsituationen. Wenn aber ein kleiner Anlaß genügt, um einen Kahlschlag zu provozieren, dann müssen die Gründe dafür wesentlich tiefer liegen. Heinichens *Flavio Crispo* ist nicht an einem schlechten Libretto oder schlechter Musik gescheitert, sondern an einer Verschlechterung der Rahmenbedingungen: Die im beginnenden 18. Jahrhundert in Dresden traditionslose, für zwei Jahre von 1717 bis 1719 importierte große Oper konnte wieder aufgegeben werden, ohne daß man dies als kulturellen Substanzverlust empfinden mußte. Auf der anderen Seite war die venezianische Oper ihrem Typus treu geblieben und hatte in der *Teofane* so etwas wie ihre Apotheose, jedenfalls einen gewaltigen Öffentlichkeitserfolg erzielt. Die Oper am Dresdner Hof der Jahre 1717–1719 war eine durch Publizität hervorsteckende Episode, die – wenn man Einteilungen der Historie akzeptiert – in die „Repräsentationsgeschichte“ des Dresdner Hofes, aber in die Dramengeschichte Venedigs gehört.

So war die unter diesem Aspekt einvernehmliche Trennung schmerzhaft nur für den Komponisten Heinichen. Worin der konkrete Anlaß für das vorläufige Ende der Dresdner Oper zu suchen sein könnte, erkundet der Epilog, der selbst dann, wenn er die historische Wahrheit trifft – was nicht zu beweisen ist –, an den tieferen Gründen von Heinichens Scheitern nichts ändert.

VII. Epilog: An welcher Arie des *Flavio Crispo* könnten Senesino und Berselli herumgemäkelt haben?

Die im vorletzten Abschnitt nach Quantz und Hiller referierte Geschichte um den Arientreit im *Flavio Crispo* dürfte einen wahren Kern haben, da Quantz und Hiller erkennbar über intime Detailkenntnisse verfügten. Daß die kritisierte Arie von Berselli zu singen war, sagt Hiller direkt, während Quantz es immerhin dadurch andeutet, daß die Stimme des Berselli zerrissen worden sei, in der mithin das Stück gestanden haben muß. Wie aus zahlreichen Besetzungslisten hervorgeht, war Matteo Berselli Kastrat und Sopranist. In Lottis *Ascanio* hatte er den „second'uomo“ Evandro, in der *Teofane* den Adelberto gespielt. Die Titelrolle im *Ascanio* und die Rolle des Königs Ottone war dem Kastraten Senesino zugeordnet, der unzweifelhaft auch im *Flavio Crispo* die Titelrolle singen sollte. Damit bleibt für Berselli nur die Rolle des zweiten männlichen Soprans im *Flavio Crispo*, die Rolle des Gilimero. Unter sechs Arien, die Gilimero im *Flavio Crispo* zu singen hat, fällt nun in der Tat eine Arie durch eine sehr schwer erlernbare (man mache die Probe!) Textverteilung auf: die Arie „Sdegno tu cerca ov'io“ (II,8).⁷²

Zum Verständnis des Arientextes ist eine kurze Rekapitulation des Kontextes erforderlich. *Flavio Crispo* soll nach dem Willen seines Vaters, des Kaisers Constantino, mit der schönen Imilce verheiratet werden, die dem Kaisersohn Flavio Crispo durchaus nicht

⁷² Die fünf anderen, durchweg unauffälligen Arien des Gilimero können hier nicht mitgeteilt werden; sie finden sich in I,8, I,13, II,12, III,3 und III,11.

abgeneigt ist. Dieser aber liebt Elena. Gilimero dagegen liebt Imilce, die davon noch nichts wissen will. Nun hatte Flavio Crispo gehofft, bei seiner Stiefmutter Fausta Unterstützung für sein Anliegen zu erhalten, den Vater Constantino von seinem Heiratsprojekt abzubringen. Der Plan ist kläglich gescheitert, da die Stiefmutter Fausta vor ihrer Zwangsheirat mit Constantino eigentlich auf dessen Sohn Flavio Crispo reflektiert hatte. Gilimero rät nun dem Flavio Crispo, er solle direkt zu Imilce gehen und ihr erklären, daß er nicht sie, sondern Elena liebe. Er selbst, also Gilimero, könne das nicht tun, da Imilce sofort unterstellen würde, er handele nur aus Eifersucht. Wenn aber Flavio Crispo selbst die Sache vorbrächte, dann zöge er sich zwar den Zorn der Imilce zu, aber es bestünde die Hoffnung, daß sich Imilces Zuneigung auf Gilimero hin orientierte. In dieser Situation nun singt Gilimero die folgende, an Flavio Crispo gerichtete Arie, deren Vokalpart in Anhang 2 mitgeteilt ist:

„Sdegno tu cerca ov'io | pietà trovar desio | e gl'occhi il disinganno apra à
quell'alma. [Fine] | Distruggi di speranza | la tenera lusinga | se avvien che à lei
dipinga | d'un cor ch'à un altro amor | lieve la palma.“
[Silbenzahl und Reime: 7a-7a-11b; 7c-7c-7c-11b]

„Suche du Verachtung dort, wo ich wünsche, Erbarmen zu finden, und die Enttäuschung soll jener Seele [nämlich Imilce] die Augen öffnen. Du zerstörst der Hoffnung zärtlich schmeichelnde Regung, wenn Du ihr ein Herz darstellst, das einer anderen Liebesbeziehung den Sieg zuspricht.[?]“

Demgegenüber lautet im handschriftlichen Libretto der Oper der Arientext wie folgt:

„Sdegno tu cerca ov'io | pietà trovar desio, | e vendica il mio amor d'una tiranna.
[Fine] | Ne' ti spaventi già | il nome di crudel, che a te darà; | Non usa crudeltà | che
disinganna.“
[Silbenzahl und Reime: 7a-7a-11b; 6c-10c-6c-5b]

„Suche du Verachtung dort, wo ich wünsche, Erbarmen zu finden, und räche meine Liebe zu einer [= „an dieser“] Tyrannin. Und Dich soll nicht schrecken der Name eines Grausamen, den sie Dir an den Kopf werfen wird. Denn es begeht keine Grausamkeit, wer eine Illusion zerstört.“

Der Text dieser Arie ist auffällig „schief zum Metrum“ des 3/8-Taktes vertont,⁷³ was auch am Text selbst zu liegen scheint. Heinichen wiederholt nämlich die Melodie zu Vers 1 und 2, aber die Worte „sdegno“ und „pietà“, die an musikalisch analogen Stellen stehen, sind verschieden betont, was einmal ein abtaktiges, das zweite Mal ein auftaktiges Motiv, mithin eben eine modifizierte Wiederholung verlangt hätte. Natürlich kann man den Wortakzent mit dem Taktakzent in irgendein noch sinnvolles Verhältnis

⁷³ Es ist klar, daß es hier nur um einen subjektiven Eindruck gehen kann; die Beweiskraft der Argumentation wird entsprechend niedrig veranschlagt. Grundsätzlich wäre es erforderlich, insbesondere 3/8-Arien auf das hier oft besonders subtile Verhältnis von Text- und Musikmetrum hin zu betrachten.

bringen, man kann sogar „gegen den Takt“ singen, und es gibt auch von italienischen Komponisten Arien, die genau dies verlangen – ein besonders prominentes Beispiel ist etwa das „*Cujus animam gementem*“ in Pergolesis *Stabat Mater*. Daß Heinichen sich des problematischen Verhältnisses von Takt- und Textmetrum bewußt war, zeigt das Anfangsmotiv, das gewiß nicht zufällig mit einem Quintfall beginnt. Denn einem Quintfall wohnt gleichsam eine natürliche Betonung des zweiten, des tieferen Tones inne. Wenn man den Quintfall nun aber auf 1 und 2 eines Taktes setzt, dann öffnet man das Motiv für zwei Betonungsweisen: die vom Takt her unterstützte Betonung *eins-zwei*, die für „*sde-gno*“ benötigt wird, und die den „natürlichen“ Verhältnissen Rechnung tragende Betonung „*eins-zwei*“, die für „*pie-tà*“ benötigt wird.

Unabhängig von diesem womöglich praktisch zu entschärfenden Problem fallen aus sängerischer Sicht in dieser Arie weitere „unplastische“ Textzuordnungen auf, so etwa gegen Ende des A-Teils und fast im gesamten B-Teil. Schließlich scheinen die massiven Silbenkontraktionen (hier und im Notenbeispiel durch ein „+“-Zeichen zwischen Silben angezeigt), die in der Wendung „*cor ch' à+un' al-tro+a-mor*“ gipfeln, nicht eben anmutig zu wirken. Und abschließend ist zu sagen, daß es mir auch unter Beiziehung etlicher Muttersprachler nicht gelungen ist, die Korrektheit und den Sinn der beiden Schlußverse des B-Teils zu erweisen.⁷⁴ Für diese potentielle Komplikation ist nun der Textdichter nicht verantwortlich zu machen. Denn der von Heinichen vertonte Text weicht in den Versen 3–6 merklich von dem gut verständlichen Text des handschriftlichen Librettos ab. Der Grund für die Veränderung dürfte darin liegen, daß der B-Teil nach der Librettofassung einen sehr unregelmäßigen Bau aufweist, der in der Partiturfassung zu drei Siebensilblern und einem Elfsilbler geglättet ist.

Wenn Heinichen selbst für die mutmaßliche Textkorruptele am Schluß verantwortlich war und der korrupte Text in der Rolle des Berselli stand, dann könnten sich alle der oben geäußerten, nicht beweisbaren und im einzelnen durch Gegenbeispiele anfechtbaren analytischen Bemerkungen erübrigen. Freilich dürfte Quantzens Formulierung, daß Heinichen „wider die Worte einen Fehler begangen“ habe, nicht einen fehlerhaften Text, sondern die fehlerhafte kompositorische Umsetzung eines Textes meinen.⁷⁵ So ist anzunehmen, daß Heinichen die Kritik der Sänger besonders geschmerzt hat, weil man hinter der „prima facie“ holprig wirkenden Vertonung angesichts des kruden – und durch Umarbeitung nicht verbesserten – Textes eine besondere kompositorische Anstrengung vermuten darf.

Was in der Probe wirklich passiert ist, werden wir nie wissen. Und auch wenn es so gewesen sein sollte, daß Senesino und Berselli sich über die Arie „*Sdegno tu cerca ov'io*“ erregt haben, dann gliche diese Erkenntnis einem kleinen Farbtupfer auf einem großen Historiengemälde.

⁷⁴ An der Lesung von „*lieve*“ ist nicht zu rütteln; eine naheliegende Konjekture sehe ich nicht. Die „Übersetzung“ entspringt hier mehr einem Verlangen nach Sinn als dem Wortlaut.

⁷⁵ Zu Heinichens Ehrenrettung verweise ich auf eine private Mitteilung von Reinhard Strohm, der bei seinem Studium von Heinichens Rezitativen und Arien kein Beispiel für einen nachlässigen Umgang mit italienischen Texten gefunden hat. Reiches Anschauungsmaterial liefert im übrigen die Arbeit von Richard Lorber, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683–1729). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1991 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 166).

Anhang

Die fünf letzten Opern von Antonio Lotti
Zu allen Opern sind gedruckte Libretti erhalten.

1. *Foca Superbo*: Karneval 1717 Venedig, Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo; Text: Antonio Maria Luchini, abschriftliche Partitur in D-DI: Mus. 2159-F-1.
2. *Alessandro Severo*: Karneval 1717 Venedig, Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo; Text: Apostolo Zeno, abschriftliche Partitur in D-DI: Mus. 2159-F-2; Faksimile der Partitur in: *Italian Opera, 1640–1770* (Hrsg. Howard Mayer Brown), Bd. 20, New York und London 1977; Faksimile des Librettos in: *Italian Opera, 1640–1770. Italian Opera Librettos: 1640–1770*, New York und London 1978, Bd. I, Nr. 3 (nach einem Exemplar in US-Wc).
- (3. *Giove in Argo* [*Melodrama Pastorale*]: Premiere am 25.11.1717 Dresden, zuletzt aufgeführt am 3. 9. 1719; Text: Antonio Maria Abbate Luchini, abschriftliche Partitur D-DI: Mus. 2159-F-3, hier nicht berücksichtigt)
4. *Gl'odj delusi dal sangue* [*Ascanio*]: Premiere am 10.3.1718 („Karneval“!?) Dresden, zuletzt aufgeführt am 7.9.1719; Text: Antonio Maria Abbate Luchini, abschriftliche Partitur D-DI: Mus. 2159-F-5;
5. *Teofane*: Premiere am 13.9.1719 Dresden; Text: Steffano Bernardo Pallavicini, abschriftliche Partitur D-DI: Mus. 2159-F-7

Die drei italienischen Opern von Johann David Heinichen
Gedruckte Libretti zu 1. und 2. sind erhalten, zu 3. existiert nur ein handschriftliches Libretto.

1. *Calfurnia*: Karneval 1713 Venedig, Teatro S. Angelo; Text: Grazio Braccioli; (Februar 1716 Hamburg, Übers. von Johann Ulrich König), autographe Partitur der venezianischen Fassung: D-DI: Mus. 2398-F-1;
2. *Le passioni per troppo amore*: Karneval 1713 Venedig, Teatro S. Angelo, Text: Matteo Noris, autographe Partitur D-DI: Mus. 2398-F-2;
3. *Flavio Crispo*: Herbst 1719 (allenfalls Anfang 1720) Dresden, storniert; Partitur eines „Archivkopisten“ D-DI: Mus. 2398-F-3 nebst hs. Libr. desselben Schreibers D-DI: MT 4° 109 Rara; weitere Partitur in D-LEmi (nicht konsultiert).

(+ bezeichnet Silbenkontraktion)

19 20 (+ bezeichnet Silbenkontraktion)

Sde-gno tu cer-ca ov' i-o pie-tà tro-var de-si-o e gl'oc-chi+il dis-in-

28 gan- - - no, il dis-in-

34 gan-no a-pra+à quell' al-ma, à quell' al-ma.

44 Sde-gno tu cer-ca ov' i-o pie-tà tro-var de-si-o e gl'oc-chi+il

51 dis-in-gan- - - no a-pra+à

58 quell' al-ma, pie-tà tro-var de-si-o e gl'oc-chi+il dis-in-

66 gan-no a-pra+à quell' al-ma+à quell' al-ma.

82 Dis-trug-gi di spe-ran-za la te-ne-ra lu-sin-ga

88 se+av-vien che+à lei di-pin-ga d'un cor ch'à+un al-tro+a-mor lie-ve

95 la pal-ma, se+av-vien ch'à le-i di-pin-ga d'un

101 cor d'un cor ch'à+un' al-tro+a-mor lie-ve la pal-ma. **Da Capo**

Notenbeispiel: Johann David Heinichen, *Flavio Crispo* (1719), Singstimme der Arie des Gilimero:
„Sdegno tu cerca ov'io“

Zum Wandel der Maskerade am Dresdner Hof im 18. Jahrhundert

Von Panja Mücke

Die Maskerade war im 18. Jahrhundert ein umstrittenes Vergnügen. Paradigmatisch für die zum Teil drastische Ablehnung dieser Festform ist etwa folgendes Gedicht in der Dresdner Zeitung *Gelehrte Anzeigen auf das Jahr 1753*:

„Fasten ist ein löblichs Werk, wenn es recht getrieben wird
Wenn man sich bey diesem Dienst nicht von Gottes Wort verirrt. [...]
Aber in der Fastennacht, sich vermummen, fressen, sauffen,
Mit dem rohen eitlen Volk, in das wüste Wesen lauffen,
Und darauf den andern Tag wieder um Vergebung schrein,
Ja mit ungebrochener Brust, seine Missethat bereun:
Das muß GOTT ein Greuel seyn, das sind Thorheit, Eitelkeiten,
Die uns immer mehr von GOTT, näher zum Verderben leiten.“¹

Allerdings wurde das Urteil zur Praxis des Sich-Verkleidens je nach dem Stand der Personen differenziert; vor allem gegenüber Maskierungen des Volks gab es starke Vorbehalte, während man dem Adel größere Freiheiten bei den Maskeraden einräumte. So verzeichnet Zedlers *Universallexikon* von 1739: „Mascarade [...] heisset eine Gesellschaft, da alle, so dazu gehören, in ungewöhnlichen Kleidern, und mit Maschen vor dem Gesicht erscheinen müssen. Sie werden an Fürstlichen Höfen, bey feyerlichen Lustbarkeiten, Gastmahlen, Täntzen, Balletten oder Schlitten-Fahrten, an einigen Orten wähernder Fastnacht, auch von gemeinen Leuten gebraucht. Ob im Gewissen erlaubt sey sich also zu verstellen, fragt der *Continuator Speidellii*, und wenn er es Fürstlichen Personen und ihren Höflingen nicht gänzlich abspricht, so will er doch, daß alle, die dahin nicht gehören, sonderlich gemeinen Standes, sich dessen enthalten sollen.“²

Ungeachtet dieser Einwände erfreute sich die Maskerade an den deutschen Höfen der frühen Neuzeit überaus großer Beliebtheit. Die Verkleidungsdivertissements nahmen einen großen Anteil an den höfischen Lustbarkeiten ein und gehörten zu den wichtigsten Elementen der absolutistischen Hofkultur. Claudia Schnitzer definiert in ihrem grundlegenden Buch *Höfische Maskeraden* folgende Genres:³

1. Mummereien: Unter Mummereien versteht man alle Verkleidungen auf dem Land, in der Stadt und bei Hof. Im höfischen Umfeld waren Mummereien vor allem Tanzvor-

¹ *Gelehrte Anzeigen auf das Jahr 1753*, D-DI: 1. Mif. Z. 64, S. 95.

² Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Halle und Leipzig 1739, Nachdruck Graz 1961, Bd. 19, Sp. 1899.

³ Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999 (*Frühe Neuzeit*, Bd. 53).

führungen im Kostüm, die als Fest-Einlage durch eine Gruppe von Festgästen dargeboten wurden, und vorrangig im 15. und 16. Jahrhundert auftraten.⁴

2. Ritterspiele: Mit dem Begriff des Ritterspiels werden Turniere bezeichnet, die zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert veranstaltet wurden. Fünf Arten sind zu unterscheiden: Besonders populär waren die Ringrennen, bei denen die Reiter mit einer Lanze nach einem zwischen zwei Säulen aufgehängten Ring zu stechen hatten, bei den Quintanrennen zielte man nach einer Holzfigur, beim Kopffrennen war mit Speiß, Pistole oder Degen ein Mohren- oder Türkenkopf zu treffen. Als Nonplusultra des Turniers galt das Caroussel, bei welchem verschiedene Waffenübungen zu absolvieren waren. Dazu traten die Turnierer in vier Quadrillen an, die unter ein Thema gestellt wurden (z. B. die vier Weltteile, vier Monarchien oder vier Elemente), das die Ausstattung der Teilnehmer bestimmte. Die Turnierer präsentierten sich des öfteren vor dem Ritterspiel in sehr aufwendigen, prächtigen Aufzügen, die ab dem späten 17. Jahrhundert eine sogenannte Invention – ein Motiv aus der Mythologie, Kosmologie oder Historie – erhielten, mit deren Hilfe die Aufzugsteilnehmer, die mitgeführten Requisiten und Festwagen thematisch-allegorisch verbunden wurden.⁵ Im späten 17. und 18. Jahrhundert kam als zusätzliche Form des Ritterspiels das Damenringrennen hinzu, bei dem Dame und Kavalier gemeinsam agierten.⁶

3. Verkleidungsbankette: Als Verkleidungsbankette definiert Claudia Schnitzer Festessen, bei denen die Mitglieder der Hofgesellschaft durch Auslösung andere Rollen einnahmen. Am wichtigsten waren die Königreiche, in denen der königliche Hofstaat mit vertauschten Rollen nachgebildet wurde, die Bauernhochzeiten, auf denen die Hofgesellschaft eine solche Hochzeit imitierte, und die Wirtschaften, bei denen das Mahl in die Atmosphäre eines Wirtshauses verlegt wurde. Bei der Wirtschaft gab es ein Wirtspaar, das Hausgesinde der Wirtschaft und die Gäste, die entweder Handwerker, Bauern oder Vertreter verschiedener Nationen sein konnten.⁷ Die Kostüme schneiderte man aus kostbaren Stoffen und orientierte sich im Schnitt stark an der normalen Hofkleidung; reizvoll waren die kleinen, der Rolle entsprechenden Abwandlungen der Kostüme im Vergleich zur üblichen Kleidung.

4. Maskenbälle: Im 18. Jahrhundert wurde der Maskenball zur vorherrschenden Form der Maskerade an den deutschen Höfen. Zum Maskenball erschienen die Teilnehmer in Kostüm und mit Gesichtslarven. Die wichtigsten Formen des Maskenballes waren die Redoute mit freier Kostümwahl und der Dominoball. Maskenbälle waren die einzigen höfischen Lustbarkeiten, an denen Angehörige verschiedener Stände gleichberechtigt teilnehmen durften; bei Ritterspielen und Verkleidungsbanketten waren nichtadlige Personen lediglich als Zuschauer zugelassen. Wie Claudia Schnitzer herausarbeitet, waren die Redouten dennoch mitnichten frei von Zeremoniell; die Vorstellung einer Gleichheit aller Teilnehmer unter der Maske ist eine Fiktion. So gestattete man nur den Adligen, die Gesichtsmaske auch abzusetzen, für die übrigen Redoutenteilnehmer bestand Larvenpflicht. Ferner wurde der Redoutensaal zumeist mit Schranken in zwei Bereiche

⁴ Ebd., S. 61.

⁵ Vgl. ebd., S. 115 ff.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. ebd., S. 195 f. und 220 f.

aufgeteilt, einen für den Adel, der andere für das Bürgertum; dabei durfte die Hofgesellschaft sich selbstverständlich auch in den „bürgerlichen“ Teil begeben, umgekehrt war dies aber nicht möglich.⁸

Im folgenden soll die Verwendung der Verkleidungsdivertissements am Dresdner Hof während der Regentschaft des Kurfürsten Friedrich August II., also zwischen 1733 und 1763, untersucht werden. Die Hoffeste und Maskeraden dieser Zeit fanden in der Forschung bislang wenig Beachtung,⁹ was damit zusammenhängt, daß sich unter Friedrich August II. die Akzentsetzung in der Hofkultur veränderte. So hegte August der Starke bekanntlich eine Vorliebe für französische Musik und französisches Schauspiel und verschaffte sich überregionale Achtung und Aufmerksamkeit im Dienst der Repraesentatio Maiestatis mit den geradezu legendären Festzyklen, vor allem in den Jahren 1695, 1709, 1719 und 1728. Diese Hoffeste umfaßten alle nur denkbaren Lustbarkeiten, darunter auch eine große Anzahl an Verkleidungsdivertissements. Friedrich August II. aber, der 1733 den Thron bestieg, favorisierte die italienische Oper und errichtete eine stehende Hofoper mit Johann Adolf Hasse als Kapellmeister. Damit einher ging ein stetes Zurückdrängen der traditionellen Festelemente zugunsten der theatralischen Aufführungen und ein Wandel der Maskerade um 1750, der hier näher betrachtet werden soll.

Ferner interessiert die Frage, welche Funktion die Verkleidungsdivertissements innerhalb der Hofkultur einnahmen. Claudia Schnitzer begründet die Verwendung der Maskeraden mit der Möglichkeit, durch die Kostümierung das Hofzeremoniell zu unterwandern und abzuschwächen, um die Umgangsformen etwas zu lockern.¹⁰ Funktionen, die der Hofkultur im ganzen eigen waren, für die Maskerade im speziellen etwa Aspekte des Spielerischen, der Unterhaltung der Hofgesellschaft durch das Verkleiden, der Repräsentation durch Originalität der Verkleidungsdivertissements, läßt sie jedoch weitgehend unberücksichtigt. Deshalb ist zu prüfen, wie sich die Maskeraden unter Friedrich August II. unter funktionalem Gesichtspunkt in die Hofkultur einordnen.

Wie schon unter August dem Starken veranstaltete man die Maskeraden auch unter seinem Sohn in der Karnevalssaison und zu Hoffestlichkeiten. Zwischen 1733 und 1763 wurde – wie aus den Dresdner Hofakten zu entnehmen ist – jährlich von Januar bis März ein Karneval organisiert, der je nach Aufenthaltsort des Hofes in Dresden oder Warschau abgehalten wurde. Der Karneval verlief z. B. im Jahr 1738 folgendermaßen:¹¹

1. 1. Bekanntgabe der bevorstehenden Hochzeit der sächsischen Prinzessin Maria Amalia mit König Karl IV. von Neapel-Sizilien, Gratulationen, Gala, Mittagstafel, abends Assemblée in den Stallzimmern
7. 1. Assemblée in den Stallzimmern
8. 1. gegen Abend Probe von Hasses *La clemenza di Tito* in den Zimmern der Königin, Abendtafel

⁸ Vgl. ebd., S. 254 ff.

⁹ Auch Claudia Schnitzer behandelt nur die Maskeraden bis zum Tod Augusts des Starken, vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 3 und 60.

¹¹ Vgl. *Carneval gehalten in Dresden und Warschau, in Annis 1736, 1737, 1738, et 1739*, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 35, fol. 166 ff.; *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1739*, D-Dl: H Sax. I 179, o. S.

9. 1. Mittagstafel, Jagd im großen Garten, abends Assemblée in den Stallzimmern
14. 1. Assemblée in den Stallzimmern
15. 1. Generalprobe zu *La clemenza di Tito* in Anwesenheit von Kurfürst und Kurfürstin
16. 1. Assemblée in den Stallzimmern
17. 1. Premiere von *La clemenza di Tito*
20. 1. Gala wegen des Geburtstag von König Karl IV. von Neapel-Sizilien, Mittagstafel, abends 2. Aufführung von *La clemenza di Tito*
21. 1. Assemblée in den Stallzimmern
23. 1. Aufführung von *La clemenza di Tito*
27. 1. Aufführung von *La clemenza di Tito*
29. 1. Aufführung von *La clemenza di Tito*
30. 1. vormittags Proberingrennen auf der Stallbahn von 228 Teilnehmern in „ordentlicher Kleidung“, Anordnung nach dem Los
31. 1. Aufführung von *La clemenza di Tito*
1. 2. Exequien für August den Starken
3. 2. Probe von Hasses Oper *Irene* in den Zimmern der Königin
4. 2. Assemblée in den Stallzimmern
5. 2. Probe von *Irene* in den Zimmern der Königin
6. 2. abends Assemblée in den Stallzimmern
7. 2. Probe zum Ringrennen, abends Generalprobe von *Irene*
8. 2. Ringrennen, große Tafel, Premiere von *Irene*
9. 2. Kammergala wegen des Geburtstags der Prinzessin Maria Elisabetha
10. 2. Aufführung von *Irene*
11. 2. abends Assemblée in den Stallzimmern
12. 2. Aufführung von *Irene*
13. 2. Assemblée in den Stallzimmern, Auslosung der Fastnachtstafel für die Damen
14. 2. abends Aufführung von *Irene*
16. 2. Auslosung der Fastnachtstafel für die Kavaliers, Mittagstafel, Schlittenfahrt mit 17 Schlitten, abends Kammerball in den Stallgebäuden
17. 2. Schlittenfahrt, anschließend Aufführung von *Irene*
18. 2. Faschingsdienstag: Aufzug zum Ringrennen, Ringrennen, Aufführung von *Irene*, Tafel

Dieses Diarium vergegenwärtigt exemplarisch den gängigen Ablauf der Dresdner Karnevalslustbarkeiten bis zum Ende der 1730er Jahre; die Festwochen bestehen aus traditionellen, bereits im 17. Jahrhundert beliebten und von Julius Bernhard von Rohr in *Einleitung zur Ceremoniel Wissenschaft der grossen Herren* als Divertissements bezeichneten Bestandteilen wie Opern und ihre Proben, Ringrennen, Schlittenfahrten und Lust-Jagden.¹² Umfassen die Dresdner Karnevals der 1730er Jahre folglich verschiedene Lustbarkeiten und Verkleidungsdivertissements neben theatralischen Aufführungen, so

¹² Vgl. Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der grossen Herren* [...], Berlin 1733, Neudruck Weinheim 1990 (Hrsg. Monika Schlechte), S. 732 ff.

werden letztere ab etwa 1740 zum Glanzstück des Karnevals, wofür der Ablauf des Karnevals 1743 charakteristisch ist.¹³

8. 1. Probe der Opernmusik im Zimmer der Königin
10. 1. Premiere der Oper *Numa Pompilio* von Hasse
11. 1. italienische Komödie *Arlecchino creduto principe di Castiglia*
14. 1. Oper *Numa Pompilio*
15. 1. italienische Komödie *La Duma creduta frenetica*
17. 1. Gala wegen des Krönungsjubiläums, Oper *Numa Pompilio*
18. 1. italienische Komödie *Errori del vino*
20. 1. Gala anlässlich des Geburtstages seiner Majestät des Königs Karl IV. von Neapel-Sizilien
21. 1. Oper *Numa Pompilio*
22. 1. italienische Komödie *Il marito geloso*
24. 1. Oper *Numa Pompilio*
25. 1. italienische Komödie *Pantalone confuso*
27. 1. Cour bei der Königin
28. 1. Oper *Numa Pompilio*
29. 1. italienische Komödie *Il impresario dell'opera*
30. 1. Fasanenschießen im großen Garten
31. 1. Probe der Musik zu Hasses *Didone abbandonata* im Zimmer der Königin
1. 2. Exequien für König August II.
4. 2. Premiere der Oper *Didone abbandonata*
5. 2. italienische Komödie *Democrit moderno*
6. 2. Oper *Didone abbandonata*
7. 2. italienische Komödie *La moglie gelosa*
8. 2. Oper *Didone abbandonata*
9. 2. Gala anlässlich des Geburtstages der Prinzessin Maria Elisabetha
10. 2. Cour bei der Königin
11. 2. italienische Komödie *I disturbi di Pantalone*
12. 2. Gala anlässlich des Geburtstages der Prinzessin Maria Christina, Fasanenschießen im großen Garten
13. 2. Oper *Didone abbandonata*
14. 2. italienische Komödie *I metamorfosi da Colombina*
15. 2. Oper *Didone abbandonata*
17. 2. Hochzeit eines königlichen Kammerherrn mit einem kgl. Kammerfräulein
18. 2. Oper *Didone abbandonata*
19. 2. italienische Komödie *La forza del sangue*
20. 2. Oper *Didone abbandonata*
21. 2. italienische Komödie *Chi dura la vince*
22. 2. Oper *Didone abbandonata*

¹³ Sämtliche Angaben entnommen aus *Carneval zu Dresden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748*, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 44, fol. 40 ff.

24. 2. Cour bei der Königin, abends Kammerball
 25. 2. Oper *Didone abbandonata*
 26. 2. Faschingsdienstag: Maskerade en Domino, Oper *Didone abbandonata*, Tractament und Ball

Wie diese Aufstellung verdeutlicht, fanden ab den 1740er Jahren im Karneval fast täglich Theatervorstellungen statt, man wechselte zwischen Oper und Komödie.¹⁴ Die herkömmlichen Divertissements wie Lust-Schießen, Jagden, Turniere, Schlittenfahrten und Wirtshäuser – deren Akteure die vornehmsten Vertreter des Hofes gewesen waren – wurden völlig zurückgedrängt. (Dieselbe Tendenz der Hinwendung zu den theatralischen Vorstellungen läßt sich im übrigen nicht nur für den Karneval, sondern auch für die Hoffestlichkeiten anlässlich der Hochzeiten der sächsischen Prinzen und Prinzessinnen in den Jahren 1738 und 1747 festhalten.) Daraus folgt, daß die Mitglieder der Hofgesellschaft bei den Hoffesten zunehmend von Darstellern zu Zuschauern wurden. Gewissermaßen aufgefangen wurde dies im Karneval durch die Teilnahme des Hofstaates an den öffentlichen Redouten im Hôtel de Saxe und Hôtel de Pologne, die ab den 1740er Jahren gegen Eintritt drei Mal pro Woche abgehalten wurden.¹⁵

Im Blick auf die in Dresden zwischen 1734 und 1763 verwendeten Maskeradeformen im einzelnen läßt sich sagen, daß Mummereien nicht mehr veranstaltet wurden und lediglich Ritterspiele, Verkleidungsbankette und Redouten belegt sind.

In den 1730er Jahren sind vereinzelte Ringrennen im Karneval 1737 und 1738 nachweisbar sowie anlässlich der Pro cura-Vermählung der sächsischen Prinzessin Maria Amalia mit König Karl IV. von Neapel-Sizilien im Jahr 1738 ein Caroussel der vier Elemente. Während der Festivitäten zur Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian mit der bayerischen Prinzessin Maria Antonia Walpurgis und der Vermählung des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph mit der sächsischen Prinzessin Maria Anna im Jahr 1747 gab es ein Ringrennen, ein Nachtrennen und ein Damenrennen.¹⁶

Somit erreichen die von Friedrich August II. durchgeführten Turniere weder die Häufigkeit noch die Vielfalt der von seinem Vater in Dresden organisierten Ritterspiele.

Exemplarisch läßt sich die Gestaltung der Turniere unter Friedrich August II. am Ringrennen im Karneval 1738 vergegenwärtigen: Dieses Ringrennen wurde am 30. Januar und 7. Februar 1738 geprobt und am 8. Februar sowie am Faschingsdienstag, dem

¹⁴ Vgl. zur Abwechslung zwischen Opern und Komödien für den Karneval 1741: *Auserlesener Historischer Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten vom Jahre MDCCXL*, D-DI: 1 Fi Z 15, S. 5; für den Karneval 1742: *Carneval zu Dreßden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748* (wie Anm. 13), fol. 5 ff.; für den Karneval 1743: ebd., fol. 40 ff.; *Italiänische Opern und Comoedien 1743. und 1744*, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 46, fol. 2 ff.; *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1745* (wie Anm. 11), fol. 13 f.; für den Karneval 1744: *Carneval zu Dreßden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748* (wie Anm. 14), fol. 90 ff.; für den Karneval 1753: *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1754* (wie Anm. 11), o. S.; für den Karneval 1755: *Auserlesener Historischer Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten vom Jahre MDCCLV*, D-DI: 1 Fi Z 15, S. 5 ff.

¹⁵ Vgl. *Carneval zu Dreßden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748* (wie Anm. 13), fol. 92 und 220 f.; *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführt in Dreßden ao. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. und 1751*, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 57a, fol. 37 f.

¹⁶ Vgl. den Bericht in *Bayreuther Zeitungen*, Nr. 76 (27. 6. 1747), S. 312 und Nr. 79 (4. 7. 1747), S. 324 und Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, Bd. 2, S. 247 f.

18. Februar 1738, ausgeführt. Neben dem Kurfürsten nahmen 29 weitere Turnierere teil. Zur Kleidung notieren die Hofakten: „Die Herren Avanturiers kleiden sich jeder nach Gefallen in einen Masquen-Habit“,¹⁷ d. h. in frei gewählte Kostüme, für die sie selbst zu sorgen hatten, aber ohne Gesichtslarve. Zu Teilnehmern bestimmte der Kurfürst Minister, oberste Hofbeamte, Offiziere, polnische Adlige und ausgewählte Kammerherren, also Vertreter des innersten Zirkels der Hofgesellschaft; das Los entschied lediglich über die Anordnung der Turnierere.

Am Faschingsdienstag trafen sich die Turnierere um 12.30 Uhr im Königlichen Vorzimmer und begaben sich kurz darauf in folgendem Aufzug durch die Stadt zur Stallbahn, wo das Ringrennen um 13 Uhr begann:¹⁸

Aufzug beym Ring-Rennen den 18.^{ten} Febr. 1738.

- 2. Obr. Officiers 36 Garde du Corps in ihre Montur
- 1. Hof. Fourier, Korezki
- 12. Trompeter und 1 Paucker von der Garde du Corps
- 1. Officier, und 24. Comparsen zu Pferde in altteutschem Habit mit Lanzen oder Copien
- 1. Bereuther, Knauth in ungar. Habit
- 12. Königl: Hand-Pferde,
- 1. Fourier,
- 12. Trompeter und 1. Paucker vom Hofe.
- Der Ober-Bereuter in Türk. Habit
- Se: Königl: Majt: mit 12. Heyducken und 6 Trompetern
- Sämtliche Avanturiers paar und paar nach dem Loose bey jedem ein Lanzenträger
- 1. Officier mit 24. Comparsen wie obige in altteutschem Habit
- 1. Bereuther, Fickler in spanisch. Habit,
- Die Hand-Pferde der Avanturiers,
- 1. Fourier
- 12. Trompeter und 1. Paucker von Feldregimenten,
- 2. Obr. Officiers und 36. Garde du Corps in Montur

Die Aufstellung verdeutlicht, daß neben den Turnierern auch Soldaten, Komparsen, Hofpersonal, Trompeter und Pauker zu diesem Aufzug hinzugezogen wurden, die man vom Hof zum Teil mit Nationenverkleidungen versah. Die Teilnehmer am Ringrennen sind nach den Losnummern integriert, lediglich der Kurfürst erhält eine – dem Zeremoniell entsprechende – herausragende Position in der Mitte. Im Unterschied zu den Aufzügen unter August dem Starken weist dieser Aufzug zum Ringrennen keine Invention auf, die eine einheitliche Ausstattung der Turnierere erforderlich machen würde; vielmehr knüpft Friedrich August II. an die ältere Tradition der additiven Aufzüge an, räumt aber den Teilnehmern durch den Verzicht auf eine zentrale Idee mehr Freiheit bei der Kostü-

¹⁷ *Carneval gehalten in Dreyßden und Warschau, in Annis 1736. 1737. 1738. et 1739* (wie Anm. 11), fol. 213.

¹⁸ Angaben aus: ebd., fol. 226.

mierung ein.¹⁹ Ferner werden 1738 – die Aufstellung verdeutlicht dies – für die musikalische Untermauerung insgesamt 45 Trompeter und Pauker eingesetzt. Die Einbeziehung der musikalisch weniger gut ausgebildeten Trompeter der Garde du Corps und der Feldtrompeter neben den Hoftrompetern deutet darauf hin, daß spieltechnisch einfache Stücke, wohl Märsche und Signale, zum Vortrag kamen. Damit ist dieses Divertissement in seiner rein musikalischen Attraktivität und Frappanz sowie in seiner klanglichen Variationsbreite nicht mehr mit den reich instrumentierten Aufzügen unter August dem Starken vergleichbar; dieser hatte z. B. 1695 in den Götteraufzug über 100 Instrumentalisten eingegliedert (mit Trompeten, Pauken, Trommeln, Oboen, Fagotten, Hörnern, Streichinstrumenten und Lauten), wobei die Zusammensetzung der Musikgruppen im Aufzug individuell den jeweiligen Banden angepaßt wurde.²⁰ Unter Friedrich August II. verliert die Begleitmusik der Aufzüge gewissermaßen ihre musikalische Eigenständigkeit und – damit verbunden – auch an repräsentativer Relevanz.

Der Aufzug begab sich über eine große Distanz durch die Stadt „aus dem Schloßthor durch die Schloß-, Roßmarin- und große FrauenGasse, biß an das Gewand Hauß, bey der Hauptwache vorbey über den Neumarkt, die Stall Gassen hinunter und zum Stallthor, die Töpfer Gasse gegenüber auf die Bahnen“.²¹ Daß dieser Aufzug von der Dresdner Bevölkerung wahrgenommen werden sollte und somit zur Repraesentatio Maiestatis diente, zeigen die zahlreichen in den Akten dokumentierten Vorkehrungen, um den Aufzug mit Soldaten abzuschirmen.

Nach beendetem Ringrennen wurden die Preise in den Zimmern des Königs ausgeteilt. Später besuchten die Turnierler zusammen mit den ihnen ebenfalls per Los zugeordneten Damen das Opernhaus, wo sie sich im Parterre nach ihren Losnummern setzten. Nach der Oper – an diesem Abend Hasses Drama per musica *Irene* – gab es ein Bankett mit drei Tafeln. An der ersten mit 60 Personen speisten der Kurfürst und die Turnierler mit ihren Damen gemäß den Losnummern, an der zweiten mit 30 Personen die Prinzen, Minister und hohen Hofbeamten, an der dritten 54 Damen und Kavaliere in Kostüm aber ohne Maske, die nach dem Los plaziert wurden. Es schloß sich für alle Teilnehmer ein Bal en masque an.

Die Ausführungen zeigen drei Ergebnisse:

1. Bei diesem Ringrennen wird das Zeremoniell geringfügig abgeschwächt. Obgleich der Kurfürst die Teilnehmer am Ringrennen und an den Tafeln festlegte, wurden sie durch das Losverfahren innerhalb der Gruppen frei zugeordnet.
2. Der übliche Ablauf eines Ringrennens besteht aus Aufzug zur Stallbahn, Ringrennen, anschließendem Bankett und Ball. In Dresden wurde jedoch 1738 – wohl bedingt durch die Existenz der stehenden italienischen Hofoper – in diesen Ablauf noch eine Operaufführung eingebunden; die Sitzordnung zu dieser Vorstellung wurde nicht wie üblich vom Zeremoniell, sondern von der Anordnung der Turnierler im Ringrennen beeinflusst.

¹⁹ Vgl. dazu Schnitzer, *Höfische Maskeraden* (wie Anm. 3), S. 146 ff.

²⁰ Vgl. Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel u. a. 1951, S. 80 ff.

²¹ Vgl. *Carneval gehalten in Dreßden und Warschau, in Annis 1736. 1737. 1738. et 1739* (wie Anm. 11), fol. 217.

3. Die Rolle der Musik im Aufzug ist eine untergeordnete. Die Trompeter und Pauker begleiteten zwar den Aufzug, aber eher im Sinne einer akustischen Umrahmung, denn als frappierendes musikalisches Element; die Hofkapelle war nicht beteiligt. Im Gegenzug wurden alle musikalischen Kräfte des Hofes auf die mit dem Ringrennen verbundene Operaufführung konzentriert.

An Verkleidungsbanketten gab es während der Regentschaft von Friedrich August II. lediglich eine Wirtschaft mit vier Nationen im Karneval 1740 und eine Bauernwirtschaft mit Mercerie anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten 1747.²² Exemplarisch läßt sich die Organisation an der Wirtschaft zeigen, die der Dresdner Hof am Faschingsdienstag, dem 1. März 1740, durchführte. An dieser Wirtschaft nahm der Hofadel teil, ferner auch die Kinder der Personen mit dem entsprechenden Rang und die auswärtigen Kavaliere. Somit wurde der Teilnehmerkreis gegenüber den sonstigen Maskeraden am Faschingsdienstag – auf die ich noch eingehen werde – erheblich erweitert. Wie bereits bei den Wirtschaften unter Friedrich August I. indes ließ man zum Festmahl nur die Hofgesellschaft zu,²³ es waren aber Zuschauer vom Hof und aus der Stadt mit und ohne Domino erlaubt.

Eine Besonderheit dieser Wirtschaft bildet das rigorose Eingreifen des Kurfürsten in die Rollenverteilung. Während es bei Wirtschaften an sich üblich war, lediglich die Rollen von Wirt und Wirtin für das Herrscherpaar zu reservieren, wurde 1740 ein großer Teil der Rollen festgelegt und nur noch unter wenigen Personen gelost. Die wichtigsten Rollen der Wirtschaft bekleideten Familienangehörige der kurfürstlichen Familie und hohe Würdenträger. Als Wirt fungierte der Herzog von Sachsen-Weißenfels, als Wirtin die Prinzessin von Sachsen-Weißenfels, Angehörige der kurfürstlichen Familie als 1. und 2. Schaffner, als 3. Schaffner hohe auswärtige Adlige, die Rollen von 4. Schaffner, Koch und Kellner verteilten sich auf die höchsten Hofbeamten und ihre Gattinnen. Zu diesem Wirtschaftspersonal kamen 12 große Hausknechte und 12 große Hausmädchen, 8 kleine Hausknechte und 8 kleine Hausmädchen, die Kinder der teilnehmenden Adligen, hinzu. Das fiktive Publikum des Wirtshauses bildeten vier Nationen-Quadrillen (Asien, Europa, Amerika, Afrika; jede aus 26 Personen). Die sogenannten Chefs der Quadrillen wurden ebenfalls von Friedrich August II. ernannt; der Regent selbst übernahm die Quadrille Afrika und legte auch die 12 Kavaliere und Damen in seiner Quadrille fest. Die übrigen Teilnehmer der Quadrillen wurden zwar vom Hof ausgewählt, ihr genauer Platz in den Quadrillen aber per Los entschieden. Sie hatten sich – wie üblich bei Wirtschaften²⁴ – nach Anweisungen der Quadrillen-Chefs zu kleiden, wobei ein Abstand in der Kleidung zwischen Chefs und übrigen Teilnehmern zu wahren war.

Der *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische Hof- und Staatskalender* und die Dresdner Hofakten bezeugen den Ablauf des Divertissements: Die Teilnehmer der Wirtschaft versammelten sich um 14 Uhr in verschiedenen Räumen des Schlosses und begaben sich dann paarweise vom Schloß ins Opernhaus; Wirt und Wirtin gingen voran, es folgten die übrigen Teilnehmer der Wirtschaft und daraufhin die Quadrillen Asien, Europa, Amerika

²² Vgl. *Carneval so zu Dresden gehalten worden. Anno 1740*, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 36, fol. 77 ff. und *Bayreuther Zeitungen*, Nr. 76 (27. 6. 1747), S. 312 und Nr. 79 (4. 7. 1747), S. 324.

²³ Vgl. Schnitzer, *Höfische Maskeraden* (wie Anm. 3), S. 195.

²⁴ Vgl. ebd., S. 196.

und Afrika. Im Opernhaus wurde Hasses Oper *Demetrio* gegeben. Dabei saßen in der ersten Etage Wirt, Wirtin und Schaffner in der großen Mittelloge, Koch und Kellner in den Logen daneben, Hausknechte, Hausmädchen in den übrigen Logen:

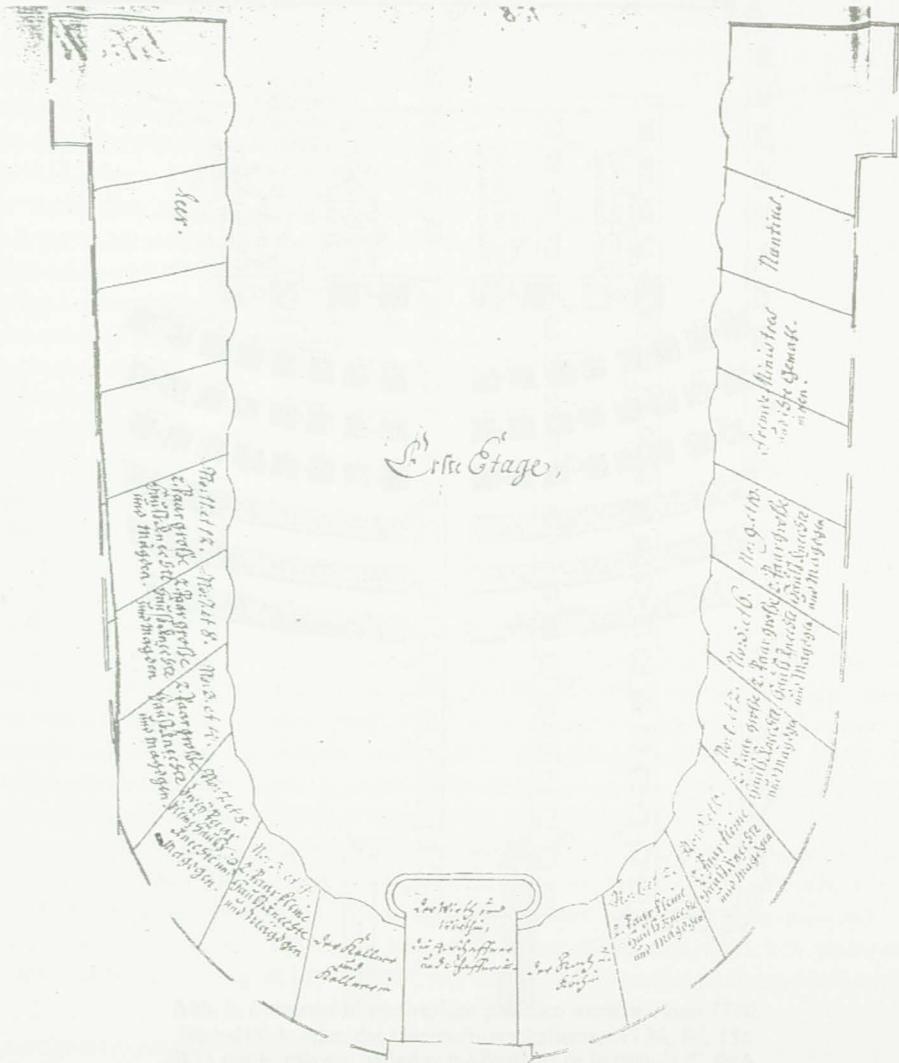


Abb. 1: Carnival so zu Dresden gehalten worden. Anno 1740, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 36, fol. 139.

Die Quadrillen nahmen im Parterre Platz, wobei die Chefs der Quadrillen durch ihre Sitzposition herausgehoben wurden:

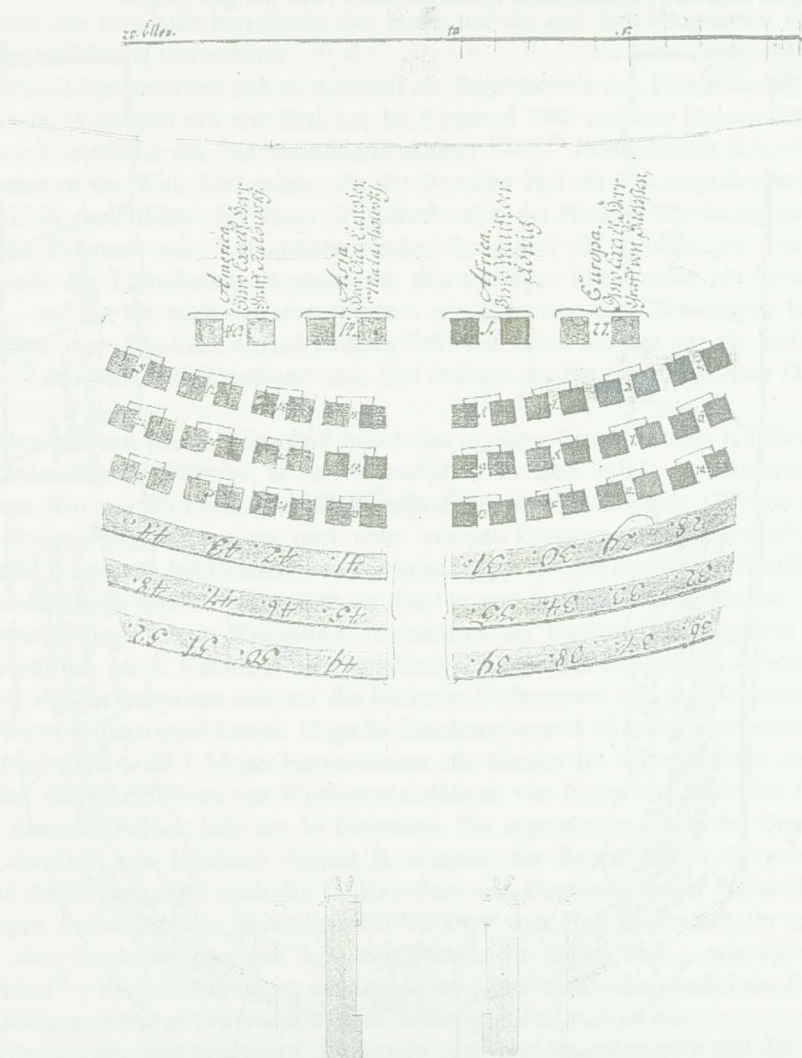


Abb. 2: *Carneval so zu Dreßden gehalten worden. Anno 1740,*
SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 36, fol. 141

Kavaliere und Damen, die nicht zur Wirtschaft gehörten, konnten – wenn sie im Domino erschienen – im Amphitheater Platz nehmen, Teilnehmer ohne Domino in der 2. Etage, Personen aus der Stadt – die keinen Domino tragen durften – in der 3. Etage. Nach der Oper gegen 21 Uhr begab sich die Maskeradengruppe zurück ins Schloß zum Bankett.

Die Tafelordnung folgte wie bereits die Sitzordnung im Opernhaus der Gliederung der Wirtschaft:

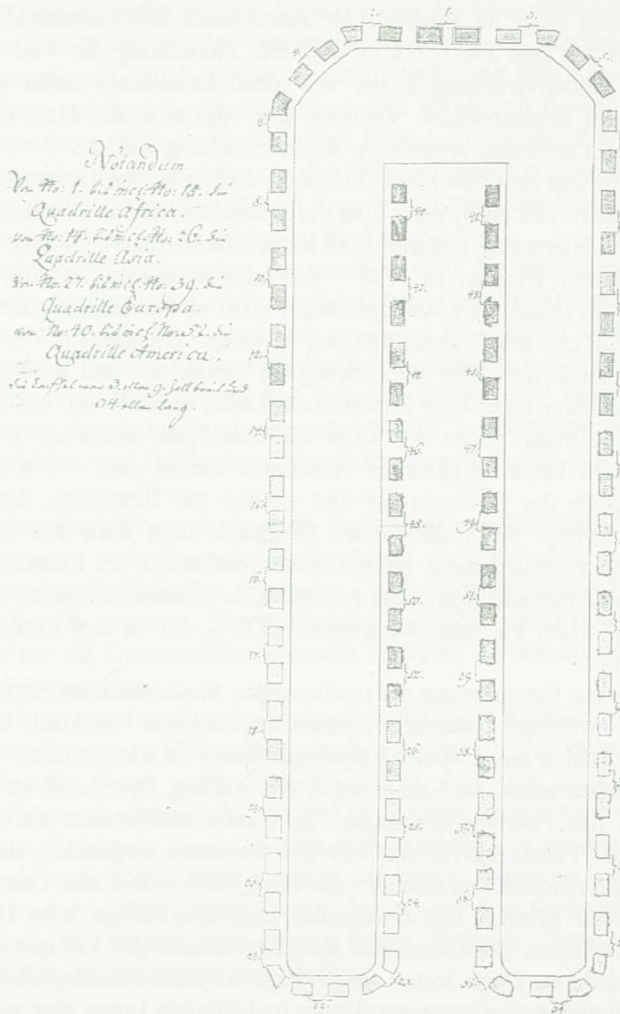


Abb. 3: Carneval so zu Dresden gehalten worden. Anno 1740,
 SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 36, fol. 156

Die Tafel für die Quadrillen hatte eine Hufeisenform von 104 Couverts, wobei die Quadrille Afrika mit dem Regenten als Chef, dem Zeremoniell entsprechend, eine herausgehobene Position an der äußeren Stirnseite einnahm. Die Wirtschaftstafel befand sich in einem anderen Raum; ferner gab es eine Minister- und eine Marschallstafel für diejenigen Mitglieder des Hofstaates, die nicht an der Wirtschaft selbst teilnahmen, aber auf-

grund ihres Hofrangs zum Bankett hinzugezogen werden sollten. Nach dem Essen folgte ein Ball, bei dem auch andere Damen und Kavalier in Domino anwesend waren.

Diese Wirtschaft zeigt im Hinblick auf Zeremoniell und Festablauf eine gegenüber dem Ringrennen aus dem Jahr 1738 modifizierte Zielsetzung. So wird das Hofzeremoniell durch die Rollenverteilung in der Wirtschaft keineswegs außer Kraft gesetzt, ja noch nicht einmal abgeschwächt. Vielmehr überträgt man die Hofordnung durch die weitgehend vom Kurfürsten festgelegte Rollenverteilung auf das Divertissement Wirtschaft; die Lustbarkeit führt die hierarchischen Verhältnisse im Hofstaat sogar besonders plastisch vor Augen. Der eigentliche Reiz der Wirtschaft, der im Wechsel der Rollen und einer veränderten Hierarchie bestand, wird aufgehoben. Außerdem zeigt sich – und dies im Einklang mit dem Ringrennen 1738 –, daß man in Dresden keine Wirtschaft im traditionellen Sinn als reines Verkleidungsbankett mehr veranstaltet, sondern die Wirtschaft mit einem Aufzug und der Opernaufführung zu einem einzigartigen Faschingsdienstags-Divertissement kombiniert. Die Sitzordnung im Opernhaus und an der Tafel wird an diesem Tag wiederum nicht vom Zeremoniell direkt, sondern von der Rollenverteilung der Wirtschaft bestimmt. Über die Rolle von beteiligten Musikern an der Wirtschaft geben die Quellen keine verlässlichen Auskünfte. Belegt sind – wie üblich am Fastnachtstag – Signale der Hoftrompeter und -pauker zur Begrüßung der Majestäten im Opernhaus;²⁵ aufgrund der traditionellen Hofpraxis liegt auch die Verwendung von Tafelmusik beim Festmahl nahe. Mithin spielte die Musik im Rahmen der Wirtschaft selbst keine herausragende Rolle; das musikalische Zentralereignis an diesem Tag war vielmehr – wie schon bei dem Ringrennen 1738 – die in den Festablauf integrierte Opernaufführung.

Im Gegenzug zur Verringerung der traditionellen Maskeraden im Karneval werden die Redouten – mit zweifellos fixierbarer Zeremoniellreduktion – im Laufe der Jahrzehnte in Dresden immer stärker ausgeweitet. Abgesehen davon ist noch auf eine andere Dresdner Besonderheit hinzuweisen, die Kombination von Aufzug, Opernaufführung, Bankett und Dominoball an den Faschingsdienstagen. Zu diesen Maskeraden wurde vom Hof ein relativ konstanter Personenkreis von 150–200 Personen eingeladen, der den innersten Zirkel der Hofgesellschaft repräsentiert: die königlich-kurfürstliche Familie, hohe adlige Gäste, ausländische Minister und Botschafter, polnische Adlige, hohe Hofbeamte sowie Obrist-Hofmeisterinnen, Hofdamen und Kammerfräuleins der Königin und Kurprinzessin.²⁶ Die eingeladenen Gäste losten einige Tage vor dem Faschingsdienstag ihre Tafelsitzordnung und die Maskenpaare aus; König und Königin losten aber nie und die Angehörigen der königlichen Familie nur selten. Die Maskierung bestand im Domino belieb-

²⁵ *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staats-Kalender auf das Jahr 1741* (wie Anm. 11), o. S.

²⁶ Vgl. zu den Teilnehmern an den Maskeraden und deren Maskierung *Carneval zu Dreßden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748* (wie Anm. 14), fol. 154 ff.; *Carneval in Dreßden ao. 1749, 1750. et 1751*, SächsHStA: Akte des Oberhofmarschallamtes G 59, fol. 83 ff.; *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1743* (wie Anm. 11), fol. 15 f.; *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1744* (wie Anm. 11), fol. 18 f.; *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1745* (wie Anm. 11), fol. 14 f.; *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1749* (wie Anm. 11), fol. 7 ff.; *Alte und Neue Curiosa Saxonica 1743*, D-DI: Eph. hist. 362a, S. 66 ff.; *Alte und Neue Curiosa Saxonica 1744*, ebd.; *Alte und Neue Curiosa Saxonica 1750*, ebd., S. 76 ff.; *Alte und Neue Curiosa Saxonica 1755*, ebd.; *Alte und Neue Curiosa Saxonica 1756*, ebd., S. 89 ff.

ger Farbe für alle Teilnehmer und Hüten für die Herren, oder man überließ den Teilnehmern die Wahl der Verkleidung selbst; die Gesichter blieben aber immer unmaskiert.²⁷

Am Faschingsdienstag trafen sich die Mitwirkenden der Maskerade nachmittags in den Vorzimmern des Königs und wurden von beiden Majestäten in Augenschein genommen. Im Anschluß daran begab sich die gesamte Gesellschaft – mit dem König und der Königin an der Spitze – aufzugsartig ins Opernhaus und wurde mit Pauken und Trompeten begrüßt. Die Maskerade nahm im Parterre nach ihren Losnummern Platz und die königliche Familie entweder in der Tribüne, in den Proszeniumslogen oder ebenfalls im Parterre. Nach der jeweiligen Oper (an diesem Tage immer mit Zwischenaktballetten) trafen sich die Maskeradeteilnehmer im Schloß zu Bankett und Ball.

Hierbei handelt es sich – abgesehen von den Redouten, die aber nicht vom Hof direkt veranstaltet wurden – um die am stärksten das Zeremoniell unterwandernde Maskeradeform. Zwar rekrutieren sich die Teilnehmer aus einem bestimmten Kreis der Hofgesellschaft, aber innerhalb dieser Gruppe wird das Zeremoniell per Los komplett außer Kraft gesetzt (abgesehen von der kurfürstlichen Familie). Ferner wird auch der Dominoball nicht als einzelnes Fastnachtsdivertissement, sondern in Kombination mit der Oper arrangiert, wobei Sitz- und Tafelordnung durch das Los und nicht das Zeremoniell festgelegt wurden.

Für die Regentschaft Friedrich Augusts II. läßt sich resümieren, daß die Verkleidungsdivertissements – von Ausnahmen abgesehen – nicht mehr einzeln, sondern in Kombination mit den die Hofkultur prägenden Operaufführungen bei Hoffesten und im Karneval zum Einsatz kommen. Das Ringrennen, die Wirtschaft und der Dominoball gruppieren sich um die Operaufführungen der Hofoper, werden diesen ergänzend, den Glanz erhöhend hinzugefügt.

Auf diesem Hintergrund muß es mehr als ein Zufall oder Kuriosum sein, daß man in Hasses Dresdner Opern der 1750er Jahre auch Aufzüge auf der Bühne integrierte. So existieren in Hasses Opere serie *Solimano* (1753, I/6) und *Ezio* (1755, I/2) fast 30minütige Aufzüge mit einer großen Anzahl an Statisten in phantasievollen Kostümen, mit Instrumenten, Soldaten, Tieren, Wagen und prächtigen Ausstattungsobjekten. Die den Aufzug begleitende Musik in *Ezio* basiert auf dem Konzertieren einer Bühnenmusik (zwei Trompeten, zwei Hörner, zwei Oboen, Fagott) mit dem Orchester vor der Bühne (zwei Trompeten, zwei Hörner, zwei Oboen, Fagott, Streicher, Generalbaßgruppe). Die Melodik ist schlicht und der Duktus marschartig:

²⁷ Als Beispiel für diese Kleiderordnung vgl. *Carneval in Dreßden ao. 1749. 1750. et 1751* (wie Anm. 26), fol. 5, fol. 74 und fol. 143.

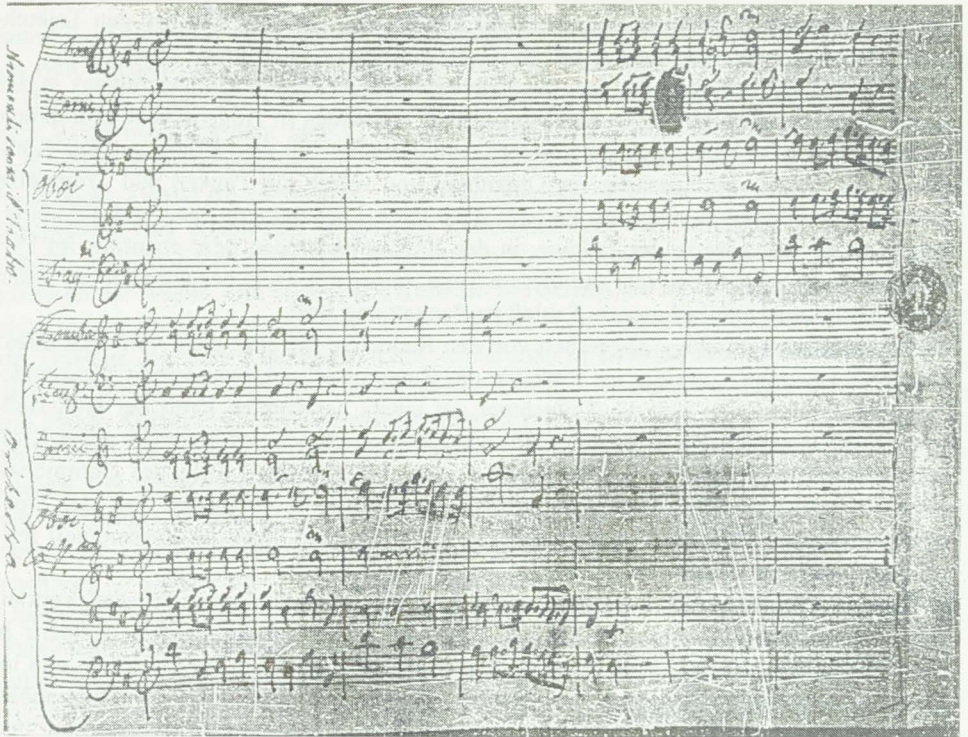


Abb. 4: Beginn der Szene I/2 aus Johann Adolf Hasset's *Ezio*, I-Mc: Part. Tr. ms. 173, o. S.

Einen marschartigen Charakter weist auch die Musik zum Aufzug in *Solimano* auf. Im Unterschied zu *Ezio* aber gibt es ausschließlich eine Bühnenmusik, die – der Opernhandlung um den türkischen Großsultan Solimano angemessen – mit zwei Hörnern, zwei Oboen, Fagott und Timpani turchieschi besetzt ist, während das Orchester selbst nicht zum Einsatz kommt.

Somit gab es in Dresden nicht nur die Kombination von Aufzug der Hofgesellschaft und Opernaufführung durch das Opernpersonal, sondern auch den Aufzug auf der Bühne innerhalb der Opernvorstellung; diese spezifische Operngestalt in Dresden spiegelt den Aufzug der Hofgesellschaft vor Beginn der Aufführung. Der Hofadel ist folglich an einem Abend einmal Akteur im Aufzug und das andere Mal Zuschauer des Aufzugs. Das barocke Divertissement des Aufzugs wird zwar innerhalb der Karnevals zurückgedrängt, findet aber Eingang in die Opernaufführungen und weist diese Opern in ihrer individuellen Ausformung als genuin höfische Opern aus.

Wie die Dresdner Beispiele belegen, ist in den Verkleidungsdivertissements des untersuchten Zeitraums eine geringfügige bis stärkere Aufweichung des Zeremoniells feststellbar. Die Funktion der Maskeraden indes allein auf diese Zeremoniellreduktion zurückzuführen, scheint mir zumal angesichts der Kombination mit der Hofoper zu kurz gegriffen. Vielmehr ist davon auszugehen, daß die Verkleidungsdivertissements auch

dazu dienen, die Opernaufführungen an bestimmten herausragenden Tagen – etwa den Faschingsdienstagen – aus dem Hofleben besonders herauszuheben. Der „Ereignis-Charakter“ dieser Veranstaltungen diene zweifellos der Unterhaltung für den Hofstaat und erfüllte damit die Funktion der „Erquickung und Ergötzlichkeit“ für den Regenten und als Ausgleich zur „Regiments-Last“, wie sie von Julius Bernhard von Rohr in *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der grossen Herren* als Ziel für das Hoffest im allgemeinen angenommen wird.²⁸ Durch die hohe Qualität der Opernaufführungen – die hier nicht genauer erläutert werden konnte²⁹ – und die spektakulären Zusatzelemente (z. B. die Aufzüge) fungierten aber auch die Maskeraden zur Repraesentatio Maiestatis für die Untertanen und andere Höfe. Mit der Durchführung der dargestellten künstlerischen und unterhaltensamen Höhepunkte im Hofleben markierte der Kurfürst seinen Rang vor dem übrigen Adel und seinen politisch-ökonomischen Einfluß im Reich. Er benutzte somit auch diese Form der Divertissements als – nach Johann Christian Lünig im *Theatrum ceremoniale* (1719) – „euserliche Marquen“, um sich „vor andern Menschen zu distinguiren, um sich dadurch bey ihren Unterthanen in desto grösern Respect und Ansehn zu setzen“.³⁰

²⁸ von Rohr, *Einleitung* (wie Anm. 12), S. 732.

²⁹ Vgl. dazu Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (*Dresdner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 4).

³⁰ Johann Christian Lünig, *Theatrum ceremoniale Historico-Politicum, oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien [...]*, Leipzig 1719, Bd. 1, S. 5.

Von Zoroastro zu Osiride

Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800*

Von Klaus Pietschmann

Um das Jahr 1750 war der internationale Ruhm Johann Adolf Hasses und mit ihm die Bedeutung der italienischen Oper am kursächsischen Hof auf einem Höhepunkt angelangt. Jedes Jahr kam mindestens ein neues Werk des Oberkapellmeisters zur Aufführung, die Pracht der Ausstattung wurde von Jahr zu Jahr überboten. Mitten in diese Blütephase der metastasianischen Opera Seria jedoch fiel ein ungewöhnliches Ereignis: Knapp drei Wochen nachdem die Karnevalssaison des Jahres 1752 mit der Uraufführung von Hasses *Adriano in Siria* eröffnet worden war, wurde das Dresdner Publikum Zeuge einer zweiten neuen Opernproduktion, bestritten von dem Ensemble der „comici italiani“. Die Wahl fiel dabei auf eine Oper von Jean-Philippe Rameau, den drei Jahre zuvor uraufgeführten *Zoroastre* auf das Libretto von Louis de Cahusac. Es handelte sich dabei um eine der frühesten, wenn nicht überhaupt die erste Aufführung einer Oper Rameaus außerhalb Frankreichs, und das an einem Hof, an dem zwar in großen Abständen französische Truppen gastierten, an dem man sich vielleicht auch noch der Frankophilie Augusts des Starken erinnern mochte, der freilich auch mit Antoine Pitrot über einen der besten französischen Tänzer als Ballettmeister verfügte, ein Hof aber, dessen Operngeschmack insgesamt ohne jeden Zweifel eindeutig italienisch bestimmt war.

Sucht man nach Erklärungen für diese Stückwahl, bietet sich ein Blick auf die sonstige frühe Rameau-Rezeption außerhalb Frankreichs an. Eine solche ist in den 1750er Jahren lediglich in Parma festzustellen, wo 1757 und 1758 Ausschnitte aus *Les Indes galantes* und – ebenfalls – *Zoroastre* sowie *Castor et Pollux* vollständig aufgeführt wurden. Erst kürzlich konnte ein Zusammenhang zwischen diesen Aufführungen und der in Parma ansässigen geheimen Freimaurerloge hergestellt werden, den insbesondere die italienischen Übersetzungen von Carlo Innocenzo Frugoni nahelegen.¹ Daß auch Rameau selbst der Freimaurerei zumindest nahestand, ist seit längerem bekannt. Überdies wurde in bezug auf seine Opern wiederholt festgestellt, daß sie aufgrund ihrer Sujets und konkreter inhaltlicher Bezüge eine auffällige Nähe zu freimaurerischer Symbolik aufweisen.² Speziell die Oper *Zoroastre* greift mit dem altorientalischen Magiersujet und dem damit verbundenen Gut-Böse-Antagonismus, der sich in Gegensätzen wie Hell-

* Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Gerardo Tocchini, dem ich maßgebliche Anregungen und Einschätzungen zur Freimaurer-Problematik allgemein sowie speziell zu *Osiride* von Naumann/Mazzolà verdanke.

¹ Gerardo Tocchini, *Frugoni e la Francia. Opere massoniche per Parma*, in: *Le Muse in Loggia. Massoneria e letteratura nel settecento*, Mailand 2002, S. 33–82 (*A tre voci, Seminari del Dipartimento di Italianistica Università degli Studi di Parma*, Bd. 3).

² Alberto Basso, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Mailand 1994, S. 120 ff.; Graham Sadler (Hrsg.), *Zoroastre. Version 1749*, Paris 1999, S. LV f. (*Jean-Philippe Rameau, Opera Omnia ser. IV*, Bd. 19).

Dunkel, Oberwelt-Unterwelt niederschlägt, Grundparameter freimaurerischen Denkens auf. Die Vermutung drängt sich auf, daß auch in Dresden ähnlich wie in Parma Freimaurer für die Aufführung dieser symbolträchtigen Oper verantwortlich gewesen sein könnten.

Drei Jahrzehnte später freilich gibt es eindeutige Hinweise auf solche Verstrickungen. Johann Gottlieb Naumanns Oper *Osiride* auf das Libretto von Caterino Mazzola wurde bereits von Richard Engländer als Freimaurer-Oper identifiziert und als möglicher Vorläufer der *Zauberflöte* ins Gespräch gebracht.³ Naumann gehörte nachweislich seit 1770 der Dresdner Loge „Aux vrais amis“ an und hatte als Komponist von Freimaurerliedern einigen Erfolg, wodurch sich seine Affinität zu dem Stoff erklärt. Die konkreten Motive für das Zustandekommen dieser ungewöhnlichen Hochzeitsoper bleiben jedoch ebenso unklar wie im Falle des *Zoroastro*.

Diese beiden Opernaufführungen stehen damit gleichsam als Eckmarken dieses Beitrags, der zunächst den Fokus auf die Situation der Freimaurerei in Dresden und sich daraus ergebende Interpretationsansätze speziell für die Oper Naumanns legen will. Um dabei die unmittelbar werkbezogenen Konsequenzen solcher Einflüsse nicht aus dem Blick zu verlieren, sollen auch die textlichen und musikalischen Strukturen berücksichtigt werden. Die Ausführungen verstehen sich damit auch als ein Mosaikstein innerhalb der generellen Bewertung des Verhältnisses von Freimaurerei und Oper im 18. Jahrhundert, die lange vorwiegend auf den Kontext der *Zauberflöte* beschränkt blieb und erst in den letzten Jahren als grundlegenderer Ansatz verfolgt wurde.⁴

Dresden war eines der frühesten Zentren der Freimaurerei in Deutschland.⁵ 1738 – im selben Jahr, in dem auch der spätere preußische König Friedrich II. Logenbruder wurde – gründete der uneheliche Sohn Augusts des Starken, Graf Friedrich August von Rutowski, die Loge „Aux trois Aigles“, die auf reges Interesse stieß und bald auf über 100 Mitglieder anwuchs. Dies hatte zur Folge, daß es rasch zur Aufspaltung in mehrere kooperierende Bauhütten kam, unter denen sich langfristig die 1741 ins Leben gerufene Loge „Zu den drei Schwertern“ als einflußreichste durchsetzte. Zwar existieren aus den ersten Jahrzehnten keine genauen Mitgliederverzeichnisse und Aufnahmeprotokolle, jedoch konnte die ältere Freimaurerforschung aus Anwesenheitslisten und anderen Quellen weite Teile der Mitglieder rekonstruieren.⁶ Bemerkenswert ist dabei, daß die Loge von Anfang an zahlreiche Hofadelige an sich zog. Dies war nicht unproblematisch, verhinderte doch im katholischen Kursachsen die von Papst Clemens XII. 1738 veröffentlichte Bannbulle *In eminenti* gegen die Freimaurerei und alle ihre Förderer eine ebenso offene Unterstützung durch den Kurfürsten wie sie in den protestantischen Län-

³ Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist*, Leipzig 1922, S. 327.

⁴ Vgl. neben Basso, *L'invenzione* (wie Anm. 2) vor allem Gerardo Tocchini, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Florenz 1998.

⁵ Kurt Kranke, *Zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden im 18./19. Jahrhundert* (Hrsg. Verein für regionale Politik und Geschichte Dresden e. V.) Dresden 2000; *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei* (Hrsg. Verein deutscher Freimaurerei), 2 Bd. Leipzig 1900/01 (Artikel *Dresden, Sachsen*). Ich danke Herrn Cornel Magvas und Herrn Dr. Gerhard Poppe für ihre in diesem Zusammenhang sehr wertvollen Hinweise.

⁶ Friedrich Adolph Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute im Orient Dresden (1738–1882). Ein Beitrag zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden und Sachsen*, Leipzig 1883.

dern möglich war. Das freimaurerische Prinzip der strikten Geheimhaltung scheint daher in Dresden in den ersten Jahren eine auch äußerlich bedingte Notwendigkeit gewesen zu sein. In dieser Phase kam es immer wieder zu teils mehrjährigen Unterbrechungen der an sich regelmäßigen Versammlungen, die mit den Kriegen, aber auch mit Schwierigkeiten bei der Suche nach geeigneten Lokalitäten zusammenhingen. Langfristig verhielt sich der Hof den Logen gegenüber jedoch sehr wohlwollend. Im Gegenzug wurde das christliche Bekenntnis in Dresden zur Voraussetzung für den Eintritt erklärt; auch verfolgte man karitative Aufgaben mit besonderem Nachdruck. Nach 1760 traten dann sogar Angehörige der Fürstenfamilie der Schwerterloge bei, nie allerdings die Kurfürsten oder Kronprinzen selbst.

Hinsichtlich der hier vor allem interessierenden etwaigen Einflußnahme der Logenmitglieder auf den Opernbetrieb liegt es vor allem nahe, nach personellen Verflechtungen auf der Leitungs- und Künstlerebene zu suchen. Die Spielplangestaltung der Dresdner Hofoper unterstand in letzter Instanz dem Kurfürsten, jedoch war für die konkrete Planung und Realisierung der *Directeur des plaisirs* zuständig.⁷ Dieser wiederum war unmittelbar dem Premierminister unterstellt. Dieses höchste politische Amt hatte zwischen 1738 und 1763 der bedeutende Staatsmann Heinrich Graf von Brühl inne, der seinerseits ein großer Musikliebhaber war und eine eigene Kapelle unterhielt.

Ob Graf Brühl selbst Freimaurer war, ist aufgrund der heutigen Aktenlage nicht nachweisbar, jedoch bezeichnet ihn die ältere Historiographie als Meister vom Stuhl in der Nachfolge von Rutowski und spricht von gelegentlicher Logenarbeit, die er in seinem eigenen Palais abgehalten habe.⁸ Nachweislich dagegen gehörten sämtliche *Directeurs des Plaisirs* im fraglichen Zeitraum der Schwerterloge an, die meisten sogar seit deren Gründungszeit (vgl. Tabelle 1).⁹ Joseph Friedrich Baron von Racknitz, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Amt bekleidete, war in den 1780er Jahren sogar Meister vom Stuhl dieser Loge, die höchste Position auf lokaler Ebene.¹⁰

Directeurs des plaisirs	Eintritt in die Schwerterloge
1733–1747 Heinrich August von Breitenbauch	vor 1741
1747–1763 Heinrich von Dieskau	vor 1741
1763–1792 Friedrich August von König	vor 1741
1792–1800 August Heinrich von Bose	28.6.1760
1800–1803 Joseph Friedrich von Racknitz	?, 1780–1789 Meister vom Stuhl

Tabelle 1: Die Dresdner *Directeurs des plaisirs* der Loge „Zu den drei Schwertern“ in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

⁷ Moritz von Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Teile, Dresden 1861/62, Bd. 2, S. 193 f.

⁸ Kranke, *Zur Geschichte der Freimaurerei* (wie Anm. 5), S. 21; Eduard Vehse, *Geschichte der Höfe des Hauses Sachsen*, 7 Teile, Hamburg 1854, Teil 6, S. 368.

⁹ Alle Angaben über Zugehörigkeiten zur Schwerterloge entstammen dem Mitgliederverzeichnis in Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge* (wie Anm. 6), S. 240 ff.

¹⁰ Ebd., S. 86 ff.

Durchsucht man nun weitergehend die rekonstruierten Mitgliederlisten dieser und anderer Dresdner Logen nach Musikern, so stellt man einige auffällige Dynamiken fest (vgl. Tabelle 2). Vorauszuschicken ist dabei, daß der über lange Zeit hinweg elitäre Charakter vor allem der Schwerterloge zur Folge hatte, daß Brüder aus bürgerlichen Kreisen nur in sehr beschränkter Zahl Einlaß fanden. Beitrittszahlen von Musikern sind also weniger ein Ausdruck von deren Interesse an der Freimaurerei – dieses dürfte durchweg sehr groß gewesen sein – als von der Bereitschaft der Loge, ihnen Einlaß zu gewähren.

ca. 1772	Johann Gottlieb Naumann Kurfürstlicher Kapellmeister	„Aux vrais amis“
ca. 1772	Bartolomeo Campagnoli Hofmusikus	„Aux vrais amis“
1772	Derablais Musiker	„Zu den drei Schwertern“
26.10.1781	Carl Friedrich Rothe Hautboist bei der Grenadier-Garde	„Zum goldenen Apfel“
5.12.1781	Christian Ehregott Weinlig Musikdirektor und Kantor	„Zum goldenen Apfel“
16.1.1782	Joseph Schuster Kurfürstlicher Kapellmeister	„Zum goldenen Apfel“
6.2.1782	Christian Benjamin Frenzel Kurfürstlicher Kapellmusikus	„Zum goldenen Apfel“
15.2.1782	J. G. Salomon Jagd-Hautboist	„Zu den drei Schwertern“
23.3.1782	Bartolomeo Campagnoli Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“
28.8.1782	E. F. Pohler Jagd-Hautboist	„Zu den drei Schwertern“
7.11.1782	Ch. H. Schnaucke Jagd-Pfeifer	„Zu den drei Schwertern“
16.12.1782	J. G. Wagner Orgelbauer	„Zu den drei Schwertern“
26.2.1783	H. T. Salomon Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“
26.2.1783	Johann Andreas Adam Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“
11.3.1786	Franz Eck Kammermusikus (München)	„Zu den drei Schwertern“
5.11.1787	Johann Gottlieb Scholz Kammermusikus	„Zum goldenen Apfel“
27.9.1788	H. F. Schmidt Kammermusikus	„Zu den drei Schwertern“

Tabelle 2: Mitgliedschaften von Musikern in Dresdner Logen

Ein erster Schub fällt in das Jahr 1772. Spätestens seit diesem Jahr nämlich gehörte Naumann der Loge „Aux vrais amis“ an, die wenig später der Schwerterloge angegliedert wurde.¹¹ Etwa um dieselbe Zeit taucht auch Bartolomeo Campagnoli in dieser Loge auf, bei dem es sich um den Kammermusikus des musikliebenden Herzogs Karl von Kurland handelte, der seinerseits Mitglied der Schwerterloge war und im selben Jahr 1772 das Protektorat über die kursächsischen Freimaurerbünde angenommen hatte. Ebenfalls 1772 erfolgte die Aufnahme eines nicht näher nachweisbaren Musikers mit Namen Derablais. Nach einer zehnjährigen Pause setzt 1782 eine zweite Aufnahmewelle von Musikern in die Schwerterloge ein: Innerhalb eines Jahres wurden fünf Musiker und ein Orgelbauer initiiert. Ein Jahr zuvor war die 1776 in Wildenfels begründete Loge zum Goldenen Apfel nach Dresden übersiedelt, die sich dort unabhängig von der Schwerterloge dauerhaft etablierte. Dieser traten dann ebenfalls in relativ kurzer Folge drei Musiker bei, unter denen insbesondere der Kapellmeister und erfolgreiche Opernkomponist Joseph Schuster erwähnenswert ist.¹² An diese gewichtigste zweite Phase schlossen sich nochmals drei Aufnahmen in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre an. Die Folgezeit stellt für die Dresdner Freimaurerei insofern einen Einschnitt dar, als unter dem Eindruck der französischen Revolution geheime Gesellschaften aller Art für einige Jahre die Gunst des Hofes verloren, so daß es sich auch für diesen Zusammenhang anbietet, die Betrachtung abubrechen. Allerdings beginnt schon um die Mitte der 1790er Jahren ein erneuter Zustrom von Musikern, wo man dann Persönlichkeiten wie Gottlob Benedict Bierey oder Johannes Aloys Miksch in der Schwerterloge antrifft.

Bedauerlicherweise läßt sich zwar nichts über die Hintergründe aussagen, die hinter diesen Beitritten im einzelnen stehen, jedoch legt insbesondere der enge zeitliche Zusammenhang der zweiten konstatierten Phase Anfang der 1780er Jahre eine unmittelbare Wechselwirkung mit der Uraufführung von Naumanns *Osiride* nahe: So wurde der Jagd-Hautboist Pohler, der die Beitrittswelle einleitete, nur einen Tag vor der Uraufführung initiiert, und vermutlich verstärkte er am Folgetag das Orchester, das zu dieser Zeit gerade bei den Oboisten häufig auf Aushilfen aus den Reihen der Leibgrenadiere und Jagdpfeifer zurückgriff.¹³

Weitere Indizien kennzeichnen die Jahre nach 1780 als Blüte der Freimaurerei in Dresden. Unter der bereits angesprochenen Ägide des späteren Directeur des plaisirs von Racknitz entfaltete die Schwerterloge große Aktivität. Es wurden neue Konstitutionen erlassen, der Logensaal restauriert und prächtig ausgestattet, neue Logenabzeichen und -siegel entworfen.¹⁴ Die Apfelloge trat kurz nach ihrer Übersiedlung nach Dresden im Jahr 1782 mit der Herausgabe eines Bandes mit Freimaurerliedern hervor, in dem die führenden Dresdner Komponisten der Zeit vertreten sind: Neben den Freimaurern

¹¹ Daß Naumann im Jahr 1772 der Loge bereits angehörte, suggeriert das Verzeichnis ebd., S. 248. Dokumente, die seine Mitgliedschaft in den Jahren 1775 und 1783 belegen, sind wiedergegeben in: Wolfgang Kelsch, *Osiride, eine Freimaureroper aus dem Jahre 1781 und Mozarts Zauberflöte*, in: *Jahrbuch Quatuor Coronati* 28 (1991), S. 17–29, hier S. 20 f.

¹² Zur Geschichte der Apfelloge vgl. vor allem *Die Freimaurerloge zum Goldenen Apfel im Orient Dresden 1776–1876. Festschrift zur Säcularfeier am 26. und 27. November 1876*, Dresden 1876. Alle Angaben über Zugehörigkeiten zur Apfelloge sind den ebd., Anhang, S. 3 ff. publizierten Matrikeln entnommen.

¹³ Engländer, *Johann Gottlieb Naumann* (wie Anm. 3), S. 100.

¹⁴ Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannsloge* (wie Anm. 6), S. 86 ff.

Schuster, Weinlig und Naumann, der bereits zuvor eine Sammlung solcher Lieder vorgelegt hatte, tauchen auch Kompositionen des Kapellmeisters Franz Seydelmann, dessen Bruder ein Jahr zuvor der Apfelloge beigetreten war, und sogar des bereits betagten Gottfried August Homilius auf.¹⁵ Die Aufführung des *Osiride* war also eingebettet in eine Phase freimaurerischer Hochkonjunktur, von der ihr Zustandekommen mit beeinflusst gewesen sein dürfte, und scheint ihrerseits die Aufgeschlossenheit der beiden führenden Logen der Stadt gegenüber Musik und Musikern verstärkt zu haben. Bevor dem konkreten Niederschlag dieses Entstehungskontextes in Text und Musik des *Osiride* nachgegangen wird, soll zunächst der Blick auf die Dresdner Aufführung des *Zoroastro* von 1752 gerichtet und der Frage nachgegangen werden, inwieweit sie sich als frühes Gegenstück interpretieren läßt.

Hinsichtlich der freimaurerischen Rahmenbedingungen in Dresden 30 Jahre vor *Osiride* sieht man sich jedoch mit einer weitaus undeutlicheren Situation konfrontiert. Angesichts der Führungsstruktur im Hoftheater ist zu vermuten, daß das Interesse an Rameaus *Zoroastre* von dem Directeur des Plaisirs Heinrich von Dieskau oder sogar von Graf Brühl selbst ausging. Grundsätzlich kann man damit allein die Tatsache, daß von Dieskau Freimaurer war, als Indiz für einen freimaurerischen Hintergrund bei der Wahl des Werkes werten. Ferner fiel die Aufführung in das letzte Jahr des selbständigen Bestehens von Rutowskis Loge „Aux trois aigles blancs“,¹⁶ zu der zwar jegliche Informationen hinsichtlich Mitgliederstruktur und Wirkungsradius fehlen, in der man jedoch sicherlich die zentrale Initiatorin und Adressatin der Produktion zu sehen hat. Dies umso eher, als die Aktivität der schon zehn Jahre existierenden Schwerterloge seit 1749 ruhte. Bei der Suche nach einem Übersetzer des französischen Librettos fiel die Wahl auf den illustren Giacomo Casanova, der kurz zuvor in Lyon einer Loge beigetreten war und wenige Jahre später in Venedig wegen freimaurerischer Aktivitäten seine berühmt gewordene Haft antreten mußte, jedoch mag seine Verpflichtung auch mit dem Engagement der Mutter, der Sängerin Giovanna Casanova, bei den „comici italiani“ in Verbindung stehen. Auch die Kontaktaufnahme über den sächsischen Botschafter in Versailles, Graf Johann Adam von Loß, von der Casanova später in seinen Memoiren berichtete,¹⁷ scheint nicht darauf hinzudeuten, daß Freimaurer-Netzwerke im Spiel waren.

Für einen solchen Hintergrund spricht jedoch zunächst die Stückwahl selbst. Die Figur des altorientalischen Magiers Zoroaster stand das ganze Mittelalter und die frühe Neuzeit hindurch im Zentrum des Interesses von Geheimwissenschaften und esoterisch-okkulten Strömungen, deren Gedankengut auch die Grundlage der Freimaurerei darstellte. In dem Maße, in dem andere Bewegungen wie etwa die Rosenkreuzer ins Hintertreffen gerieten und sich das Freimaurertum zum zentralen Sammelbecken entsprechender aristokratisch-intellektueller Bestrebungen entwickelte, wurden von antiken Autoren überlieferte Mythen wie derjenige Zoroasters zunehmend vereinnahmt. Auf dem Theater wurden solche Stoffe auf mehreren Bedeutungsebenen realisiert. Der volle Sinn erschloß sich nur dem „Eingeweihten“, während dem profanen, unvorbereiteten

¹⁵ Basso, *L'invenzione* (wie Anm. 2), S. 340 ff.

¹⁶ *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 205.

¹⁷ *Die Erinnerungen des Giacomo Casanova* (übersetzt und hrsg. von Heinrich Conrad), 6 Bd., Berlin und Wien 1911, Bd. 2, S. 169.

Rezipienten die dargestellten Emotionen und Handlungsverwicklungen auch vordergründigere Lesarten anboten. In einer Stadt wie Dresden, die am Hof bereits über weit verzweigte freimaurerische Strukturen verfügte, kann dieser bloße Signalcharakter des Stoffes also bereits als sicheres Indiz für entsprechende Beweggründe zur Übernahme der Oper gewertet werden, wobei sich das Fehlen von Quellen über entsprechende Hintergründe angesichts des Geheimhaltungsprinzips der Freimaurer speziell in dieser frühen Zeit geradezu von selbst versteht.

Neben einer Reihe von konkreten Anspielungen, die von zeitgenössischen Beobachtern nachweislich wahrgenommen wurden,¹⁸ konnten auch Teile von Rameaus Musik unter freimaurerischer Perspektive gehört und interpretiert werden. Zwar läßt eine Formulierung im Libretto vermuten, daß bei der Dresdner Aufführung lediglich die Ouvertüre und der erste Furienchor zur Aufführung gekommen seien, doch legt ein wenige Wochen nach der Aufführung im *Mercure de France* erscheinender Bericht nahe, daß diese Angabe auf einem Mißverständnis beruht und tatsächlich ein weit größerer Teil von Rameaus Musik erklingen sein dürfte.¹⁹ Daß aber in jedem Fall ausgerechnet diese beiden Stücke erklangen, ist insofern bemerkenswert, als gerade sie sehr frühe Fälle von freimaurerisch inspirierter Komposition darstellen. Ein Festhalten ausgerechnet an ihnen ist daher im hier verfolgten Gesamtzusammenhang sehr signifikant, unterschieden sie sich doch grundlegend von den Prinzipien der dominierenden Hesseschen *Opera Seria* und erschienen damit nur bei einem entsprechenden Rezipientenkreis sinnvoll.

Es stellt sich freilich die Frage, warum die Aufführung trotz des offenkundigen Erfolgs keine Tradition begründete, wie es beispielsweise in Parma der Fall war.²⁰ Ohne weitere Quellenevidenz wird man hierüber nur spekulieren können. Eine etwas verzögerte Anknüpfung an *Zoroastro* mag man dann jedoch in der Oper *Talestri, regina delle Amazzoni* erkennen, zu der die Fürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen sowohl den Text als auch die Musik schrieb und die 1760 im Münchner Exil des Hofes uraufgeführt wurde. Zwar folgt das Libretto metastasianischen Prinzipien, jedoch deutet allein die Amazonen-Thematik in freimaurerische Richtung, da die ungestümen weiblichen Kämpferinnen im entsprechenden Kontext häufig als Synonym für das zerstörerische weibliche Prinzip verwandt wurden und ihre „Zivilisierung“, die auch in *Talestri* das zentrale Handlungsergebnis darstellt, dabei für die Vervollkommnung von Mensch und Staatswesen stand. Ferner stellt auch die Apotheose der brüderlichen Freundschaft zwischen Oronte und Learco am Ende des ersten Aktes einen Bezug zu einem freimaurerischen Grundgedanken her.²¹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß sich fast alle männlichen Mitwirkenden der hofinternen Aufführung als Mitglieder der Schwerterloge

¹⁸ Sadler, *Zoroastre* (wie Anm. 2), S. LV f.

¹⁹ Vgl. zu den Begleitumständen der Dresdner *Zoroastre*-Aufführung insgesamt: Klaus Pietschmann, *Zoroastro an der Elbe. Zur frühen Rameau-Rezeption in Dresden*, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Norm und Vielfalt in der Opera Seria des 18. Jahrhunderts. Tagungsbericht Münster 14.–16.2.2003* (Druck in Vorbereitung).

²⁰ Tocchini, *Frugoni e la Francia* (wie Anm. 1), S. 80 f.

²¹ Zum Inhalt und den Entstehungsumständen der Oper vgl. Sabine Henze-Döhring, *Maria Antonia Walpurgis. Talestri, regina delle Amazzoni*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München und Zürich 1989, S. 670 f. Auf die freimaurerischen Bedeutungsebenen des Amazonen-Motivs geht in anderem Zusammenhang Tocchini, *I fratelli d'Orfeo* (wie Anm. 2), S. 280 f. ein.

nachweisen lassen.²² Daß Maria Antonia sich als Frau mit der Freimaurerei befaßte, wäre in dieser Zeit keineswegs ungewöhnlich. Das bekannteste Parallelbeispiel bietet die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die eine eigene Frauenloge gründete und mit *L'uomo* ebenfalls ein freimaurerisch inspiriertes Libretto verfaßte.²³ Der Fall Maria Antonias erfordert jedoch eingehendere Untersuchung und kann hier nur als vorläufige Hypothese vorgestellt werden.

Das Jahr 1763 bedeutete für Sachsen eine gravierende Zäsur, da kurz hintereinander Kurfürst Friedrich August II. und sein Sohn, Friedrich Christian, starben. Letzterer hatte in seiner zweimonatigen Regierungszeit die italienische Oper aufgrund der kriegsbedingt zerrütteten Staatsfinanzen aufgelöst. Nach ihrer Wiedereinrichtung drei Jahre später dominierte auf Jahre die Opera Buffa die Dresdner Spielpläne. Angesichts dieser grundlegend veränderten Ausrichtung der Opernpflege verwundert es nicht, daß man nach freimaurerischen Einflüssen in den 1760er und 1770er Jahren vergeblich sucht.

Johann Gottlieb Naumanns Oper *Osiride* von 1781 auf das Libretto von Caterino Mazzolà erscheint vor diesem Hintergrund, ähnlich wie Rameaus *Zoroastro* 30 Jahre zuvor, wie ein Fremdkörper im Dresdner Repertoire und zog ebenfalls keine Aufführungstradition von Opern freimaurerischer Prägung nach sich. Andererseits wurde bereits darauf verwiesen, daß das Werk zu Beginn der 1780er Jahre in eine Phase des Aufblühens der Dresdner Freimaurerei fiel und möglicherweise einen Zustrom von Musikern in die Dresdner Logen auslöste. Wiederum sieht man sich also mit einer Ambivalenz konfrontiert, die sich bei näherer Betrachtung noch verstärkt. Der Anlaß für die Komposition war die Hochzeit des Bruders von Kurfürst Friedrich August III. (1750–1827), Prinz Anton Klemens Theodor von Sachsen (1755–1836), mit Maria Carolina Antonietta von Savöyen (1764–1782). Die Ehe wurde am 29.9.1781 zunächst „per procura“ in Moncalieri und dann definitiv am 24.10. in Dresden geschlossen, anscheinend zur großen Betrübnis der noch jungen Braut, die ihre Heimat nur äußerst schweren Herzens verließ.²⁴

Die Handlung übernimmt das Personal im wesentlichen von Plutarch und Diodor²⁵ und kreist um die (als solche vorlagenlose) Vereinigung von Oro und Aretea, die sich ohne einander je gesehen zu haben nur aufgrund von Erzählungen und Vorherbestimmung ineinander verlieben. Aretea, die Ziehtochter der Iside, lebt in einem Hain nahe einem Sonnentempel, der von einem Labyrinth umgeben ist, das Oro, der Sohn des Osiride, intuitiv und geleitet von seinen Gefühlen für Aretea durchschreitet. In dem Hain trifft er auf Osiride, dem er seine Liebe zu Aretea gesteht, worauf dieser der Verbindung

²² Vgl. die Liste der Mitwirkenden bei Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 7), S. 369 sowie die Mitgliederverzeichnisse bei Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge* (wie Anm. 6), S. 240 ff.

²³ Vgl. dazu neuerdings Peter Niedermüller, Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2.7.1998, Mainz 2002* (mit einem Abdruck des vollständigen Librettos der Oper *L'uomo*).

²⁴ Es hat sich ein piemontesisches Volkslied mit dem Titel *Carolina di Savoia* erhalten, das den großen Abschiedsschmerz der Prinzessin zum Inhalt hat. Vgl. Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Turin 1888, S. 530 ff.

²⁵ Plutarch, *De Iside et Osiride* (übersetzt und hrsg. von Theodor Hopfner, *Über Isis und Osiris*, 2 Bd., Darmstadt 1967); Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica* (übersetzt von Julius Friedrich Wurm, Stuttgart 1827, Online-Publikation www.nubien.de/diodor.shtml).

zustimmt und seine Unterstützung bei ihrer Erlangung zusichert. Wie sich nämlich nachfolgend zeigt, trachtet Gerione, Sohn des bösen Genius Tifone, danach, Aretea zu entführen und für sich zu gewinnen. Unter der Mithilfe der Gefolgschaft seines Vaters vergiftet er eine Blumenwiese mit einem Schlaftrunk, der Iside, Aretea und ihre Begleiterinnen beim Pflücken der Blumen betäubt und Gerione die Umsetzung seines Plans ermöglicht. Iside und Osiride sind entsetzt über diesen Vorfall, kommen jedoch zu der Überzeugung, daß Oro die Prüfung der Befreiung genauso bestehen wird wie Aretea die der Standhaftigkeit gegenüber Gerione. Oro rüstet sich, Aretea mit Waffengewalt zu befreien, wird von Osiride jedoch darüber belehrt, daß nur Liebe und Tugend allein ihre Rettung zustande bringen können. Unterdessen führt Gerione Aretea in eine höllische Gruft, zu deren Eingang auch Osiride den Oro geleitet. Bevor dieser sie betritt, zeigt ihm sein Vater ein Bildnis Areteas, deren Anblick seine Siegesgewißheit noch verstärkt. In der Grotte wird Oro zunächst von liebreizenden Trugbildern umworben, denen er jedoch genauso widersteht wie den nachfolgenden bösen Genien, die ihm das Vordringen zu Aretea verwehren wollen. Furchtlos kämpft er sich zu Aretea vor und überwindet dadurch die Macht Geriones, dessen Grotte sich in einen Sonnentempel verwandelt. Allgemeiner Jubel über die Vereinigung des Paares beschließt die Oper.

Dieser Handlungsgang mit seinem im manichäischen Denken wurzelnden Grundkonflikt des Ringens von gutem und bösem Prinzip um die Gewinnung der Seele des Menschen²⁶ folgt in vieler Hinsicht älteren Modellen, die die Vollendung der tugendhaften Anlagen eines jungen Prinzen zur ausgeprägten Regierungsfähigkeit zum Inhalt haben.²⁷ Damit engstens verbunden ist die politische Doktrin, die Herrschertugenden der Friedensliebe und der Sorge um das Gemeinwohl weit höher einzustufen als militärische Expansionspolitik und Staatsräson, ein Gedanke, der im aufgeklärten Absolutismus nicht zuletzt auch infolge der entbehrungsreichen Kriege weite Verbreitung fand. Osiride wird in diesem Zusammenhang als idealer Herrscher gezeichnet, dessen zentrale Eigenschaften bereits das dem Libretto vorangestellte *Argomento* formuliert: „Tanta fu la bontà e saviezza, colla quale governò i suoi popoli Osiride, nel cui regno ebbero nascimento l'arti, le scienze, e in particolare l'agricoltura, che venne riguardato come il Principio buono. [...] Essendo la virtù l'unica base d'una solida felicità dovea senz'alcun dubbio essere prima cura di Osiride lo stabilirla nel Mondo.“²⁸ Bemerkenswert ist dabei, daß der

²⁶ Vgl. zu den Grundzügen des Denkens der im 3. und 4. Jahrhundert weit verbreiteten Sekte etwa Geo Widengren (Hrsg.), *Der Manichäismus*, Darmstadt 1977 (*Wege der Forschung*, Bd. 168).

²⁷ Neben Mozarts *Zauberflöte* sind hier insbesondere die in der Pariser Académie Royale aufgeführten Opern zu nennen, die sich zu weiten Teilen in diese Richtung interpretieren lassen. Von diesen abhängig ist das etwas entlegeneres Beispiel des *King Arthur* von John Dryden und Henry Purcell (vgl. speziell dazu David Charlton, *King Arthur: dramatic opera*, in: *Music & Letters* 64 (1983), S.183–192). Ein weiteres in diesem Zusammenhang bemerkenswertes Libretto, das zahlreiche Parallelen zum vorliegenden *Osiride* aufweist, ist Metastasio *Alcide al bivio*, der 1760 mit der Musik Hasses am Wiener Hof uraufgeführt wurde.

²⁸ Libretto *Osiride, Dramma per musica, in occasione delle felicissime nozze di S. A. S. Il Principe Antonio, Duca di Sassonia &c. e di S. A. R. La Principessa Carolina, figlia di S. M. Il Re di Sardegna. Del Sig. Caterino Mazzolà, poeta di S. A. S. E. di Sassonia*, Dresden 1781, S. III (benutztes Exemplar: D-DI: MT 1132). In der gegenüber gestellten deutschen Übersetzung heißt es: „Osiride, dessen Reich der Geburtsort der Künste und Wissenschaften, besonders des Ackerbaues war, regierte seine Völker mit so viel Güte und Weisheit, daß er als das gute Grundwesen angesehen wurde. [...] Da die Tugend die einzige Grundfeste einer dauerhaften Glückseligkeit ist, so mußte die Ausbreitung derselben unstreitig des Osiride erste Sorge seyn.“ Ebd., S. IV.

komplexe altägyptische Osiris-Mythos nicht aufgegriffen wird, sondern der Gott lediglich in seiner Funktion als Prototyp des idealen ägyptischen Herrschers fungiert.²⁹ Diese Zeichnung ist unzweideutig auf den regierenden Kurfürsten bezogen, der so als vorbildhafte Verkörperung dieses Tugendideals charakterisiert wird. Dabei handelte es sich keineswegs um leere Panegyrik, denn Friedrich August III., der häufig mit dem Beinamen „der Gerechte“ versehen wurde, galt als einer der rechtschaffendsten Monarchen seiner Zeit, dem das Gemeinwohl vorrangiges Anliegen war.³⁰

Aretea kommt im Handlungsgefüge eine Doppelfunktion zu. Einerseits ist sie realiter die Frau, die Oro liebt und die als Braut des Thronfolgers ebenfalls die nötige tugendhafte Beständigkeit unter Beweis zu stellen hat, andererseits fungiert sie als Allegorie der Tugend, nach deren endgültiger Erringung Oro strebt. Auf diese Ambivalenz verweist auch das Libretto, indem Aretea bereits im Personenverzeichnis mit dem Zusatz „*ossia la Virtù*“ genannt und im *Argomento* dann folgendermaßen charakterisiert wird: „*Sul fondamento che abbia la Virtù avuto origine nel regno di Osiride, mi feci lecito di dare ad essa la figura d'una vaga giovanetta. La chiamai Aretea: e la diedi in cura ad Iside, consorte di Osiride, che univa in se stessa tutti i pregi di Diana, di Venere, di Pallade, di Cibebe etc. Poteva soltanto allevare la Virtù una Divinità fornita di tutte le qualità divine. Raccolse mirabilmente Aretea nel suo cuore tutti i vari pregi della sua nobile Educatrice.*“³¹ Es steht außer Frage, daß Aretea auf die Braut verweist, die im Sinne der für solche Anlässe üblichen Stilisierung als ideale, tugendhafte Gemahlin für den Thronfolger gezeichnet wird.³²

Die Interpretation Oros erweist sich zumindest auf den ersten Blick als problematischer. So wird der Sohn des Osiride, dem im altägyptischen Mythos und Königskult die eigentlich zentrale Rolle als ideales Vorbild und göttliche Fundierung des Königtums an sich zukommt,³³ als herangereifter Thronfolger gezeichnet, in dem die tugendhaften Anlagen des Fürsten bereits ausgeprägt sind und lediglich noch der letzten Prüfung bedürfen. Osiride formuliert dies unmißverständlich zu Beginn der dritten Szene des Aktes: „*È giunto forse il giorno, | in cui vuol far il Cielo | Prova di sua virtù*“, und wird darin unmittelbar danach durch Oros intuitive Durchquerung des Labyrinths bestätigt, die als Beweis für seine Liebe zu Aretea (= der Tugend) und seinem Streben nach ihr dient. Nun kann aufgrund des Aufführungskontextes Oro lediglich auf den Bräutigam bezogen werden, obwohl die Handlungskonstellation nahelegt, es handele sich um einen

²⁹ Vgl. zum Osiride-Mythos allgemein und speziell bei Plutarch die Einleitung zu: John Gwyn Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride*, Cambridge 1970.

³⁰ Carl Wilhelm Böttiger, *Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen*, Bd. 2, 3. Buch, Hamburg 1831, S. 392 f.

³¹ Libretto *Osiride* (wie Anm. 28), S. IV ff. „Nach der Meynung, als habe die Tugend in dem Reiche des Osiride ihren Ursprung genommen, erlaube ich mir die Freyheit, sie mir als eine junge reizende schöne zu bilden. Ich nannte sie Aretea; und der Isis, des Osiride Gemahlinn, die alle Vorzüge der Diana, der Venus, der Pallas, der Cybele u.s.w. in sich vereinigte, gab ich sie in Aufsicht. Nur eine Gottheit, mit vollkommenen Eigenschaften ausgerüstet, konnte der Tugend Erziehung geben. Aretea sammelte bewundernswürdig in ihr Herz alls die mannichfaltigen Vollkommenheiten ihrer erhabnen Pflegerinn.“

³² Für ihre Erzieherin Iside ist dagegen keine reale Bezugsperson erkennbar, da hier nur Carolinas Mutter, die spanische Infantin Maria Antonietta Ferdinanda von Bourbon (1729–1785), in Frage käme, doch sprechen keine Indizien für eine so weitreichende Stilisierung ihrer Person im Rahmen der Dresdner Festoper.

³³ Vgl. beispielsweise Samuel Alfred Browne Mercer, *Horus. Royal God of Egypt*, Grafton 1942.

Sohn von Osiride (= Friedrich August III.). Gefeierte wurde jedoch die Hochzeit von Anton, dem Bruder des Kurfürsten. Die offenkundige Erklärung liegt darin, daß Anton zu diesem Zeitpunkt als potentieller Nachfolger Friedrich Augusts aufgebaut werden mußte. Als dritter Sohn des Kurfürsten Friedrich Christian war er ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, jedoch blieb die Ehe Friedrich Augusts III. lang kinderlos, so daß der Fortbestand der albertinischen Linie in Gefahr zu geraten drohte, als der mittlere Bruder Carl Maximilian am 8.9.1781 verstarb.³⁴ Hiermit in unmittelbarem Zusammenhang stand offenbar das Arrangement der durchaus respektablen Prokuratsehe Antons mit der jüngsten Tochter des Königs Vittorio Amedeo III. von Savoyen und Sardinien, deren ältere Schwestern bereits mit Bourbonen verheiratet waren, die später beide französische Könige werden sollten. Vor diesem Hintergrund erscheint die im Libretto angelegte propagandistische Stilisierung Antons zum potentiellen Thronfolger durchaus schlüssig, zumal Oro im Argomento nicht nur als „figlio“, sondern auch „alumno“ des Osiride bezeichnet wird.

Letztere Charakterisierung des Oro mag auch als Überleitung zu den freimaurerischen Implikationen dienen, die die Handlung in ungewöhnlich vielfältiger Weise aufweist. Insbesondere die Prüfungen des Oro nämlich zeichnen sich durch deutliche Übereinstimmungen mit freimaurerischen Ritualen aus und lassen sich als Initiation interpretieren, bei der Osiride die Funktion des Paten zukommt, der den neuen Logenbruder empfiehlt und in die grundlegenden Geheimnisse der Loge einweiht. Die Prüfungen selbst werden in bemerkenswert deutlicher Form charakterisiert. So besteht die erste in Oros Durchquerung des Labyrinths zu Beginn der Oper und erlangt insofern eine besondere Qualität, als Oro sie unbewußt, lediglich geleitet von seinem Drang nach Tugenderlangung auf sich nimmt. Osiride kommentiert sie mit den Worten „Tu rinascesti“³⁵ und spricht damit den im Initiationsritus zentralen Gedanken der symbolischen Wiedergeburt, die mit der Absolvierung einer Prüfung verbunden ist, in aller Offenheit aus.

Konkret ist Oro mit der Durchdringung des Labyrinths nicht nur zu einem kleinen Sonnentempel vorgedrungen, der sich als Loge bzw. als Ort der Kultivierung der höchsten freimaurerischen Ideale mit Osiride als Meister vom Stuhl lesen läßt, sondern auch zu dem Ort, an dem die Tugend (= Aretea) zu Hause ist. Bevor er diese jedoch endgültig erlangt, muß er die zweite und dritte Prüfung (Versuchung durch die Verlockungen Geriones, Bezwingung der bösen Genien) bestehen, bei deren Bewältigung ihn Osiride wiederum als väterlicher Pate berät und ihm sowohl die Notwendigkeit des Verzichts auf kriegerische Mittel deutlich macht, da nach freimaurerischer Überzeugung nur die Kräfte des tugendhaften Geistes zur Überwindung des Bösen befähigt sind, als auch das Abbild des erstrebten Ziels vor Augen führt, womit Oro noch weitere Bestärkung erfährt. Die abschließende Vereinigung des Paares in einem Sonnentempel symbolisiert demnach den Eintritt in den höchsten Erkenntnisgrad.

Bereits in früheren Untersuchungen wurden freimaurerische Topoi in *Osiride* wie der Kampf zwischen Licht und Finsternis sowie das Streben nach Tugend und Wahrheit herausgearbeitet und die daraus resultierenden Ähnlichkeiten mit der *Zauberflöte* betont,

³⁴ Heinrich Theodor Flathe, *Anton Clemens Theodor*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 1, S. 493.

³⁵ Libretto *Osiride* (wie Anm. 28), S. 18.

unter denen die Motive des Bildnisses und der Prüfungen wohl am augenfälligsten sind.³⁶ Dabei wurde jedoch kaum berücksichtigt, daß es sich bei diesen Motiven nicht bloß um signalartige Versatzstücke handelte, sondern daß sich die gesamte Handlung auf dieser Bedeutungsebene als ein konsistentes, freimaurerisches Lehrstück für den heran-gereiften Prinzen lesen läßt, deren volle Bedeutung sich nur dem Eingeweihten erschließt. Diese verschlüsselte Bedeutungsebene spiegelt sich auch in der Zahlensymbolik, die der dramaturgischen Anlage zugrundeliegt (vgl. Tabelle 3).³⁷ So gibt es drei Szenen, die die zentralen Stationen der Initiation des Oro bezeichnen: In I,3 bewältigt Oro die erste Prüfung, in II,3 wird er von Osiride über den Charakter der weiteren beiden belehrt, die er in II,7 absolviert. Bei den Zahlen 3 und 7 handelt es sich um Symbole des positiven Prinzips, auf das die entsprechenden Szenen somit unmittelbar bezogen erscheinen. Daneben erscheint die 5 in ihrer Verkörperung des Negativen: In der (bei der Aufführung gestrichenen) fünften Szene des ersten Aktes wird Aretea entführt, in der fünften des zweiten Aktes droht sie in der Gefangenschaft Geriones zu verzweifeln. Daß schließlich die Apotheose des Brautpaars und damit der herrscherlichen Tugend gerade in der 10. Szene des zweiten Aktes erfolgt, bezieht sich auf die endgültige, allumfassende Ganzheit, die die Zahl verkörpert.

Akt, Szene	Ort	Personen	Inhalt
I,1	Gärten der Iside	Iside, Aretea, Priesterinnen und Jungfrauen Aretea ab	Anrufung der Sonnengöttin, Lob der Regierung des Osiride, Aretea gesteht Liebe zu Oro
I,2		Iside, dann Osiride Iside ab	Bericht über rätselhafte Flucht des Oro
I,3		Osiride, dann Oro beide ab	Liebesklage des Oro, Bericht über wegweisendes Licht im Labyrinth, Verkündung der Bestimmung beider füreinander
I,4	Unterirdische Grotte (lt. Libretto: nahe den königlichen Gärten)	Geryon, dann Typhon alle ab	Geryon bittet seinen Vater Typhon um Hilfe bei der geplanten Entführung Areteas, erhält dafür Typhons Gefolge
(I,5)			Entführung Areteas (Szene fehlt im Libretto)

³⁶ Kelsch, *Osiride* (wie Anm. 11), S. 23 ff., Ortrun Landmann, Naumann, *Johann Gottlieb. Osiride*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München und Zürich 1991, S. 396 f.

³⁷ Aus der umfangreichen Literatur zu der Thematik vgl. für diesen Zusammenhang speziell Margarete Riemschneider, *Von 0 bis 1001. Das Geheimnis der numinosen Zahl*, München 1966, sowie Christopher Butler, *Number Symbolism*, London 1970.

II.1	Königlicher Vorhof	Iside, Priesterinnen und Jungfrauen	Klage über die Entführung Areteas
II.2		Die Vorigen, Osiride Iside ab	Deutung der Entführung als gottgewollt, Möglichkeit für Liebende zum gegenseitigen Tugendbeweis
II.3		Osiride, dann Oro Osiride ab	Belehrung des Oro über Charakter seines Kampfes gegen Geryon, Ankündigung der Probe
II.4		Oro allein	Zuversicht, Siegesgewißheit
II.5	Typhons Grotte	Aretea, 4 böse Genien, dann Geryon Aretea mit Genien ab	Hoffnungslosigkeit Areteas, Verlockungen Geryons, wenn sie Oro entsagt, wütende Zurückweisung, Gnadenbitte für Oro
II.6		Geryon allein entfernt sich	Ankündigung, Oro zu verführen, Bekenntnis zum Bösen
II.7		Osiride, Oro, Geryon abseits Osiride ab	Osiride ermahnt Oro zur Tugend, zeigt ihm Bild Areteas, zeigt ihm Zugang zu ihrem Gefängnis
II.8		Oro, Geryon abseits, Chor der Verlockungen	Oro in Bild Areteas versunken, Verwandlung der Szene in Zaubergarten mit Verlockungen, die Geryon Oro bei Verzicht auf Aretea verspricht. Zurückweisung. Geryon schwört Rache.
II.9	Verwandlung der Grotte in Tempel der Sonne	Oro, Geryon, böse Genien	Kampf zwischen Oro und Genien, Oro dringt jedoch zu Areteas Gefängnis vor, Genien sind besiegt
II.10		Osiride, Iside, Jungfrauen, Priesterinnen, Chor der Verlockungen (nun Begleiter der Tugend), Aretea, Oro	Jubel, Aretea und Oro erstaunt bei erstem Zusammentreffen, Osiride beglückwünscht sie, allgemeiner Jubel

Tabelle 3: Naumann, *Osiride* (Szenenfolge)

Bemerkenswert ist ferner, daß in I,3 Osiride seinen Sohn, nachdem dieser das Labyrinth durchschritten hat und überwältigt von seinen ihm bis dahin ungekannten Gefühlen vor dem Vater steht, mit drei Fragenkomplexen konfrontiert: „Donde nasce il tuo tormento?“, „In questo loco | Come sei? Quale scorta | I tuoi passi guidò?“ sowie „E quale | Cagion qui ti condusse, e da qual fonte | Nascon i tuoi sospiri? Abbassi il Ciglio? | Parla: ti fai vermiglio?“³⁸ Man kann darin eine deutliche Anspielung auf das freimaurerische Initiationsritual sehen, bei dem der Kandidat zu Beginn mit den drei Fragen „Qui est-il?, d’ou vient-il? et quel est son dessein?“ konfrontiert wird. Während die erste Frage im Libretto von diesem Schema abweicht, lassen sich die zweite, die auf die Herkunft bzw. den bislang zurückgelegten (Lebens-)Weg zielt, und die auf die Motive gerichtete dritte eindeutig in Übereinstimmung bringen.³⁹

Man könnte weitere Aspekte nennen, doch dürfte deutlich geworden sein, daß Mazzolà, selbst ein Freimaurer, das Libretto ganz in freimaurerischem Sinne verfaßt hat. Gleichwohl war die Handlung auch vordergründig im Sinne der eingangs skizzierten Vervollkommnung der fürstlichen Tugendhaftigkeit zu lesen, obwohl die freimaurerische Implikation mindestens ebenso augenfällig ist wie in Mozarts *Zauberflöte* und vom zeitgenössischen Publikum wohl insgesamt wahrgenommen, wenn auch nur von den wenigen „Eingeweihten“ komplett verstanden wurde. Zum besseren Verständnis dieser etwas vage anmutenden Ambivalenz sei hinzugefügt, daß sich die Freimaurerei generell nicht als ein in sich vollkommen abgeschlossenes, klar verfaßtes System begreifen läßt, sondern vielmehr von dem durchaus allgemein aufklärerischen Ideal der moralischen Vervollkommnung des Individuums und der Gesellschaft ausging, sich bei deren Erlangung jedoch in hohem Maße auf antike und mittelalterliche Lehren und Geheimwissenschaften stützte, deren Inhalt ein locker gefügtes Arsenal an Analogien und Symbolen zur Veranschaulichung der Inhalte wie auch zur verschlüsselten Verständigung unter den Eingeweihten boten.

In ihrem ambivalenten Charakter ist die Oper einigen Bildungsromanen wie François de Salignac de la Motte-Fénelons *Télémaque* (1699) oder Jean Terrassons *Sethos* (1731) vergleichbar, wobei letzterer mit seiner direkten Plutarch-Rezeption auch eine der unmittelbaren Vorlagen für den Librettisten Mazzolà dargestellt haben dürfte. Auch wenn diese beiden für die Aufklärung insgesamt wegbereitenden Romane noch nicht unter freimaurerischem Einfluß stehen konnten, so wurden speziell sie von den Freimaurern mit Begeisterung rezipiert, gedeutet und als Inspiration für ihre Konzeption tugendhafter Ausbildung des Menschen herangezogen. Ihnen wurde also eine symbolische Bedeutungsebene unterlegt, die sie zu Manifesten freimaurerischen Denkens werden ließ. Mit dem *Sethos*-Roman hat *Osiride* dabei gemein, daß das altägyptische Sujet anders als noch im Falle von Rameaus *Zoroastre* nicht mehr zwangsläufig einen Freimaurer-Kontext nahelegte, sondern nun auch im Zusammenhang mit der allgemein

³⁸ „Woher Deine Marter?“, „Wie kömst du an diesen Ort? Wer war dein Führer?“, „Welche Ursache führt dich hieher? Und aus welcher Quelle entspringen deine Thränen? Du schlägst die Augen nieder? Sprich; du erröthest?“ Libretto *Osiride* (wie Anm. 28), S. 18 ff.

³⁹ Vgl. zu dem Frageritual sowie weiteren Beispielen für dessen Verarbeitung in der Opernliteratur Tocchini, *I fratelli d’Orfeo* (wie Anm. 4), S. 261.

erwachten Ägypten-Begeisterung gesehen werden konnte, die z. B. auch bei Goethe in diesen Jahren zu beobachten ist.⁴⁰

Auf musikalischer Ebene dagegen sind die freimaurerischen Bezüge insgesamt weit weniger ausgeprägt. Zwar verwies Engländer auf eine an den Eröffnungsritus von Logenversammlungen angelehnte Hammerschlag-Motivik, die die Komposition geradezu leitmotivisch durchziehe,⁴¹ jedoch lassen sich weitere symbolhafte tonartliche, metrische oder instrumentationsspezifische Bezüge nicht festmachen.⁴² Das eigentlich Bemerkenswerte an der Partitur ist in der Tat auch ihre Fortschrittlichkeit. Naumann bringt hier erstmals seine schwedischen Erfahrungen mit der Opernreform in ein Werk für die Dresdner Bühne ein. Auf diesen Aspekt wurde bereits mehrfach hingewiesen, so daß an dieser Stelle auf eine genauere Betrachtung verzichtet werden kann.⁴³ Erinnert sei nur an die großen durchkomponierten Szenen, das Ineinandergreifen von Rezitativen und Arien sowie die stark aufgewertete Funktion des Chores.

Insofern weist das Werk markante Parallelen speziell mit einer anderen Oper auf, deren freimaurerischer Hintergrund erst kürzlich aufgedeckt werden konnte: Glucks *Orfeo ed Euridice*. Auch hier konnte gezeigt werden, daß sich unter der Oberfläche eines klassischen Opernstoffes ein komplexes Netz freimaurerischer Symbolik verbirgt, das sich nur bei genauer Kenntnis der entsprechenden Riten erschließt.⁴⁴ Diese Ebene blieb lange unerkannt, da im Vordergrund der weitreichende musikdramatische Reformansatz steht, der scheinbar unverbunden neben der symbolhaften Bedeutungsebene angesiedelt ist. Sieht man diese Affinität vor dem Hintergrund der Tatsache, daß auch die späteren Reformopern Glucks und ihre Verbreitung in den 1770er Jahren eng an freimaurerische Netzwerke geknüpft waren, so ließe sich die These ableiten, daß Naumanns *Osiride* im Kontext einer breiten, bislang nur schlaglichtartig beleuchteten Strömung einer vom Freimaurertum geförderten und inspirierten Opernreform zu sehen ist, die auf eine weit- aus komplexere Integration geistiger Tradition und musikalischer Innovation abzielte, als sie von der Forschung bislang unter dem Stichwort „Freimaurermusik“ subsumiert wird.⁴⁵ Als wesentliches Element einer solchen Entwicklung ließe sich genau jene Vielschichtigkeit und Janusköpfigkeit bezeichnen, die im Falle von *Osiride* und auch schon von *Zoroastro* festgestellt werden kann. So wie das Freimaurertum eine Hebung des geistigen und materiellen Gemeinwohls zum Ziel hatte, zur letzten Erkenntnis jedoch nur wenige Auserwählte für fähig erachtete, strebte auch die Opernreform nach einer Opti-

⁴⁰ Vgl. beispielsweise Erik Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland*, München 1999, passim. Zwar kam in diesem Zuge auch eine neue Richtung der Freimaurerei auf, der von Cagliostro kurz zuvor begründete ägyptische Ritus, jedoch nahm man in Dresden diesen nicht an. Im Gegenteil zeigt die überlieferte Beschreibung der neuen Ausstattung des Logensaals, die kurz nach 1780 angefertigt wurde, daß diese keine nennenswerten Ägyptizismen aufwies. Vgl. Peuckert, *Die ger. und volk. St. Johannisloge* (wie Anm. 6), S. 90 f.

⁴¹ Engländer, *Johann Gottlieb Naumann* (wie Anm. 3), S. 340.

⁴² Die „Grundtonart“ der Oper ist D-Dur, mit der vermutlich der Festlichkeit des Anlasses Rechnung getragen werden soll. Der weitere Tonartenplan weist ebenfalls keine signifikanten Merkmale auf. Auch finden zwei- und dreizeitige Metren unabhängig von der jeweiligen freimaurerischen Bedeutung einer Szene eher dem „vordergründigen“ Charakter entsprechend Verwendung.

⁴³ Engländer, *Johann Gottlieb Naumann* (wie Anm. 3), S. 337 und ad ind.; Landmann, *Osiride* (wie Anm. 36).

⁴⁴ Tocchini, *I fratelli d'Orfeo* (wie Anm. 4), S. 69 ff.

⁴⁵ Vgl. etwa Hans-Josef Irmen, *Freimaurermusik*, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. ²1995, Sp. 871–888.

mierung der musiktheatralischen Wahrhaftigkeit insgesamt, ohne daß dabei die genauen Mechanismen für jeden nachvollziehbar werden mußten.

Solche Überlegungen können in diesem Zusammenhang freilich nur angerissen werden. Auch muß ihre Relevanz für die Dresdner Situation vorläufig eher zurückhaltend eingestuft werden, denn wie bereits angedeutet läßt sich eine entsprechende Tradition in der Folge von *Osiride* nicht ausmachen. Allenfalls in Joseph Schusters *Rübenzahl* von 1789 finden sich freimaurerische Gedanken in karikierender Form angedeutet.⁴⁶ Somit bleibt festzuhalten, daß es trotz der durchgängigen Leitung des Dresdner Hofopernbetriebs durch Freimaurer zu keiner Zeit zu einer längerfristig freimaurerisch geprägten Spielplangestaltung kam wie an anderen Orten.⁴⁷ Den Grund mag man in einer mangelnden Aufgeschlossenheit des Hofes für diese Art von Fortschrittlichkeit auf der Opernbühne zu suchen haben.

⁴⁶ Vgl. zum Inhalt der Oper Richard Engländer, *Die Opern Joseph Schusters*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1928), S. 257–291, hier: S. 270.

⁴⁷ Neben dem bereits erwähnten Fall Parma war dies vor allem in Wien der Fall. Vgl. dazu Elisabeth Großegger, *Freimaurerei und Theater. 1770–1800. Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien*, Wien u. a. 1981.

Telemann und die thüringischen Fürstenhäuser

Von Wolf Hohohm

Die Beschäftigung mit dem Thema „Telemann und Thüringen“ bedeutet, sich in eine lange Wissenschaftstradition einzureihen. Als einer der ersten wandte sich Erdmann Werner Böhme diesem Gebiet zu¹ – manche Quelle, die er noch kannte, ist heute verloren. Claus Oefner schrieb über die Eisenacher Musikgeschichte der Zeit Telemanns eine umfang- und aufschlußreiche Dissertation, aus der auch einige Auszüge im Druck erschienen.² Hans Rudolf Jung habilitierte sich mit der Schrift *Telemann und Thüringen*, von der er auch eine Kurzfassung veröffentlichte.³ Telemanns Kammermusik-Drucke der Frankfurter Zeit haben Hartmut Schaefer und jüngst Peter Cahn untersucht.⁴ Dieses und anderes, in den Anmerkungen angeführtes Schrifttum soll dem Leser als ergänzende Information dienen. In meinen Ausführungen möchte ich Vermutungen über die Entstehung der „vollendeten Kantate“, wie sie von Neumeister und Telemann entwickelt wurde, darlegen. Außerdem werden im Anhang Telemanns Widmungsvorworte für Thüringer Fürsten, bisher an unterschiedlichen, versteckten Stellen veröffentlicht und nirgends vollständig übersetzt, in Originalsprache und in deutscher Übersetzung wiedergegeben.⁵

Bei der Betrachtung seines Entwicklungs- und Lebensweges nennt Georg Philipp Telemann, nunmehr Kapellmeister in Frankfurt am Main, in seiner Autobiographie von 1718 Gott und Natur als Urheber seiner Begabung und seines Fortkommens.⁶ „Es wird aus allen Umständen erhellen, daß Gott und Natur mich zur Music recht gezogen haben und also dieses dadurch bestätigt wird: Quod Musici nascentur, non fiant“ [Musiker

¹ Erdmann Werner Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931.

² Claus Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Diss. Halle 1975 (masch.); Claus Oefner, *Telemann in Eisenach. Die Eisenacher Musikpflege im frühen 18. Jahrhundert*, Eisenach 1980 (*Eisenacher Schriften zur Heimatkunde*, Heft 8); Claus Oefner, *Die Musikerfamilie Bach in Eisenach*, Eisenach 1996 (*Schriften zur Musikgeschichte Thüringens*, Bd. 1).

³ Hans Rudolf Jung, *Georg Philipp Telemann als Eisenacher Kapellmeister und seine weltlichen Festmusiken für den Eisenacher Hof*, 2 Bde., Diss. B Halle 1975; Hans Rudolf Jung, *Telemann. Wirkung und Ausstrahlung auf Musiker und das Musikleben in Thüringen*, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Konferenzbericht Magdeburg 1981, Magdeburg 1983, Teil 1, S. 30 ff.

⁴ Hartmut Schaefer, *Die Notendrucke und Musikverleger in Franckfurt am Main von 1630 bis um 1720*, Kassel u. a. 1975, Bd. 1, S. 365–374, Bd. 2, Nr. 1.255 (*Six Sonates*, 1715), 1.256 (*Kleine Cammer-music*, 1716), 1.258 (J. E. v. Weimar, *Six Concerts*, 1718), 1.263 (*Sei Suonatine*, 1718), 1.265 (*Six Trio*, 1718); Peter Cahn, *Zu Telemanns Frankfurter Kammermusik*, in: *Telemann in Frankfurt*, Bericht über das Symposium Frankfurt (Main) 1996, hrsg. von Peter Cahn, Mainz u. a. 2000, S. 196–207.

⁵ Die Telemannforschung hat diese Vorworte bisher recht stiefmütterlich behandelt. Sie sind jedes für sich an mitunter versteckter Stelle, aber nie vollständig übersetzt, veröffentlicht worden. Zum ersten Mal erscheinen sie hier gemeinsam im Original und mit deutschen Übersetzungen, die mir Herr Dr. Jürgen Rathje, Hamburg, zur Verfügung stellte, wofür ich ihm herzlich danke.

⁶ Sämtliche Zitate aus Telemanns 1. (1718) und 3. Autobiographie (1740) nach Werner Rackwitz (Hrsg.), *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, S. 89 ff. und 194 ff.

werden geboren, nicht gemacht]. Vorbild war ihm die Gelehrsamkeit des Herrn Kuhnau, die die Begierde in ihm aufrichtete, mit der Zeit einen Teil von dessen rühmlichen Qualitäten zu erlangen. „Ob nun zwar mein Wunsch den Ausschlag überwogen hat / so dancke doch der gütigen Providenz [Vorsehung] für das Verliehene / so wenig es auch ist...“

Doch er nennt auch noch ein Zweites und hebt seinen Fleiß hervor. Bekannt ist das kleine Gedichtchen aus derselben Autobiographie, das seine Lebensmaxime verrät:

„Lust und Fleiß kann Wege finden /
Ob sie noch so tieff verschneyt /
Und ein kühnes Unterwinden
Trotzet der Unmöglichkeit.
Zeigen sich gleich große Berge?
Frisch gewagt! Du kommst hinan.
Sieh die Schwürigkeit für Zwerge /
Dich für einen Riesen an.“

Und schließlich erläutert er dort:

„...wann ich viel von meinem Fleisse melde /
so ist es nicht geschehen /
mich damit groß zu machen /
indem doch dieses eine allgemeine Bedingung aller Menschen ist /
daß sie ohne Arbeit nichts erlangen sollen...“

Und er zitiert nun – etwas verkürzt – Horaz aus dem 9. Buch der Satiren:

„Nil sine magno Vita labore dedit Mortalibus.“
[Dem Sterblichen wird in der Welt nichts ohne große Mühe zuteil.]

Telemann war nicht Philosoph, sondern ein gebildeter Musiker, und er benutzte hier den Wortschatz des Gebildeten. Der Musiker lebt aber nicht im luftleeren Raum, deshalb betont er noch ein Drittes:

„Endlich dancke der göttlichen Allmacht /
daß sie mein Hertz zur alleredelsten Music gelencket /
die über dem /
daß sie ihren Anhängern die Arbeit zur Wollust machet /
die Wiederwärtigkeiten des Lebens verzuckert /
und von denen Hohen der Welt /
wie nicht weniger von vielen vernünftigen Leuten /
getrieben und in Ehren gehalten /
auch denenjenigen /
welche durch viele Arbeit eine Staffel [eine Stufe] in selbiger erlanget /
reichlich belohnet wird.“

Das Fortkommen des Musikers hängt also, so kann diese Passage auch gelesen werden, auch von den Hohen der Welt sowie von vielen vernünftigen Leuten ab, die die Musik betreiben und in Ehren halten. In einem Gedicht, das Telemann Johann Mattheson 1719 für dessen *Exemplarische Organisten-Probe* zur Verfügung stellte,⁷ zählt er einige von den musizierenden ehemals ganz Hohen der Welt auf, nämlich die Kaiser Nero und Karl VI., und prägt in diesem Zusammenhang den Vers: „Und mancher großer Fürst kann ein Apollo sein.“, wobei er in einer Fußnote als Beispiele auf folgende musizierende Fürsten seiner Gegenwart verweist: „Friedrich der andere / Herzog zu Sachsen-Gotha; Ernst Ludewig / Land-Grav zu Hessen-Darmstadt / und Ernst [sic!] / Printz zu Sachsen-Weymar / (höchst seligen Andenckens) sind wegen der Composition zu verehren (welcher letztere ein Opus Concerte in Kupfferstich publiciret). Wegen der Instrumental-Music aber Fridericus Ludovicus, Erb-Printz zu Würtemberg-Stuttgard / Immanuel Leberecht / Fürst zu Anhalt-Köthen / u. a. m.“

Zwei Persönlichkeiten Thüringischer Fürstenhäuser finden sich unter den in dieser Liste aufgeführten Komponisten. Es sind jene, denen Telemann zwei von seinen vier Drucken widmete, die zwischen 1715 und 1718 erschienen: Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar, aus Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers Lebensgeschichte bekannt, und Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha. Bei der Erwähnung der Violinkonzerte des Prinzen verschweigt Telemann seine Herausgeberschaft. Einen dritten Druck widmete er dem Reichsgrafen Heinrich XI. von Reuß-Schleiz (jüngere Linie). Auf diese Männer, auf diese Widmungen wird sogleich einzugehen sein.

Auch je einen nichtthüringischen Fürsten, Grafen und „Junker“ bedachte Telemann – später – mit Widmungen, damit ihnen dankend, ihren Beifall heischend, gleichermaßen wohl auch ihre Zuwendungen erwartend.⁸ Dennoch blieb sein Verhältnis zu den Höfen, ihren Regenten und dem hohen Adel durchaus ambivalent. Er suchte, sich endlich „in einer Republick“ niederzulassen und betrieb den Wechsel nach Frankfurt (Main), den er schließlich 1712 vollzog.⁹ Zwar hat es den Anschein, als wollte er wenige Jahre darauf (1718) seinen Vorsätzen wieder untreu werden, als er beinahe der Versuchung erlag, Gothaer Hofkapellmeister zu werden. Doch er zog es letztlich vor, in Frankfurt am Main zu bleiben und dann nach Hamburg zu gehen. Wohl kaum „eine winselnde Ehegattin“ allein, sondern wohl eher nüchternes Abwägen werden ihn bewogen haben, das verlockende Angebot abzulehnen.¹⁰ Von der Position des erfolgreichen, weithin bekannten

⁷ Ebd., S. 108 f.

⁸ Vgl. Martin Ruhnke (Hrsg.), *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalwerke*, Bd. 1–3, Kassel 1984, 1992, 1999, TWV 34:5–100 (Reichsgraf Friedrich Carl zu Erbach), TWV 50:2 usw. (Landgraf Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt), TWV 43:D1 usw. (Joachim Erasmus von Moldenit), vgl. zur letztgenannten Widmung Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und der „Junker von Moldenit“ – die unbekannte Widmung der Hamburger Quadri von 1730*, in: *Telemann-Gesellschaft e.V. (Internationale Vereinigung). Mitteilungsblatt*, Nr. 14 (Dezember 2003), S. 23–28.

⁹ Seinen in der Autobiographie von 1718 niedergeschriebenen Vorsatz, sich nach mehreren Jahren des Dienstes an Höfen endlich in einer „Republick“ niederlassen zu wollen, hatte Telemann schon in seinem Bewerbungsschreiben an den Frankfurter Rat geäußert. Vgl. Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente*, hrsg. von Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim 1999 (*Magdeburger Telemann-Studien*, XVI).

¹⁰ Zur Gothaer Bewerbung s. Anm. 31.

Kapellmeisters der „Republiken“ Frankfurt und Hamburg aus konnte er aber nunmehr zu manchen Höfen bei aller Distanz gute Kontakte entwickeln.

Unter Telemanns vielen und vielseitigen Beziehungen zu thüringischen Persönlichkeiten – Fürsten, Regierungsbeamten, Musikern, Verwandten – sind jene zu Dynasten und ihren Familien für ihn, den Komponisten, natürlich die lebensgeschichtlich wichtigeren, bedeutenderen gewesen. Zwar hatte Telemann Verwandte in Wormstedt bei Apolda, später in Jena;¹¹ zwar unterhielt er über die gemeinsame Thüringer (Eisenacher bzw. Weimarer) Zeit hinaus offensichtlich enge freundschaftliche Kontakte zu Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen;¹² zwar kannte er darüber hinaus sicherlich auch zahlreiche andere Musiker (bekannt ist sein Briefwechsel mit Johann Graf, Konzertmeister in Rudolstadt, Christoph Förster, Konzertmeister in Merseburg und Georg Andreas Sorge, Organist in Lobenstein)¹³ – zu seinem „Fortgange“ verhalfen ihm jedoch vor allem einige Fürsten. Ihnen wollen wir uns nunmehr zuwenden.

Die Grundlagen für die späteren Thüringer Verbindungen legte er, wie auf der Hand liegt, schon in Weißenfels. Anders gesagt: Ausgangspunkt aller Beziehungen zu den für ihn lebensgeschichtlich wichtigen thüringischen fürstlichen Persönlichkeiten war Weißenfels. In seiner Autobiographie von 1718 teilt Telemann mit: „Hiernächst war so glücklich / die Gnade Sr. Hoch Fürstl. Durchl. / des Hertzogs von Weissenfels / durch einige für Dero Theatro componirte Schau-Spiele / zu erwerben.“ 1740, in seiner 3. Autobiographie, läßt er knapp wissen: „Für den weissenfelsischen Hof verfertigte ich etwa vier Opern.“ Der junge Leipziger Student weilte offensichtlich recht oft dort. Aktenkundig gemacht wurde ein Besuch vom 14. August 1704, als „Mons. Delemann und 3 Sän-der“ in Weißenfels übernachteten und dem Wirt die Kosten vergütet wurden.¹⁴

Der von Telemann erwähnte musikfreudige Herzog war Johann Georg (1677–1712, reg. ab 1697, verheiratet mit einer Schwester des Eisenacher Herzogs Johann Wilhelm). Ihm folgten in der Regierung seine Brüder Christian (1682–1736, mehrfach erwähnt in der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs) und Johann Adolph II. (1685–1746, verheiratet mit einer Tochter des Eisenacher Herzogs Johann Wilhelm, dann mit einer Tochter Friedrichs II. von Sachsen-Gotha). Die herzoglichen Brüder besaßen bei ihrem

¹¹ Es handelt sich um den Bruder Heinrich Matthias Telemann (1672–1746) und seine Nachkommen, vgl. Wolf Hobohm (Hrsg.), „... aus diesem Ursprunge...“ *Dokumente, Materialien, Kommentare zur Familiengeschichte Georg Philipp Telemanns*, Magdeburg 1988, S. 43 ff.

¹² Wolf Hobohm, *Berührungspunkte in den Biographien Georg Philipp Telemanns und Johann Sebastian Bachs sowie ihrer Familien*, in: *Telemann und Bach. Telemann-Beiträge*, Hildesheim 2004 (*Magdeburger Telemann-Studien*, XVIII).

¹³ Telemann an Johann Graf, Hamburg 30.10.1732; Christoph Förster an Telemann, Merseburg 14.3.1733; Georg Andreas Sorge an Telemann, Lobenstein 16.6.1750, 6.10.1766, 3.5.1767, in: Hans Große, Hans Rudolf Jung (Hrsg.), *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, Leipzig 1972, S. 178 f., 317 f., 335–342.

¹⁴ Adolf Schmiededecke, *Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle*, in: *Mf* 14 (1961), S. 416–423; zur Musikpflege in Weißenfels weiterhin: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eine interdisziplinären Kolloquiums Weißenfels 1992*, Amsterdam u. a. 1994 (*Chloe. Beihefte zum Daphnis* 18); Eleonore Sent (Hrsg.), *Die Oper am Weißenfelser Hof*, Rudolstadt 1996 (*Weißenfelser Kulturtraditionen* 1).

Tod keinen männlichen Erben; diese albertinische Nebenlinie der Wettiner fiel folglich 1746 an Kursachsen zurück.¹⁵

Der Vater dieser Herzöge war der kunstsinnige Johann Adolph I. (1649–1697, reg. seit 1680). Schon dessen Geschwister wirkten nach ihrer Verheiratung in ihren Residenzen auf die dortige Musikpflege ein, so Magdalena Sibylla (1648–1681) in Gotha (verheiratet mit Friedrich I., Mutter des oben erwähnten Friedrich II.), Sophia (1654–1724) in Zerbst (verheiratet mit Carl Wilhelm, Gründung der Hofkapelle 1709), kaum wohl Christina (1656–1698) in Gottorp (verheiratet mit Herzog August Friedrich, der nur 1702–1705 als Vormund regierte) und Friedrich von Sachsen-Weißenfels (1673–1715), Kgl. Poln. und Kursächs. Generallieutenant in Dahme, verheiratet (seit 1711) mit Aemilia Agnes von Reuß-Schleiz (1667–1729, Tochter Heinrichs I. von Reuß-Schleiz, also Schwester von Telemanns Widmungsträger Heinrich XI., Witwe Balthasar Erdmanns von Promnitz [1656–1703], den sie in Schleiz 1682 geheiratet hatte, also die Mutter von Telemanns Grafen Erdmann II. von Promnitz).

Noch mehr aber verdienen es die Töchter Johann Adolphs I., d. h. die Schwestern der drei letzten Herzöge, hervorgehoben zu werden. Diese Prinzessinnen des Weißenfesler Hofes waren offensichtlich, das muß aus Telemanns Lebensweg geschlossen werden, seiner Musik sehr zugetan und protegierten deshalb den Komponisten. Seine musikalisch-berufliche Entwicklung ist von seinen Bindungen an ihre Höfe, also von ihren musikalischen Interessen, erheblich mitbestimmt worden.

Sophia von Sachsen-Weißenfels (1684–1752) heiratete 1699 den Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth (1678–1726). 1715, „Als / Seine Hoch-Fürstliche, Durchlauchtigkeit / Der Herr Marggraf / Georg Wilhelm / von Bayreuth / nach glücklich vollendeter Cur des Emser Bades / sich ganz unvermutet in Frankfurt am Mayn bey der / Hochzeit eines von dero Staatsministers / einfanden“, dichtete und komponierte Telemann ein *Drama per Musica* (TWV 13:24), dessen Text er später in der *Poesie der Nieder-Sachsen* veröffentlichte, dessen Musik jedoch verloren ist. 1723, nicht 1726, wie die Autobiographie von 1740 mitteilt, ernannte der Markgraf den Komponisten zum Kapellmeister von Haus aus, der seinerseits mindestens zwei Opern, *Alarich* und *Adelheid*, nach Bayreuth lieferte.¹⁶

Anna Maria (1683–1731) ehelichte am 16. Juni 1705 den Reichsgrafen Erdmann II. von Promnitz, den Besitzer der Herrschaften Sorau und Triebel sowie der Standesherrschaft Pleß. Die junge Gräfin bat sich, wie überliefert ist, bei ihrem Bruder den Hofdiakon Erdmann Neumeister (1671–1756) zum Hofprediger, Superintendenten und Beichtvater aus. Es ist ernsthaft in Betracht zu ziehen, daß sie auch die Verpflichtung des jungen Georg Philipp Telemann, dessen Weißenfesler Wirken sie ja miterlebt hatte, zum Hofkapellmeister betrieb. Die bisherige Annahme, Telemann habe es nach der Verhaftung seines Leipziger Förderers, Bürgermeister Franz Konrad Romanus (1671–1746),

¹⁵ Die Lebensdaten der hier und später genannten Wettiner nach: Otto Posse, *Die Wettiner. Genealogie des Gesammthausen Wettin Ernestinischer und Albertinischer Linie*, Leipzig und Berlin 1897, Reprint Leipzig 1994.

¹⁶ Vgl. Wolf Hohohm, *Telemanns Bayreuther Oper „Adelheid“*, in: Friedhelm Brusniak (Hrsg.), *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht*, Köln 1993, S.102–121 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung* 1).

vorgezogen, Leipzig zu verlassen, muß deshalb nicht bagatellisiert werden.¹⁷ Weshalb aber Telemann dann schon 1708 eine neue Stelle, die eines Konzertmeisters in Eisenach, antrat, kann ebenso nur vermutet werden.

Ohne Zweifel behinderten die Wirren des Nordischen Krieges, der auch Sorau traf und den Hof zum Verlassen der Stadt zwang, die regelmäßige Arbeit der Hofkapelle, ja machten sie sicherlich zeitweilig unmöglich. Ebenso werden Telemann, dem Komponisten von Neumeister-Texten, die Veränderungen in der Haltung des Grafen, seine zunehmend pietistischen Neigungen und die ersten Auseinandersetzungen mit dem Hofprediger Erdmann Neumeister nicht verborgen geblieben sein. Jeder von diesen mutmaßlichen oder tatsächlichen Gründen kann einen Anlaß gegeben haben.¹⁸

Telemann konnte sich offensichtlich im Guten von seinen Sorauer Verpflichtungen lösen. Zu seiner Hochzeit am 20. Sonntag nach Trinitatis, dem 13. Oktober, 1709 in Sorau fuhr er, wie es scheint, mit seiner Verlobten im Gefolge der Sorauer Gräfin, die Eisenach besucht hatte. Die Gräfin (wie übrigens auch „Herr Neumeister, Superintendens in Sorau“) befand sich auch unter den Paten seiner Tochter Maria Wilhelmina Eleonora, die am 14. 1. 1711 geboren und am 16. getauft wurde.¹⁹ Das läßt doch auf ein noch immer andauerndes gutes Verhältnis zu den ehemaligen Dienstherrn schließen. Vielleicht also gab es unter dem Einfluß der Schwestern Gräfin Anna Maria und Herzogin Magdalene Sibylle Absprachen und Übereinkünfte, die dem Musiker einen unbehinderten, komplikationslosen Wechsel ermöglichten. Denkbar ist natürlich auch ein von vornherein befristeter Anstellungsvertrag, was jedoch damals eher eine Ausnahme war.

Ist es ein Zufall? Am 28. Juli 1708 heiratete die Weißenfelder Prinzessin Magdalene Sibylle (1673–1726), also jene eben erwähnte Schwester der Sorauer Gräfin, in Weißenfels den Eisenacher Herzog Johann Wilhelm (1666–1729, reg. seit 1698). Es war dessen dritte Ehe. Vermutlich hat Telemann an diesen Hochzeitsfeiern teilgenommen und hier „aufgewartet“, denn im Herbst des Jahres hielt er sich nachweislich einige Zeit in Gotha auf. Jedenfalls übernahm er spätestens im Dezember 1708 in Eisenach die Stelle eines Konzertmeisters der von Pantalon Hebestreit zusammengestellten kleinen, neuen Kammermusik, der künftigen Hofkapelle. Hatte die neue Herzogin die Hand im Spiel und sich die Übernahme Telemanns und einiger Weißenfelder bzw. Leipziger Musiker quasi als Hochzeitsgabe erbeten, um nicht auf gewohnte Klänge in qualitätsvoller Ausführung verzichten zu müssen? So wurde Eisenach nun einige Jahre lang für Telemann ein aufgaben- und ereignisreicher, biographisch wichtiger Ort, dessen kompositorische Erträge von höchster Bedeutung für die Geschichte der Kirchenkantate sowie der Triosonate werden sollten.²⁰

¹⁷ Am deutlichsten bei Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990, S. 38 f. (*Beiträge zur Bach-Forschung* 8).

¹⁸ Vgl. Johann Samuel Magnus, *Historische Beschreibung Der Hoch-Reichs-Gräfflichen Promnitzschen Residentz-Stadt Sorau in Niederlausitz*, Leipzig 1710, passim; Ute Poetzsch-Seban, *Die theatralische Kirchenmusik von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann*, Diss. Halle 2003, S. 10 ff.; Hans Petri, *Der Pietismus in Sorau N.-L.*, in: *Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte* 9/10, Berlin 1913, S. 126–203.

¹⁹ Oefner, *Telemann in Eisenach* (wie Anm. 2), S. 13 ff.; Jung, *Telemann als Eisenacher Kapellmeister* (wie Anm. 3), S. 44–65.

²⁰ Wolf Hohohm, *Telemann und Eisenach*, in: *Bach und Thüringen. 76. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Eisenach 23. bis 27. Mai 2001. Bachfest-Buch*, hrsg. vom Kulturamt der Stadt Eisenach, S. 119–129.

Nur stichpunktartig wollen wir hier in Erinnerung rufen, was Telemann in seinen Autobiographien berichtete und heutzutage im Ergebnis neuerer Forschungen deutlicher dargestellt werden kann.

Eisenach war ihm „die hohe Schule“, so Telemann 1718, hier kam er „in verschiedenen zur Music gehörigen Sachen zu einer wahren Soliditæät“, er sei hier „auch im Christenthume ein gantz anderer Mensch worden“, denn er fand „bey der ungeheuchelten Gottesfurcht derer Durchl. Durchl. Herrschaften einen seeligen Wunsch / auch hierinne stärcker zu werden...“ Anfangs war in Eisenach die Absicht nur auf eine Instrumentalmusik gerichtet, doch erwuchs bald eine Kapelle (also Kirchenmusik). Kompositorisch befaßte er sich vor allem mit Konzerten. Zu ihnen behielt er dennoch das oft hervorgehobene gespaltene Verhältnis, seine Vorbilder waren damals Giuseppe Torelli und Tommaso Albinoni. Ebenso intensiv komponierte er Sonaten, besonders Triosonaten. Doch das weiß er, so schreibt er, daß er „allemaal die Kirchen-Music am meisten werthgeschätzt“. In der Mitte seiner Frankfurter Zeit, 1718, zurückblickend, nennt er als kompositorisches Ergebnis für Eisenach und für Frankfurt neben mehreren vollstimmigen und kleineren gottesdienstlichen Kantatenjahrgängen zahlreiche weitere kirchenmusikalische Gattungen wie „Communion- und Nachmittags-Stücke, Missen, Psalmen, Arietten u.s.w.“, weiterhin „Cantaten“ (also weltliche Kammerkantaten) und „Serenaten bey hohen, Geburtsh- oder Nahmens-Festen“.

Unter den Augen des Herzogs Johann Wilhelm, der übrigens Verfasser eines Andachtsbuchs war, von dem er nachdrückliche Wirkungen auf seine Untertanen erwartete,²¹ sicherlich kaum ohne Gespräche zwischen Herzog und Kapellmeister, entstand für das Kirchenjahr 1710/11 jener Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen* nach Worten von Erdmann Neumeister, in dem zum ersten Mal die sich dann als musikgeschichtlich außerordentlich zukunftsfähig erweisende, gottesdienstlich sinnvolle vierteilige Kantate, bestehend aus Bibelspruch (Dictum), madrigalischen Rezitativen und Arien sowie Kirchenlied, zu finden ist. Den Auftrag „Singet dem Herrn ein neues Lied“ verwirklichte der Komponist in neuartiger Weise, indem er für den Jahrgang die Klangwelt der (Leipziger, Weißenfeller) Oper nutzbar machte. Eine neue Art „theatralischer Kirchenmusik“ war damit geboren.²²

Ein solcher kirchenmusikalischer Wagemut ist nur mit Duldung, ja Zustimmung und Förderung, des Herzogs denkbar. Dieser (oder war es doch die aus Weißenfels stammende Herzogin?) tat auch nach Telemanns Weggang Anfang 1712 alles, um sich den berühmten Komponisten für die Eisenacher Hof- und Kirchenmusik zu erhalten. Die

²¹ Hagen Jäger, *Herzog Johann Wilhelm, ein Eisenacher Herrscher und seine Frömmigkeit*, in: ebd., S. 69–87

²² Poetzsch-Seban, *Die theatralische Kirchenmusik* (wie Anm. 18); Wolf Hobohm, *Telemann als Kantatenkomponist – Versuch einer Ordnung und Typologie seiner Jahrgänge*, in: „Nun bringt ein polnisch Lied die ganze Welt zum Springen“. *Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Sinzig 1998, S. 29–52 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 6); Wolf Hobohm, *Telemann als Kantatenkomponist zwischen 1710 und 1730*, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, hrsg. von Peter Cahn, Mainz u. a. 2000, S. 55–73 (*Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, Nr. 35); zu Neumeisters Rolle bei der Einführung madrigalischer Verse und der Begründung der Kantate vgl. die z. T. divergierenden Ansichten der Beiträge in: Henrike Rucker (Hrsg.), *Erdmann Neumeister (1671–1756), Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, Rudolstadt und Jena 2000, S. 111–134 (*Weißenfeller Kulturtraditionen*, Bd. 2).

Beziehungen Telemanns zu diesem Hof und die Lieferung von Kompositionen wurden wohl nie unterbrochen. Mit Dekret vom 11. März 1717 berief der Herzog Telemann zum „Kapellmeister von Haus aus“, 1725 bestellte er ihn zum „Korrespondenten“, „in welcher Verwaltung ich die merkwürdigstens Neuigkeiten im Norden wöchentlich zweimal zu berichten hatte“, – wohl nicht, weil er dem Komponisten zutraute, für das Eisenacher Herzogtum besonders wichtige Nachrichten sammeln oder ihn aus einer angeblich mißlichen finanziellen Situation retten zu können, sondern wohl eher deshalb, weil er damit den berühmten Musiker noch fester, noch enger an sich binden konnte. Am 4. Januar 1729 starb Herzog Johann Wilhelm. Telemann schickte drei Pakete mit dem Aufführungsmaterial einer Trauermusik nach Eisenach. Der neue Herzog Wilhelm Heinrich (1691–1741) und Telemann lösten sich Ende 1730 voneinander.²³

Der heute noch greifbare kompositorische Ertrag von Telemanns Tätigkeit als Eisenacher Kapellmeister sind etwa zehn Jahrgänge gottesdienstlicher Kantaten (die auch in Frankfurt und Hamburg zu hören waren), fünf Serenaten für fürstliche Geburtstage und ähnliche Anlässe, eine beträchtliche Anzahl von Instrumentalwerken, die man aus stilistischen Gründen oder solchen der Überlieferung dieser Zeit zurechnen kann.

Wenn ich mich nun Weimar zuwenden, so fällt der Blick zunächst auf die Person Johann Sebastian Bachs, der seit Sommer 1708 als Organist und Kammermusiker im Dienst beider regierender Linien dieses herzoglichen Hauses stand.²⁴ Die thüringischen Kleinstaaten führten nur zögernd die Primogenitur-Erbfolge ein. In Weimar regierten nach dem Tode Johann Ernsts II. 1683 dessen Söhne Wilhelm Ernst (1662–1728) und Johann Ernst III. (1664–1707) gemeinsam das Ländchen; nach dem Tode des Letzteren trat in dessen Rechte als Mitregent sein Sohn Ernst August (1688–1748). Seit 1728 regierte Ernst August, über dessen Charakter und sonstige Neigungen hier nicht geurteilt werden soll, allein.

Forschungen und Darstellungen der jüngst vergangenen Zeit haben nachdrücklich die Rolle des hochbegabten Weimarer Prinzen Johann Ernst (1696–1715), eines Halbbruders des Mitregenten Ernst August und Schülers Johann Gottfried Walthers, unterstrichen. Walther stellte für ihn die *Praecepta der musicalischen Composition* zusammen.²⁵ Für ihn entstanden die Bachschen Konzertranskriptionen. Auch Telemann muß sich wiederholt im Umkreis des Prinzen bewegt haben. Zwischen Telemann und Johann Sebastian Bach entwickelte sich damals offensichtlich eine über den kollegialen Umgang hinausgehende Freundschaft. Bach schrieb sich schon 1709 ein Konzert des Eisenacher

²³ Jung, *Telemann als Eisenacher Kapellmeister* (wie Anm. 3), S. 66–114.

²⁴ Hans Rudolf Jung, *Johann Sebastian Bach in Weimar 1708 bis 1717*. Weimar 1985; Reinmar Emans (Hrsg.), *Erste Thüringer Landesausstellung. Der junge Bach – weil er nicht aufzuhalten. Begleitbuch*, Erfurt 2000, S. 283–333. Bach in Weimar betreffende Beiträge von Andreas Glöckner, Alfred Dürr, Werner Breig und Ares Rolf; zu Prinz Johann Ernst weiterhin: Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 156–173; Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Johann Gottfried Walther. Briefe*, Leipzig 1987, passim.

²⁵ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung* 2).

Freundes und Kollegen ab und bearbeitete ein anderes für den Prinzen.²⁶ Auch dessen Lehrer Johann Gottfried Walther transkribierte ein Telemann-Konzert für die Orgel. Am 10. März 1714 ließ Bach seinen Sohn Carl Philipp Emanuel taufen. Unter den Paten nennt die Kirchenbucheintragung „Herr Georg Philipp Telemann, bey der Keyserlich Freyen Reichs-Stadt Frankfurth am Mayn Capellmeister“; der Täufling erhielt einen der Vornamen des Paten und ließ später die Verbindung zu diesem nie abreißen.²⁷ Die regierenden Fürsten und ihre Familien besuchten sich regelmäßig gegenseitig. Ihre Kammermusiker mußten mitreisen; auch unter den Musikern scheint es viele private Begegnungen gegeben zu haben. Musiker der Nachbarkapellen wurden von den Höfen auch verpflichtet, wenn personalintensive musikalische Anlässe zu bewältigen waren. Diese Besuche und Begegnungen haben im mitteldeutschen Raum die schnelle Verbreitung des telemannschen Kantatenstils, der vivaldischen Konzertform und mancher stilistischen Eigenart der Ouverturesuite mitbewirkt.

Dem Prinzen Johann Ernst widmete Telemann in Frankfurt sein erstes Druckwerk, die *Six Sonates à Violon seul, accompagné par le Clavessin, dédiés à S.A.S. Monseigneur le Prince IEAN ERNESTE*, ein außerordentlich erfolgreiches Werk, das weitere Auflagen und Nachdrucke erlebte. Seiner Widmungsvorrede vom 24. März 1715 (vgl. Anhang) zufolge wußte Telemann damals schon von den Konzerten des Prinzen. Dieser starb am 1.8.1715 in Telemanns Nähe, in Frankfurt am Main. Wahrscheinlich wird man spätestens damals mit Telemann die Druckausgabe der prinzlichen Violinkonzerte vereinbart haben. Sechs von ihnen erschienen 1718 mit Telemanns Vorrede vom 1. Februar jenes Jahres (vgl. Anhang) in Kommission bei dem Verleger Johann Herbord Kloß in Leipzig und dem Buchhändler A. Sellius in Halle. Ein nachhaltiger verlegerischer Erfolg scheint allerdings mit der Ausgabe nicht erreicht worden zu sein.²⁸ Ohnehin stimmt es nachdenklich, daß sich Telemann trotz seiner bekannten Ablehnung des italienischen Concerto-Typs Vivaldischer Prägung für diese Werke einspannen ließ.

Auch dem Mitregenten Herzog Ernst August, dem älteren Halbbruder des verstorbenen Prinzen, stand Telemann nahe. Zwei Briefe Telemanns an den Herzog aus den Jahren 1720 und 1721 widerspiegeln eine lebhaftere Musikalienlieferung, die zeitweilig offensichtlich monatlich erfolgte. Schließlich setzte sich der Herzog bei seinem Eisenacher Vetter sogar dafür ein, daß Telemann zum „Korrespondenten“ von „Zeitungen“ (Nachrichten) aus dem Norden ernannt wurde, und versprach ihm die Berufung zum gesamtnerstnischen Kapellmeister.²⁹

²⁶ Hans-Joachim Schulze, *Telemann-Pisendel-Bach. Zu einem unbekanntem Bach-Autograph*, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Konferenzbericht. Magdeburg 1981*, Teil 2, S. 73–77, s. weiterhin Anm. 24.

²⁷ *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente*, Kassel und Leipzig 1969, Nr. 67, S. 54; Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, Leipzig 1975, S. 16.

²⁸ Vgl. Anm. 4 und 24.

²⁹ Zu Ernst August s. Gottfried Albin Wette, *Kurzgefaßte Lebensgeschichte der Herzöge zu Sachsen, welche ... zu Weimar regiert haben*, Weimar 1770; Gitta Günther, Wolfram Huschke, Walter Steiner (Hrsg.), *Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte*, Weimar 1993, S. 109 f.; Große, Jung (Hrsg.), *Telemann. Briefwechsel* (wie Anm. 13), S. 176–178 und 80.

Das ist das Stichwort, mit dem ich mich jetzt Gotha zuwende. Der dortige Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha (1676–1732, reg. seit 1691) besaß Telemanns Urteil zufolge „die Eigenschaft eines unvergleichlichen Fürstens (der nicht viel weniger Noten wußte, als ich selbst)“. Heute wird dieser Herzog gern kritisiert wegen seiner Prunksucht und seiner Langmut.³⁰ Telemann hielt sich schon vor seinem Eisenacher Dienstantritt 1708 kurz in Gotha auf, und er scheint den Hof später wiederholt besucht und mit Kompositionen versorgt zu haben. Nach dem Tod des Kapellmeisters Christian Friedrich Witt am 3. April 1717 bot ihm der Herzog sofort „die Charge Dero Capellmeisters“ an. Telemann zeigte die Berufung dem Frankfurter Rat am 5. Oktober 1717 an und verband die Mitteilung jedoch mit der Bitte um Verbesserung seiner Musizierbedingungen und um Gehaltserhöhung – ein Zeichen dafür, daß er nach wie vor der Frankfurter Stelle treu zu bleiben gedachte. In seiner Autobiographie von 1740 berichtet er außerordentlich breit über die Angelegenheit. Vor wenigen Jahren hat Hans Rudolf Jung sie mehrmals ausführlich dargestellt, doch sein Ausgangspunkt, Kapellmeister Witt sei schon 1716 gestorben, wie auch Telemanns Angabe, daß er „ohngefähr, 1716. durch Gotha reisete“, sind heute zu korrigieren. Das Gothaer Angebot kam wenig später als seine Vereinbarung mit dem Eisenacher Hof. Und Telemann erinnert sich in diesem Zusammenhang, daß auch Herzog Ernst August von Weimar ihn zu den Eisenacher Bedingungen zu verpflichten beabsichtigte, ja ihm den „Titel eines allgemeinen Capellmeisters besagter [das heißt: der ernestinischen] Linie zu verschaffen“ versprach. Ernst August, der eben nur Mitregent war, wird da seinen Einfluß überschätzt haben. Alle diese Verträge und Angebote, von denen nur die Eisenacher Berufung längeren Bestand hatte, waren für Telemann sehr ehrenvoll, schließlich aber zog er Frankfurt vor, wo er „warm“ saß. Herzog Friedrich II. von Gotha aber dankte er, indem er ihm 1718 seine *Six Trio* widmete (vgl. Anhang).³¹

Eine Widmung, nämlich die der *Sei Suonatine, per Violino e Cembalo* erhielt 1718 auch Reichsgraf Heinrich XI. von Reuß-Schleiz (jüngere Linie, 1669–1726, reg. seit 1692), Ältester des vielfach verzweigten Gesamthauses Reuß seit 1711. Ihm werden rege kulturelle und Regierungsinteressen bescheinigt, doch konnte sich seine kleines Ländchen keine Hofkapelle, sondern nur wenige Kammermusiker leisten.³² Telemann kann auch ihn, der ein Onkel des Grafen Erdmann II. von Promnitz war (s. o.), schon seit seiner Eisenacher Zeit (so die Vermutung H. R. Jungs), ja schon aus Weißenfels oder Sorau, gekannt haben.

Vom Rudolstädter Hof schreibt Telemann an Konzertmeister Johann Graf 1732, er rechne ihn unter diejenigen Höfe, „an welchen mir, bey meinen jüngeren Jahren, besondere Gnade wiederfahren“ sei. Graf selbst war Vermittler beim Ankauf von gedruckten

³⁰ Christian Ferdinand Schulze, *Leben des Herzogs von Sachsen-Gotha und Altenburg Friedrich II., ein Beitrag zur Geschichte Gothas beim Wechsel des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Aold Moritz Schulze, Gotha 1851.

³¹ Eine ausführliche Darstellung der gesamten Gothaer Angelegenheit bei Jung, *Telemann als Eisenacher Kapellmeister* (wie Anm. 3), S. 46, 73–80; das Todesdatum Witts bei Andreas Glöckner, *Neue Spuren zu Bachs „Weimarer“ Passion*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bachfestes Leipzig 1994*, Hildesheim u. a. 1995, S. 33 (*Leipziger Beiträge zur Bachforschung* 1).

³² Bertold Schmidt, *Genealogie des Gesamthauses Reuss älterer und jüngerer Linie*, Schleiz 1903, Tafel 12; Bertold Schmidt, *Geschichte der Stadt Schleiz von der Burggrafenzzeit bis zum deutsch-französischen Kriege (1550–1871)*, Schleiz 1916, III. Bd., S. 59–63.

und ungedruckten Telemann-Kompositionen, im Gegenzug gab Telemann Grafs 6 Soli für Violine und Generalbaß von Johann Graf heraus. Ob Telemann zu den Grafen, seit 1710 Fürsten, von Schwarzburg-Rudolstadt Ludwig Friedrich I. (1667–1718, reg. seit 1707) und Friedrich Anton (1692–1744, reg. seit 1718), die eine angemessene Hofmusikpflege ermöglichten, persönliche Beziehungen besaß, ist nicht bekannt, aber wohl auch nicht anzunehmen.³³

Wir wollen darauf verzichten, allen weiteren belegbaren und mutmaßlichen Beziehungen Telemanns zu den anderen Thüringer Fürstenhäusern und Territorien nachzugehen, da die Quellenlage seit Hans Rudolf Jungs Untersuchungen im Wesentlichen unverändert geblieben ist.

So ist nun abschließend noch einmal zu fragen: Was hat Thüringen Georg Philipp Telemann gebracht? Was ist als der heute klanglich noch nachvollziehbare musikgeschichtliche Ertrag seiner Beziehungen zu Thüringen hervorzuheben?

Weißenfels war dem jungen Leipziger Studenten ein erstes reiches Betätigungsfeld; die Verbindungen zum Weißenfels Hof halfen ihm zu seinem künftigen Fortkommen. Wo eine weißenfelsische Prinzessin lebte – in Sorau, Eisenach, Bayreuth –, wurde er Hofkapellmeister oder Kapellmeister von Haus aus.

Telemanns Beiträge zur Oper bis 1720 galten Leipzig, daneben auch Weißenfels. In Eisenach ist er im Christentum ein ganz anderer Mensch geworden. Hier ist er zum Meister der Triosonate gewachsen, hat er sich intensiv mit dem Soloconcerto befaßt und (die Zeit als Kapellmeister von Haus aus 1717–1730 eingerechnet) zum führenden Kantatenkomponisten entwickelt.

Weimar brachte die Begegnung und Freundschaft mit dem etwas jüngeren Organisten und Kammermusiker Johann Sebastian Bach. Persönliche Beziehungen zu mehreren Fürsten können belegt werden; mehrere Höfe erteilten Kompositionsaufträge. Drei thüringischen Fürsten widmete Telemann Kammermusikdrucke. Violinkonzerte eines vier- gab er heraus.

Im thüringischen Eisenach entstand 1710/1711 die geistliche Kantate in ihrer Vollen- dung (Spitta) – in dem Sinne, daß nach den bekannten Entwicklungsstufen nun mit der Verwendung neuer musikalischer, opernhafter Stilmittel und mit der Zusammenfügung der vier Teile Dictum (Bibelwort, Wort Gottes, Lehrtext), madrigalischem Rezitativ und madrigalischer Arie für die individuelle Auslegung und Betrachtung und schließlich dem beken- nenden und zustimmenden Gemeindelied jene theologisch sinnvolle und gottes- dienstlich brauchbare „Vollendung“ erreicht wurde, die diese Gattung zur wichtigsten der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts machte. Daß sich diese neue Art der Kirchen- musik innerhalb weniger Jahre verbreitete und durchsetzen konnte, ist auch den thüringi- schen Fürstenfamilien, die Verwandtschaft pflegten, miteinander verkehrten, Besuche

³³ Zu Telemanns Brief an Johann Graf s. Anm. 13; zu Graf: Ute Omonsky, *Graf. Familie*, in: *MGG*, Perso- nenteil, Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 1460–1464; Wolf Hobohm, *Neues aus dem Telemannischen Verlag*, in: *Telemanniana et alia Musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Gutknecht, Hartmut Krones, Frieder Zschoch, Oschersleben 1995, S. 83–91 (*Michaelsteiner Forschungs- beiträge* 17); Ute Omonsky, *Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle als Bestandteil des höfischen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997, S. 13–94 (*Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte* 6).

abstatteten, Briefe wechselten, und ihren Musikern zu danken. Es ist sicherlich ihrem entwickelten Musiksinn, ihrem Ehrgeiz, auch besitzen zu wollen, was die fürstlichen Verwandten als Besonderheit ihrer Residenz ansahen, zuzuschreiben, daß eine moderne gottesdienstliche „theatralische“, also opernhafte Kirchenmusik entstehen konnte.

Dennoch – trotz aller Förderung, die Telemann besonders von thüringischen Höfen erhielt, trotz der zahlreichen Kompositionsaufträge, die er bis ins hohe Alter hinein von ihnen annahm, trotz eindrucksvoller Titel, die ein Hof zu vergeben wußte, muß konstatiert werden, daß Telemann nicht an einen Hof zurückkehrte, sondern der Ansicht blieb, „es würde die an einer Reichs-Stadt zu hoffende Ruhe zur Verlängerung seines Lebens zuträglich sein.“ Deshalb hielt es ihn bei „denen Herren Republikanern“.

Anhang

Georg Philipp Telemann, Drei Widmungsvorreden und eine Vorrede
(deutsche Übersetzungen: Jürgen Rathje, Hamburg)

1. *Six Sonates à Violon seul, accompagné par le Clavessin,*

Frankfurt am Main: Selbstverlag (1715)

TWV 41: g1, D1, h1, G1, a1, A1 (vgl. TWV I, S. 149)

Six SONATES à Violon seul, accompagné par le Clavessin,

dediées à S.A.S. Monseigneur le Prince IEAN ERNESTE, Duc de Saxe, Juliers, Cleves, Bergues, Angarie, et de Westphalie, Landgraue de Thuringe, Margrave de Misnie, Prince de Henneberg, Comte de la Marche et de Ravensberg, Seigneur de Ravenstein pp par George Philippe Telemann, Maître de Chapelle à Francfort sur le Mein.

Aux depens de l'Auteur.-

Monseigneur, Je ne suis pas sans crainte en dédiant ces Sonates à V.A.S. C'est, M.^{gr}, que sans parler de la vivacité de Votre esprit sublime, Vous avez le goût si sûr dans ce bel art, qui seul a l'avantage d'être éternel, qu'il est très malaisé de faire un ouvrage, qui merite Vôtre aprobation. Du moins M.^{gr}, je me flatte, que V.A.S. aura pour agréable l'intention que j'ai de reconnoitre en quelque sorte par ce present, que je Lui fais des premieres pièces, que je rends publiques, la bienveillance dont Elle a jusqu'ici daigné m'honorer. Si avec cela, M.^{gr}, mon travail a le bonheur de vous plaire, je suis assuré des suffrages de tous les connoisseurs, parce qu'aucun d'eux n'aura l'assurance d'appeller d'un jugement, aussi savant, que l'est celui de V.A.S. La beauté des Concerts, que Vous avez faits dans un âge si peu avancé, est admirée, M.^{gr}, de ceux qui les ont vûs, et m'est un garant de ce que j'avance. Le zele, M.^{gr}, que j'ai, pour V.A.S. voudroit m'emporter à faire ici l'eloge de la maniere gloreuse, dont Vous suivez les traces de Vos illustres Ancêtres, mais outre que le public est instruit de la beauté de Vôtre ame, de la pénétration de Vôtre esprit, de la bonté de Vôtre coer, et d'un nombre infini de belles qualités, que Vous possédez, je craindrois de blesser Vôtre sage modestie, et je suis trop convaincû de mon peu de forces pour m'y engager. Il ne me reste donc, M.^{gr}, qu'a Vous prier tres humblement de me continuer l'honneur de Vos bonnes graces, puisque je ne ceccerai d'être avec la plus profonde vénération et tous les respects imaginables, Monseigneur,
de V.A.S.

le très humble et très obèissant
Serviteur
George Philippe Telemann.

A'Francfort ce 24. Mars. 1715.

Durchlaucht,

nicht ohne Bedenken widme ich diese Sonaten Ew. Hoheit. Denn ohne von der Kraft Ihres überlegenen Geistes zu sprechen, weiß ich, daß in dieser schönen Kunst, die allein das Vorrecht ewiger Gültigkeit genießt, Durchlaucht einen so sicheren Geschmack haben, daß es kaum möglich ist, ein Ihren Beifall verdienendes Werk zu schaffen. Wenigstens schmeichle ich mir, Durchlaucht, daß Ew. Hoheit mir meine Absicht zugute hält, mich durch das Geschenk meiner ersten veröffentlichten Kompositionen für das Wohlwollen erkenntlich zu zeigen, mit dem Sie geruhen, mich bis zum heutigen Tag zu ehren. Wenn, Durchlaucht, meine Arbeit auf diese Weise den Vorzug hat, Ihnen zu gefallen, dann bin ich sicher, daß sie auch den Beifall aller Kenner findet, denn keiner von ihnen verfügt über einen so treffsicheren Geschmack, daß er gegen ein so fundiertes Urteil wie das Ew. Hoheit Widerspruch einlegen wollte. Durchlaucht, von allen, die Ihre in einem so frühen Alter komponierten Konzerte gehört haben, wird deren Schönheit gelobt. Sie bestätigt das, was ich sage. Mein Eifer, Durchlaucht, Ew. Hoheit zu dienen, verführt mich fast dazu, lobend hervorzuheben, auf welcher rühmenswürdigen Art Sie dem Beispiel Ihrer illustren Vorfahren folgen. Doch die Menschen kennen Ihren Edelmut, Ihren Scharfsinn, Ihre Güte und Ihre zahllosen anderen vorzüglichen Eigenschaften ohnehin; ich aber müßte fürchten, Sie in Ihrer taktvollen Zurückhaltung zu verletzen, und ich bin mir meines Unvermögens zu bewußt, um einer solchen Versuchung zu erliegen. So bleibt mir denn nur, Durchlaucht, Sie untertänigst darum zu bitten, mir weiterhin die Ehre Ihrer Gunst zu gewähren, denn ich bleibe stets mit tiefempfunderer Verehrung und allem geforderten Respekt

Durchlaucht

Ew. Hoheit untertänigster und gehorsamster Diener

Georg Philipp Telemann

Frankfurt, den 24. März 1715

2. *Six Trio*

Frankfurt am Main: Selbstverlag (1718)

TWV 42: B1, a1, G1, D1, g1, F1 (Vgl. TWV II, S. 19)

SIX TRIO, dont

Le 1.^r est à Violon, Hautbois et Basse chiffrée,

Le 2. à Violon, Flûte à bec et Basse chiffrée,

Le 3. à Violon, Flûte traverse et Basse chiffrée,

Le 4. à deux Violons et Basse chiffrée,

Le 5. à Violon, Basse de Viole et Basse chiffrée,

Le 6. à Violon, Basson ou Violoncello et Basse chiffrée,

Dédiés À Son Altesse Serenissime,

Monseigneur le Duc Frederic II., Duc de Saxe, Juliers, Cleve et Bergue, d'Angrie et de Westphalie, Landgraue de Thuringue, Margraue de Misnie, Prince de Henneberg, Comte de la Marck et de Ravensberg, Seigneur de Rauenstein pp

faits par George Philippe Telemann, Maître de Chapelle de S.A.S. Mons.^{gr} le Duc de Saxe-Eisenac, et de la Ville libre Impériale des Francfort.-

Aux frais de l'Auteur.

Violon.

Monseigneur,

Quand l'attachement, qu'une infinité de grands Princes ont de tout tems te moigné pour la Musique, ne seroit pas une preuve incontestable, que parmi les innocens plaisirs, dont les Souverains usent pour se délasser de leurs grands et pénibles travaux, elle n'en est pas un des moindres, le seul exemple de V. A. S. suffiroit pour justifier cette verité. Vous, Monseigneur, qui lui prêtez souvent l'oreille et la main, qui exprimez si délicatement les pensées les plus choisies sur le Clavessin, et qui ensuite les couchez si aisément sur le papier! Quelle gloire, Monseigneur ne recoit pas la République de la Musique, qu'un Prince, qui par Sa bonté, Sa douceur et mille autres eminentes qualités gagne tous les coeurs et n'inspire pas moins la veneration et la crainte par cette grandeur majestueuse, qui accompagne toutes Ses actions, et par Ce bel ordre qu'Il fait régner dans Sa Cour nombreuse et magnifique; Qu'un Prince, dis-je, veritablement grand ne dedaigne pas d'illustrer cette Science de quelque partie de Ses Soins? Aussi est ce, Monseigneur, pour contribuer quelque chose aux nobles amusements de V. A. S. et Lui marquer le profond dévoüement et l'admiration que j'ai pour Elle, que je me hazarde à Lui faire hommage de mes Trio. Leur bonheur et le mien Seront par faits, si V. A. S. reut bien jetter sur eux et sur l'Auteur un oeil favorable, et je Serai toute ma vie avec une entière reconnoissance, comme je Suis avec des respects infinis,

Monseigneur

de Votre Altesse Serénissime

A'Francfort	le tres humble tres obeissant et tres
ce Juin	obligé Serviteur
1718.	George Philippe Telemann.

Durchlaucht,

hätten nicht schon immer so viele Fürsten mit ihrer Liebe zur Musik eindeutig bezeugt, daß diese nicht die geringste unter den unschuldigen Zerstreungen ist, durch welche die Herrscher sich von ihrer großen und schweren Arbeit erholen, so wäre allein schon Ew. Hoheit Beispiel der Wahrheitsbeweis. Ew. Durchlaucht hören oft Musik und spielen auch selbst; mit Ausdruck und Geschick vertrauen Sie die erlesensten musikalischen Gedanken dem Cembalo an und bringen sie mit Leichtigkeit zu Papier. Welche Ehre, Durchlaucht, für die Musikalische Republik, daß ein so gütiger, milder und mit unzähligen anderen Vorzügen gesegneter Fürst die Herzen aller auf seiner Seite hat, Ehrfurcht und Respekt gebietet durch eine allen seinen Handlungen eigene majestätische Größe und die glanzvolle Ordnung, die an seinem zahlreichen und prächtigen Hofe herrscht – daß ein Fürst, den ich bewußt als einen Großen bezeichne, es nicht verschmäht, diese Wissenschaft durch eigene Arbeiten zu bereichern. Da, Durchlaucht, ich meinerseits

zum edlen Zeitvertreib Ew. Hoheit beitragen und Ihnen meine tiefempfundene Ergebenheit und Bewunderung bezeugen möchte, darf ich es wagen, Ihnen meine Trios zu widmen. Für diese wie für mich wäre es eine unschätzbare Ehre, wenn Ew. Hoheit auf dieses Werk und seinen Komponisten einen wohlwollenden Blick werfen wollten, wofür ich Ihnen zeit meines Lebens Dank schulden werde und Ihnen meinen schuldigen Respekt bezeuge,
Durchlaucht,
als Ew. Hoheit

Frankfurt untertäniger, gehorsamster und
im Juni ergebenster Diener
1718. Georg Philipp Telemann

3. *Sei Suonatine, per Violino e Cembalo,*

Frankfurt am Main: Selbstverlag (1718)

TWV 41: A2, B2, D2, G3, E1, F1 (vgl. TWV I, S. 151)

SEI SUONATINE, PER VIOLINO E CEMBALO.

dedicate Al merito inpareggiabile di Sua Eccell.^{zza} Il Sig.^r Conte Henrico XI. Reuss reggente della linea più giovine, Conte e Sig.^{re} di Plauen, Sig.^{re} di Graitz, Crannichfeld, Gera, Schlaitz e Lobenstein,
di Giorgio Filippo Telemann, Maestro di Musica di Eisenac e di Francoforto sul Meno.

Ill.^{mo} ed Eccell.^{mo} Sig.^{re}

La singolare dilettaazione della Musica, che tra l'altre ben riguardenoli prerogative, che adornano la persona di V. Ecc.za, e l'ottima disposizione, che è solita mostrare alla debolezza de' miei componimenti, pè quali tante volte ha impartito il Suo cortesissimo Patrocinio, mi sono stimolo perrenne à contribuirle qualche segno del mio riuertissimo ossequio. Onde auendo composto l'ingionte Sonate, misono usurpato l'ardire d'inchinarle al dilei benignissimo compatimento, e farle uscire alla luce fregiate del Suo glorioso Nome. M'assicuro, che non riguarderà la picciolezza del dono, ma la sincerità d'un animo tutto obligato, e non disperando, che venghino dal Suo Nobilissimo genio gradite. Mentre gl'imploro dal Cielo tutte le gesiderabili prosperità, mi rassegno con il maggiore offequio

della ECCELL.^{za} V.^{ra}

Vm.^{mo} Deu.^{mo} ed Oblig.^{mo} Ser.^{re}

Giorgio Filippo Telemann.

Francoforto 12 Settembre 1718.

Durchlauchtiger, hochwohlgeborener Herr,
 Die unter den anderen großen Vorzügen³⁴ Ew. Durchlaucht einzigartige Liebe zur Musik und das Wohlwollen, das sie meinen bescheidenen Kompositionen stets schenken, denen Sie so viele Male Ihren gnädigen Schutz gewährt haben, sind für mich zu allen Zeiten ein Ansporn, Ihnen meine zutiefst empfundene Verehrung durch Taten zu bezeugen. Ich habe deshalb die mir aufgetragenen Sonaten komponiert und erlaube mir untertänigst, sie Ihrer wohlwollenden Nachsicht anzuempfehlen und, mit Ihrem erlauchten Namen geschmückt, zu veröffentlichen. Ich wage zu hoffen, daß Sie nicht auf die Geringfügigkeit des Geschenkes sehen, sondern auf die Aufrichtigkeit eines Ihnen gänzlich ergebenen Herzens, das die Hoffnung nicht aufgibt, die Sonaten möchten einem so vornehmen Geist wie Ew. Durchlaucht gefallen. Ich erbitte für Sie allen Segen des Himmels und bin mit demütigem Respekt

Ew. Hoheit

untertänigster, ergebenster und gehorsamster Diener

Georg Philipp Telemann

Frankfurt, den 12. September 1718

4. Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar, *Sechs Concerti*,

Frankfurt am Main: Selbstverlag (1718)

Concerto I *B-Dur*

Concerto II *a-Moll*

Concerto III *e-Moll*

Concerto IV *d-Moll*

Concerto V *E-Dur*

Concerto VI *g-Moll*

Six CONCERTS à Un Violon concertant, deux Violons, une Taille, et Clavecin ou Basse de Viole, de feu S.A.S. Monseigneur le Prince JEAN ERNESTE, Duc de Saxe-Weimar. Opera I.ma. Par les soins de Mr. G. P. Telemann. 1718.

Avertissement.

Vous voyez, Lecteur, le nom du Sérénissime Auteur sur le titre de cet Ouvrage. Pour l'étendue et le feu de son génie supérieur, on ne sauroit vous les bien dépeindre. Vous en trouverez de

belles étincelles dans les Concerts qu'on vous offre. Sa vie n'apassé que de peu dixhuit ans. Admirez le d'avoir aquis à cet âge d'aussi vastes lumières dans un art aussi difficile que la Musique. Le savant J: Lipse écrit de lui même: Qu'il avoit l'esprit docile et propre à toutes les Siences excepté la Musique. v: Misc: Ep: 87. Cent: 3. Outre. la composition

³⁴ Bei dieser adverbialen Ergänzung handelt es sich um eine Konjektur des Übersetzers. Der Ausgangstext ist an dieser Stelle unvollständig, da dem entsprechenden Relativsatz *che tra l'altre ben riguardeuoli prerogative* das für den semantischen Bezug entscheidende Prädikat fehlt.

de feu S. A. S. qu'on abandonne à votre jugement, Elle jouïoit en Maitre de plusieurs instrumens, surtout du violon.

Ce Prince fut attaqué vingt et un mois avant sa mort de la cruelle et douloureuse maladie qui le mit dans le tombeau. Il ne laissa pas de composer; c'étoit là le meilleur remede dont il adoucishoit ses maux; Il entreprit même de faire graver cet Ouvrage; il n'eut pas le plaisir d'en voir la fin; la mort vint le ravir, après qu'il eut donné ses ordres pour le continuer, et y joindre une seconde Partie, que vous verrez dans peu. Que la Republique de Musique rende donc des hommages à toujours durables à la memoire de cet incomparable Prince. On finit en disant que comme l'Empereur Tite étoit apellé durant sa vie les délices du genre humain; de même aussi notre Seren.^{me} Prince n'en a pas seulement fait les delices le peu de temps qu'il a vécu, par les belles qualités du corps et de l'esprit qu'il possedoit – dans un degré éminent: mais que par ses Ouvrage il en sera même après la mort, les perpetuelles délices. Frankfort le 1 febr: 1718.

G. P. Telemann.

A Leipzig et Halle chez M. Kloss et M. Sellius.

Vorrede

Lieber Leser, auf dem Titelblatt steht als Komponist der Name seiner Durchlaucht. Die Größe und das Feuer seines überlegenen Geistes in angemessener Weise zu schildern, übersteigt meine Möglichkeiten. Ein beredtes Zeugnis dafür aber sind die hier vorgelegten Konzerte. Seine Hoheit wurde nur wenig älter als achtzehn Jahre. Bewundern Sie an ihm, daß er in den wenigen ihm vergönnten Jahren es zu einer solchen Meisterschaft in einer so schwer zu erlernenden Kunst wie der Musik gebracht hat. Der gelehrte J[ustus] Lipsius schrieb einmal über sich: er sei vielseitig veranlagt, und für alle Disziplinen geeignet, nur nicht für die Musik (siehe *Misz. Ep. 87. Cent. 3*). Seiner seligen Hoheit Komposition überlasse ich Ihrem eigenen Urteil. Durchlaucht spielte aber auch vollendet mehrere Instrumente, vor allem die Geige. Die grausame und schmerzhaftige Krankheit, welcher der Prinz erliegen sollte, befahl ihn eindreiviertel Jahre vor seinem Tod. Doch er komponierte weiter. Es war das beste Mittel zur Linderung seiner Leiden. Er machte es sich sogar zur Aufgabe, seine Komposition stechen zu lassen – die Freude, sie zu vollenden, aber war ihm nicht vergönnt; der Tod kam ihm zuvor und ließ ihn nur die Fortsetzung des Werkes anordnen und die Hinzufügung eines 2. Teils, der Ihnen in Kürze vorgelegt wird. Möge die Musikalische Republik das Andenken dieses einmaligen Prinzen für immer in Ehren halten. Ich schließe mit Titus, den man zu seinen Lebzeiten die Freude des Menschengeschlechts nannte. Denn wie dieser war unser durchlauchtiger Prinz nicht nur durch überragende körperliche und geistige Vorzüge unsere Freude, sondern er wird auch nach seinem Tod durch seine Werke für immer unser aller Freude bleiben. Frankfurt, den 1. Febr. 1718.

G. P. Telemann

In Leipzig und Halle bei M. Kloss und M. Sellius.

Johann Melchior Molters *Sonate grosse* am Eisenacher Hof

Von Claus Oefner

Sonata grossa heißen 17 Werke, die als Manuskript in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe liegen und die Johann Melchior Molter während seiner Zeit als Eisenacher Hofkapellmeister (1734–1741)¹ sowie später in Karlsruhe geschrieben hat.

Den Terminus „Sonata grossa“ gibt es meines Wissens sonst nirgends. Wer sich lexikalisch darüber zu informieren sucht, was Molters Zeitgenossen unter „Sonate“ verstanden, stößt im Walther-Lexikon lediglich auf die Erklärung, „ist ein vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen, gesetztes gravitätisches und künstliches Stück, so in abgewechselten *adagio* und *allegro* bestehet“.²

Auch Mattheson ist nicht präziser. Er schreibt, daß in der Sonata eine „gewisse Complaisance herrschen muß, die sich zu allen bequemet, und womit einem jeden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bey seinem *adagio*, *andante*, *presto* &c. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen.“³ Das liest sich heute spaßig und läßt hinsichtlich der Terminologie alles offen. Als Sonate bezeichnete man damals relativ großzügig offensichtlich alles, was klingt (ohne die Mitwirkung von Sängern), was inhaltlich durch kein Programm bestimmt, was hinsichtlich der Tonart einheitlich und außerdem zyklisch angelegt ist. Molter ist offensichtlich der einzige Komponist, der den Terminus „Sonata grossa“ verwendet. War das Zufall oder Absicht? Was hatte er damit bezwecken wollen und wofür steht dieser Begriff funktionell und terminologisch?

An Instrumentalmusik weist das von Klaus Häfner angelegte Werkverzeichnis⁴ aus Molters Eisenacher Kapellmeisterjahren 44 Werke aus: sieben Overtüren, 14 Solokonzerte, sieben Italienische Opernsinfonien und zweimal den Typus der Sinfonia concertante. Einen Hauptteil des Eisenacher Instrumentalschaffens nimmt mit 14 Werken der Typ der „Sonata grossa“ ein. Häfner nennt diese Werke „Orchestersonaten“. Die Stücke finden sich im Werkverzeichnis unter den Nummern IV/5-18. Damit ist dieser Molter-Bestand neben den Werken Telemanns⁵ der wichtigste Teil des nachweisbaren Repertoires der von 1708 bis 1741 bestehenden Eisenacher Hofkapelle, die Telemann noch 1739 in seiner Selbstbiographie gerühmt hatte, als er schrieb: „Ich muß dieser Capelle, die am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester, welches nur erst vor kurzten gehöret,

¹ Zu Molter vgl. Klaus Häfner, *Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit – Dokumente und Bilder zu Leben und Werk*, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1996; Claus Oefner, *Johann Melchior Molter, ein Musiker aus Thüringen*, Karlsruhe 1996.

² Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [...], Leipzig 1732, S. 571.

³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 233.

⁴ Siehe Häfner, *Molter* (wie Anm. 1), S. 243–262.

⁵ Der Eisenacher Hof gehörte 1733 zu den Subskribenten von Telemanns *Tafelmusik*.

übertroffen habe.“⁶ Daß Molters Instrumentalwerke dem „vermischten Geschmack“ verpflichtet sind, verwundert nicht angesichts der Tatsache, daß er selbst durch seine Reisen geprägt worden ist sowie andererseits angesichts der Zusammensetzung der Eisenacher Kapelle, in welcher man zwischen 1730 und 1740 mehrere französische und italienische Musiker findet. Vertreten waren auch deutsche Musiker, die sich durch Reisen in europäische Musikzentren ebenfalls entsprechend gebildet hatten.⁷

Generell sind Molters *Sonate grosse* mit Streichern, zwei Oboen und Fagott besetzt. Häufig werden dem Bläsertrio eigene Aufgaben zugewiesen. Wenn die Bläser längere Passagen zu bewältigen haben, entsteht ein Concerto-grosso-Charakter. Überhaupt sind die Vortragsbezeichnungen forte und piano sorgfältig eingetragen, so daß man von einer bewußt angestrebten Terrassendynamik sprechen kann. Auch die Artikulation wird minutiös vorgegeben. Neben den klanglichen Effekten waren es aber offensichtlich auch die Möglichkeiten zum virtuoson Konzertieren, die den Komponisten zum Einsatz des Bläsertrios bewogen haben. Mit zusätzlich zwei Trompeten, Principal-Trompete und Pauken wesentlich repräsentativer besetzt ist lediglich die *Sonata grossa D-Dur* MWV IV/5. Durch die Einbeziehung von Blechbläsern und Pauken steht hier neben den Streichern sowie den Holzbläsern ein drittes Klangregister zur Verfügung, das vom Komponisten auch einzeln eingesetzt wird. Neben den beiden Clarintrompeten werden eine tiefe „Principal-Trompete“ sowie Pauken verwendet; von dieser Principal-Trompete werden nicht mehr als Dreiklangsmotive und prägnanter Rhythmus verlangt; wahrscheinlich hat einer der „Feldtrompeter“ die Partie bewältigt. Dieses Werk mit seinem Aufzugscharakter dürfte seine Entstehung einem außergewöhnlichen Anlaß verdanken und ist tönende Widerspiegelung höfischen Repräsentationsbedürfnisses.

In Karlsruhe sind neben den handschriftlichen Partituren auch handgeschriebene Stimmen überliefert. Nur in wenigen Fällen existieren für die Ersten und Zweiten Violinen jeweils zwei Stimmen, d. h. diese Stimmen waren vierfach besetzt (zwei Pulte). Die Norm aber war wahrscheinlich die zweifache Streicherbesetzung (ein Pult).

Neben der Besetzung eint die Form alle Werke. Die *Sonate* bestehen meist aus vier Sätze. Der Einleitungssatz ist generell mehrteilig: Einer langsamen Einleitung (Largo, Andante oder Grave) folgen ein Allegro (auch Presto) und dann eine Fuge, wobei Allegro und Fuge wiederholt werden. Der zweite Satz ist langsam, sehr häufig „Aria e sempre piano“ überschrieben und den Streichern vorbehalten. Grundsätzlich folgt danach ein fugiertes Alla breve. Der letzte Satz ist dann ein Tanzsatz (Menuett, Gigue). Natürlich gibt es auch Abweichungen. Auffallend ist, daß die ersten Sätze sich durch mehr Charakter auszeichnen als die letzten. Der stärkste Kontrast besteht zwischen den Fugen und den abschließenden Tanzsätzen, die durch ihre achttaktigen Perioden bestimmt und wenig „gearbeitet“ sind. Meist ist es hier eine bewegte Melodiestimme der Ersten Violinen, die von den übrigen Streichern in repetierenden Akkorden begleitet wird. Auch das Alla breve ist grundsätzlich mehr oder weniger streng fugiert. Die mehrteiligen Kopfsätze sind trotz einheitlicher Anlage sehr vielgestaltig, die Einleitungen grundsätzlich ernsthaft und „gewichtig“. Mehrfach wird die sich durch punktierte

⁶ Georg Philipp Telemann, *Autobiographie*, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint: Kassel und Graz 1994, S.361.

⁷ Vgl. Claus Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Diss. Halle 1975, S. 27 f.

Notensbeispiel 6: Melchior Molter, *Sonata grossa* MWV IV/6, 3. Satz

Möglicherweise hat es zu dieser Melodie auch einen Text gegeben. Später wurde der Satz allerdings wieder gestrichen. Auch der letzte Satz aus MWV IV/14 weist Elemente der Volksmusik auf:

Notensbeispiel 7: Melchior Molter, *Sonata grossa* MWV IV/14, 4. Satz

Wie diese Beispiele andeuten konnten, findet in den Werken ständig ein geplanter Wechsel zwischen Spannung und Entspannung, zwischen konzentrierter Arbeit und lockerem Bewegen statt. In ein bestimmtes Formschema einpassen lassen sich die *Sonate grosse* nicht, denn es handelt sich ganz und gar nicht um Sonaten, weder um die Sonata da camera noch um die Sonata da chiesa. Auch als Suiten lassen sich die Kompositionen nicht bezeichnen, obwohl hauptsächlich die letzten Sätze und deren von Fall zu Fall eigenwillige Anordnung die Nähe zu dieser Form nahelegen.

Beim Versuch, den Terminus „Sonata grossa“ zu deuten, denkt man natürlich unwillkürlich auch an den Begriff „Concerto grosso“ und stellt Vergleiche an. Nicht in der Besetzung, wohl aber in der Form ähneln Molters *Sonate grosse* den *Concerti grossi* Corellis und Händels. Was dort dem Concertino der Streicher (zwei Violinen und Basso continuo) zugewiesen ist, bewirken hier zwei Oboen und Fagott. Die Verwendung der Bläser als Concertino ist vergleichbar mit jener in Bachs *Ouvertüre C-Dur* BWV 1066. Die mit Trompeten und Pauken besetzte *D-Dur-Sonate* IV/5 stellt eine Ausnahme dar. Formal erscheinen bei Corelli wie bei Händel die beiden Gattungen Sonata da chiesa wie Sonata da camera, zum Teil in der Anordnung der Sätze locker gehandhabt und deshalb gelegentlich der Suite verwandt. Die polyphonen Sätze entsprechen ebenfalls einer alten Canzonentradition und sind beispielsweise in den Triosonaten Purcells anzutreffen. Eine gänzlich neue Form hat Molter also nicht geschaffen. Man darf aber darüber nachdenken, was ihn zur Verwendung des unüblichen Terminus bewogen hat.

Welche Funktion hatte Molters *Sonata grossa* am Hofe? Im Bestallungsdekret für den Konzertmeister Johann Christian Hertel aus dem Jahre 1719 heißt es, daß er „ein stilles und sittsames Leben zu führen, ingleichen bey der aufwartung mit der Music, sowohl in der Kirche bey dem Gottesdienst, als auch bey Hofe, in der Cammer, bey der Tafel und Bällen“, so oft es der Herzog verlangte oder die Anwesenheit fremder Herrschaften es erforderte, sich „willig und fleißig zu erweisen“ hatte.⁸ Auch das Anstellungsschreiben für den Capellisten Johann Philipp Hopf vom 1. Januar 1723 verlangt, daß dieser sowohl als Instrumentalist wie auch als Vocalist „sowohl bey der Kirchen Music als auch bey

⁸ ThHStA: Eisenacher Archiv Dienersachen 1611.

Hofe bey Concerten, Cammer- und Tafel-Music desgleichen bey vorfallenden Bals aufzuwarten verbunden“ sein solle.⁹ Derartige Aufgabenbeschreibungen finden sich in den Anstellungsschreiben der Kapellmeister sowie der Sänger und Instrumentalisten immer wieder. Die Hofmusiker hatten also ihre Pflichten in der Kammermusik, als Ausführende der Tafelmusiken (Serenaten und Huldigungsmusiken) sowie bei Bällen zu erfüllen. Eine große Rolle spielte im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die „Cammernusic“ und später die Hofkapelle während der Anwesenheit fürstlicher Besucher. Das Hofmarschallamt legte genau fest, wer von den Gästen sowie von den Einheimischen bei der Tafel neben wem zu sitzen und was wann zu geschehen hatte. Als besondere Ereignisse dürfen natürlich die Besuche auswärtiger Herrschaften gelten; und an Besuchen mangelte es wahrlich nicht, wie die erhaltenen Unterlagen des Hofmarschallamtes belegen. Hierbei wurden die Musiker für die Tafelmusik, für Huldigungsmusiken sowie für die Bälle benötigt, und das unter Umständen an mehreren Tagen hintereinander. Nicht nur für die Bälle gab es ein bestimmtes Zeremoniell, wofür neben dem Hofmarschall ein Tanzmeister¹⁰ engagiert war.

Diese Bälle könnten der Anlaß für Molters Instrumentalwerke gewesen sein. In diesem Zusammenhang sind die erwähnten streng gearbeiteten Sätze Fuga und Alla breve von besonderem Interesse. Sie erheben einen gewissen Anspruch an den Hörer, sie sind bewußt „kunstvoll“ und „nach alter Manier“ gemacht. Wären sie nicht zum Zuhören und in gewisser Anlehnung an den gebräuchlichen Kirchenstil geschaffen worden, würde man hier ebenso wenig zuhören müssen wie bei den sich fortwährend in 8- und 16-taktigen Perioden ergehenden Menuetten und anderen Tanzsätzen. Anders gesagt: Sind die fugierten Sätze zum Hören, die anderen Tanzsätze aber zum Bewegen (= Tanzen) gedacht? Die Musik bei Hofbällen verlangte sicherlich einerseits Aufmerksamkeit, war aber andererseits auch für die „Unterhaltung“ zuständig. Wenn diese Funktionszuweisungen richtig sind, wären Molters *Sonate grosse* vielleicht eine Art „Protokoll“ der veranstalteten Hofbälle. Anzunehmen ist, daß die einzelnen Sätze nicht im Sinne eines Konzertes geschlossen dargeboten, sondern durch zeremonielle Details (Ansprachen, Begrüßungen, Deklarationen?) unterbrochen wurden. Wäre dem so, dann hätte man vielleicht die Antwort auf die Frage, warum Molter den Terminus *Sonata grossa* und nicht die Bezeichnung *Concerto grosso* verwendet.

Gerade die Unterschiedlichkeit der einzelnen Sonaten macht diese Werkgruppe sehr interessant. Sie verdiente, einer Edition und somit der Öffentlichkeit zugeführt zu werden.

⁹ Ebd., Eisenacher Archiv Dienersachen 81, S. 102.

¹⁰ Als Tanzmeister sind in Eisenach nachweisbar Jean Parison (um 1674–1680), Louis Bonin (1704–1707), Johann Friedrich Hebestreit (1708–1723; 1719 wurde er „Hochfürstl. Exercitien Meister“ und Cammer Musicus“ genannt) und Augustin Vezin (um 1724–1741).

Gottfried Heinrich Stölzels Wirken für den Hof Schwarzburg-Sondershausen

Von Manfred Fechner

Minutiös schildert der in Gotha im Range eines fürstlichen Sekretärs besoldete Hofkapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel, der neben umfassender musikalisch-kompositorischer Schulung (u. a. bei Melchior Hoffmann, dem Musikdirektor an der Leipziger Neukirche) auch eine gründliche akademische Ausbildung (Studium der Theologie an der Universität Leipzig) erfahren hatte, seinen bewegten Lebenslauf und künstlerischen Werdegang – Persönliches eingeschlossen – bis zum Jahre 1739. Johann Mattheson, der Stölzel wohl auch seiner zahlreichen musiktheoretischen Schriften wegen zu „den vernünftigen, gelehrten und grossen Tonmeistern“ seines Jahrhunderts zählt, veröffentlichte diese Autobiographie in seiner 1740 publizierten *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...].¹ Auffällig an diesem ansonsten so ausführlichen Lebenslauf aus eigener Feder ist allerdings, daß darin zwei für Stölzels Musikerkarriere nicht unwichtige „Episoden“ – wohl absichtsvoll – vollständig ausgeblendet bleiben:

I.

In Prag, wo Stölzel sich nach mehrjährigem Studienaufenthalt in Italien für weitere drei Jahre zu kompositorischer Arbeit aufhielt, erteilte ihn (vermutlich 1716) der Ruf nach Dresden. Offenbar war Stölzels Ruhm als Musiker inzwischen so groß geworden, daß sich selbst der Dresdner Hof um ihn bemühte. August der Starke bot ihm eine Kapellmeisterstelle an und lockte gar, wie Hiller 1784 zu berichten weiß, mit dem Angebot, den in Musik italienischer Machart bereits bestens vertrauten Musiker nun „noch eine Reise nach Frankreich thun zu lassen“. Doch Stölzel schlug dieses königliche Angebot aus; Hiller vermerkt lapidar dazu: „Es kamen aber Umstände dazwischen, die ihn abhielten nach Dresden zu gehen.“² Was dies für „Umstände“ gewesen sind, wird wohl für immer ein Rätsel bleiben: Möglicherweise – doch ist dies reine Vermutung – wollte Stölzel als ausgebildeter evangelischer Theologe nicht der Kapellmeister am Hofe eines Konvertiten sein, der seinem ursprünglichen Glauben lediglich aus purem Machtstreben abgeschworen hatte. Einen Fingerzeig, der dieses „protestantische Ehrgefühl“ Stölzels unterstreicht, gibt Hiller, wenn er zum Wirken Stölzels in Florenz bemerkt: „Er hätte an diesem Orte sein Glück, ohne Schwierigkeit, finden können, wenn ihm nicht die Verschiedenheit der Religion Hindernisse in den Weg gelegt hätte.“³ Stölzels Freund und

¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint: Kassel und Graz 1994, S. 342–348.

² Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint mit Nachwort und Personenregister hrsg. von Bernd Baselt, Leipzig 1975, S. 262.

³ Ebd., S. 261.

italienischer Reisegefährte, Johann David Heinichen (gleichfalls ein bekennender Protestant), hatte mit diesen Gegebenheiten offensichtlich keine Probleme, denn er nahm das ihm vom auf „Kavalierstour“ befindlichen Kurprinzen 1716 in Venedig angetragene Dresdner Kapellmeisteramt ohne Zögern an und komponierte von nun an eifrig auch katholische Kirchenmusik. Möglicherweise fühlte sich Stölzel durch dieses spontane, vom Kurprinzen betriebene Dresden-Engagement seines Freundes Heinichen brüskiert oder gar gedemütigt und wollte, indem er den Mantel des Schweigens über die für ihn leidige Angelegenheit ausbreitete, die erfahrene Kränkung aus seinem Gedächtnis verdrängen und endlich vergessen. Wir wissen es nicht.

II.

In besagter Autobiographie läßt Stölzel zwar verlauten: „Ao 1718. wurde ich von Ihre Hochgräfl. Gnaden zu Gera zum Capellmeister berufen“⁴ (bereits als Knabe und Heranwachsender hatte er in dieser Stadt das Gymnasium besucht), verschweigt aber, daß er sich zuvor – vermutlich unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Prag oder sogar noch von dort aus – um den Posten des Sondershäuser Hofkapellmeisters beworben hatte, der seit 1715 mit dem Tod von Elias Christoph Stock vakant war.⁵ Doch an dieser Bewerbung scheitert er: Wie der aus Sondershausen stammende Musiklexikograph Ernst Ludwig Gerber aus erster Quelle zu berichten weiß (sein Vater, der Bach-Schüler Heinrich Nikolaus Gerber, war von 1731 an fürstlicher Hoforganist in Sondershausen und mit den Kapell-Interna bestens vertraut), ernannte wohl noch der alternde Fürst Christian Wilhelm (1647–1721, Regierungszeit 1670–1720) Johann Balthasar Christian Freislich 1716⁶ zum Hofkapellmeister, während Stölzel abgewiesen wurde. Daß diese Entscheidung damals umstritten war, läßt Ernst Ludwig Gerber durch die Bemerkung anklingen: „Zum Unglück [!] hatte sich Freislich [...] vorher schon durch verschiedene gefällige Kompositionen und durch sein Betragen, die Gunst der vornehmsten Liebhaber des hiesigen Hofes zu erhalten gewußt. Stölzel fand als ein Unbekannter wenig Unterstützung. [...] Sobald Stölzel keine Hofnung mehr vor sich sah, gieng er noch im selbigen Jahre⁷ nach Gotha, und wurde daselbst sogleich zum Kapellmeister ernannt.“⁸

Dennoch kann das Kapitel „Stölzel und Sondershausen“ mit Abschluß des Gothaer Engagements nicht zu den Akten gelegt werden, denn – um es mit Gerbers Worten zu sagen – „kaum hatte ihn unser Fürst aus seinen Kompositionen näher kennen gelernt, als

⁴ Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 1), S. 346.

⁵ Friedrich Wilhelm Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen*, Diss. Innsbruck 1943, S. 105 f.

⁶ Diese Jahreszahl nennt Karla Neschke (*Freislich, Freiflich, Fraßlich*, in: *MGG*, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 57–61, hier Sp. 58), während in älterer Literatur in Übereinstimmung mit Gerbers Bericht (vgl. Anm. 8) stets von 1719, 1720 oder „spätestens 1720“ die Rede ist – so in Franz Keßlers Artikel *Freiflich (Freislich, Fraßlich)*, in: *MGG*, Bd. 16, Kassel u. a. 1979, Sp. 355–358, hier Sp. 356.

⁷ In Gotha tätig war Stölzel seit November 1719, das Anstellungsdekret als Kapellmeister wurde indes erst am 24. Februar 1720 ausgefertigt (vgl. Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. (masch.) Freiburg 1952, S. 239).

⁸ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Bd. II, Leipzig 1792, Sp. 589.

er es sehr bereute, ihn nicht in Dienste genommen zu haben“.⁹ Mit Sicherheit meint Gerber mit „unser Fürst“ nicht mehr Christian Wilhelm, sondern dessen drittgeborenen Sohn Günther (1678–1740) – die beiden älteren Prinzen lebten bereits nicht mehr –, der nunmehr als Günther I. noch zu Lebzeiten des Vaters, am 20. April 1720, aus dessen Händen die Regierungsgewalt übertragen bekam. Günther, seit 1712 mit Prinzessin Elisabeth Albertine von Anhalt-Bernburg vermählt (die Ehe blieb kinderlos), galt als hochgebildet, als ein Intellektueller mit außerordentlich vielfältigen Interessen (z. B. studierte er orientalische Sprachen); für einen Regenten war er weit über das erforderliche Maß hinaus befähigt. Von seiner intellektuellen Regsamkeit legt auch die von ihm initiierte Bautätigkeit Zeugnis ab. So ließ Günther in der ersten Hälfte der 1720er Jahre die Sondershäuser Schloßkirche, gelegen im ersten Obergeschoß des Nordflügels, nach dem zu dieser Zeit modernsten Geschmack der Raumkunst umbauen und ausgestalten. Dazu gehörte auch ein Orgel-Neubau, ausgeführt von Wolfgang Heinrich Nordt aus Frankenhäusen. Bei den Bauarbeiten – und dies wirft ein bezeichnendes Licht auf die kulturelle Weitsicht des Fürsten – wurde der bildhauerisch wertvolle Altar von 1645 aus der nunmehr aufgegebenen „alten Schloßkirche“ nicht einfach abgerissen, sondern von Günther I. 1724 der Dorfkirche in Jecha gestiftet, wo er noch heute zu bewundern ist.¹⁰

Über spezielle persönliche musikalische Fähig- und Fertigkeiten von Günther war nichts in Erfahrung zu bringen, doch – so weiß der Hoforganist Heinrich Frankenberger zu berichten –, „ließ er es bei seinem Regierungsantritt eine seiner ersten Aufgaben sein, die vorgefundene, minder bedeutende Hofkapelle zu vervollständigen und dieselbe auf eine hohe künstlerische Stufe zu bringen“,¹¹ – und Gerber unterstreicht das Interesse des Fürsten nachdrücklich, den nun als Hofkapellmeister in Gotha wirkenden Stölzel wenigstens als Komponisten zum Wohl und Glanz der Hofmusik an das Haus Schwarzburg-Sondershausen zu binden: „er [der Fürst] hielt sich in Ermangelung seiner [Stölzels] in der Folge dadurch schadlos, daß er ihn außer zwey vollständigen Doppeljahrgängen, Paßionen und Tedeums für die Kirche, die mehresten solennen Gelegenheitsmusiken verfertigen lies“.¹² Dieser Passus Gerbers ist allerdings seiner zeitlichen Einordnung nach indifferent, denn er stellt nicht eindeutig klar, daß Stölzels Wirken für Sondershausen erst beginnen konnte und auch begann, nachdem Freislich seinen Dienst als Sondershäuser Hofkapellmeister 1731 quittiert hatte, um als Nachfolger seines Halbbruders, Maximilian Dietrich Freislich (1673–1731), die musikalische Leitung der Oper in Danzig zu übernehmen. Eine Bestätigung dieses Sachverhalts liefern die von Fritz Hennenberg¹³ ausgewerteten Rechnungsbücher, die sogenannten Sondershäuser „Hauptrentei-Kassenrechnungen“ im Bestand des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt, aus denen hervorgeht, daß erste Musikalienlieferungen mit Kompositionen von

⁹ Ebd.

¹⁰ Weitere Informationen und Literaturhinweise zu Günther I. bei Hendrik Bärninghausen, *Die Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen*, in: *Sondershausen Information*, Sonderheft 1990, S. 7–10.

¹¹ Heinrich Frankenberger, *Die Musikzustände zu Sondershausen unter Fürst Günter I. in den Jahren 1720–40*, in: *Heinrich Frankenbergers Abhandlungen über musikwissenschaftliche Fragen*, hrsg. von Hermann Gresky, Sondershausen 1925, S. 23.

¹² Gerber, *Lexicon* (wie Anm. 8), Sp. 589.

¹³ Fritz Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976, S. 24 f. sowie 190 (*Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*, Bd. 8).

Stölzel 1732/33 einsetzen.¹⁴ – Und vermutlich wird wohl auch jene von Gerber beschriebene erste Bekanntschaft des Fürsten mit Stölzel-Werken kaum früher zu terminieren sein, bei der es Serenissimus so sehr bereit haben soll, Stölzel „nicht in Dienste genommen zu haben“. Daß es indes nach 1731 in Sondershausen überhaupt zu einer „Rückbesinnung auf Stölzel“ gekommen ist, war sicherlich in erster Linie eine Reaktion auf den Weggang Freislichs: Die Hofkapelle war führungslos, ohne Komponisten – und aus dieser Notsituation heraus wurde wohl die Idee, sich Stölzels zu verschern, vermutlich von einem Manne geboren, der den inzwischen berühmten Gothaer Kapellmeister persönlich gut kannte: Es dürfte Johann Christoph Rödiger¹⁵ (1704–1765) gewesen sein – einst Sängerknabe unter Stölzel in Gotha, seit 1727 Altist und Geiger in Sondershausens Hofkapelle und hier vor allem nach Freislichs Demission mehr und mehr in eine führende Funktion aufgestiegen –, der den Kontakt zu Stölzel in Gotha herstellte und wohl auch Fürst Günther eine erste klingende Bekanntschaft mit Kompositionen aus Stölzels Feder verschaffte. Welch große Bedeutung künftighin Rödiger für die Aufführung Stölzelscher Kompositionen in Sondershausen zukommen sollte, wird daran deutlich, daß er es war, der nicht nur für fast ein Jahrzehnt die Hauptlast der Kopistenarbeit für die zur Aufführung vorgesehenen Werke des Gothaer Hofkapellmeisters trug, sondern auch die Funktion des „Repertoire-Zurichters“ wahrnahm, d. h., er richtete das Notenmaterial (dies allerdings nicht immer zum Vorteil der Stücke) entsprechend den vergleichsweise starren Sondershäuser aufführungspraktischen Gepflogenheiten ein.

Wie Stölzel selbst die späte „Sondershäuser Rehabilitierung“ aufgenommen hat, wissen wir nicht, daß er aber trotz seines immensen Arbeitspensums für Gotha den damit einhergehenden zusätzlichen Verpflichtungen nachgekommen ist (oder sich zumindest darum stets bemüht hat), unterstreicht sein nachhaltiges – vor allem wohl finanzieller Not geschuldetes – Interesse. Einen Einblick in seine „Verhältnisse“ gewährt er in einem Brief vom 7. Dezember 1739 an Mattheson, den dieser in seiner *Ehren-Pforte* – als Fortsetzung der Stölzelschen Autobiographie – abdruckte. Stölzel teilt darin mit, daß er – seit 1719 verheiratet mit Christina Dorothea geb. Knauer, einer Pfarrerstochter aus Schleiz – Vater von neun Söhnen und einer Tochter sei, „wovon aber 3. Söhne bereits verstorben, und also noch 6. davon, samt der Tochter am Leben sind“. Mattheson könne „also leicht erachten, wie deren Auferziehung und anderwertige Besorgung mir einen guten Theil meiner Lebenszeit koste, und wie meine andern Haus-Umstände beschaffen seyn können.“¹⁶

Obwohl Stölzels Tätigkeit für Sondershausen gleichsam nur als „Nebenbeschäftigung“ zu werten ist und auf die Jahre 1732 bis 1740 beschränkt blieb, stellt sich diese „Episode“, aus dem Blickwinkel der Überlieferung des Stölzelschen Œuvres betrachtet, für uns heute als außerordentlich wichtig dar. Denn im Gegensatz zu seiner Hauptwirkungsstätte Gotha, wo man mit Stölzels gewaltigem Werknachlaß unverantwortlich umgegangen ist (bereits unter Stölzels unmittelbarem Nachfolger im Gothaer Hofkapellmeisteramt, Georg Benda, sind große Teile des Stölzelschen Werkes durch unsachgemäßen Umgang – fast möchte man sagen absichtsvoll – der Vernichtung preis-

¹⁴ Vgl. dazu ThStA Rudolstadt: Hauptrentei-Kassenrechnungen Sondershausen, 1732/33, Bl. 140 v.

¹⁵ Gerber, *Lexicon* (wie Anm. 8), Sp. 305 f.

¹⁶ Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 1), S. 346 f.

gegeben worden¹⁷), ist der in Sondershausen angesammelte Werkbestand in seinen wesentlichen Teilen erhalten geblieben und gibt heute die quantitativ reichste Kollektion mit Stölzelschen Kompositionen überhaupt ab. Aufgefunden hat diese Manuskripte (im Verein mit Handschriften anderer Komponisten, darunter Werke von Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, Johann Balthasar Christian Freislich, Christoph Förster und Johann Christoph Contius) 1870 der bereits erwähnte Sondershäuser Hoforganist Heinrich Frankenberger in einem Behältnis unter der Schloßkirchenorgel. Frankenberger vermerkt zu diesem Fund: „Die Sammlung scheint mit wenigen Ausnahmen ausschließlich während der Regierungszeit Günther I. entstanden zu sein. [...] Bei der Wiederauf-findung lag alles wüst durcheinander, und es war eine schwierige und langwierige Arbeit, Ordnung in die chaotische Masse zu bringen; auf der andern Seite war das Geschäft auch wieder für die beiden Ordner, welche sich demselben aus Liebe zur Sache unterzogen, in musikalisch-geschichtlicher Beziehung von großem Interesse.“¹⁸ Die „beiden Ordner“, von denen Frankenberger bescheiden spricht, waren er selbst und – damals noch als Gymnasiallehrer in Sondershausen tätig – der Bach-Biograph Philipp Spitta.¹⁹

Heinrich Frankenberger hat auch als erster die vorgefundenen Musikalien zahlen-mäßig zu erfassen versucht und dabei die Stölzel betreffenden Kirchenkantaten mit 347 beziffert, während er die Anzahl weltlicher Kantaten Stölzelscher Komposition mit 12 angibt.²⁰ An anderer Stelle²¹ schreibt er jedoch nur von „gegen 250 Kirchenmusiken“, außerdem seien „eine umfangreiche Passionsmusik und ein Te Deum vorhanden“. Günther Lutze übernimmt diese Angaben, ergänzt aber: „Von seinen [Stölzels] weltlichen Musikstücken fanden sich vor 6 Geburtstagskantaten, die von 1732 ab geschrieben sind, 1 Serenade, 1 Tafelmusik, eine Kantate zur Brunnenkur, der sich Fürst und Fürstin 1732 unterzogen, eine Kantate für eine Sopranstimme und ein Musikstück für eine Baßstimme.“²² Hingegen vermeldet Robert Eitner in seinem Quellenlexikon²³ für Sondershausen: „1 Passion und 341 Kirchenkantaten fürs ganze Jahr, 11 weltl. Cantaten von 1732 bis 1738, darunter ‚Toback, du edle Panacée‘“ (jene von Lutze als „Musikstück für eine Baßstimme“ bezeichnete Kantate²⁴) – und nach Fritz Hennenbergs Recherchen beläuft sich die Zahl der Sondershäuser Manuskripte mit Stölzel-Werken „auf 303 Kirchenkantaten, 2 Passionsoratorien, 1 deutsches Te deum und 10 weltliche Kantaten.“²⁵ Der heutige, tatsächliche „Iststand“ umfaßt indes 339 Kirchenkantaten, zwei Passionsmusiken, ein Tedeum und zehn weltliche Kantaten (davon sind neun Festmusiken, überschrieben mit „Cantata“, „Serenata“ bzw. „Tafel-Musique“).

¹⁷ Näheres teilt Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 22, mit.

¹⁸ Frankenberger, *Musikzustände* (wie Anm. 11), S. 24 f.

¹⁹ Günther Lutze, *Aus Sondershausens Vergangenheit. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte früherer Jahrhunderte*. Sondershausen 1909, Bd. 2, S. 130.

²⁰ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 23 bzw. 190, verweist in diesem Zusammenhang auf *Musikalisches Wochenblatt* I (1870), Nr. 41, S. 653.

²¹ Frankenberger, *Musikzustände* (wie Anm. 11), S. 25.

²² Lutze, *Aus Sondershausens Vergangenheit* (wie Anm. 19), S. 130.

²³ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 9, Leipzig 1903, Reprint: Graz 1959, S. 296.

²⁴ D-SHs: Mus. A 15:354.

²⁵ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 23.

Diese vorhandenen Werke wurden jedoch keineswegs alle eigens für Sondershausen geschaffen, vielmehr ist ein großer Teil davon für Gotha komponiert und in Sondershausen lediglich kopiert und „nachgespielt“ worden. Im einzelnen ergibt sich folgendes Bild:

Mit Ausnahme von drei Kantaten²⁶ lassen sich die übrigen 336 Kirchenkantaten vier Jahrgängen zuordnen, darunter sind zwei von vornherein als sogenannte „Doppeljahrgänge“ angelegt, d. h., zu jedem Sonn- und Feiertag liegen zwei Kantaten vor, wovon höchstwahrscheinlich die eine im Vormittagsgottesdienst, die andere im Nachmittagsgottesdienst erklingen ist. Beide Kantaten-Doppeljahrgänge hatte Stölzel ursprünglich zum gottesdienstlichen Gebrauch in Gothas Schloßkirche geschaffen und dort auch aufgeführt. Während Stölzel für die 1728/29 vorgelegten Jahrgangskantaten (= Hennenbergs sogenannter „Jahrgang IV /1 bzw. 2“²⁷) auch (wie so oft) die Texte selbst verfaßt bzw. aus Dikta und Chorälen zusammengestellt hat – in seiner Autobiographie schreibt er davon, daß er mit seiner „ordentlichen musikalischen Berufsarbeit [...] die poetische jederzeit verbunden habe“²⁸ –, fußt der spätere, im Kirchenjahr 1731/32 in Gotha zur Aufführung gelangte Doppeljahrgang (= Hennenbergs „Jahrgang V /1 bzw. 2“²⁹) auf Kantatendichtungen des im schlesischen Schweidnitz wirkenden und in Gotha offenbar hochgeschätzten Lieder- und Kantatendichters Benjamin Schmolck (1672–1737), die unter dem Titel *Benjamin Schmolckens Nahmen-Buch Christi und der Christen, zu heiliger Erbauung in einem Jahr-Gange eröffnet, und in Hochfürstl. Schloß-Capelle zum Friedenstein von Advent. 1731 bis dahin 1732. musicalisch aufgeführt* als Textbuch³⁰ zusammengefaßt und gedruckt worden sind.

Nach Sondershausen sind die Originalpartituren zu beiden Kantaten-Doppeljahrgängen 1733 bzw. 1735 jedoch nur ausgeliehen, „communicirt“ worden, wie es (so oder ähnlich) in den von Hennenberg³¹ mitgeteilten Honorarbelegen dazu heißt. Dort sind sie dann im wesentlichen von Rödiger kopiert worden, man hat das für die Aufführung erforderliche Stimmenmaterial dazu erstellt und die Originalpartituren wieder nach Gotha zurückgegeben, wo sie – wie so viele Manuskripte mit Stölzel-Werken – nicht

²⁶ Undatiert und nicht einzuordnen sind die Kantaten *Lasset uns doch den Herrn, unsern Gott, fürchten* („Auf das Erndte Fest“, D-SHs: Mus. A 15:351) sowie die nicht näher ausgewiesene Sopran-Kantate *Verzage nicht, gekränktes Herze, dein Heiland sorgt vor dich* (D-SHs: Mus. A 15:353), während die Kantate *Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit* (D-SHs: Mus. A 15:352) als Abendmahlsmusik („Comunion Stück“) für 1737 bestimmt war.

²⁷ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 26–43 sowie S. 46 f.

²⁸ Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 1), S. 347.

²⁹ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 26–43, 46 f. Hennenbergs Datierung des Jahrgangs auf „1729/30“ basiert allein auf einem entsprechenden Eintrag in Georg Bendas *Specification dererjenigen Musicalien, so an Serenissimum überlaßen worden* vom 25. März 1778 (in: Forschungsbibliothek Gotha: Cod. Chart. A 1332, Bl. 21v), der Gothaer Textdruck von 1731/32 (vgl. auch Anmerkung 29) ist Hennenberg verborgen geblieben.

³⁰ Das in Gotha bei „Johann Andreas Reyher, F.S. Hof=Buchdr.“ verlegte Textbuch verwahrt die Forschungsbibliothek Gotha in zwei Exemplaren unter den Signaturen Cant. spir. 176 bzw. Theol. 8 p. 702/7. Gottfried Gille hat diese auch von Fasch in Zerbst und Georg Benda vertonten Kantatentexte vorgestellt und dokumentiert, in: *Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Kirchenkantaten in Jahrgängen. Ein Katalog der gedruckten Texte, Teil I: Jahrgänge 1721/22 bis 1732/23*, Michaelstein/Blankenburg 1989, S. 70–85 (*Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis, Reihe: Dokumentationen – Reprints*, Nr. 19).

³¹ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 25 f.

„überlebt“ haben. Ob diese Doppeljahrgänge als komplette „Idealjahrgänge“ angelegt, d. h. mit einem Kantatenpaar zu wirklich jedem möglichen Sonn- und Feiertag ausgestattet waren, ist definitiv nicht zu beantworten. Wenn man jedoch davon ausgeht, daß für den Doppeljahrgang 1728/29 Kantaten zum Sonntag nach Neujahr, zu Gründonnerstag sowie zum 25. bis 27. Sonntag nach Trinitatis von vornherein nicht komponiert worden sind, dann fehlen von den im Sondershäuser Bestand dazu verwahrten Kopien lediglich die Kantatenpaare zum 15. bis 17. Sonntag nach Trinitatis sowie zum Michaelistag; nur eine Kantate – es ist die jeweils erste des Werkpaares – existiert zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis, während andererseits nur die jeweils zweite des Werkpaares zu Osterdienstag, Jubilate und zum 19. Sonntag nach Trinitatis vorliegt. Insgesamt entfallen somit 123³² der 336 heute noch vorhandenen Sondershäuser Jahrgangs-Kantaten von Stölzel auf diesen 1733 kopierten Doppeljahrgang von 1728/29.

Wesentlich rudimentärer (mit insgesamt 73 Einzel-Kantaten) ist dagegen der Doppeljahrgang von 1731/32 auf Texte von Benjamin Schmolck – in Sondershausen 1735 wiederum unter der Führung von Rödiger kopiert – überliefert: Kantatenpaare liegen nur vor zum 2. bis 4. Advent, zum 1. bis 3. Weihnachtsfesttag, zum Sonntag nach Weihnachten, zum 1. bis 3. Osterfesttag, zu Quasimodogeniti, Misericordias Domini, Jubilate, Cantate, Rogate, Exaudi, zum 1. bis 3. Pfingstfesttag, zu Trinitatis, zum 1. bis 8., 10. bis 15. sowie 24. Sonntag nach Trinitatis und zu Mariae Heimsuchung. Darüber hinaus ist die erste Kantate zu Christi Himmelfahrt verfügbar.³³

In musikalischer Hinsicht war dieser Doppeljahrgang für Ernst Ludwig Gerber ein merkwürdiger Jahrgang, denn – in Unkenntnis seiner tatsächlichen zeitlichen Entstehung – sah Gerber in ihm die Ursache dafür, daß Stölzel zwei Jahre vor seinem Tod (also etwa von 1747 an) „beständig kränklich, und im Haupte schwach, ja öfters noch mehr als dies“ gewesen sei. Verantwortlich dafür macht Gerber den Kantaten-Jahrgang deshalb, weil darin „nicht allein die Chöre, sondern auch durch alle Stücke, die Recitative und Arien von allen vier Stimmen zugleich, mit Begleitung der Instrumente, gesungen werden.“³⁴ Ein solcher musikalischer Sachverhalt – ausgenommen sind lediglich einige Solo- bzw. Duett-Arien – trifft, soweit die heute noch greifbaren Kantaten von Stölzel einen Rückschluß auf das Kantatenschaffen in seiner Gesamtheit überhaupt zulassen, nur auf diesen 1730/31 erstmalig musizierten Doppeljahrgang zu. Freilich: Ein Zusammenhang zwischen dieser speziellen Kompositionsweise und Stölzels später aufgetretenen Erkrankung (wohl im Sinne einer tiefen Melancholie oder Depression zu deuten) besteht nicht. Nicht zu bestreiten ist allerdings, daß die Kantaten dieses Jahrgangs – zumindest in Sondershausen – wohl aufgrund ihrer „ungewöhnlichen Besetzung und Formstruk-

³² Zu drei Kantaten bedarf es einer besonderen Anmerkung: Die jeweils ersten Kantaten zu Epiphania (*Friede beide, denen in der Ferne*, D-SHs: Mus. A 15:66) sowie zum 6. Sonntag nach Trinitatis (*Wieviel euer getauft sind, die haben Christum angezogen* – dazu existiert sogar eine mit „... 1729“ datierte autographe Partitur –, D-SHs: Mus. A 15:94) sind auf Textvorlagen von Johann Oswald Knauer komponiert, die Hennenberg bereits dem Kantatenjahrgang 1720/21 zuordnet, während die Kantate Nr. 1 zu Mariae Himmelfahrt (*Ich sitze unter dem Schatten, des ich begehre*, D-SHs: Mus. A 15:343) bezüglich der Autorschaft umstritten ist, denn auch J. Ch. Rödiger steht als Komponist mit zur Debatte.

³³ Im einzelnen werden die Kantaten des „Schmolck-Jahrganges“ – einschließlich der nicht durch Musik überlieferten Kantaten als Identifizierungshilfe für bislang noch unbekannte Stölzel-Kantaten – im Anhang aufgelistet.

³⁴ Gerber, *Lexicon* (wie Anm. 8), Sp. 593.

tur³⁵ irritierten und sie vermutlich nicht als geschlossener Jahrgang zur Aufführung gelangt sind, denn nur zu 49 der 73 vorhandenen Kantaten liegen (zum Teil unvollständige) Stimmensätze vor.³⁶

Ursprünglich für Gotha (möglicherweise noch vor 1722) komponiert, in Sondershausen jedoch erstmalig wohl spätestens 1732, dem Jahr nach Freislichs Weggang nach Danzig, im Gründonnerstags- bzw. Karfreitagsgottesdienst zur Aufführung gebracht, wurde Stölzels nur in Abschrift überlieferte Passionsmusik *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*.³⁷ Dieser Sachverhalt ist aus der Direktionsstimme abzuleiten, da diese von Rödiger (bis 1722 war er als Sängerknabe in Gothas Hofkapelle tätig³⁸) gemeinsam mit einem Gothaer Kopisten angefertigt worden ist. Das Aufführungsmaterial ist indes Sondershäuser Provenienz. Die mehrfache Aufführung des Werkes in Sondershausen bezeugt ein durch zahlreiche Ausstreichungen nur noch eingeschränkt lesbarer Eintrag auf dem Vorderblatt erwähnter Direktionsstimme. Darin heißt es: „Und weil dieses ganz was außerordentlichen, indem die passion seit vielen Jahr her auff den grünen Donnerstag so wohl, als den stillen Freytag Musiciret worden, als habe solches mir und meinen Nachkommen zur [...] Nachricht [...] Sondershaus. den 8. April. 1735.“

In einer späten (datiert „d 9 Julij 1759“), zehn Jahre nach Stölzels und fast zwanzig Jahre nach dem Tod von Fürst Günther I. erstellten Gothaer Partitur-Abschrift ist das von Gerber besonders gelobte deutsche Te Deum laudamus (*Herr Gott, dich loben wir*) „mit etlichen fleißig gearbeiteten Fugen“³⁹ überliefert, nach der Rödiger im gleichen Jahr für eine Sondershäuser Aufführung das Stimmenmaterial ausgeschrieben hat.⁴⁰ Auch dieses Werk wurde demzufolge in Sondershausen nur nachgespielt.

Das umfangreichste Konvolut im Sondershäuser Bestand hat Stölzels in vier Teile gegliedertes Passionsatorium *Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus*⁴¹ zum Inhalt, bekannt unter dem Namen *Brockes-Passion* und in Gotha „am heiligen Char-Freitage, in Hoch-Fürstl. Hof-Capelle zum Friedenstein musicalisch aufgeführt, An. 1725“.⁴² Die 1712 vom Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) veröffentlichte Passionsdichtung traf in ihrer zuweilen drastischen, vor allem aber bilderreichen Sprache den „Nerv“ vieler Musiker der Zeit und avancierte innerhalb weniger Jahre zu „dem Passionslibretto“ schlechthin, wovon zahlreiche Vertonungen, u. a. von Reinhard Keiser, Händel, Telemann, Johann Mattheson, Stölzel bis hin zu Johann Friedrich Fasch, Freislich und – wenn auch nur partiell – Johann Sebastian Bach (einige Textabschnitte sind in seine *Johannes-Passion* eingegangen), Zeugnis

³⁵ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 47.

³⁶ Zur Erläuterung des beschriebenen musikalischen Phänomens erklang während des Referats der Beginn aus der (Vormittags-)Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti 1730 *Er heißet Friedefürst, auf daß seine Herrschaft groß werde* (in Sondershausen nachgespielt 1735, D-SHs: Mus. A 15:157).

³⁷ D-SHs: Mus. A 15:2.

³⁸ Den Nachweis gibt Hennenberg in der ausführlichen Typoskript-Fassung seiner Dissertation, vgl. Fritz Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Diss. (masch.) Leipzig 1965, Textteil, S. 92.

³⁹ Gerber, *Lexicon* (wie Anm. 8), Sp. 592.

⁴⁰ Gothaer Partitur-Abschrift und Sondershäuser Stimmenmaterial werden gemeinsam verwahrt (D-SHs: Mus. A 15:3).

⁴¹ D-SHs: Mus. A 15:1.

⁴² So heißt es im Textdruck zur Gothaer Erstaufführung 1725. Das in Gotha „bey Joh. Andr. Reyhern, F. S. Hof=Buchdr.“ verlegte Textbuch gehört zum Bestand der Forschungsbibliothek Gotha, Cant. spir. 884(5).

ablegen. Vermutlich 1733 ist dann Stölzels Vertonung der *Brockes-Passion* in Sondershausen in einer den dortigen Aufführungsbedingungen und -möglichkeiten angepaßten Fassung, besorgt wiederum von Johann Christoph Rödiger, zur Aufführung gelangt. Auch Stölzel selbst hat dazu noch einige Veränderungen beigesteuert. Die sich bei genauer Betrachtung der einzelnen Quellenschichten auftuende Fassungsproblematik sei hier nicht erörtert, zur Sprache gebracht werden muß jedoch die völlig andere als sonst übliche Überlieferungssituation, die mit diesem großen Werk einhergeht: Wie bereits ausgeführt, fertigte Stölzel in aller Regel von den nach Sondershausen zu versendenden Werken eigenhändige Partitur-Abschriften an (bzw. ließ Kopien von Gothaer Notisten erstellen), die in Sondershausen verbleiben konnten, oder aber er verschickte die Originalpartituren, die nach erfolgter Kopie wieder nach Gotha zurückgesandt wurden (heute also verloren sind). Die jeweiligen Stimmen indes wurden stets und immer in Sondershausen ausgeschrieben. Anders verhält es sich mit der *Brockes-Passion*, denn der von Rödiger geschriebenen Partiturskopie (wohl angefertigt nach einer vermutlich nach 1725 unter Aufsicht des Komponisten in Gotha erstellten Partiturschrift, deren „Pars 3“ sich noch heute in Sondershausen befindet) und einer autographen, von Stölzel nachgereichten Neufassung der Schlußfuge „Ersticke, Gott zu Ehren, in einer Sündflut bitterer Zäheren“ liegt Stimmenmaterial bei, das, wenn auch ergänzt durch Zusatzstimmen Sondershäuser Provenienz (mit den notwendig gewordenen Änderungen), mit hoher Wahrscheinlichkeit in Gotha geschrieben wurde, ja wohl das Originalmaterial der Uraufführung zu sein scheint. Dieser Befund ist innerhalb der Sondershäuser Stölzel-Überlieferung singulär und ein aussagekräftiges Indiz dafür, daß sich Stölzel der Unmöglichkeit einer Wiederaufführung seiner umfänglichen *Brockes-Passion* in Gotha seit dem Herrscherwechsel von 1732 wohl bewußt war: Nach dem Tod von Herzog Friedrich II. übernahm Friedrich III. die Regentschaft und forderte zumindest anfänglich auch Veränderungen und Einschnitte in bezug auf die Praxis der Gothaer Passionsaufführungen ein.⁴³ Stölzel hat wohl aus diesem Grunde das Aufführungsmaterial zur *Brockes-Passion* aus der Hand gegeben, sich jedoch nicht von seiner Kompositionspartitur getrennt.⁴⁴

⁴³ Einerseits ist seit dem Regentenwechsel generell ein zahlenmäßig deutlicher Rückgang der Passionsaufführungen in Gotha zu verzeichnen, andererseits erfolgte eine deutliche Abkehr vom „modernen“ Passionsoratorium und Hinwendung zur ausschließlichen Pflege der oratorischen Passion. Vgl. dazu Walter Blankenburg, *Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstain zu Gotha zwischen 1699 und 1770*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1963, S. 54 f. (Im Aufsatz hat W. Blankenburg die Herzöge des Hauses Sachsen-Gotha verwechselt: Er schreibt von Friedrich I. bzw. Friedrich II., meint aber die Herzöge Friedrich II. (geb. 1676, Regierungszeit 1693–1732) und Friedrich III. (geb. 1699, Regierungszeit 1732–1772).

⁴⁴ Mit der Wiederaufführung der *Brockes-Passion* und ihrer Einspielung auf CD (cpo 999 560-2) wurde 1998 der Grundstein für eine ernsthafte, auch von der Musikpraxis getragene Wiederbeschäftigung mit dem Œuvre des Gothaer Hofkapellmeisters gelegt, denn trotz bedeutender Forschungsarbeiten – herausragend die Dissertationen von Armin Fett zur Musikgeschichte Gothas (wie Anm. 7) sowie von Fritz Hennenberg zum Kantatenschaffen (wie Anm. 13 bzw. 38) – hatte bislang eine nennenswerte Stölzel-Rezeption oder gar -Renaissance, sieht man von einigen zaghaften und lokal-begrenzten Bemühungen weniger Enthusiasten ab, nicht stattgefunden. Zwei Ausschnitte aus der ersten für Stölzels Schaffen repräsentativen CD-Einspielung wurden vorgestellt: Eingangsschor („Chor Gläubiger Seelen“): „Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden“ und Beginn des IV. Teils, Rezitativ und Duetto (Maria/Jesus): „Ach Gott! Mein Sohn wird fortgeschleppt, wird weggerissen!“

Bei den – wie es bei Gerber heißt – „mehresten solennen Gelegenheitsmusiken“⁴⁵ handelt es sich nun in der Tat um eigens für den Sondershäuser Hof komponierte und von dort bestellte Stücke.

Die früheste Festmusik, die Stölzel für das Haus Schwarzburg-Sondershausen vorgelegt hat, ist die am 11. April 1732 (Julianischen Kalenders) zum 39. Geburtstag der Fürstin Elisabeth-Albertine zur Aufführung gelangte Cantata *Das Durch Himmlisches Schicksahl allen Unbestand Triumphirende Fürsten-Wohl* (Textbeginn: „Volles Vergnügen, ausnehmende Freude“). Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Stölzel bereits zu dieser Geburtstagsmusik auch den Text verfaßt.⁴⁶

Im Juni des gleichen Jahres folgte dann die Fürst Günther und seiner Gemahlin gewidmete *Cantata zu der Brunnen Cur* (Textbeginn: „Brich herfür in reinstem Schimmer, zeige Sonne deine Pracht“), deren Dichtung von Johann Bernhard Daniel stammt. Möglicherweise ist dieser Auftrag noch vor der Geburtstagskantate für Elisabeth-Albertine ausgelöst worden, denn es ist durchaus wahrscheinlich, daß die Kantate eine Art „Probestück“ abgegeben hat, da zum gleichen Text eine zweite Vertonung existiert, deren Verfasser jedoch nicht genannt ist.⁴⁷

Eine „Tafel-Music“ zum 55. Geburtstag (am 24. August 1733) unter dem Titel *Irene und Apollo* (Textbeginn: „Nur in dir wohnt mein Ergötzen, schöne Gegend, stilles Land“)⁴⁸ schließt sich an. Die Musik dazu schätzte man in Sondershausen offenbar sehr, denn sie wurde – allerdings in stark reduzierter instrumentaler Besetzung – für zwei spätere Festmusiken wieder herangezogen: für eine Kantaten-Parodie zum Geburtstag des Fürsten Günther v. Schwarzburg (für das Jahr 1735?), die jedoch nicht mehr rekonstruierbar ist, „weil diese Parodie abermals parodiert“⁴⁹ und der Text zum Teil ausradiert wurde, sowie für eine weitere Parodie der Kantate mit neuem Text (Textbeginn: „Sonnenspiel im reinsten Lichte“), der auf Fürst Victor von Anhalt-Bernburg, den Bruder der Fürstin Elisabeth-Albertine, Bezug nimmt.⁵⁰ Aber auch heute noch ist *Irene und Apollo* von besonderem Interesse, denn das gedruckte Textbuch enthält genaue szenische Angaben, Anweisungen über die Ausgestaltung der Bühne und Hinweise auf das dramatische Geschehen, man kann also davon ausgehen, daß diese „Tafel-Music“ szenisch aufgeführt worden ist.

⁴⁵ Gerber, *Lexicon* (wie Anm. 8), Sp. 589.

⁴⁶ Überliefert ist das Werk in: D-SHs: Mus. A 15:4. Die Musik zur Kantate ist später wiederverwendet worden (in: *Glücklicher Zustand, anmuthiges Leben*); das bei Jacob Andreas Bock gedruckte Textbuch mit der Erstfassung wird gleichfalls verwahrt in: D-SHs: BS 180, nr. 135.

⁴⁷ Unter dem Titel *FONTINALIA SCHWARZBURGICA, / Oder / Schwartzburgisches Brunnen=Fest [...]* (mit Datierung „Junio 1732“) wurde der Text bei J. A. Bock in Sondershausen gedruckt (D-SHs: BS 180, nr. 137). Noten zu beiden Werkfassungen: D-SHs: Mus. A 15:5 (Stölzel) sowie Mus. A 2:3 (Anonymus).

⁴⁸ D-SHs: Mus. A 15:6. Das dazugehörige Textbuch, wiederum bei Jacob Andreas Bock verlegt: D-SHs: BS 180, nr. 155.

⁴⁹ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 133.

⁵⁰ Beide Parodien, an deren Zustandekommen – und dies wohl nicht nur als Kopist – wiederum J. Ch. Rödiger erheblichen Anteil hat, werden in einem gemeinsamen Manuskript verwahrt, D-SHs: Mus. A 15:7.

Dem Höchsten
Seburchs-Geist,
 Des Durchlauchtigen Fürsten und Herrn,
S S R R S

Sünners,
 Fürstens zu Schwarzburg,
 Der Hier Grafen des Reichs, Grafens zu Hohenstein,
 Herrns zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lebera und
 Lutterberg, &c. &c. Des Fürstl. Großten Wäffeln Alder-
 auch Fürstl. Pfälzlichen St. Hubertus-Ordens
 Ritters &c. &c.

Den 24. August, 1723.
 Übermahlts im Exergo ersehene,
 Die in dem Schloß
Hr. Hochfürstl. Durchfl.
 IRENE und APOLLO,
 M V S I C

Sammel-Rüstl. Schwarzburg. Cammer und Hof-Music.
Verkauft bey dem Buchhändler, Buch. Schreyer, bey demselben.



(Irene befindet sich in einer angenehmen Gegend
 des Wipper-Flusses.)

Aria.

Irene

Sie in dir wohnt mein Ergöben,
 Schöne Gegend, süßes Land!
 Hier, wo ich, mit froher Hand,
 Frische Dehl und Palmen-Zweige
 Über mir zusammen bringe,
 Will ich mich in Schwarten setzen
 Bey erwünschten Ruhe Stand.
 Nur in dir wohnt mein Ergöben,
 Schöne Gegend, süßes Land!

X 2 Welleb

Abb. 1: Titelseite und Beginn der Handlung des Textbuchs *Irene und Apollo*

Wir wollen dir beständige Treu geloben,
 Von anderer Länder bangen Schrecken
 Soll dich mein Dehlblatt sanfter decken.
 Von plötzlichen, bey jähen Stürmen
 Soll meine Klugheit dich beschirmen.
 Ja, wir versprechen alle Drebden,
 Die wahre Liebe geben kan.
 Nimm holder Gegend uns, als deine Bürger an,
 Wir wollen dir beständige Treu geloben.

Apollo schau,
 Wie lustig dort auf jener Au
 Die Schäfer und die Schäferinnen
 Bey ihren Herden sehn.
 Wie sie in Blumen-Kränzen
 So manches Spiel beginnen,
 Und wie sie sich mit Tänzen
 Nach ihrer Art erfreuen. (Sich wird von weitem ein Schäfer
 Laß gehöret.)

Irene Und siehst du Irene,
 Wie aus Dianens Augenboldt,
 Dem artigen und nahgelagten Wald,
 Ein Ober von ihren Nymphen tritt?
 Vielleicht erfolgt auch mit
 Ein frohes Jagd-Gestöhne.
(Sich wird von weitem ein Jagd-Stil
 Et vernommen.)

1. Es scheint, als müßte hier
 Ein Freuden-Fest bezangen werden.
 Irene Umhosp sind Schäfer nicht
 So lustig bey den Herden.
 Apollo Umhosp erkühne so nitze
 Dianens Lust-Herder. (Sich werden Trompeten und Pau-
 den dazu hören gehöret.)

Irene Was für ein fürchterlicher Ton
 Von Pauken und von Feld-Trompeten,
 Mißhört sich in unsrer Schäfer-Floten?
 Apollo Weiß Mavors erwas schon
 Von unsrem Aufsehenhalt,
 Den wir uns auserköhren?
 2. O Himmel! allzubald
 Geht unsre Luß verlohren.
(Es erscheint Mars.)

Aria.
 Mars **S**icht zum Schrecken,
 Nur zum Schützen bin ich hier.
 Laßt euch keine Furcht erwarten,
 Wenn ich rede
 Durch die raube Feld-Trompete,
 Und der Pauken Donner rührt.
 Nicht zum Schrecken,
 Nur zum Schützen bin ich hier.

Die

Abb. 2: Vermerke auf Bühnenmusik im Textbuch *Irene und Apollo*, bezugnehmend auf Zwischenmusik mit Menuett-Charakter (vgl. Abb. 3)

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The staves are labeled as follows from top to bottom: Clarin 1., Clarin 2., Principale, Timbal., Corno 1., Corno 2., Violini ed Oboi, Violini ed Oboi, Viola, and Contrabasso. The music is written in 8/8 time. There are various notes, rests, and dynamic markings such as 'p.' and 'pp.' throughout the score. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Abb. 3: Zwischenmusik mit Menuett-Charakter aus *Irene und Apollo*

Da nach jetzigem Kenntnisstand die lediglich dem Textbuch oder gar nur dem Titel nach bekannten Opern, Pastorale und Singspiele aus Stölzels Feder – die meisten davon auf deutschsprachige und von ihm selbst verfaßte Libretti – zu den unwiederbringlichen Verlusten zählen, ist das Vorhandensein einer solchen „szenischen Kantate“ für unser lückenhaftes Bild vom Opernkomponisten Stölzel von enormer Bedeutung – zumal zu bedenken ist, daß Stölzel in der Tafelmusik *Irene und Apollo* möglicherweise Teile seiner Altenburger Oper von 1722 *Die beschützte Irene* wieder aufgenommen hat – eine Vermutung, die Erdmann Werner Böhme bereits 1931 geäußert hat, der aber bis heute niemand nachgegangen ist.⁵¹

Zum 56. Geburtstag von Günther I. im Folgejahr 1734 hat Stölzel wiederum eine Geburtstagskantate beigesteuert, sie trägt im Textdruck den Titel *Die Liebe / Als die Quelle aller Fürstlichen / Ruhmwürdigkeiten* (Textbeginn: „Begeisterte Quelle der fürstlichen Liebe“);⁵² die vier Sänger-Solisten verkörpern darin den „Musenstand“ (Sopran), den „Nährstand“ (Alt), den „Lehrstand“ (Tenor) und den „Wehrstand“ (Baß). Für die beiden Folgejahre 1735/36 liegen keine von Stölzel verfaßte Festmusiken – weder zu den Geburtstagen von Fürst oder Fürstin noch zu anderen Anlässen – vor, was nicht bedeuten muß, daß solche Musiken nicht existiert haben. Nachforschungen unter den Sondershausen überlieferten Textdrucken könnten vielleicht zu einer Klärung dieses

⁵¹ Erdmann Werner Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, (Diss. Greifswald 1931), Stadtroda 1931, S. 185 f. Man vgl. auch die Aufsätze des Verfassers: *Die frühdeutsche Oper in Altenburg*, in: *Jahrbuch 1930 der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg und Umkreis e. V.*, Altenburg 1930, S. 53–64, hier S. 60.

⁵² D-SHs: Mus. A 15:8. Das dazugehörige, wiederum von J. A. Bock gedruckte Textbuch: D-SHs: BS 180, nr. 169.

Sachverhaltes beitragen. Für die Jahre 1737/38 sind jedoch Festkantaten Stölzels zu den Geburtstagen des Herrscherpaares wieder nachzuweisen: Zum 42. Geburtstag von Elisabeth-Albertine erklang eine „Tafel-Musique“ mit dem Textanfang „Was herrlich fürtrefflich und prächtig erscheint“, in der, ganz im aufklärerischen Sinne, „Verstand“, „Wille“, „Natur“ sowie „Gnade“ – personifiziert durch Alt, Tenor, Baß I und II – auftreten.⁵³ Auch in den übrigen Kantaten wird an dem bewährten Muster vom Auftritt personifizierter Tugenden festgehalten: So stehen in der zum 43. Geburtstag der Fürstin aufgeführten Huldigungskantate *Das / Mit angenehmster Sorge erfüllte / Fürsten=Hertz* (Textbeginn: „Entweicht ihr ungebetnen Sorgen“)⁵⁴ miteinander im Wettstreit: „Wohlfahrtssorge“ (Sopran), „Liebessorge“ (Alt), „Kränkungssorge“, „Himmlische Vorsorge“ (Baß I) sowie „Das sorgenfreie Schwartzburg“ (Baß II), während es in der zum 59. Geburtstag von Fürst Günther komponierten Cantata mit dem Textanfang „Alles Vergnügen auf einmal genießen“ „Gemütsvergnügen“ (Sopran), „Leibeswohl“ (Alt), „Tugendruhm“ (Tenor) und „Segensfülle“ (Baß) sind, die zum Herrscherlob antreten.⁵⁵ Zu Serenissimus' 60. Geburtstag entstand die *Geburths=Fests Musique Ausnehmender Vorteil, vortreffliche Kraft*, ein gleichfalls mit „Cantata“ überschriebenes Stück mit fünf Sänger-Partien: „Selbsterinnerung“ (Sopran), „Wohltat“ (Alt), „Entscheidung“ (Tenor), „Vergessenheit“ (Baß I) und „Unbilligkeit“ (Baß II).⁵⁶ 1739 ist wiederum ein Jahr ohne bislang nachgewiesene „solenne Musik“, dafür schrieb Stölzel zum 62. Geburtstag des Fürsten 1740 eine „Serenata“ mit Eingangssinfonia („Alles was sonst lieblich heißet“).⁵⁷ Vermutlich war dies das letzte Werk, was Stölzel eigens im Auftrag des Kunstfreundes Fürst Günther I. von Schwarzburg-Sondershausen komponiert hat, denn am 28. November 1740 (nach dem Gregorianischen Kalender) starb Günther, seine Nachfolge trat der Stiefbruder Heinrich, nunmehr Fürst Heinrich I. (1689–1758, Regierungszeit 1740–1758), an – eine der merkwürdigsten und umstrittensten Gestalten der schwarzburgischen Geschichte,⁵⁸ der keine besondere Vorliebe für Kunst und Musik hegte und Stölzel nicht mehr mit Kompositionsaufträgen bedachte.

Stölzels „solenne Gelegenheitsmusiken“ für Sondershausen sind bislang weder wissenschaftlich im Detail untersucht, noch musikpraktisch ausgewertet worden. Fast durchweg handelt es sich dabei um großangelegte, vielsätzig, dabei raffiniert instrumentierte Kompositionen mit zum Teil opulenter instrumentaler Ausstattung. Zu untersuchen wäre insonderheit, ob es sich bei diesen Festmusiken (mit Ausnahme der bereits bekannten Parodien) durchweg um „originäre Schöpfungen“ handelt oder ob einzelne Sätze (Arien, Chöre) bzw. auch größere Werkabschnitte darin – direkt übernommen oder paraphrasiert – aus Opern und Kirchenkantaten Stölzels stammen bzw. andererseits Teile der Festmusiken Eingang in andere Werke Stölzels gefunden haben. Eine gründliche

⁵³ D-SHs: Mus. A 15:9. Der bei J. A. Bock gedruckte Text: D-SHs: BS 146, nr. 55.

⁵⁴ D-SHs: Mus. A 15:11. Der bei J. A. Bock gedruckte Text zur Cantata: D-SHs: BS 180, nr. 207.

⁵⁵ D-SHs: Mus. A 15:10. Unter dem Titel „Alles in Einem [...]“ (mit Datierung und Angabe des Widmungsträgers) erschien der Text zur Cantata bei J. A. Bock: D-SHs: BS 180, nr. 199.

⁵⁶ D-SHs: Mus. A 15:12. Ein Textdruck zur „Geburths=Fests Musique“ ist nicht nachweisbar.

⁵⁷ D-SHs: Mus. A 15:13. Ein Textdruck zur Serenata ist nicht bekannt.

⁵⁸ Vgl. dazu auch Bärninghausen, *Die Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen* (wie Anm. 10), S. 11 f.

Auswertung aller überlieferten Libretti und Textdrucke, die zu Werken Stölzels vorliegen, ist dafür freilich Voraussetzung.

Daß handschriftlich tradierte Kantaten-Jahrgänge eines Komponisten des 18. Jahrhunderts komplett – ohne Lücken – auf unsere Zeit gekommen sind, gehört zu den Seltenheiten musikalischer Quellenüberlieferung. Auf Stölzels eigens für den gottesdienstlichen Gebrauch in Sondershausen komponierten Jahrgang von 1735/36 (von Hennenberg als Jahrgang VIII gezählt⁵⁹) – einschließlich der dazu später gelieferten Nachträge – trifft dieser Sachverhalt zu: 71 Kantaten für jeden Sonn- und Festtag des Kirchenjahres liegen vor – und auch von den Kantaten aus dem gleichfalls für Sondershausen bestimmten Folgejahrgang IX,⁶⁰ geliefert 1736/37 (mit Nachträgen von 1739), fehlen lediglich die für den 17. und 19. Sonntag nach Trinitatis bestimmten Kantaten, wobei davon auszugehen ist, daß eine Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis offenbar nie existiert hat,⁶¹ während die zum 17. Sonntag nach Trinitatis vorgesehene als verloren gilt, denn der Umschlagbogen dazu⁶² ist in Sondershausen nachzuweisen.

Wie üblich, behielt Stölzel auch zu diesen im Auftrag geschaffenen Jahrgangskantaten – entsprechende Rechnungsvermerke über gezahlte Honorare bestätigen den Sachverhalt⁶³ – die Kompositionspartituren in seinem Besitz (sie wurden somit nach Stölzels Tod – wie auch seine anderen Werke – dem Nachfolger im Amt, Georg Benda, anvertraut⁶⁴), Stölzel hat also nur Partitur-Kopien, die meisten allerdings von eigener Hand, nach Sondershausen geliefert, sie gaben die Grundlage für das dort ausgeschriebene Stimmenmaterial ab.

Ferner ist davon auszugehen, daß die Kantaten, die dem sogenannten Jahrgang VIII zugehören, bereits 1735/36 erstmalig in Sondershausen musiziert worden sind. Doch wohl schon im Kirchenjahr 1736/37 sind die Kantaten dieses Jahrgangs mit den inzwischen neu vorliegenden des Jahrgangs IX zusammengefaßt und – dies entsprach Sondershäuser Praxis – als Doppeljahrgang aufgeführt worden: Eintragungen weisen darauf hin, daß zum jeweiligen Sonn- bzw. Festtag die dafür bestimmte Kantate aus dem „jüngeren“ Jahrgang IX stets „zur Epistel“, die aus dem „älteren“ Jahrgang VIII hingegen „zum Evangelio“ dargeboten wurde.

⁵⁹ Hennenberg, *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 49.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ So ist in der von Georg Benda unterschriebenen „Spezifikation“ vom 25. März 1778 (vgl. Anmerkung 28) nicht von 142 Kantaten die Rede, sondern ausdrücklich nur von „141. Stücken“, die „anno 1736. nach [für] Sondershausen gefertigt worden“. Die späteren Kantaten für das Kirchenjahr 1736/37 (= Hennenbergs Jahrgang IX) sowie die sich bis 1739 hinziehenden Nachtragslieferungen Stölzels zur Komplettierung des in Sondershausen als Doppeljahrgang eingesetzten Kantatenrepertoires wurden offensichtlich nicht eigens ausgewiesen, sondern unter dieser Rubrik mit subsumiert.

⁶² D-SHs: Mus. A 15:305. Die auf dem Umschlag notierte Besetzung der fehlenden Kantate lautet: „4 Voci | 2 Violini | 1 Viola | con Continuo“.

⁶³ Auf entsprechende Ausgabeposten (vgl. ThStA Rudolstadt, Hauptrentei-Kassenrechnungen Sondershausen für 1735/36 [Bl. 140r], 1736/37 [Bl. 142r-v], 1738/39 [Bl. 157v]) verweist Hennenberg, in: *Das Kantatenschaffen* (wie Anm. 13), S. 25, 49.

⁶⁴ In Gotha erhalten geblieben ist indes nur eine einzige Kompositionspartitur aus diesem Jahrgang: Es ist die Kantate zu Gründonnerstag 1737 *Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist*, D GOI: Mus.2° 101 (7). Die nach Sondershausen gelieferte autographe Partitur-Abschrift zur Kantate: D-SHs: Mus. A 15:136.

Ernst Ludwig Gerber war von den Kantaten dieses in Sondershausen zusammengestellten Doppeljahrgangs fasziniert. In seinem *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler* von 1792 berichtet er darüber begeistert:

„Es herrscht in seinen [Stölzels] Kompositionen ein überaus leichter, und nach damaliger Art angenehmer Gesang; die Instrumentalbegleitung ist nichts weniger als überhäuft. Durch einen ganzen Doppeljahrgang vom Jahre 1736, den ich kenne, besteht die Begleitung der Arien außer dem Basse, größtentheils bloß in 2 Violinen. Und auch diese schweigen öfters, wenn die Singstimme eintritt, und fallen sie denn ein, so nehmen sie im Einklange ihren eignen Gang, der entweder eine zum Ausdruck des Textes festgesetzte Figur enthält, oder in beständigen Rückungen und Nachahmungen der Singstimme folgt. [...] Außer diesen Trios kenne ich aber auch mehrere vortrefliche Quatros, wo eine Violin und eine Hoboe mit dem Soprane concertieren. Und dann ist zu bewundern, wie leicht und ohne allen Zwang er sich jeder contrapunktischen Künsteley und Versetzung zu bedienen weiß; wie jede dieser [...] Stimmen beständig dem Thema getreu, so ganz gleichsam für sich, ihren schönen Gesang fortführen, und dennoch zusammengenommen, die angenehmsten, auch öfters die frappantesten Concerte hervorbringen. [...]

Eine seiner schönsten Seiten als Komponist, machen [...] seine Recitative aus. Nie habe ich eine leichtere und fließendere Stimmführung für den Sänger, bey der gewissenhaftesten Beobachtung aller Redetheile, in den Recitativ eines Komponisten gefunden! [...] Nur Hassen möchte ich diejenigen Vorzüge im italiänischen Recitative einräumen, welche Stölzel im Deutschen besitzt. Und dennoch ist bey allem diesem fließenden Gesange, die Modulation seiner Grundharmonie, nichts weniger als einförmig. Sie wechselt unaufhörlich, doch ohne jemals bizarr zu werden. [...]

So durchsichtig und leicht er die Harmonie seiner Arien bearbeitet, so voll behandelt er sie in seinen Chören. [...] Die Mannigfaltigkeit in Ansehung der Einrichtung seiner Chöre ist beynahe unendlich. Neuere Komponisten haben vieles genutzt, was Stölzel vor ihnen that. Aber Stölzel hat noch vieles gethan, was ich in keinem neuern Werke gefunden habe. Sein Witz [Gerber meint damit Stölzels Treffsicherheit des Affekts], in dem musikalischen Ausdrucke seines Textes, ist unerschöpflich. [...] Auch wie mächtig er der gebundenen Schreibart gewesen sey, kann man aus diesem Jahrgange sehen.“ Die Fugen „bestehen zwar, wegen der vorgeschriebenen kurzen Zeit [...] nur aus wenigen Durchführungen eines kurzen Thema. Aber doch kann man schon den Löwen an den Klauen erkennen.“⁶⁵

Einige nun folgende Klangbeispiele⁶⁶ bestätigen vollauf die von Gerber herausgestellten Qualitäten, die seiner Meinung nach die Kantaten dieses Sondershäuser Doppeljahrgangs auszeichnen. Doch wurden die Exempel so ausgewählt, daß damit zugleich noch eine weitere, von Gerber nicht angesprochene Gestaltungsebene deutlich wird: Stölzels souveräner und vielgestaltiger Umgang mit dem protestantischen Kirchenlied.

⁶⁵ Gerber, *Lexicon* (wie Anm. 8), Sp. 590–592.

⁶⁶ Die erwähnten Kantaten-Ausschnitte wurden während des Referates als Klangbeispiele vorgestellt (cpo 999 668-2 bzw. cpo 999 735-2).

So leitet in der zum Evangelium gehörigen Kantate zum 1. Weihnachtsfesttag *Ehre sei Gott in der Höhe*⁶⁷ ein zum Teil zweistimmiges Rezitativ-„Gespräch“ über Engelsgesang und „die wunderschöne Nacht“ über in die leicht veränderte Reprise der die Kantate eröffnenden Diktumsvertonung, die jedoch höchst wirkungsvoll unterbrochen und beendet wird durch den Einbau des deutschen „Gloria in excelsis“ („Allein Gott in der Höh' sei Ehr“).

Eine andere Variante der Choralnutzung kommt im Schlußsatz der zum 3. Weihnachtsfesttag bestimmten Kantate *Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis*⁶⁸ zum Tragen: Zunächst singt der Alto, begleitet von Hörnern, Violinen mit Oboen und dem Basso continuo, eine bewegte, mit Synkopen durchsetzte Arie, deren Gestus und Affekt der verzückten Stimmungslage entspricht, in der sich der dem Geheimnis des Glaubens nahe wöhnende Alto befindet („Mein Auge hebt sich in die Höh“). Das Schlußritornell dieser Aria mündet jedoch ein in die nur instrumental vorgetragene erste Hälfte der Choralstrophe „Ein Kindelein so löblich ist uns geboren heute von einer Jungfrau säuberlich, zu Trost uns armen Leuten...“ (aus: „Der Tag, der ist so freudenreich“), womit Stölzel den Bezug zur Christgeburt unmittelbar herstellt. Doch überhöht er Aussage und Funktion des Choralzitats noch dadurch, daß er die vom Orchester gespielte Teilstrophe nach jeder Verszeile unterbricht und mit Abschnitten eines feierlichen, dem Sopran vorbehaltenen Accompagnatos überlagert, in dem von der Botschaft und dem Sinn des Weihnachtsfestes die Rede ist. In die Fortsetzung der Choralstrophe („Wär uns dies Kindelein nicht geborn“) stimmen endlich Sänger und Instrumentalensemble gemeinsam ein, mit ihr wird die Kantate festlich-feierlich – aber auch nachdenklich – beendet (die Choralstrophe schließt mit der Bitte: „behüt uns vor der Hölle“).

Als ein Meisterstück von hoher kompositorischer Komplexität erweist sich die Choral-Aria-Konstruktion in der zum Sonntag nach Weihnachten vorgesehenen Kantate *Das Ende eines Dinges ist besser denn sein Anfang*.⁶⁹ Stölzel veranstaltet in diesem Satzgefüge gleichsam ein Musizieren auf zwei Ebenen: Zu Johann Hermann Scheins Choral „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“, von der Oboe als durchlaufender Cantus firmus intoniert, singt der Tenor, akkompagniert von den pizzicato spielenden Streichern, sein persönliches (Gerber bezeichnet dies mit „so ganz gleichsam für sich“), als anspruchsvolle Arie ausgebildetes Bittgebet „Verhüte, treuer Gott in Gnaden“, das schließlich einmündet in die nunmehr vokal ausgeführte und vom Gesamtensemble angestimmte Choralstrophe, mit der die Kantate schließt. Dieser Satzkomplex ist ein Musterbeispiel für Stölzels meisterhafte „Setzkunst“: Er zeigt hier, wie er mit bescheidenen Mitteln dennoch kunstvoll (im Sinne satztechnischer Finesse), dabei klanglich raffiniert und zugleich „zu Herzen gehend“ zu komponieren verstand.

⁶⁷ D-SHs: Mus. A 15:40 (außerdem existiert in Berlin eine weitere Quelle zum Werk, D-B: Mus. ms. 21412 / Bd. IV, Nr. 5).

⁶⁸ D-SHs: Mus. A 15:52.

⁶⁹ D-SHs: Mus. A 15:59.

Abb. 4: Gottfried Heinrich Stölzel, Beginn der Arie „Verhüte, treuer Gott in Gnaden“ aus der Kantate *Das Ende eines Dinges ist besser denn sein Anfang*

Dafür, daß dieser hohe Stand der Choralbearbeitungskunst nicht nur in den Kantaten des Weihnachtskreises anzutreffen ist, sondern – wenn auch unterschiedlich gewichtet – ein Charakteristikum für den gesamten Jahrgang abgibt, kann als ein besonders überzeugender Beleg die Sopran-Aria mit obligatem Corno „Komm heiliger Geist, du Flamme der ewigen Liebe“ in der Kantate zum 1. Pfingsttag *Siehe da, eine Hütte Gottes bei den Menschen*⁷⁰ angeführt werden.

Schließlich muß auf einen der ergreifendsten Sätze innerhalb des Weihnachtskantaten-Zyklus überhaupt aufmerksam gemacht werden. In der Kantate zu Neujahr (*Alles, was ihr tut mit Worten oder Werken*⁷¹), dem Fest der Beschneidung Christi, erzeugt Stölzel mit einem Satzgebilde aus Secco-Rezitativ, mehrfachen (zum Teil auch mehrstimmigen) Accompagnato-Einwürfen und abschnittweiser Deklamation von Martin Luthers „Litanei deutsch“ Wirkungen, die „unter die Haut gehen“. Instrumentatorisch setzt er dazu noch einen besonderen Akzent, indem er die der Litanei vorbehaltenen Abschnitte pizzicato begleiten läßt, den Baß aber als durchlaufende Sechzehntelfiguration für Fagott und Violoncello ausdiminiert, so daß sich die klangliche Assoziation einer das Fürbitt- und Anrufungsgebet mitmurmelnden Gemeinde einstellt.⁷²

Fazit: Obwohl ganze Bereiche und Gattungen (wie die Oper, jedwede Formen instrumentaler Kammer- und Ensemblesmusik oder lateinische Kirchenmusik), die Gottfried Heinrich Stölzel in seinem Musikerleben reich mit Werken bedacht hat, in Sondershausen nicht nachweisbar sind, offenbar also davon auszugehen ist, daß solche Werke zumindest aus seiner Feder im Repertoire der Hofmusik auch keine Rolle gespielt haben, bleibt festzuhalten, daß wir Fürst Günther I. und seinen Hofmusikern unter der Führung des „Stölzel-Schülers“ Johann Christoph Rödiger aus heutiger Sicht zu unendlichem Dank verpflichtet sind: Ohne das fleißige Kopieren Rödigers und seiner Helfer und das Bewahren des Werkbestandes über die Zeiten hinweg wäre unsere Kenntnis über Stölzels Kompositionen noch geringer. Daß die überlieferten Werke nunmehr endlich nach über 250jährigem „Archivschlummer“ für Aufführungen aufbereitet, von interessierten Musikern mehr und mehr zur Kenntnis genommen und von einem aufgeschlossenem Publikum rezipiert werden, stimmt hoffnungsfroh. Die Erkenntnis scheint sich durchzusetzen: Gottfried Heinrich Stölzel war kein freundlicher Kleinmeister neben Bach, Händel und Telemann, sondern eine höchst eigenständige Komponistenpersönlichkeit mit einer Musiksprache voller Wirkung auf „Gemüt und Seele“ – dazu kompositorisch-handwerklich von hohem, ja außerordentlichem Niveau.

⁷⁰ D-SHs: Mus. A 15:199.

⁷¹ D-SHs: Mus. A 15:62.

⁷² Die Erläuterungen zu den verschiedenen Kantatenausschnitten korrespondieren mit den CD-Booklet-Texten des Verfassers.

Anhang

Gottfried Heinrich Stölzels komponierter Kantaten-Doppeljahrgang nach *Benjamin Schmolckens* | *Nahmen=Buch* | *Christi* | *und der Christen*, | *zu heiliger Erbauung* | *in einem Jahr=Gänge* | *eröffnet*, | *und in* | *Hochfürstl. Schloß=Capelle* | *zum Friedenstein* | *von* | *Advent. 1731. bis dahin 1732.* | *musicalisch aufgeführt.* | *GOTHA.* | *Druckts Johann Andreas Reyher,* | *F. S. Hof=Buchdr.*

Die liturgische Verwendung und Anlage des doppelten Jahrgangs hat Gottfried Gille erläutert.⁷³ Im nachstehenden (Kurz-)Verzeichnis sind den De-tempore-Zuweisungen lediglich die Textincipits der Kopfsätze (Dikta) eines jeden Kantatenpaares zugeordnet. Zu den Kantaten, die zusätzlich Sondershäuser Signaturen tragen, ist die Musik Stölzels überliefert (in Einzelfällen erfolgen auch Hinweise auf andere Überlieferungsorte, dort sind dem Titel nach identische Kantaten vorhanden – überprüft werden muß allerdings, ob diese wirklich dem Jahrgang zugehören und ob Stölzel für sie als Komponist in Frage kommt).

[Musik überliefert:]

[Musik nicht überliefert:]

„Vorbereitungs-Cantate“

*GOTT, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm, bis an der Welt Ende.
Dein Wort ist unsers Hertzens Freude und Trost*

1. Advent

*Ich habe meinen König eingesetzt, auf meinem heiligen Berge Zion⁷⁴
Du Tochter Zion, freue dich sehr*

2. Advent

Siehe, der Richter ist vor der Thür [= Mus. A 15:20]

Man wird sie nennen das heilige Volck [= Mus. A 15:21]

3. Advent

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben. [= Mus. A 15:26]

Als die Armen, aber die doch viel reich machen [= Mus. A 15:27]

4. Advent

ES ist ein Gott, und ein Mittler zwischen Gott und den Menschen [= Mus. A 15:32]

So man von Hertzen gläubet, so wird man gerecht [= Mus. A 15:33]

⁷³ Vgl. Anmerkung 30.

⁷⁴ Vielleicht identisch mit der in D-F: Ms. Ff. Mus. 515 überlieferten Kantate.

1. Christtag

Uns ist ein Kind gebohren, ein Sohn ist uns gegeben. [= Mus. A 15:38]

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget [= Mus. A 15:39]

2. Christtag

Wie theuer ist deine Güte, Gott [= Mus. A 15:44]

Er wird dich mit seinen Fittigen bedecken [= Mus. A 15:45]

3. Christtag

Ich habe dich je und je geliebet, drum habe ich dich zu mir gezogen [= Mus. A 15:50]

Lasset uns ihn lieben, denn er hat uns erst geliebet. [= Mus. A 15:51]

Sonntag nach dem Christfest

ER heisset wunderbar, Rath, Krafft, Held, Ewig=Vater, Friede=Fürst. [= Mus. A 15:56]

In allen Dingen lasset uns beweisen, als die Diener Gottes. [= Mus. A 15:57]

Neujahr

*Gott, der du mein GOTT und Heyland bist.*⁷⁵

Beschneidet euch dem Herren, und thut weg

Sonntag nach Neujahr

Der Herr ist deine Zuversicht, der Höchste ist deine Zuflucht.

Wir haben hier keine bleibende Statt

Erscheinung Christi

*ES wird ein Stern aus Jacob aufgehen, und ein Scepter aus Israel auf kommen.*⁷⁶

Begebet eure Leiber zum Opffer

1. Sonntag nach der Erscheinung Christi

Siehe Gott ist zu hoch in seiner Krafft

Meine Seele ist zermalmet vor Verlangen

2. Sonntag nach der Erscheinung Christi

Wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit, als des eingebohrnen Sohnes

Darum hoffen auf dich, die deinen Namen kennen

Reinigung Mariae

Ich habe dich zum Licht der Heyden gemacht

Ihr waret weyland Finsterniß, nun aber seydt ihr ein Licht

⁷⁵ Möglicherweise identisch mit der anonym überlieferten Kantate in B-Bc: 1009.

⁷⁶ Vielleicht identisch mit der in PL-GD: Ms Joh.390 überlieferten Kantate.

3. Sonntag nach der Erscheinung Christi

*DU bist der Trost Israels, und ihr Nothhelfer.
Das ist die Freudigkeit, die wir haben zu ihm*

4. Sonntag nach der Erscheinung Christi

*Die Stimme des HErrn gehet auf den Wassern
Darum fürchten wir uns nicht wenn gleich die Welt untergienge*

5. Sonntag nach der Erscheinung Christi

*DEine Heiligen sind in Gnaden und Barmherhertzigkeit
Seyd nüchtern und wache*

Septuagesimae

*ICH bin der HErr, der das Recht liebt.
Von GOTTes Gnaden bin ich, was ich bin*

Sexagesimae

*DEs Menschen Sohn ists, der da guten Samen säet.
Ihr seyd GOTTes Ackerwerck, und GOTTes Gebäu.*

Quiquagesimae

*Siehe, das ist GOTTes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.
Ich bin mit Christo gecreutziget.*

Invocavit

*ICH habe einen Held erwecket, der helfen soll.
Leide dich, als ein guter Streiter JESu CHristi.*

Reminiscere

*ER wird sitzen und schmelzen, und das Silber reinigen.
Ich will dich auserwählt machen in dem Ofen des Elends.*

Oculi

*DEs Weibes Saamen soll der Schlangen den Kopff zertreten.
Wachet, stehet im Glauben, seyd männlich und seyd starck.*

Laetare

*Jesus von Nazareth war ein Prophet mächtig von Thaten und Worten.
Ich habe gelernet, bey welchem ich bin.*

Judica

*ICH bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.
Er hat uns gezeuget nach seinem Willen*

Palmarum

*CHristus hat gelitten für uns, und uns ein Vorbild gelassen
Lasset uns mit ihm ziehen, auf daß wir mit ihm sterben.*

Empfängnis Christi

*ER soll Nazarenus heißen.
Daß Christus eine Gestalt in euch gewinne*

1. Ostertag

ICH bin die Auferstehung und das Leben. [= Mus. A 15:141]

Sind wir aber mit Christo gestorben, so gläuben wir. [= Mus. A 15:140]

2. Ostertag

OB ich schon wandert im finstern Thal, fürchte ich kein Unglück [= Mus. A 15:146]

Wandele vor mir, und sey fromm. [= Mus. A 15:147]

3. Ostertag

ICH will euch nicht Waysen lassen, ich komme zu euch. [= Mus. A 15:151]

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet. [= Mus. A 15:152]

Quasimodogeniti

ER heisset Friede=Fürst, auf daß seine Herrschaft groß werde [= Mus. A 15:157]

Suche Friede, und jage ihm nach. [= Mus. A 15:158]

Misericordias

ER wird seine Heerde weiden, wie ein Hirte [= Mus. A 15:163]

Meine Schaafte hören meine Stimme, und ich kenne sie [= Mus. A 15:164]

Jubilate

EUch, die ihr meinen Nahmen fürchtet, soll aufgehen die Sonne der Gerechtigkeit.

[= Mus. A 15:168]

Als die Traurigen, aber allzeit fröhlich. [= Mus. A 15:169]

Cantate

Niemand kommt zum Vater, denn durch mich. [= Mus. A 15:174]

Weise mir, HErr, deinen Weg, daß ich wandle in deiner Wahrheit. [= Mus. A 15:175]

Rogate

CHristus ist zur Rechten GÖttes, und vertritt uns. [= Mus. A 15:180]

Die wahrhaftigen Anbether werden den Vater anbethen [= Mus. A 15:181]

Himmelfahrt

ES wird ein Durchbrecher vor ihnen herauf fahren. [= Mus. A 15:186]

Seyd ihr nun mit Christo auferstanden, so suchet

Exaudi

SElig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden [= Mus. A 15:191]

Wir sind stets als ein Fluch der Welt [= Mus. A 15:192]

1. Pfingsttag

DEr HErr ist in seinem heiligen Tempel, es sey vor ihm stille alle Welt.

[= Mus. A 15:197]

Wisset ihr nicht, daß ihr GOTTes Tempel seyð [= Mus. A 15:198]

2. Pfingsttag

Wie sollt' er uns mit ihm nicht alles schencken? [= Mus. A 15:203]

Daran ist erschienen die Liebe GOTTes gegen uns [= Mus. A 15:204]

3. Pfingsttag

DURch Christum haben wir auch einen Zugang im Glauben [= Mus. A 15:209]

Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme. [= Mus. A 15:210]

Trinitatis

MEine Lehre ist nicht mein, sondern des, der mich gesandt hat. [= Mus. A 15:215]

Welche nicht von dem Geblüte, noch von dem Willen des Fleisches [= Mus. A 15:216]

1. Sonntag nach Trinitatis

WO euer Schatz ist, da ist auch euer Hertz. [= Mus. A 15:219]

Christus ward arm um euret willen, auf daß ihr durch seine Armuth reich würdet.

[= Mus. A 15:220]

2. Sonntag nach Trinitatis

Schmecket und sehet wie freundlich der HErr ist [= Mus. A 15:227]

Esset, meine Lieben, und trincket, meine Freunde [= Mus. A 15:228]

3. Sonntag nach Trinitatis

Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seyð [= Mus. A 15:233]

Nahet euch zu GOTT, so nahet er sich zu euch. [= Mus. A 15:234]

4. Sonntag nach Trinitatis

EIner ist euer Meister, CHRISTUS. [= Mus. A 15:240]

So ihr bleiben werdet an meiner Rede, so seyð ihr meine rechte Jünger.

[= Mus. A 15:239]

Johannistag

*ES ist in keinem andern Heyl, ist auch kein ander Nahme
Unser Heyl ist jetzt näher, denn da wirs glaubeten.*

5. Sonntag nach Trinitatis

Gott hat uns geseegnet mit allerley geistlichem Seegen [= Mus. A 15:245]

Er reinigte ihm selbst ein Volck zum Eigenthum [= Mus. A 15:246]

Mariae Heimsuchung

Groß sind die Wercke des HErrn [= Mus. A 15:345]

Ich freue mich in dem HErrn, und meine Seele ist frölich in meinem Gott.

[= Mus. A 15:346]

6. Sonntag nach Trinitatis

Diß wird sein Name seyn, daß man ihn nennen wird, HErr [= Mus. A 15:251]

Daß sie genennet werden Bäume der Gerechtigkeit [= Mus. A 15:252]

7. Sonntag nach Trinitatis

Wie sich ein Vater über Kinder erbarmet, so erbarmet sich der HErr [= Mus. A 15:257]

Fürchtet den HErrn, ihr seine Heiligen [= Mus. A 15:258]

8. Sonntag nach Trinitatis

Ich will dich unterweisen, und dir den Weg zeigen [= Mus. A 15:263]

So sehet nun zu, wie ihr fürsichtiglich wandelt [= Mus. A 15:264]

9. Sonntag nach Trinitatis

ER ist reich, über alle, die ihn anrufen.

Man suchet nicht mehr an den Haushaltern, denn daß sie treu erfunden werden.

10. Sonntag nach Trinitatis

ZUr Zeit, wenn ich sie straffen werde [= Mus. A 15:273]

Sehet zu, daß nicht jemand GOTTes Gnade versäume [= Mus. A 15:274]

11. Sonntag nach Trinitatis

DER HErr weiß die Gedanken der Menschen, daß sie eitel sind. [= Mus. A 15:279]

Er stösset die Gewaltigen vom Stuhl, und erhebet die Niedrigen. [= Mus. A 15:280]

12. Sonntag nach Trinitatis

BEfieh dem HErrn deine Wege, und hoffe auf ihn, er wird's wohl machen.

[= Mus. A 15:285]

Wer Danck opffert, der preiset mich, und das ist der Weg [= Mus. A 15:286]

13. Sonntag nach Trinitatis

Wie schön und lieblich bist du, du Liebe in Wollüsten! [= Mus. A 15:290]

Die Haupt=Summa des Gebots ist, Liebe von reinem Hertzten [= Mus. A 15:291]

14. Sonntag nach Trinitatis

Ich bin der HErr dein Artzt. [= Mus. A 15:295]

Opffere GOtt Danck, und bezahle dem Höchsten deine Gelübde. [= Mus. A 15:296]

15. Sonntag nach Trinitatis

Ich bin arm und elend, der HErr aber sorget für mich. [= Mus. A 15:299]

Alle eure Sorgen werffet auf ihn, er sorget für euch. [= Mus. A 15:300]

16. Sonntag nach Trinitatis

*SO bist du doch, GOtt, allezeit meines Hertzens Trost und mein Theil.
Die mit Thränen säen, werden mit Freuden erndten.*

17. Sonntag nach Trinitatis

*DEs Menschen Sohn ist auch ein HErr über den Sabbath.
Den siebenden Tag solt ihr heilig halten*

Michaelis

*WER ist, wie der HErr unser GOtt, der sich so hoch gesetzt hat?
Sie sind den Engeln gleich und GOTTes Kinder.*

18. Sonntag nach Trinitatis

*DEr HErr hat mir eine gelehrte Zunge gegeben.
Aller Augen, die in der Schule waren, sahen auf ihn.*

19. Sonntag nach Trinitatis

*Ich bin ein Gast gewesen, und ihr habt mich beherberget.
Ich will in ihnen wohnen, und in ihnen wandeln.*

20. Sonntag nach Trinitatis

*Wie sich ein Bräutigam freuet über die Braut, so wird sich dein GOtt über dich freuen.
Die Braut steht zu deiner Rechten in eitel köstlichem Golde.*

21. Sonntag nach Trinitatis

*Die Schläge des Liebhabers meynen es recht gut.
Wenn du mich demüthigest, so machest du mich groß.*

22. Sonntag nach Trinitatis

*Lernet von mir, denn ich bin sanfftmüthig.
Seelig sind die Sanfftmüthigen, denn sie werden das Erdreich besitzen.*

23. Sonntag nach Trinitatis

*Ich weiß, mein GOtt, daß du das Hertz prüfest
Siehe, ein rechter Israeliter, in welchem kein Falsch ist.*

24. Sonntag nach Trinitatis

Dazu ist CHristus gestorben und auferstanden, und wieder lebendig worden

[= Mus. A 15:331]

Ich werde nicht sterben, sondern leben und des HErrn Werck verkündigen

[= Mus. A 15:332]

25. Sonntag nach Trinitatis

Erette deine Seele, siehe nicht hinter dich, auf dem Berge errette dich.

Meine Taube in den Fels=Löchern, in den Stein=Ritzen.

26. Sonntag nach Trinitatis

Siehe, es kam einer in des Himmels Wolcken, wie eines Menschen Sohn.

Wisset, daß ihr darzu beruffen seyd, daß ihr den Seegen beerbet.

Engländer in der Dresdner Hofkapelle

Von Wolfram Steude

Die Geschichte der kursächsischen Hofkapelle in Dresden ist, nicht anders als es in etlichen großen deutschen Hofkapellen ebenso der Fall war, auch eine Geschichte des wechselseitigen Impulsgebens und -nehmens zwischen deutschen und ausländischen Kapellmitgliedern. Die weitaus größten Wirkungen erzielten unter solchen Ausländern die Italiener, die sowohl als einzelne als auch in ganzen Gruppen Mitglieder der Kapelle oder zumindest Gäste des Hofes wurden, und das zwischen 1549, also einem Jahr nach der Wiederbegründung der Kapelle und 1832. Kurfürst Moritz hatte, wohl bei Gelegenheit seiner Gespräche mit dem Kardinal Christoforo Madruzzi, in Trient fünf Italiener für die Dresdner Kapelle angeworben, unter ihnen zwei Gebrüder de Tola, die sich in Dresden vor allem als bildende Künstler betätigten, und Antonio Scandello, der nachmalige Hofkapellmeister.¹ Mit Francesco Morlacchi, von 1810 bis 1832 Hofkapellmeister, und der in letzterem Jahr erfolgten Auflösung des „Italienischen Departments“ der Hofoper ging die fast dreihundertjährige Ära der führenden italienischen Hofmusiker in Dresden zu Ende.² Französische Musiker hatten nur begrenzten Einfluß auf die Dresdner Hofmusikpflege, aber auch dieser ist nachweisbar. Wie überall, so bestimmten auch hier die Franzosen die Tanzkunst, das Ballett eingeschlossen, und gaben somit in der Tanzmusik zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert den Ton an.³ Außerdem aber gab es zwischen dem Weggang Nikolaus Adam Strungks 1697 und dem Dienstantritt Johann David Heinichens und Antonio Lottis 1717 eine kurze Hofmusikperiode, in der Lullisten das Feld beherrschten: Der Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt, Pierre Gabriel Buffardin, der Flötist, und der Geiger Jean Baptiste Volumier, trotz seines französischen Namens ein Niederländer, stehen dafür.⁴ Musiker aus dem Gebiet der damaligen „Niederlande“, Matthäus Le Maistre und Rogier Michael, leiteten die Kapelle zuweilen im 16. und frühen 17. Jahrhundert.⁵ Unter den tschechischen Böhmen war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Jan Dismas Zelenka der weitaus bedeutendste.⁶ Alle diese Vertreter ihrer jeweiligen nationalen Musiktradition und -pflege haben mehr oder weni-

¹ Moritz Fürstenau, *Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonio Scandello*, in: *Archiv für die Sächsische Geschichte*, Bd. 4, Leipzig 1866, S. 167–203.

² Wolfram Steude (u. a.), *Dresden*, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1522–1561, besonders Sp. 1546.

³ Vgl. die Auflistung der französischen Tanzmeister am Dresdner Hof des 17. Jahrhunderts bei Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden 1861, Reprint Leipzig 1971, S. 116.

⁴ Die kurze Ära der französischen Musik am Dresdner Hof entsprach der Hofetikette, der Hofsprache und nicht zuletzt dem persönlichen Geschmack Augusts des Starken, dessen Interesse für Musik allerdings nicht sehr stark ausgebildet war.

⁵ Steude (u. a.), *Dresden* (wie Anm. 2), Sp. 1531 f.

⁶ Biographie und Werkverzeichnis Zelenkas auf dem neuesten Stand in: *Zelenka-Dokumentation: Quellen und Materialien*, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kolhase, Bd. 1, Wiesbaden 1989.

ger, aber in zahlreichen Fällen sehr greifbar, ihre kompositorischen Spuren hinterlassen. Wir können heute italienisch-, französisch- und niederländisch-geprägte Dresdner Musik zum Erklingen bringen.

Einer eigenen Untersuchung bedürfte es, zu klären, welche Ursachen und welche Wirkungen ein solches buntes Musikerspektrum hatte, geht es doch dabei außer den künstlerischen auch und besonders um Gründe der Repräsentation, nicht weniger jedoch um den Geschmack des jeweiligen Regenten und den seiner einflußreichen Beamten.

I. Die Engländer im 16. Jahrhundert in Dresden

Anders als bei den zahlreichen Italienern, den Franzosen, Holländern und Tschechen verhält es sich mit den englischen Musikern am Dresdner Hof, die bislang in der Musikgeschichtsschreibung Sachsens kaum wahrgenommen worden sind und daher einer etwas eingehenderen Beleuchtung bedürfen.

Wir gehen zunächst den Mitteilungen Moritz Fürstenaus in den grundlegenden Arbeiten von 1849 und 1861 nach,⁷ können aber darüber hinaus auch Neues mitteilen.

Am 23. Dezember 1586 erhielten fünf englische Musiker ihre Dresdner Bestallung als „Geyger vnnnd Instrumentistenn“ durch den gerade an die Regierung gekommenen jungen Kurfürsten Christian I.: Thomas King, Thomas Stephan, George „Beyzandt“, Thomas Pope und Robert Persten waren ihre Namen, die sich im Text der Bestallung zum Teil eingedeutscht finden.⁸ Sie waren dem Kurfürsten vom ebenso jungen König Christian IV. von Dänemark angeboten und auf die sächsische Zusage hin via Berlin zugeschickt worden.

Die nähere Kennzeichnung der fünf Musiker als „Geiger und Instrumentisten“ läßt uns sofort an ein englisches Gambenconsort denken, blühte doch mit dem „golden age“ der englischen Musik, der Regierungszeit der Königin Elisabeth zwischen 1558 und 1603, auch das Consortspiel, sei es als „broken consort“, sei es als „whole consort“ mächtig auf.⁹

Die Frage, welche Wirkung das Engagement dieses englischen Ensembles auf die Dresdner Hofmusikpflege gehabt hat, ist bündig kaum zu beantworten, aber eine Beobachtung sei mitgeteilt, die möglicherweise auf einen englischen Impuls im Hofkapellmusizieren weisen könnte:

Im Jahre 1593 wurden in der sächsischen Hofkapelle zwei Instrumenten-Inventare angefertigt, eines vom Hoforganisten August Nöringer zusammen mit dem Kapellmeister Rogier Michael, das andere von dem Instrumenteninspektor Giacomo Losa.¹⁰ Das zweitgenannte enthält alle Blas- und Streichinstrumente. In diesem werden 6 „neue

⁷ Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849; Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3).

⁸ Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 70.

⁹ Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977, S. 370.

¹⁰ Moritz Fürstenau, *Ein Instrumenten-Inventarium vom Jahre 1593*, in: *Mitteilungen des Sächsischen Altertumsvereins*, Heft 22, 1872, S. 66 ff.; Fürstenau, *Beiträge* (wie Anm. 7), S. 40 f.

Violen da gamba“ und 6 „alte Violen da gamba“ aufgezählt und dazu 6 „alte Geigen“ und 7 „neue Geigen“ in den Stimmlagen Diskant, Alt, Tenor und Baß.¹¹

„Wo immer wir in deutschen Quellen auf reine Gambenensembles treffen, steckt weniger italienischer als englischer Einfluß dahinter. Das betrifft vor allem diejenigen Höfe, die mit dem englischen Hof in Kontakt standen: Heidelberg, Kassel, Wolfenbüttel, Kopenhagen, Gottorp oder Berlin sowie die Hansestadt Hamburg. Es betrifft nicht z. B. Wien oder Kremsier.“¹² Aber auch Dresden war anscheinend vom englischen Consort-Musizieren berührt worden, dessen Ursprung freilich italienisch war.

Denkbar ist, daß „die Engländer“ das Consortspiel sowohl auf „da gamba“- als auch auf „da braccio“-Instrumenten als Neuheit mitgebracht hatten und demzufolge entsprechende Instrumente für den Fundus der Kapelle angeschafft worden sind. Wir werden aus Anlaß der Erwähnung eines Notendrucks von 1607 noch einmal auf englisches Consortspiel in der Dresdner Kapelle zu sprechen kommen.

Auch in unserem Zusammenhang sei erwähnt, daß das große Noteninventar, das Heinrich Schütz in einem undatierten Schreiben an den Hausmarschall Georg Pflugk um 1628 erwähnt,¹³ offensichtlich 1760 zusammen mit dem Hofnotenarchiv verbrannt ist. In ihm hätten sich vermutlich auch englische Musikdrucke und/oder -handschriften verzeichnet gefunden, die man mit den hier genannten ersten Engländern in der Dresdner Hofkapelle hätte in Verbindung bringen können.

Daß diese ersten fünf englischen Musiker 1586 vom dänischen Hofe kamen, verwundert nicht, gab es doch seit der Heirat des Herzogs und späteren Kurfürsten August von Sachsen mit Anna von Dänemark 1548 sehr enge sächsisch-dänische Hofbeziehungen, die bis ins 18. Jahrhundert hineinreichten,¹⁴ außerdem war der dänische Hof über eine längere Periode hin bevorzugtes Anlaufziel für englische Musiker, deren herausragendster – John Dowland – mehrere Jahre bei König Christian IV. gewirkt hat.

Daß die genannten fünf nicht die einzigen englischen Musiker am Dresdner Hofe geblieben sind, besagen unsere materialreicheren Ausführungen zum 17. Jahrhundert.

¹¹ Bei den „alten“ und „neuen“ Violen da gamba und „Geigen“ dürfte es sich nicht nur um früher oder später erworbene Instrumente gehandelt haben. Einer eigenen Untersuchung bedarf es, zu eruieren, welchen älteren und neueren Bautypen die Instrumente zuzuordnen sind. Vgl. Wolfgang Sawodny, *Viola*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 21998, Sp. 1544–1562; Annette Otterstedt, *Viola da gamba*, in: ebd., Sp. 1572–1597; Thomas Drescher (u. a.), *Violine*, in: ebd., Sp. 1597–1686.

¹² Annette Otterstedt, *Besetzungsfragen nördlich der Alpen um 1600*, in: *Theatrum Instrumentorum Dresdence. Bericht über die Tagungen zu Historischen Instrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999*, hrsg. von Wolfram Steude und Hans-Günter Ottenberg in Verbindung mit Bernhard Hentrich und Wolfgang Mende, Schneverdingen 2003, S. 320–353, hier S. 351 f.

¹³ Vgl. Wolfram Steude, *Michael Praetorius' Theatrum Instrumentorum 1620, Philipp Hainhofers Reiserelation von 1629 und die Inventare der Dresdner Kunstkammer*, in: Wolfram Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte* (Hrsg. Matthias Herrmann), Altenburg 2001, S. 103–109, hier S. 106.

¹⁴ Kurfürst Christian II. war mit Hedwig von Dänemark, Prinzessin Magdalena Sibylle mit Kronprinz Christian von Dänemark und Kurfürst Johann Georg III. mit Anna Sophie von Dänemark verheiratet. Derartig enge Hofkontakte bedeuteten in der Regel auch engen Kunstkontakt.

II. Die Engländer im 17. Jahrhundert in Dresden

1607 publizierte Zacharias Füllsack zusammen mit Christian Hildebrandt in Hamburg einen Musikdruck *Auserlesener Paduanen und Galliardn Erster Theil* – „insonderheit auf Fiolen“ mit 47 Werken von William Brade, John Dowland, Melchior Borchgrevinck, Benedict Grep, James Hardings, Anthony Holborne, Edward Johnson, Thomas Mons, ein paar deutschen Komponisten und etlichen Anonyma.¹⁵ Den Druck dedizierte der Herausgeber dem sächsischen Kurfürsten Christian II., dem er in der Vorrede versichert, er habe von Jugend auf dem Hause Sachsen gedient.

Im Jahr des Druckes war Füllsack als Posaunist Hamburgischer Ratsmusikant, vorher aber – 1597 nachgewiesen – und nachher – 1610 ebenso nachweislich – war er Mitglied der Dresdner Hofkapelle.¹⁶ Als er seinen Druck dem sächsischen Kurfürsten widmete, dessen Hofkapelle sich zu dieser Zeit in einer zwar reduzierten, aber noch immer stattlichen Größe befand, wird er das wie üblich in erster Linie mit Blick auf einen größeren „recompens“ getan haben, auf eine namhafte pekuniäre Gegenleistung, aber die auffallend große Anzahl englischer Stücke scheint doch auch zu besagen, daß Füllsack mit diesem Druck an die Musik der fünf erwähnten Engländer von 1586 in Dresden anzuknüpfen gedachte. Das Instrumentarium jedenfalls war, wie das zitierte Inventar von 1593 besagt, vorhanden und die Spieler ebenfalls. 1610, drei Jahre nach dem Füllsack-Druck, zählte die Dresdner Hofkapelle nicht weniger als 40 Mitglieder, ein Bestand, der nur noch 1606 mit 10 Mitgliedern mehr übertroffen worden war.¹⁷

In dieser Liste der Dresdner Kapellmusiker 1610, in der Zacharias Füllsack wieder als Mitglied der Hofkapelle erscheint, gibt es eine kleine Gruppe von zwei bzw. drei Musikern, die als „Italianische Instrumentisten“ geführt sind: „Walther Raudt“, „Johann Holbergk“ und nach dessen Weggang „Valentin Lichtla“ (Lichtlein).

Der Vorname „Walther“ weist vor und um 1600 deutlich auf einen englischen Namensträger hin, er war unter den Deutschen dieser Zeit überhaupt noch nicht eingebürgert. „Raudt“ könnte sehr gut auf „Rowett“ zurückgehen. Da er ein Virtuos auf der Viola bastarda war, dem vielbesaiteten Gambeninstrument, legt sich der Verdacht seiner englischen Herkunft ganz besonders nahe.

Walther Raudt läßt sich in den Kapell-Listen nicht lange verfolgen, dann verschwindet er. Ob Johann Holbergk Engländer war, ist ungewiß, aber ebenfalls nicht unwahrscheinlich. Vielleicht verbirgt sich hinter der überlieferten Namensform ein Verwandter des hochbedeutenden Anthony Holborne, von dem auch der Füllsack-Druck vier Tanzsätze enthält, und dessen Bruder William Holborne.

Unterstellen wir, daß in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1600 englische Musik bis zu einem gewissen Grade in der Dresdner Kapelle präsent gewesen ist, so könnte dies möglich geworden sein unter der offenbar wenig prägenden Persönlichkeit des Hofkapellmeisters Rogier Michael, der der Kapelle seinen persönlichen Stempel bei weitem

¹⁵ RISM 1607²⁸.

¹⁶ Wolfram Steude, *Die Dresdner Hofkapelle zwischen Antonio Scandello und Heinrich Schütz (1580–1615)*, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim u. a. 2001, S. 23–45, hier S. 31.

¹⁷ Ebd. Fürstenau, *Beiträge* (wie Anm. 7), S. 38 f.

nicht so aufdrücken konnte wie sein Nachfolger Heinrich Schütz. (Michaels Pensionierung um 1612 hing sicherlich mit einem gravierenden gesundheitlichen Defizit zusammen.) Dies sei deshalb hier angemerkt, weil sich, wie wir noch erfahren werden, Heinrich Schütz den Engländern und ihrer Musik gegenüber offenbar ganz anders verhalten hat.

Nicht unmittelbar als Spiegel des Kapellmusizierens, aber doch als Beleg dafür, daß englische Lautenmusik außerhalb der Hofkapelle in Kursachsen vor 1600 und in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts bekannt gewesen ist, kann das 1945 in Dresden verbrannte Lautenbuch des Joachim vom Loß gelten, das neben Stücken von Orazio Vecchi, Ferreti (Giovanni Ferreti?), Speroni (?) und dem Deutschen Diomedes Cato auch solche von John Dowland, Anthony Holborne und Gregor Howett enthalten hat, dazu etliche Anonyma.¹⁸ (Joachim vom Loß, aus altem sächsischen Adel, war der ältere Bruder des Christoph vom Loß auf Schleinitz, der als kursächsischer Geheimer Rat und Reichspfennigmeister zur engsten Umgebung der Kurfürsten Christian II. und Johann Georg I. gehörte und dem die Berufung Hans Leo Hasslers, Michael Praetorius' und Heinrich Schützens nach Dresden zu danken war. Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, der Begründer der „Fruchtbringenden Gesellschaft“, hatte auf seiner Italienreise 1598 den Joachim vom Loß in Florenz angetroffen, „der hatte sich gelegt aufs reine laute spielen / und sein Gemüt dahin ließ er alleine zielen / daß er es bringen wolt drin zur vollkommenheit / worzu dan wendet an er seine meiste Zeit.“¹⁹)

1617 gab es in Dresden zwei große, weitausstrahlende Hofereignisse: Der Besuch des deutschen Kaisers Matthias mit großem Gefolge in Dresden und das erstmals gefeierte Reformationsjubiläum in Erinnerung an den hundert Jahre vorher vollzogenen Thesenanschlag Martin Luthers in Wittenberg. Beide wurden mit viel geistlicher und weltlicher Musik ausgeschmückt. Graf Ernst von Schaumburg-Lippe hatte aus Bückeburg zwei seiner Hofmusiker zur Begrüßung des Kaisers nach Dresden mitgebracht: einen nicht näher bezeichneten „Nikolaus“ und keinen geringeren als Thomas Simpson (1582 – nach 1625), den sehr begabten englischen Komponisten und ausübenden Musiker, die zusammen mit Mitgliedern der sächsischen Hofkapelle den kaiserlichen und kurfürstlichen Hofstaat musikalisch in Dresden empfingen.²⁰ Simpson, der 1618 nach Kopenhagen ging, hinterließ in Dresden keine nachhaltigen musikalischen Spuren, dürfte aber unter den Kapellmusikern kaum als fremder Exot aufgefallen sein, war man doch mindestens durch Füllsack und „Raudt“ mit englischer Musik bereits bekannt gemacht worden. William Brade, der andere wichtige, sich lange in Deutschland aufhaltende englische Musiker jener Jahre, ist nicht bis Dresden gekommen, seine südlichste Station war der kurbrandenburgische Hof in Berlin. Dennoch dürften seine vier zwischen 1609 und 1621 erschienenen Instrumentalmusik-Sammlungen in Dresden nicht unbekannt gewe-

¹⁸ D-Dl: ehem. Mus. 1-V-8.

¹⁹ Wolfram Steude, *Zur Rolle der Musik in der Fruchtbringenden Gesellschaft unter Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen*, in: *Die Fruchtbringer- eine Teutschhertige Gesellschaft*, hrsg. von Klaus Manger, Heidelberg 2001, S. 155–169, hier S. 157.

²⁰ Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts* (Hrsg. Wolfram Steude), Teil 2, Leipzig 1988, S. 119–162, hier S. 122, 124 (zugleich *Jahrbuch Peters* 1986/87); Braun, *Britannia abundans* (wie Anm. 9), S. 33, 47 f.

sen sein.²¹ Vor allem aber sei auf die „Englischen Comodoianten“ eingegangen, die im Bereich der theatralischen Veranstaltungen der Dresdner Hofgesellschaft in den ersten dreißig Jahren des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt haben.

Generell sei zu diesen fahrenden Schauspielertruppen bemerkt, daß sie sich sowohl aus Schauspielern und Musikern, als auch aus Seiltänzern und Akrobaten aller Art zusammensetzten und für begrenzte, mehr oder weniger lange Zeitabschnitte vom jeweiligen Hof, auch dem Dresdner, engagiert wurden. Das geht aus Berichten über ihre Darbietungen, aus Hofrechnungen und anderen Quellen hervor.

Moritz Fürstenau schreibt: „Ob diese räthselhaften Schauspieler Engländer waren oder bloß von Aufführung englischer Stücke ihren Namen hatten, ist unentschieden geblieben.“²² Solcher Zweifel ist auch heute noch nicht ganz ausgeräumt, denn wir wissen nichts Genaueres über die personelle und nationale Zusammensetzung dieser „englischen“ Komödianten-Gesellschaften, ebenso wenig, wie sie ihr riesiges Repertoire an Schauspielen, über das sie verfügten, ständig, manchmal von Tag zu Tag wechselnd, abrufbereit halten konnten.

Jedenfalls war die vollständige Beherrschung der deutschen Sprache eine Grundvoraussetzung ihrer Spieltätigkeit. Deshalb ist anzunehmen, daß der Prinzipal der Truppe ein Engländer war, zumindest die Schauspieler sich jedoch aus Deutschen zusammensetzten. Albert Cohn schreibt in diesem Sinne schon 1865: „The Englishman was probably the manager of the company, all the others may have been Germans.“²³

Einen Engländer als Prinzipal wies die Truppe des John Green auf, die in Dresden 1617 und 1626 und in Torgau 1627 anlässlich der Fürstenhochzeit auftrat und eine große Anzahl von Stücken unmittelbar nacheinander darbot. Nicht uninteressant ist, daß die Greensche Truppe unter ihren zahlreichen Stücken auch solche mit Themen hatte, die wir von Shakespeare kennen: Tragödie „Von Romeo und Julietta“, Tragödie „Von Julio Cesare“, Tragödie „Von Hamlet einen printzen in Dennemarck“, Tragödie „von Lear König in Engelandt“ u. a. Ob das tatsächlich ins Deutsche übersetzte Shakespeare-Dramen waren, wie die ältere Literaturwissenschaft angenommen hat, muß noch immer dahingestellt bleiben.²⁴

Um einen Begriff zu vermitteln, mit welchem kolossalen Repertoire die Greensche Truppe in Dresden 1626 und Torgau 1627 aufwartete, seien die Titel der Schauspiele vollständig aufgelistet – vor allem deshalb, weil die meisten dieser Stücke Liedeinlagen hatten. Und das mögen außer deutschen auch englische Songs gewesen sein. 1626 in Dresden und 1627 in Torgau anlässlich der Fürstenhochzeit Sophie Eleonores von Sachsen mit Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt wurden folgende Stücke gespielt:

²¹ Vgl. Werner Braun, *Brade, William*, in: *MGG*, Personenteil Band 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 619 ff.

²² Zum Komplex der englischen Instrumentisten und Komödianten s. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 69–78, 96 f., 100 f.

²³ Albert Cohn, *Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries*, London 1865, S. CIV–CXIX, Neudruck Vaduz 1967, Wiesbaden 1967, New York 1971.

²⁴ Vgl. auch Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 96; zu fragen wäre, ob es sich bei den Stücken der englischen Komödianten um „abgesunkenes Kulturgut“, also um improvisiertes, d. h. populär dargebotenes englisches Kunsttheater gehandelt hat oder, im umgekehrten Vorgang, um Stücke des volksläufigen Theaterspiels, die Shakespeare zur Vorlage gedient haben.

- Comoedia vom Hertzog von Mantua und dem Hertzog von Verona
 Comoedia von der Cristabella
 Tragoedia von Romeo vnd Julietta
 Comoedia von Amphitrione
 Tragicomoedia von Hertzogk von Florentz
 Cocomoedia vom König in Spanien vnd Vice Roy in Portugall
 Tragoedia von Julio Cesare
 Cocomoedia von der CrySELLA
 Comoedia vom Hertzog von Ferrara
 Tragicomoedia von Jemandt und Niemandt
 Tragoedia von Hamlet einen Printzen in Dennemarck
 Tragicomoedia von König in Dennemarck vnd den König in Schweden
 Comoedia von Orlando furioso
 Comoedia von dem König in Engellandt vnd dem König in Schottlandt
 Tragoedia von Hieronymo, Marschall in Spanien
 Tragicomoedia von der Esther
 Tragicomoedia von der Märtherin Dorothea
 Tragoedia von D. Faust
 Tragicomoedia von einem Königk in Arragonia
 Tragoedia von Fortunato
 Comoedia von Josepho, Juden in Venedigk
 Tragicomoedia von den behendigen Dieb
 Tragico Comoedia von dem alten Proculo
 Tragoedia von Barrabas, Juden von Malta
 Comoedia von Hertzogk von Mantua vnd den Hertzogk von Verona
 Tragico Comoedia von einem Hertzog von Venedig
 Tragoedia von Lear, König von Engellandt
 Tragicomoedia von Gevatter
 Comoedia von verlohren Sohn
 Comoedia von den Graffen von Angiers
 Tragoedia vom reichen Mann²⁵

Aus der Abrechnung einer deutschen Schauspieler-Truppe in Heidelberg aus späterer Zeit, der Veltenschen Truppe, die 1665 als Ganze in den Dresdner Hofdienst übernommen worden ist, erfahren wir, daß es zwei Arten der Schauspiel-Darbietung durch derartige fahrende „Komödianten“ gab mit entsprechend unterschiedlicher Bezahlung. Man unterschied „die wohl gestudirte Comoedie sambt Farce, so aus dem Moliers sein soll und gleichfalls wohl auswendig gelernet sein soll“ für 20 Reichstaler und „die Comoedie schlecht [= schlicht], wie die englische sein und selbige auch nicht wohl studirt“ für 10

²⁵ SächsHStA: „Calender“ 1626 und 1627, Eintragungen dort chronologisch. Vgl. auch Cohn, *Shakespeare in Germany* (wie Anm. 23), S. CXIV–CXV.

Reichstaler pro Aufführung.²⁶ Die eine war die des poetisch verfaßten, wörtlich auswendig gelernten und entsprechend gesprochenen Textes. Bei der anderen extemporierten die Schauspieler an einem festen Handlungsstrang entlang.

In den Dresdner Hofkalendarien des Jahres 1626 zwischen dem 29. Mai und dem 22. Dezember sind nicht weniger als 45 Schauspielaufführungen mit der Greenschen Truppe verzeichnet, denen sich 1627 ab Februar, vor und zur Torgauer Hochzeit, bis 6. Mai 13 weitere Aufführungen anschlossen. Angesichts dieses Spielplans, der natürlich trotz des kolossalen Repertoires auch Wiederholungen erforderlich machte, drängt sich der Eindruck auf, daß es dabei wohl überwiegend um Improvisationen über den jeweiligen Handlungsablauf gegangen ist.

Wenn beispielsweise im Juni 1626 14 Aufführungen stattfanden, im Durchschnitt alle zwei Tage ein neues Stück, konkret aber in der ersten Monatshälfte jede Woche fünf verschiedene Dramen gespielt wurden, dann wirft das auch ein Licht auf die große Akzeptanz solchen Theaterspiels am kursächsischen Hofe, insbesondere, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Dreißigjährige Krieg seit acht Jahren im Gange war, die Kriegshandlungen sich bedrohlich nahe auf Kursachsen zubewegten und die Hofangestellten inklusive der Hofkapelle wegen der leeren Staatskasse um ihre Gehälter kämpfen mußten. Diese Art des englischen Theaterspiels dürfte, unabhängig davon, ob es sich dabei um einen extemporierten oder einen fixierten Text gehandelt hat, in ihrer Wirkung auf die Zuschauer der deutschen Dramatik hoch überlegen gewesen sein, die ja eben erst im Begriff war, sich zu einer selbständigen deutschen Kunst vor allem anhand holländischer Vorbilder zu mausern.

In dieses Theaterspiel war in höherem oder geringerem Maße, aber immer, Musik integriert, sei es als Gesangseinlagen, sei es als reine Instrumentalmusik. Das zeigen die Stücke in beiden, 1624 und 1630 gedruckt erschienenen Bänden *Englische Comoedien* – ohne Nennung des Herausgebers –, in denen die Liederinlagen in Texten und Melodien abgedruckt sind, die Instrumentalmusik aber mit dem Wort „Musica“ wenigstens angezeigt wird.²⁷

Einen Reflex des Wirkens der „Engelländer“ in Dresden 1626 und Torgau 1627 aus Anlaß der Hochzeit, zu der auch Martin Opitz' *Dafne* (mit Musikeinlagen von Heinrich Schütz) in Szene gegangen ist, besitzen wir in einer Darmstädter Tabulaturüberlieferung.²⁸ In dem Komplex der Orgeltabaturen, die zu der Verlobung des sächsisch-hessischen Brautpaars 1626 und der Hochzeit 1627 gehören, sind ein Ballett „derer

²⁶ Harald Zielske, *Die deutschen Höfe und das Wandertruppenwesen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Fragen ihres Verhältnisses*, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. III, Hamburg 1981, S. 521–532, hier S. 526 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 10).

²⁷ Beide Bände der *Englischen Comoedien* wurden von dem Wolgaster Juristen Friedrich Menius herausgegeben. Vgl. Braun, *Britannia abundans* (wie Anm. 9), S. 78. Daß die englischen Komödianten in Dresden und Torgau 1626 und 1627 auch Instrumentalmusik gemacht haben, besagt der Eintrag in der Kostenaufstellung der Torgauer Hochzeit 1627, wonach zwei Schiffern 36 Gulden 14 Groschen „für Hinaufschaffen der Musicanten und Engländer Instrumenta“ bezahlt worden sind. Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 99.

²⁸ D-DS: Mus. Ms. 1194. Der ganze Komplex bedarf trotz der Darstellung durch Friedrich Noack, *Die Tabulaturen der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt*, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1924*, Leipzig 1925, S. 276–285, hier S. 283 f., einer erneuten Untersuchung. Siehe auch Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 74 f.

Englertern“ (mit Vortanz und Galliarde als Nachtanz), ein „Englischer Tanz“ und ein „Englisch stück“ enthalten, die ohne jeden Zweifel im engen Zusammenhang mit der Greenschen Schauspielergesellschaft stehen. Ähnlich wie am Wolfenbütteler Hofe, wo nur die Melodien der französischen Tanzstücke u. a. von François Caroubel vorhanden waren, die dann Michael Praetorius mehrstimmig gesetzt und als *Terpsichore* 1612 veröffentlicht hat, gibt es von diesen englischen Tänzen nur Oberstimme und Baß. Die 2 bis 3 Mittelstimmen müssen ergänzt werden. Um einen Eindruck dieser Musik zu vermitteln, folgt hier die Notenübertragung der Außen- mit der Ergänzung der Mittelstimmen von „Deren Englertern Ballet“.

The image displays a musical score for a piece titled "Deren Englertern Ballet". The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle three staves are in alto clef. The music is written in a style characteristic of the early 17th century, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system concludes with a double bar line and repeat signs. The second system begins with a measure rest (11) and continues with similar notation, also ending with a double bar line and repeat signs.

27

30

Daß bei diesen englischen Schauspielertruppen alles beisammen war, das „Springen“ und Voltigieren, das Singen, Instrumentalmusizieren und das Schauspielen, bestätigt der Dresdner Hofstagebuch-Eintrag vom 31. August 1649, in dem von den „Kasseler Komödianten“ die Rede ist, die am Dresdner Hof agierten und, da sie mehrere Stücke in ihrem Repertoire hatten, die schon bei den „Engländern“ auftauchen, offensichtlich in deren Nachfolge standen:

„[...] haben die Caßelischen Comoedianten, in deme sie vorhero bey werender Tafel gesprungen, hernacher auffm Sahle, auffm Theatro, eine Tragico Comoediam agiret, von herzog von Venedig, darauf sie einen dantz von 6 Personen gedanzet und folgends das liedt gesungen von der allerschönsten Müllerin, darauff wieder einen Mascraden dantz von 5 Personen, zum Beschluß hatt Pickelhering noch agiret, wie Ihrer drey zu seinem Weibe auff die Bulschafft gingen.“²⁹ Selbst wenn man annimmt, die Tänze seien nur von einer Laute begleitet worden, vielleicht aber sogar von mehreren Instrumenten: Musiker

²⁹ SächsHStA: Loc. 8680, Hofdiarium 16. August 1642 ... bis 23. September 1649, Bl. 14a.

mußten die Schauspieler-Gesellschaften in jedem Falle dabei haben, die englischen gleichermaßen wie die deutschen.³⁰

In den Hofakten finden sich keinerlei Hinweise darauf, daß etwa Hofkapellmusiker zusammen mit den Schauspielern agiert hätten. Man kann mit einiger Berechtigung vermuten, daß dies weniger musikalisch-künstlerische, sondern vor allem soziale Gründe hatte. Schauspieler, auch wenn sie fürstliche Privilegien – auf Zeit oder auf Dauer – besaßen, waren „fahrendes Volk“, bewegten sich im 17., ja noch im 18. Jahrhundert mehr oder weniger am Rande der „ehrlichen“ Gesellschaft.

Werner Braun weist auf diese soziale Komponente auch innerhalb des englischen Theaterbetriebes hin: „[...] schon jetzt aber muß die Vermutung geäußert werden, daß die sozial unbefriedigende Stellung des Theatermusikers zwischen dem populären ‚Comoedianten‘ und dem distinguierten Hofmusiker zur Spezialisierung dränge und daß bereits damals die Funktionalität von Bühnenmusik als artifiziell minderwertig empfunden wurde.“³¹ Von daher ist zu begreifen, daß etablierten Hofmusikern und nicht etablierten Schauspielern – und mit diesen den Musikern der fahrenden Gesellschaften – kein Zusammenwirken möglich war.

Wir erwähnten, daß die englische Schauspielertruppe des John Green im Vorfeld und während der sächsisch-hessischen Fürstenhochzeit in Torgau zwischen Februar und 6. Mai 1627 13 Mal in Dresden und Torgau aufgetreten ist. In demselben Rahmen, zwischen den englischen Theaterdarbietungen am 5., 6., 8. und 9. April sowie am 24., 28., 30. April und 6. Mai, an welchem Tag die Truppe ihren Abschied erhielt, erfolgte die Aufführung der *Dafne* von Martin Opitz mit Einlagestücken von Heinrich Schütz am 13. April. Wir beklagen den Verlust der Schützmusik, sind aber nicht ganz untröstlich, weil wir inzwischen so gut wie sicher wissen, daß *Dafne* keine „Oper“ im genauen Wortsinn war, sondern sich prinzipiell auf der gleichen Höhe des Theaterspiels bewegt hat, wie die „englischen Komödien“, in deren allernächster Nachbarschaft die Uraufführung erfolgt ist: Musik unterbrach und belebte die Sprechtexte – anderes war 1627 in Torgau nicht denkbar.

Ogleich die Hofmusiker und die Schauspieler zwei verschiedenen sozialen Schichten mit kaum vorhandener gegenseitiger Berührung angehörten, so finden sich doch, wie ausgeführt, einige wenige englische Spuren in dem Darmstädter Notenmaterial, das außer den Musikdrucken von Carlo Farina und Johann Nauwach einen Nachklang der Dresdner Verlobung 1626 und der sächsisch-hessischen Hochzeit in Torgau 1627 darstellt.

„Britannia abundans“, das an Musikern überquellende England im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert hat aber nicht nur Consortmusiker und Komödianten auf den Kontinent geschickt – ein ähnlicher Musikerexport fand im 18. Jahrhundert von Böhmen aus statt –, sondern auch herausragende Einzelmusiker.

Der bekannteste unter ihnen ist der große John Dowland geworden, der sich allerdings nur kurz in Deutschland, dafür aber länger und mit sehr hohem Gehalt am dänischen Hofe in Kopenhagen und Frederiksborg aufgehalten hat und dessen Lautenmusik und Lieder noch heute zum schönsten gehören, was die englische Spätrenaissance zu bieten

³⁰ Vgl. Anm. 27.

³¹ Braun, *Britannia abundans* (wie Anm. 9), S. 48.

hatte. In Deutschland war an mehreren Höfen der schon erwähnte William Brade tätig, von dem sich gleichfalls eine größere Anzahl gut gearbeiteter Werke erhalten hat. Die beiden letzten Engländer am Dresdner Hof bis in das dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hinein waren John Dixon und vor allem John Price, der am württembergischen Hof in Stuttgart tätig war, ehe er nach Dresden kam und am 23. April 1629 als „Cammer Musicus und Instrumentist“ mit 300 Talern Jahresgehalt angestellt worden ist,³² 1636 aber schon wieder einen Paßbrief nach Stuttgart verlangte, von wo er nach Dresden gekommen war, und erhielt.³³ Er scheint ein recht ungewöhnlicher Musiker gewesen zu sein: Seine Instrumente waren Gamben. Das geht aus einem in den Dresdner Hofakten vorhandenen Schriftstück des Jahres 1630 hervor, aus dessen Schreibweise der sich mit der deutschen Sprache abmühende Ausländer ersichtlich ist. Es geht dabei um den Kauf von Saiten für seine sieben Instrumente.

„Verzeichnüß waß sich für saitten von Michelij [Michaelis] Anno 1629 biß Auf Michelij Anno 1630 daß ich auf 2 lange Viollen Mitt 11 saitten, die ich zu der pfleden [Flöten] gebrauch [gebrauche]
 Ittumb [Item] Auf 2 baß viollen da gamba
 Ittumb Auf 2 discand viollen da gamba
 Ittumb Auf ein gedobletten viollen 20 messen [messingne] Saitten hinder dem halß
 Auf die 2 lang Viollen daß ich zu der pfleden gebrauch Der groben bond saitten von allerley sord, dhuott [tut] 5 reißdaller 12 groschen
 Ittumb auf die andere obgemelte 5 Viollen 8 bondt dhutt 12 reißdaler
 Ittumb für mesigen [messingne] saitten 2 daller und 12 groschen.
 Disse alle obgemelte saitten seind mier albereid aufgangen und ichs von meinem geld bezaltt wie es in mein specisiccacion gemeltt.“³⁴

Price hatte also jährlich ein Vermögen für die Besaitung seiner sieben Instrumente der Gambenfamilie auszugeben und hoffte, aus der Hofkasse etwas wiederzubekommen. Gute Darmsaiten mußten aus Italien importiert werden!

Interessant sind dabei die Instrumente mit 11 Saiten und dasjenige mit 20 frei schwingenden Aliquotsaiten hinter dem Griffbrett. Die elfsaitige Italienische Lira da gamba bildet Michael Praetorius in seinem „Theatrum Instrumentorum“ von 1620 auf Tafel XVII, Nr. 4 ab. Mit ihr und der kleinen Einhandflöte mit drei Grifflöchern brachte Price das Kunststück zuwege, beide Instrumente zugleich zu spielen. Philipp Hainhofer berichtet von seiner Dresdner Reise 1629 unter anderen von Price: „diser spilet auf der viola di gamba, und pfeiffet wie gemelt zugleich mit der rechten hand auf ainem Engli-schen pfeifflin.“³⁵

³² Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 73.

³³ SächsHStA: Loc. 8297, *Allerhand Pässe 1635–1656*, Bl. 11a–b.

³⁴ Ebd., Loc. 8687,1, *Cantorey-Ordnung 1548, 1552–1707*, Bl. 70a

³⁵ Oscar Doering (Hrsg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901, S. 239 f. – Näher liegt, daß Price mit der rechten Hand den Gambenbogen geführt und mit der linken Hand die Einhandflöte gehalten hat.

Das Instrument mit den 20 messingnen Seiten dürfte eine große „Lyra perfetto“ gewesen sein, die Praetorius im XXIII. Kapitel seiner *Organographia* 1619 beschreibt. Ausgefallene Instrumente neben den vier normalen Gamben in Diskant- und Baßlage – von einem ausgefallenen Engländer gespielt!

1630 erbot er sich, eine kleine Kammermusik „nämlich auf französische, englische, auch da es von Nöthen, auf jetzige italienische Manier, wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2, 3 oder mehreren Personen instrumentaliter zu musiciren pflegt“³⁶ einzurichten. 1632, zwei Jahre später, macht er, sichtlich ungeduldig geworden, erneut sein Angebot und läßt anklagen, auf welche Widerstände er gestoßen ist:

Mit Blick auf die Hochzeit der Prinzessin Magdalena Sibylla mit dem dänischen Kronprinzen Christian, die dann 1634 in Kopenhagen unter tätiger Mitwirkung Schütz' stattfand, schreibt Price, daß er die kleinen Kammermusiken anbietet „nicht allein vor Churfürstlicher Durchlaucht Tafel, sondern auch zu Balletten, Aufzügen oder sonsten, mit etlichen unter meinen Raritäten ohne Ruhm zu melden, sich hören zu lassen, damit Diejenigen, die es wohl wissen, aber nicht wissen wollen, solches handgreiflich an den Tag zu geben, und sie spüren sollen, daß ich nicht allein die Musicam verstehe, sondern mancherlei Nation [auf] ihre Art natürlich agieren kann.“³⁷

Price dürfte als exzentrischer Künstler auf Ablehnung, sogar durch den Hofkapellmeister Heinrich Schütz gestoßen sein, der in diesen Jahren ausländischen Musikern gegenüber sonst durchaus aufgeschlossen war. Das schien mit Schützens Vorstellung der „teutschen Gravitaet“ ebenso zu tun zu haben wie mit dem Umstand, daß Price während der 2. Italienreise Schütz', also ohne sein Votum, in der Kapelle angestellt worden war. Seine persönliche Antipathie gegen Price geht recht deutlich aus seiner Empfehlung 1631 hervor, „die zwey Engelländer“, John Price und dessen englischen Kollegen John Dixon, nicht zusammen mit der Kapelle, sondern „anderwärts“ zum „Leipziger Konvent“ deutscher evangelischer Fürsten reisen zu lassen, wo die Kapelle Schützens *Herr, der du bist vormals gnädig gewest* (SWV 475) in der Thomaskirche aufführen sollte.³⁸

Price kam auch auf sein Schreiben von 1632 hin nicht zum Zuge, wohl auch bedingt durch die sich rapide verschärfenden Kriegsumstände. Mit dem fortschreitenden zerstörerischen Krieg schrumpfte die Hofkapelle immer mehr zusammen und erholte sich eigentlich erst seit dem Regierungsantritt Kurfürst Johann Georgs II. 1656, der für Engländer weder Auge noch Ohr hatte, sondern ganz zielgerichtet die neue italienische Barockmusik an seinem Hof aufblühen ließ.³⁹

³⁶ Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 73 f.

³⁷ Ebd., S. 74.

³⁸ Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert Herr, der du bist vormals gnädig gewest*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum* (Hrsg. Christoph Wolff), Leipzig 1999, S. 35–45, hier S. 40; Wiederabdruck in: Steude, *Annäherung durch Distanz* (wie Anm. 13), S. 147–154, hier S. 149.

³⁹ Wolfram Steude, „... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: *Schütz-Jahrbuch* 21 (1999), S. 63–76.

Begegnung nationaler Stile am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz von Hessen

Von Bernhard Schrammek

Im März 1998 hielt der englische Sozialhistoriker Peter Burke in Berlin einen Vortrag zum Thema *Kultureller Austausch*.¹ In einer Zeit, in der die Globalisierung zunehmend als Bedrohung empfunden wird, analysierte Burke das Thema in historischer Perspektive. In seiner Zusammenfassung unterscheidet er zwischen zwei Ergebnissen bzw. Konsequenzen kulturellen Austauschs.

Als erste Ergebnis nennt Burke die Durchmischung oder „bricolage“ („Herumbastellei“) der Kulturen, also eine Stilmischung mit Elementen zweier oder mehrerer Kulturen. Das zweite denkbare Ergebnis beschreibt er dagegen mit einem Ausdruck aus der Linguistik, der „Kreolisierung“. Im engeren, linguistischen Sinne bedeutet dies, wenn aus einer Mischsprache durch häufiges Benutzen eine eigene, neue Sprache entsteht. Im weiteren Sinne meint Burke damit die durch Begegnung von Kulturen verursachte Herausbildung von neuen kulturellen Strömungen und Stilen.²

Zweifellos spielten für die Begegnung von Kulturen die herausragenden europäischen Höfe eine besondere Rolle. Norbert Elias nahm folgende treffende Charakterisierung vor: „Die höfische Kultur wurde im 16. und 17. Jahrhundert in vielen Ländern langsam zu einer maßgebenden Kultur, weil die höfische Gesellschaft, besonders in Frankreich, im Zuge der zunehmenden Zentralisierung des Staatsgefüges zur maßgebenden gesellschaftlichen Eliteformation des Landes wurde.“³

Ein entscheidender Bestandteil der Hofkultur war natürlich die Musik. So stellten die bedeutenden Höfe in der genannten Zeit auch die entscheidenden Brennpunkte der Musikentwicklung dar, an denen sich Musiker häufig mit hervorragend ausgestatteten Hofkapellen entfalten konnten. Ein Austausch nationaler Stile war an diesen großen Residenzen meist durch die am Hof weilenden ausländischen Musiker gewährleistet, man denke an die niederländischen Sänger oder italienischen Instrumentalisten in Wien, Dresden oder München. An solchen Höfen ging die Musik also weit über ihre rein repräsentative Funktion hinaus. Gab es Veränderungen in der Hofmusik, so setzten diese sich – laut Erich Reimer – „dem hierarchischen Gefälle entsprechend ‚von oben nach unten‘ durch“.⁴

Den landgräflichen Hof in Kassel für die Zeit um 1600 würde vermutlich kaum ein Historiker spontan zu den bedeutendsten Residenzen Europas zählen – kein König, kein Kurfürst und lediglich das relativ kleine, überschaubare Territorium Hessen-Kassel – all das würde man lieber mit dem Begriff „Provinz“ bezeichnen. Allerdings regierte am

¹ Peter Burke, *Kultureller Austausch*, Frankfurt (Main) 2000.

² Ebd., S. 35–40.

³ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt 1999, S. 281.

⁴ Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991, S. 16.

Kasseler Hof 35 Jahre lang der Landgraf Moritz, der den Beinamen „der Gelehrte“ trug. Seine Hofmusik war prächtig, seine Hofhaltung ebenso. Ein Ausnahmefall also in der Provinz auch im Hinblick auf kulturelle und musikalische Begegnung?

Um den Stellenwert der Kasseler Hofmusik einordnen zu können, ist es unumgänglich, die Rolle Hessen-Kassels im Kontext der allgemeinen politischen und konfessionellen Situation in Europa zu analysieren und natürlich die ambivalente Persönlichkeit des Landgrafen Moritz näher zu charakterisieren. Erst danach soll auf Struktur und Repertoire seiner Hofmusik eingegangen werden, um schließlich auf die Begegnungen verschiedener Stile zu kommen.

Bei der Betrachtung der Biographie Moritz' ist es sinnvoll, mit dessen Großvater einzusetzen, dem Landgrafen Philipp den Großmütigen. Moritz hatte ihn zeitlebens als Vorbild angesehen und war ihm in bestimmten Charakterzügen auch recht ähnlich.

Philipp der Großmütige, Regent zwischen 1518 und 1567, hatte sich durch ehrgeizige Politik im Reich einen Namen gemacht. 1526 ordnete er in Hessen die Reformation an, gleichzeitig war es ihm ein großes Anliegen, eine Spaltung der protestantischen Seite zu vermeiden, er lud Luther und Zwingli nach Marburg zu Religionsgesprächen. Auf seine Initiative entstand der Schmalkaldische Bund, seine außenpolitischen Interessen richteten sich nach England und Frankreich. Zum fast gleichaltrigen Kaiser Karl V. entwickelte sich natürlich eine konfessionelle Gegnerschaft, allerdings bemühte sich Philipp, Konfrontationen aus dem Wege zu gehen.

Selbst nicht in den Genuß einer guten Ausbildung gekommen, mühte sich Philipp im Selbststudium um fundiertes Wissen – besonders auf theologischem Gebiet – und schätzte die Urteile seiner gelehrten Räte.⁵ 1527 gründete er die Universität Marburg und zeigte damit ganz offen seine wissenschaftlichen Ambitionen.

Nicht zuletzt durch sein selbstsicheres Auftreten machte Philipp Hessen zu einer ernstzunehmenden Macht im Reich. Allerdings nahm seine Regentschaft später einen unrühmlichen Verlauf: Er ging eine Doppelhehe ein, die er sich von seinen Hoftheologen bestätigen ließ, veranlaßte damit einen Skandal und leitete gleichzeitig den Niedergang seiner Regentschaft ein. Der Schmalkaldische Bund verlor an Bedeutung, wurde 1546 von Kaiser Karl besiegt, Philipp selbst wurde im gleichen Jahr vom Kaiser festgenommen und verbrachte fünf Jahre in Gefangenschaft. Als gebrochener Mann kehrte er zurück und mußte testamentarisch die Teilung seines Landes unter seinen vier Söhnen festlegen (Niederhessen – Kassel, Oberhessen – Marburg, Niedergrafschaft Rheinfels, Grafschaft Darmstadt). Durch kinderloses Absterben zweier Regenten blieben später nur noch zwei Linien: Kassel und Darmstadt. Trotz seines unrühmlichen politischen Endes blieb Philipp das Vorbild für Moritz als der große Reformationsheld und Förderer von Wissenschaft.

Wilhelm IV., der Vater von Moritz, erhielt als ältester Sohn Philipps den größten Teil des Landes: Hessen-Kassel. Er zeichnete sich durch sparsame und im Gegensatz zu Philipp defensiv ausgerichtete Politik aus.⁶ Er bemühte sich um Vermittlung zwischen den protestantischen Mächten (etwa dem lutherischen Sachsen und der kalvinistischen

⁵ Hans Philippi, *Das Haus Hessen. Ein europäisches Fürstengeschlecht*, Kassel 1983, S. 58 ff.

⁶ Ebd., S. 73 ff.

Pfalz), bewegte sich allerdings deutlich auf die kalvinistische Seite zu. Außenpolitisch führte er die guten hessischen Beziehungen zur französischen Krone fort, hielt aber auch gleichzeitig Kontakt zu den politischen Führern und Gelehrten der Hugenotten. Das Ereignis der Bartholomäusnacht 1572 hat ihn tief geschockt, weil er ähnliche Gewalttaten auf deutschem Boden fürchtete.

An seinem Hof etablierte Wilhelm IV. ein Zentrum der Wissenschaft und Technik von bemerkenswerter Innovation; das besondere Interesse des Grafen galt der Astronomie, Botanik und Mathematik.

In diesem gelehrten Klima am Kasseler Hof wuchs der 1572 geborene Moritz auf. Es verstand sich von selbst, daß er eine exzellente Erziehung und Ausbildung erhielt. Besonderer Wert wurde auf die Theologie gelegt, als Lehrer fungierte der aus Wittenberg stammende Caspar Cruciger, ein Kryptokalvinist.⁷ Der Jurist Tobias Homberg war dagegen für die *Artes liberales* zuständig. Nach den Prinzipien des *Cortegiano* von Castiglione erstreckte sich die Ausbildung des künftigen Landgrafen sowohl auf geistige und künstlerische als auch auf körperliche Disziplinen. Ganz selbstverständlich gehörte in den Kanon der fürstlichen Ausbildung auch Musikunterricht, den Moritz vom Hofkapellmeister Georg Otto erhielt.

Aus Torgau stammend, stand Otto musikalisch ganz in der Tradition von Johann Walter, von dem er vermutlich seine ersten musikalischen Anregungen erhalten hatte. Über Stationen in Dresden und Langensalza war Otto nach Kassel gelangt. Moritz wurde von ihm in Instrumentalspiel, Komposition und Musiktheorie unterwiesen. Es muß sich um einen äußerst profunden Unterricht gehandelt haben, der Moritz neben musikpraktischen Fähigkeiten auch ein klares Urteilsvermögen über Musik vermittelte, das er später in der Musikauswahl für seine eigene Kapelle anwenden konnte.

Nach der Ausbildung am Hof folgte noch ein Studium an der landeseigenen Universität in Marburg, das er 1587 mit Bravour abschloß. Lediglich die Theologen äußerten einige Bedenken, da Moritz der lutherischen Abendmahllehre nicht zustimmen konnte. Die sich anschließende Kavaliereise führte ihn nicht etwa nach Frankreich, sondern nach Italien.⁸ Mit 20 Jahren übernahm Moritz 1592 nach dem Tod Wilhelms IV. die Regierung. Hatten sein Großvater und sein Vater versucht, dem Land Hessen einen festen Platz unter den angesehenen Staaten Europas zu sichern, knüpfte Moritz nicht nur daran an, sondern übertrieb die Selbstdarstellung seiner Person und seines Landes in unangemessener Weise.⁹

Auf Grund seiner gewaltigen intellektuellen Fähigkeiten sah er sich selbst als Universalgenie, ging umfangreichen wissenschaftlichen und künstlerischen Tätigkeiten nach, war rastlos beschäftigt, sah sich überall als unentbehrlich an, wollte quasi im „Nebenbei“, aber allein, das Land zu regieren – und scheiterte damit. Seine 35 Jahre dauernde Regierungszeit kann – politisch betrachtet – als eine unaufhörliche Talfahrt beschrieben werden. Gerhard Menk nannte Moritz einen „Regenten zwischen dem Streben nach

⁷ Gerhard Menk, *Ein Regent zwischen dem Streben nach politischer Größe und wissenschaftlicher Beherrschung des Politischen*, in: *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft* (Hrsg. Gerhard Menk), Marburg 2000, S. 7–78, hier S. 46.

⁸ Ebd., S. 47.

⁹ Philippi, *Das Haus Hessen* (wie Anm. 5), S. 81.

politischer Größe und wissenschaftlicher Beherrschung der Politik“.¹⁰ Die Instrumentierung der Wissenschaft konnte nicht gleichzeitig eine weise politische Führung des Staates bedeuten.

Moritz überschätzte nicht nur seine eigene Rolle im Staat sondern auch die Stellung der Landgrafschaft innerhalb der politischen Umgebung. Ein frühmoderner Staat mit dem Anspruch, den Moritz an Hessen-Kassel stellte, und mit der intellektuellen Tradition, war nicht durch eine Person zu führen, sondern nur im Zusammenwirken mit Juristen- und Beamtenschaft. Das tiefe Mißtrauen gegen sie ließ Moritz scheitern. Große politische Fehlentscheidungen fällte er aus dem Grunde mangelnder Beratung. In den ersten Jahren des 30jährigen Krieges mehrten sich die undiplomatischen Verhaltensweisen und militärischen Niederlagen des Landgrafen, Protest gegen ihn regte sich allenthalben. Moritz stand 1627 völlig isoliert da, die Staatskassen waren in der Folge einer desaströsen Finanzpolitik aufgebraucht. Er resignierte und verzichtete auf die Macht zu Gunsten seines Sohnes Wilhelm. Seine letzten fünf Lebensjahre nutzte er weiter zur wissenschaftlichen Tätigkeit, bis er 1632 in Eschwege starb. Von seinen unmittelbaren Mitstreitern am Hof hatte er den Beinamen „der Gelehrte“ bekommen, Kaiser Ferdinand dagegen bezeichnete Moritz weniger schmeichelhaft als „alten Narren“.¹¹

Moritz war ein typischer Repräsentant des allumfassenden, enzyklopädisch-barocken Wissenschaftssystems, das keinen Bereich ausschloß. So schädlich diese Regierungsweise für das Land und letztlich für Moritz selbst war, Wissenschaft und Kunst konnten sich an seinem Hof noch prächtiger entfalten, als dies vorher der Fall gewesen war.

An der Universität zu Marburg bestimmte er maßgeblich den Wissenschaftsbetrieb, durch seine hervorragende Ausbildung brillierte er als Redner in wissenschaftlichen Disputen und bestach mit seinen Sprachkenntnissen. Als Mäzen betätigte er sich vor allem für die kalvinistische Theologie und die Philosophie, reich war seine Korrespondenz zu entsprechenden Wissenschaftlern. Er setzte die grundlegende Bildungsreform seines Großvaters fort, gründete 1598 seine Hofschule, das „Mauritianum“ und entwarf Konzepte zu Bildungs- und Erziehungsfragen. Moritz betätigte sich ferner auch als Zeichner und Architekt, veranlaßte aufwändige Arbeiten zur Schiffbarmachung der Fulda und Werra, ja verfaßte sogar 1601 eine Schrift zur Theorie des Militärwesens, welche fundierte Kenntnis der antiken Autoren aufweist.

Vor allem war Moritz ein Meister des verschwenderischen Geldausgebens. Die vollen Staatskassen, die er von seinem Vater übernommen hatte, waren schon bald erschöpft. Die Hofhaltung wurde immer kostspieliger, höfische Feste mit riesigem Aufwand zelebriert. Allein die Feierlichkeiten zur Taufe seiner Tochter Elisabeth im Jahre 1596 gerieten zu einem Spektakel, das den Vergleich mit ähnlichen Veranstaltungen in Florenz oder Rom nicht zu scheuen brauchte und auch nicht scheuen wollte. Ritterspiele, Triumphzüge, Theateraufführungen und Feuerwerkspantomimen beherrschten die Residenzstadt mehrere Wochen lang.¹²

¹⁰ Menk, *Ein Regent* (wie Anm. 7), S. 7.

¹¹ Philippi, *Das Haus Hessen* (wie Anm. 5), S. 86.

¹² Vgl. Horst Nieder, *Ritterspiele. Trionfi. Feuerwerkspantomime. Die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1598. Fest und Politik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel*, Marburg 1999. Die Jahreszahl 1598 im Buchtitel ist ein Fehler.

Was Theater- und Schauspielaufführungen anbetraf, so orientierte sich Moritz ganz an der Aufführungspraxis der Engländer. Schon 1594 ist die erste englische Schauspieltruppe am Kasseler Hof nachweisbar,¹³ die in den folgenden Jahren regelmäßig Tragödien, Komödien und Historien aufführten. Die englischsprachigen Vorführungen waren durchmischt mit musikalischen, tänzerischen und akrobatischen Einlagen. Fanden die Aufführungen zunächst im Schloß oder Schloßhof statt, ließ Moritz dann zwischen 1604 und 1606 eine feste Spielstätte erbauen, das nach seinem erstgeborenen Sohn benannte Otoneum; gleichzeitig war es der erste eigenständige Theaterbau in Deutschland. Selbstverständlich hatte der Landgraf auch an der Architektur dieses Hauses selbst Hand angelegt, inspirieren ließ er sich dabei von antiken Bauten und italienischen Theatern. Das Otoneum besaß die modernste – auch aus England übernommene – Theatertechnik und entsprach mit Bühnen- und Saalgröße den Repräsentationsansprüchen des Landgrafen.¹⁴

Mit der gleichen Leidenschaft, mit der er sich der Wissenschaft und dem Theater widmete, wies Landgraf Moritz auch großes Interesse für eine funktionierende und qualitativ hochwertige Hofmusik auf.

Zu seinem Regierungsantritt 1592 konnte er auf Bewährtes bauen, denn bereits unter Philipp dem Großmütigen hatte es eine Hofkapelle gegeben, die Mitte des 16. Jahrhunderts aus etwa 20 Musikern (bis zu 7 Sänger und bis zu 15 Instrumentalisten) bestand.¹⁵ Die Hofkapelle war nicht mit prominenten Namen, etwa den überaus beliebten Niederländern, besetzt, vielmehr setzten Philipp und Wilhelm auf eine funktionierende, aber nicht überteuerte Hofkapelle, die ihre repräsentativen Zwecke zu erfüllen hatte.

Im Jahre 1586 übernahm der bereits erwähnte Georg Otto die Leitung der Hofkapelle. Otto prägte die Hofmusik über drei Jahrzehnte mit seinen Kompositionen und seiner Pädagogik. Sein erster Schüler war natürlich Moritz selbst, darüber hinaus gingen auch Valentin Geuck, Christoph Cornet und Heinrich Schütz bei Otto in die Lehre. Stilistisch ist Otto der niederländisch-deutschen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zuzuordnen, die meisten seiner Werke verfaßte er für den Gebrauch im landgräflichen Gottesdienst. Herausragend ist die 89 Motetten umfassende Sammlung *Opus musicum novum* von 1604, die Otto im Auftrag des Landgrafen schrieb.

Die Großzügigkeit Moritz' in kulturellen Fragen ist bereits hinlänglich bekannt – so blieb es nach seinem Regierungsantritt nicht bei der relativ bescheidenen Kapellausstattung. Weitere Musiker wurden in die Kapelle aufgenommen und ihre Besoldung großzügiger gehandhabt. Um seine Haushaltskasse von den kontinuierlich steigenden Kosten für die Musik zu entlasten, griff Moritz 1596 zu einem haushaltstechnischen Kniff: Er gründete den sogenannten „Musickantennverlagk“. Die Besoldung der Hofmusiker wurde damit aus dem allgemeinen Hofstaat ausgegliedert und von anderer Quelle, näm-

¹³ Fritz Wolff, *Theater am Hofe des Landgrafen Moritz*, in: *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa* (Hrsg. Heiner Borggreve u. a.), Eurasburg 1997, S. 309–314, hier S. 310.

¹⁴ Vgl. Graham C. Adams, *The Otoneum Theater. An English Survivor from Seventeenth-Century Germany*, New York 1993.

¹⁵ Michael W. Schmidt, „...die ganze Compagnie der fürstlichen Musik...“ – Zur Kasseler Hofkapelle, in: *Moritz der Gelehrte* (wie Anm. 13), S. 287–290, hier S. 287.

lich dem Ertrag des Salinenbetriebes in Soden an der Werra, eingenommen.¹⁶ Michael Schmidt sprach in diesem Zusammenhang von einer „Konversion des ökonomischen Kapitals zum kulturellen Kapital“.¹⁷

So war es Moritz möglich, die Kapelle trotz schwieriger Haushaltslage in der stattlichen Größe von etwa 25 Musikern zu belassen, und darüber hinaus 1599 mit Andreas Ostermaier noch einen Vizekapellmeister einzusetzen. Zu ausgewählten besonderen Anlässen zog Moritz auch noch Musiker von benachbarten Höfen hinzu, um bei diesen Ereignissen in besonderem Maße seine Macht und Pracht zu inszenieren. An den Ritterspielen des Jahres 1596 nahmen beispielsweise rund 50 Instrumentalisten, darunter 10 Trompeter, teil.¹⁸

Acht Jahre lang funktionierte der „Musickantennverlagk“, 1604 mußte der Landgraf diese Form der Finanzierung wieder aufgeben, wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Tod seines Onkels Ludwig IV. von Hessen-Marburg und der Fusion dieses hessischen Landesteiles mit Hessen-Kassel. Allerdings übernahm Moritz 1604 gleich noch die Marburger Musiker in seine Hofkapelle.¹⁹

Auch auf dem Gebiet der Musik erledigte der Landgraf alles persönlich. Er kümmerte sich um die Rekrutierung junger begabter Musiker, überprüfte kontinuierlich deren Ausbildung und gewährte großzügige Stipendien. Die Vervollständigung der Notenbibliothek war ihm ein Anliegen, gleichzeitig erteilte er Kompositionsaufträge an seine Musiker und bemühte sich um Veröffentlichungen.

Wenn es um die Musik ging, wich Moritz sogar generös von seinen calvinistischen Prinzipien ab, denen ja eigentlich Figuralmusik und vor allem Orgelmusik im Gottesdienst widersprachen. Moritz, selbst ein ausgezeichneter Organist, ließ innerhalb von nur fünf Jahren in Kassel drei neue Orgeln vom Hamburger Orgelbauer Hans Scherer erbauen, die keineswegs nur für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgesehen waren.²⁰

Und auch auf theoretischem Gebiet beschäftigte sich Moritz mit Musik. Als 1596 sein Kapellmusiker und Kammerdiener Valentin Geuck starb und das Fragment einer Musiktheorie hinterließ, vollendete der Landgraf die Schrift und bereitete eigenhändig ein Druckmanuskript vor. Die Schrift sollte in die Reihe seiner Lehrbücher – es gab bereits eine lateinische Grammatik sowie einen Leitfaden der Poetik – aufgenommen werden, wurde dann allerdings doch nicht gedruckt.²¹

Nun aber zur Frage, die diese Tagung beschäftigt, den nationalen Stilen. Welche Stile sah Moritz für seinen Hof als erstrebenswert an?

¹⁶ Ebd., S. 289.

¹⁷ Vgl. Michael W. Schmidt, *Der „Musicantennverlagk“ des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel. Zum Problem der Konversion von „ökonomischem“ in kulturelles Kapital*, in: *Professionalismus in der Musik* (Hrsg. Christian Kaden und Volker Kalisch), Essen 1999, S. 307–320 (Tagungsbericht Bad Köstritz 1996).

¹⁸ Christiane Engelbrecht, *Ritterspiele am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen (1592–1627)*, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 9 (1959), S. 76–85, hier S. 84.

¹⁹ Claudia Knispel, *Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen*, Frankfurt (Main) 1994, S. 53.

²⁰ Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Musik zwischen den Generationen*, in: *Heinrich Schütz und seine Zeit* (Hrsg. Walter Blankenburg), Darmstadt 1985, S. 240–248, hier S. 242.

²¹ Vgl. Ewald Gutbier, *Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklehre*, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 10 (1960), S. 212–228.

In einer Instruktion aus dem Jahre 1601 bekennt der Landgraf freimütig, „die italienische und die englische Musik sei sehr empfehlenswert, die französische und belgische dagegen mittelmäßig“.²² In der Tat lassen sich im Repertoire des Hofes sowie in den Bemühungen Moritz' immer wieder diese beiden Richtungen – Italien und England – erkennen. An erster Stelle stand natürlich Italien.

In der Geschichte sind regelmäßig die kollektiven Begeisterungen eines Volks für die Kultur eines anderen festzustellen. Ganz augenfällig ist dies in der ausgehenden Renaissancezeit der Fall, als sich Engländer und Deutsche italienisieren ließen. Das Wort vom „tedesco italianato“ war keine Seltenheit.²³ Es verwundert daher nicht, daß Moritz sich dieser Begeisterung anschloß, zumal er sich als Musikkenner selbst ein Bild machen konnte:

Die ersten Eindrücke italienischer Musik mag Moritz bereits auf seiner Kavaliereise bekommen haben. Kurz nach seiner Regierungsübernahme kehrten zwei seiner Hofmusiker, Alexander Orologio und Hans Block, sicher reich bepackt mit Erfahrungen, Notenmaterial und Instrumenten, aus Italien wieder. Wenig später, 1596, kam Moritz in Kontakt mit Hans Leo Hassler, einem Schüler von Andrea Gabrieli, der in Augsburg bei der Fuggerfamilie angestellt war. Hassler widmete dem Fürsten sogleich seine nach italienischem Vorbild komponierten Madrigale und Moritz verhandelte intensiv mit Octavian Fugger um einen Transfer Hasslers nach Kassel, der allerdings nicht zu Stande kam.²⁴

Durch diese und weitere Kontakte war dem Landgrafen Moritz die italienische Musik in verschiedenen Gattungen und Ausprägungen bekannt. So ist es selbstverständlich, daß er die begabtesten Mitglieder seiner Hofmusik zum Studium nach Venedig, zu keinem geringeren als Giovanni Gabrieli, schickte. Zunächst gingen 1605 Christoph Kegel und Christoph Cornet auf Reisen, wenig später, 1609, folgte Heinrich Schütz. Alle drei bekamen auf Bitten des Lehrers eine Verlängerung ihres Aufenthaltes um ein Jahr gewährt. Neben dem musikalische Grund sprach für die Wahl von Venedig als Studienort für die jungen Musiker noch ein zweites Motiv: Ein protestantischer Musiker, der auch noch von einem calvinistischen Hof kam, konnte sich im liberalen Klima Venedigs relativ sicher vor konfessionellen Anfeindungen fühlen.

Nach Rückkehr der Musiker, besonders 1613 nach Schützens Rückkehr erhöhte sich schlagartig der venezianische Einfluß auf die Kasseler Hofmusik. Im Inventarverzeichnis der Kapelle aus dem selben Jahr sind bereits 33 Werke von Venezianern bzw. ihren deutschen Schülern enthalten. Im nächsten Inventarium, 1638 verfaßt, finden sich dann noch wesentlich mehr vielstimmige Kompositionen venezianischer Herkunft.²⁵ Heinrich Schütz hatte 1611 noch in Venedig seine italienischen Madrigale verlegt, die sicherlich nach seiner Rückkehr auch zum Kasseler Repertoire zählten und Nachahmer fanden.

Und nicht zuletzt der Landgraf persönlich nahm die venezianische Mehrchörigkeit auf, besonders deutlich ist dies in seinem berühmten 12stimmigen 150. Psalm *Lobet den Herrn in seinem Heiligtum* zu spüren. Der Psalmtext wird durch die wechselchörige

²² Vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1958, S. 17.

²³ Burke, *Kultureller Austausch* (wie Anm. 1), S. 28.

²⁴ Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle* (wie Anm. 22), S. 19.

²⁵ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht, *Musik zwischen den Generationen* (wie Anm. 20), S. 247.

Besetzung mit reichem Instrumentarium in großer Farbigkeit wiedergegeben. Georg Otto hingegen, der Altmeister, hatte in fortgeschrittenem Alter nicht mehr die Kraft einer Neubeschäftigung mit venezianischer Musik und zog sich ab 1611 kompositorisch völlig zurück.

Moritz, ausgestattet mit hoher Musikalität und ebenso hohem Ehrgeiz, wollte noch mehr. Gern verfremdete er seine Initialien Landgraf zu Hessen (L. z. H.) mit dem Leitspruch „Lust zum Höchsten“. In seinem Drang, über das Ziel hinaus zu schießen, ist es Moritz durchaus zuzutrauen, daß er sich ernsthaft darum bemühte, Giovanni Gabrieli persönlich von Venedig nach Kassel zu holen. Verbürgt ist dies nicht, aber diese häufiger geäußerte Vermutung klingt plausibel.

Andererseits fällt auf, daß Moritz – von den Gabrieli-Plänen einmal abgesehen – keinen einzigen Italiener in seine Hofkapelle holte, und das in einer Zeit, in der die deutschen Höfe von italienischen Instrumentalisten und Sängern geradezu überflutet wurden. War es mangelndes Interesse an unbekannt Namen oder der Stolz, aus eigenen Kräften Gleichwertiges zu schaffen?

Der italienische Stil, speziell die venezianische Mehrhörigkeit sowie die Madrigalkunst, besaßen also unter Moritz herausragende Bedeutung am Kasseler Hof. Die englische Musiktradition, die der Landgraf ja ebenfalls hoch schätzte, stand etwas dahinter zurück.

Von der Schauspieltruppe aus England, die Moritz an seinen Hof verpflichtet hatte, war bereits die Rede. In ihren Aufführungen gab es immer wieder musikalische Beiträge, welche die Schauspieler sicherlich selbst gespielt haben. Es sind keine Stückbezeichnungen überliefert, aber es wird sich vermutlich um englische Tänze, Suiten oder vielleicht sogar Madrigale gehandelt haben.

Neben der Schauspielmusik hatte die englische Musik noch auf einen weiteren Bereich der Hofmusik großen Einfluß: die Lautenmusik. Prägend dafür war der zweimalige Aufenthalt John Dowlands am Kasseler Hof. Auf dem Weg zu Luca Marenzio nach Italien machte Dowland Ende des Jahres 1594 in Wolfenbüttel und anschließend in Kassel Station. Er blieb offenbar einige Monate bei Moritz und kehrte auf der Rückreise 1596 noch einmal wieder. Der Landgraf, der das Lautenspiel selbst gut beherrschte, hat offenbar eifrig bei Dowland gelernt und die erworbenen Kenntnisse dann in seinen eigenen Kompositionen angewandt. Im Februar 1598 versuchte Moritz in einem Brief an Dowland, den berühmten Lautenisten mit warmen Worten zu einer Anstellung am Kasseler Hof zu überreden („To my loving Frend John Dowland, Bachelor in Musicke“).²⁶ Eine Antwort Dowlands ist nicht erhalten, im gleichen Jahr ging er allerdings als Lautenist an den dänischen Königshof.

Der Einfluß Dowlands für die Lautenmusik in Kassel blieb jedoch bestehen. Einige Jahre später dedizierte Moritz Dowland eine selbst komponierte Lautenpavane, die Robert Dowland 1610 in seine Sammlung *Varietie of Lute-Lessons* aufnahm. Moritz zitiert in diesem Stück das berühmte „Lachrimae-Motiv“ aus den *Lachrimae-Pavanen* von Dowland.

²⁶ Vgl. Knispel, *Das Lautenbuch* (wie Anm. 19), S. 62.

Nicht zuletzt finden sich die deutliche Einflüsse der englischen Lautenkunst im Lautenbuch der Elisabeth von Hessen, der ältesten Tochter des Landgrafen Moritz, deren Taufpatin übrigens keine Geringere als die englische Königin Elisabeth I. war.

Die französische Musik erfuhr dagegen am Kasseler Hof keine so umfangreiche Würdigung. Moritz hatte sich zwar mehrfach in Frankreich aufgehalten und auch Begegnungen mit Musikern gehabt, allerdings nur einen französischen Musiker am Hof beschäftigt, den Lautenisten Victor de Montbuysson. Dieser wirkte immerhin fast 30 Jahre am Hof, von 1598 bis 1627, und hatte sich im Laufe der Zeit so sehr verdeutscht, daß er sich Victor von Bergwald nannte. Kompositorisch ist Montbuysson allerdings nicht besonders in Erscheinung getreten, wahrscheinlich beschränkten sich seine Aufgaben auf das Continuo-Spiel und den Unterricht.

Ein weiterer französischer Lautenist, Charles Tessier, den Moritz 1603 auf einer Frankreichreise kennengelernt hatte, widmete dem Landgrafen eine Sammlung mit *Airs et villanellas* (1604), bekam aber nicht die erhoffte Anstellung am Hof.

Das soeben erwähnte Lautenbuch von Elisabeth (1611) ist eine besonders interessante Quelle zur Kasseler Hofmusik. Die Stücke wurden offensichtlich nach pädagogischen Aspekten ausgewählt, es finden sich darin weit über 100 Tanzsätze und ungefähr 50 Vokalstücke, meist in Intavolierungen. Als Schreiber fungierten Victor de Montbuysson und der spätere Kapellmeister Georg Schimmelpfennig. Die meisten Werke sind anonym verzeichnet, zu den wenigen genannten Komponisten zählen Hans Leo Hassler, John Dowland, Peter Philips und natürlich der Landgraf persönlich.²⁷

Zum Abschluß nun einige Schlußfolgerungen in Bezug auf die mögliche Begegnung nationaler Stile in der Hofmusik des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel. Betrachtet man das Repertoire der Kasseler Hofmusik, so lassen sich in der betreffenden Zeit hauptsächlich drei nationale Stile feststellen:

1. die niederländisch-deutsche Vokalpolyphonie, präsent in den Werken der älteren Generation am Hof (Georg Otto, sowie Moritz selbst in den meisten seiner geistlichen Werke), ein Stil allerdings, der zunehmend verdrängt wurde
2. der italienische Stil, besonders venezianische Mehrchörigkeit, gezielt und mit Begeisterung vom Landgrafen aufgenommen, als der zentrale neue Stil für Gottesdienst und Festmusiken angesehen, nachgeahmt von den meisten am Hof tätigen Komponisten
3. der englische Stil, zu hören im Ottoneum als Schauspielmusik und in der landgräflichen Lautenmusik

Trotz der unterschiedlichen Stile vor Ort wäre es aber übertrieben, von einem Kulturaustausch am Hof im Sinne der eingangs geäußerten Thesen von Peter Burke zu sprechen. Vielmehr erscheint die Kasseler Hofmusik als ein Nebeneinander, eine Begegnung der Stile. Der Begriff Austausch impliziert zwei gleichberechtigte Partner, die jeweils geben und nehmen und dadurch eine Mischung oder gar einen vollkommen neuen Stil entstehen lassen. Im Falle der Kasseler Hofmusik kann davon keine Rede sein, der modische italienische Stil wurde einseitig übernommen. Es handelte sich also mehr um eine Akkulturation als um eine Transkulturation.²⁸

²⁷ Vgl. ebd., S. 76 ff.

²⁸ Burke, *Kultureller Austausch* (wie Anm. 1), S. 13.



Für die Herausbildung der musikalischen Leitlinie am Hof war voll und ganz der Landgraf persönlich verantwortlich, der gleichzeitig als Musiker, Musikkenner und Musikdiktator fungierte. Die Bevorzugungen des Landgrafen im musikalischen Bereich hatten nichts mit seinen politischen Erwägungen zu tun, er trennte hier klar zwischen Politik und Kunst: Von seinem Großvater hatte er eine frankreichfreundliche Politik übernommen, dennoch hatte Moritz nicht ein Heer von französischen Musikern an seinen Hof engagiert. Mit Italien hingegen verbanden ihn schon aus konfessionellen Gründen kaum diplomatische Beziehungen, die Musik aber nahm er gerne an.

Vielmehr steht hinter den Auswahlkriterien Moritz' in erster Linie das Repräsentationsbedürfnis dieses Landgrafen. Demonstrativ wollte er an seinem Hof die beste Musik mit den besten Musikern – und dafür stand Ende des 16. Jahrhunderts Italien –, um damit seinen Führungsanspruch – auch über Hessen-Kassel hinaus – zu untermauern. Dies gelang ihm allerdings nur in Ansätzen.

Die wirklich großen Namen der Zeit, verließen entweder den Hof recht bald, um andernorts Karriere zu machen – wie Schütz und Dowland – oder kamen erst gar nicht – wie Hassler und Gabrieli. Durch ihre längere Anwesenheit hätte vielleicht aus dem Kasseler Hof ein innovativer Schmelztiegel für Experimente mit verschiedenen Musikstilen werden können, vorausgesetzt der alles dominierende Landgraf hätte den Musikern nicht ständig Vorschriften gemacht.

„Les Violons du Duc“

Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Von Andreas Waczkat

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, der in Mecklenburg ähnlich gravierende Verheerungen angerichtet hatte wie im benachbarten Vorpommern, begann für die beiden Hofhaltungen, die größere in Schwerin und die etwas kleinere in Güstrow, eine mehrere Jahrzehnte währende Phase relativer Stabilität. Da es in Mecklenburg vor der dritten Landesteilung 1701 noch keine Erstgeburtsgabe gab, war es bereits 1555 zu einer Gütertrennung zwischen dem Schweriner und dem Güstrower Landesteil gekommen, die den Brüdern Johann Albrecht I. und Ulrich zufiel (vgl. Anhang). Diese Trennung wurde 1621 in der zweiten Landesteilung bestätigt und erweitert, indem das Land nun formell zwischen Adolf Friedrich I. von Mecklenburg-Schwerin und Johann Albrecht II. von Mecklenburg-Güstrow, ihrerseits ebenfalls Brüder, aufgeteilt wurde. In der Frühphase des Dreißigjährigen Krieges sehr bald wegen Hochverrats vertrieben und abgesetzt, wurden die beiden Herzöge jedoch mit dem Prager Frieden von 1635 restituiert.¹

Ein Interesse an ihren Hofkapellen konnten sich die beiden Herzöge angesichts der traurigen Folgen des Krieges – in vielen Gebieten Mecklenburgs war mehr als die Hälfte der Bevölkerung dem Krieg zum Opfer gefallen – freilich kaum leisten. Die im 16. Jahrhundert noch in höchster Blüte stehende Schweriner Hofkapelle, eine der besonders herausragenden in ihrer Zeit, war bis 1651 auf gerade noch sechs Musiker, darunter der Organist und der Kantor, geschrumpft.² In Güstrow waren die Verhältnisse schon aufgrund des frühen Todes Johann Albrechts II. im Jahr 1636 noch weitaus bescheidener: Zwischen 1637 und 1653 scheint es so gut wie gar kein eigenes musikalisches Leben am Hof gegeben zu haben.³ Erst unter den beiden nachfolgenden Herzögen gelangten die Hofkapellen wieder zu einer neuen Blüte. In Schwerin folgte 1658 Christian, der sich nach seinem großen Vorbild Louis XIV. von Frankreich später Christian Louis nannte, seinem Vater nach und regierte Mecklenburg-Schwerin bis 1692. In Güstrow war Gustav Adolf bereits als Vierjähriger im Jahr 1636 die Krone zugefallen; 1654 konnte er dann

¹ Vgl. Otto Vitense, *Geschichte von Mecklenburg*, Gotha 1920 (*Allgemeine Staatengeschichte* 3,11); Steffen Stuth, *Höfe und Residenzen. Untersuchungen zu den Höfen der Herzöge von Mecklenburg im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. Universität Rostock 1999, Bremen 2001 (*Quellen und Studien aus den Landesarchiven Mecklenburg-Vorpommerns* 4); Karl Heller, *Zeittafel zur mecklenburgischen Musikgeschichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte* (Hrsg. Karl Heller, Andreas Waczkat), Hildesheim 2000, S. 9–21, hier S. 11 f.

² Steffen Stuth, *Frühneuzeitliche höfische Kultur in Mecklenburg*, in: *Musik in Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 175–184, hier S. 179.

³ Clemens Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle: Darstellung der Musikverhältnisse am Güstrower Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde* 83 (1919), S. 1–46, hier S. 23 f.

die selbständige Regierung über Mecklenburg-Güstrow antreten und bis 1695 versehen. Da Gustav Adolf ohne männlichen Nachkommen blieb, starb die Güstrower Linie mit ihm aus. Die folgenden langwierigen Erbstreitigkeiten unter seinen Cousins und Neffen führten schließlich im Jahr 1701 zur sogenannten Dritten Landesteilung in Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz, die bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein Bestand haben sollte.

Das Interesse, das Christian (Louis) und Gustav Adolf ihren jeweiligen Hofhaltungen und Hofkapellen entgegenbrachten, war jedoch durchaus verschieden. Christian (Louis) verbrachte den größten Teil seiner Regierungszeit auf Reisen, lebte mehrheitlich in Fontainebleau oder Versailles, konvertierte zum Katholizismus und heiratete die französische Herzoginwitwe Isabelle Angélique de Montmorency.⁴ Der heimischen Residenz widmete er aber nur wenig Aufmerksamkeit. Anders Gustav Adolf in Güstrow: Nach der Heirat mit Magdalena Sibylla aus dem Hause Schleswig-Holstein-Gottorf im Jahr seines Regierungsantritts erlebte die höfische Kultur in der kleineren der beiden Residenzen eine Blüte, an der insbesondere in den 1660er und 1670er Jahren die Hofkapelle maßgeblichen Anteil hatte. Auch Gustav Adolf orientierte sich in manchem am französischen Vorbild und beauftragte etwa den französischen Architekten Charles Philippe Dieussart mit dem Umbau der Schlösser in Dargun und Güstrow;⁵ ein erhaltenes Akzessionsverzeichnis seiner Hofbibliothek verzeichnet zwischen 1670 und 1689 den Erwerb von fast vierhundert Büchern nahezu ausschließlich in französischer Sprache, unter denen sich natürlich auch der jährliche *Mercure Galante* findet.⁶ Auf die beiden Hofkapellen hatten französische Musiker in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls Einfluß, wenn auch in Schwerin anders als in Güstrow. Die unterschiedliche Entwicklung der beiden Hofkapellen soll im folgenden nachgezeichnet werden.

Die reichlich drei Jahrzehnte der Regierung Christian (Louis)' von 1658–1692 bedeuteten für die Schweriner Hofhaltung im wesentlichen Stagnation. Geschuldet war dies weniger den mit dem Westfälischen Frieden noch lange nicht beendeten kriegerischen Auseinandersetzungen um die Vormacht im Ostseeraum, sondern vielmehr Christian (Louis)' zunächst aggressiver, dann desinteressierter Herrschaft, wobei sein schillernder Lebenswandel der heutigen „yellow press“ viele Schlagzeilen wert wäre. Selbst Otto Vitense beschreibt den frankophilen Herzog in seiner grundsoliden *Geschichte von Mecklenburg* als „von Jugend auf eigensinnig, widerspenstig und träge“,⁷ attestiert ihm eine „schon frühzeitig absolutistisch und katholisch gerichtete Sinnesart“⁸ und zitiert als zeitgenössischen Beleg einen Brief der Prinzessin von Orleans, die dem Herzog beschei-

⁴ Stuth, *Frühneuzeitliche höfische Kultur* (wie Anm. 2), S. 179.

⁵ Ebd., S. 180 f.

⁶ MLHA: Bibliothecae XI, 3; vgl. Andreas Waczkat, *Die Güstrower herzoglichen Musikaliensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Musik in Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 193–200, hier S. 195 f.

⁷ Vitense, *Geschichte von Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 230.

⁸ Ebd.

nigt, daß „alles, was er tat, arger [war] als ein Kind von sechs Jahren tun könnte.“⁹ Tatsächlich hatte er gegen den Willen des Vaters seine früh verwitwete Cousine Christine Margarete aus dem Hause Mecklenburg-Güstrow geheiratet, vielleicht in der Hoffnung, damit die Herrschaft über beide Landesteile erlangen zu können. Sein Vater Adolf Friedrich I. jedoch verfügte als Reaktion testamentarisch nun sogar eine Sonderteilung des Schweriner Herzogtums unter seinen drei ältesten Söhnen.

Als Christian (Louis) 1658 die Regierung antrat, verweigerte er jedoch die Eröffnung des Testaments und ging schon wenig später auf ausgedehnte Reisen nach Süddeutschland, Holland und Frankreich.¹⁰ Im Sonnenkönig Louis XIV. sah er sein Ideal und seinen Helfer; im Dezember 1663 schloß er mit ihm ein Schutzbündnis, von dem sich der französische König wiederum wachsenden Einfluß im Ostseeraum erhoffte.¹¹ Im September jenes Jahres konvertierte Christian (Louis) zum Katholizismus, ließ seine erste Ehe vom Papst wegen zu naher Verwandtschaft annullieren und heiratete im März 1664 Isabelle Angelique de Montmorency. Während Christian (Louis) offenbar schon im selben Jahr wieder in Schwerin war und unter anderem den katholischen Gottesdienst in der Schloßkirche einführte, folgte der feierliche Einzug beider in Schwerin erst sieben Jahre später. Auch dieses Mal hielt es Christian (Louis) jedoch nur wenige Wochen in seiner Residenz, bevor er wieder nach Paris aufbrach, um Louis XIV. im Kampf gegen die Niederlande beizustehen. Isabelle führte in Schwerin zwei Jahre lang die Regierungsgeschäfte und begründete nun auch formell eine katholische Schloßgemeinde, zu der nicht zuletzt die zahlreichen französischen Bedienten des Hofes gehörten.¹² Zwei in der herzoglichen Bibliothek enthaltene liturgische Drucke stammen von 1667 und 1668 und können daher erst mit dieser Gemeindegründung in Zusammenhang stehen.¹³

Das für die Hofkapelle prägendste Ereignis dieser Jahre ist sicherlich von der Eheschließung mit Isabelle Angelique unmittelbar berührt. Während in den Rechnungsbüchern für die Jahre von 1657 bis 1659 nämlich ausschließlich deutsche Musiker geführt werden, erscheint von 1664 bis 1669 eine Gruppe französischer Musiker, die meist summarisch als „die 6 Violons“ genannt werden und die man in Analogie zu ihren Kollegen in Versailles hier „Les Violons du Duc“ nennen könnte. Ihre Nachnamen sind bekannt: Clément, Delilie, Fontaine, Dumain, Lesperanz und Lamontagne. Die Rechnungsbücher verzeichnen eine Besoldung der „Violons“ von zusammen 132 Rthlr.¹⁴ Diese Summe ist vergleichsweise gering, erhielt doch der Trompeter Joachim Büchenhauer schon zwei Jahrzehnte zuvor jährlich allein 100 Rthlr.¹⁵ Möglicherweise ist diese schmale Besoldung ein Indiz dafür, daß die „Violons“ aufgrund der häufigen Abwesenheit des Herzogs nur selten in Schwerin zu hören waren.

⁹ Ebd., S. 240.

¹⁰ Ebd., S. 233.

¹¹ Ebd., S. 234.

¹² Stuth, *Frühneuzeitliche höfische Kultur* (wie Anm. 2), S. 182.

¹³ MLHA: Bibliothecae XI. 8, *Die Bibliothek des Herzogs Christian Ludwig (Catalog, ca. 1670)*. Es handelt sich um das *Missale Romanum ex decreto SS. concilij Tridentini restitutum*, Paris 1668 und das *Rituel Romain du Pape Paul V. à l'usage du Diocese d'Alet*, Paris 1667.

¹⁴ Clemens Meyer, *Die Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, S. 30.

¹⁵ Ebd., S. 29.

Vielleicht weist sie aber auch auf eine recht schlechte Behandlung der Musiker hin, für die es in der Folgezeit weitere Indizien gibt. Nachdem Christian (Louis) nämlich mit Isabelle Angelique das Schweriner Schloß bezogen hatte, leistete er sich erneut ein französisches Streichensembel am Hof, dem zwischen 1671 und 1673 sogar acht „Violons“ angehören: Claude de Lisle, Nicolaus Dumesnil, Jean Barisot, François Galoche, Pierre Janary, Anthoine Mutan, Michel Begne und ein Monsieur Caillat.¹⁶ Diese acht „Violons“ aber werden in Abwesenheit des Herzogs bis 1673 in den Rechnungsbüchern geführt und dann erst in einem Gesuch vom August 1677 wieder erwähnt, in dem die „Violons“ ihre finanziellen Forderung damit begründen, daß eine geraume Zeit verstrichen sei, seit sie über England nach Schwerin geschickt wurden.¹⁷ Zwar ist nicht sicher, ob es sich bei den namentlich nicht genannten „Violons“ von 1677 um dieselben Musiker handelt, die sechs Jahre zuvor im Gefolge des Herzogs nach Schwerin gekommen waren, doch zumindest das zeitliche Zusammenfallen der vorletzten Erwähnung mit Isabelle Angeliques Wegzug ist auffällig. Christian (Louis) seinerseits verließ 1676 Frankreich und reiste über England nach Hamburg, nahm also jenen Weg, den auch die „Violons“ beschreiben. Es ist gut vorstellbar, daß die „Violons“ zunächst mit Isabelle Angelique nach Frankreich, dann wieder mit dem Herzog zurück nach Schwerin geschickt wurden.

Über die von den „Violons“ gespielte Musik ist nur wenig bekannt. Zwar sind die Musikalien der Schweriner Hofkapelle aus dem 16. und dem 18. Jahrhundert nahezu vollständig überliefert,¹⁸ doch aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist nur eine verschwindend geringe Zahl an Quellen bekannt, was angesichts von Christian (Louis)' nahezu ständiger Abwesenheit allerdings nicht weiter verwundert. Rätselhaft bleibt die Existenz der möglicherweise autographen Partitur des 1660 in Wien aufgeführten Oratorium *Il Sacrificio d'Abraham* von Kaiser Leopold I. in den Beständen der Schweriner Hofkapelle.¹⁹ Da es in Schwerin keine Aufführungsmöglichkeit für dieses groß besetzte Werk gab, bleibt nur die Vermutung, daß es sich bei der – allerdings nicht reinschriftlichen – Partitur um ein Geschenk handelt. Neben einem handschriftlichen Sammelband mit Klavierstücken²⁰ und einer sehr umfangreichen Sammlung von Aires aus verschiedenen Opern von Jean-Baptiste Lully, bearbeitet für Singstimme und Continuo,²¹ ist lediglich eine weitere Komposition aus der fraglichen Zeit nachweisbar, die allerdings in direktem Zusammenhang mit den Schweriner „Violons“ stehen dürfte: Lullys *Te Deum* LWV 55,²² komponiert zur Taufe von Lullys Sohn in Fontainebleau 1677 und gedruckt in den *Motets à deux choeurs pour la chapelle du Roi* 1684. James R. Anthony beschreibt

¹⁶ Ebd., S. 30 f.

¹⁷ Ebd., S. 29.

¹⁸ Vgl. Otto Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses in den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin und Wismar 1893, Nachtrag 1899; Ole Kongsted, *Das Repertoire der Musikaliensammlung Herzog Johann Albrechts*, in: *Musik in Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 185–192; Ekkehard Krüger, *Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Louisa Friderica von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock*, Diss. Universität Rostock 2003.

¹⁹ D-SWI: Mus. 3391; vgl. Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 1 f.

²⁰ Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 89.

²¹ D-SWI: Mus. 3496; vgl. Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 26 f.

²² D-SWI: Mus. 3495; vgl. Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 26.

das breit angelegte, mit Pauken und Trompeten begleitete Werk als Inbegriff der Versailler Motette, deren prächtiger Klang den König von Frankreich und den König des Himmels gleichermaßen verherrlicht.²³ In Schwerin aber erscheint das Werk in merkwürdiger Gestalt, nämlich reduziert auf eine Trompete und den Streichersatz: *TE DEUM* | a Trumpett | Violino 1mo | Violino 2do | Violino 3tio | Alto Primo | Alto Secundo: | Bassus | di Lully. Daß die Vokalstimmen nicht verloren sind, belegt dieser Titel ebenso wie der handschriftliche Hinweis in der Quelle „NB: ohne Text nur Instrumente“. Da Christian (Louis) in seiner Schweriner Hofkapelle über keine Sänger verfügen konnte, mußte das Werk offenbar in dieser Einrichtung erklingen, von der man schwerlich annehmen kann, daß sie mehr als einen schwachen Abglanz der ursprünglichen Klangpracht vermittelt haben soll.

Christian (Louis) starb 1692 ohne Nachfahren in Den Haag. Zu seinem Nachfolger hatte er seinen Neffen Friedrich Wilhelm bestimmt, der die Hofkapelle nicht wesentlich veränderte. Allerdings beschäftigte er von 1692–1695 die französischen Tanzmeister Gouverwil und Dumaine, von 1695–1698 den Tanzmeister Lamontaigne und einen französischen Musikanten Charles Guarnier.²⁴ Ob die Namensgleichheit der Tanzmeister Dumaine und Lamontaigne mit zweien der „6 Violons“ dabei lediglich ein Zufall ist, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

In gleichem Maße, wie der Schweriner Hof unter Christian (Louis) stagnierte, erlebte der Güstrower Hof unter Gustav Adolf in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Blütezeit, die sich auch im geordneten Aufbau der Hofkapelle niederschlug, wengleich die Güstrower Hofkapelle immer recht klein bleiben sollte. Die Ansprüche an die Repräsentation und ihre Finanzierbarkeit klappten recht deutlich auseinander, und das spiegelte sich auch in der Ausstattung der Hofkapelle wider. Augustin Pfleger, der 1664 und 1665 interimistisch als Kapellmeister wirkte, legte Gustav Adolf mit dem Amtsantritt einen „Aufsatz“ vor, „welcher gestalt eine compendiose, doch complete Capelle aufs geringst und füglich zu underhalten sey, [...] mit welcher E. F. D. ich durch die Gnade Gottes verhoffe ein sattsames Concento und gnedigstes wohlgefallen zu geben.“²⁵ Demnach soll die entsprechend zusammengestellte Hofkapelle über neun Musiker verfügen, von denen allerdings nur der Organist und der Baßgeiger lediglich ihr Instrument zu spielen haben. Alle anderen Musiker müssen vielfältig verwendbar sein: In Pflegers hierarchischer Ordnung steht nach dem „Kapellmeister, so dabei die Tenor stim bedienet“ und dem Organisten an dritter Stelle „ein Bassist, so dabei die Violin streichet und zur Noth einen

²³ James R. Anthony, *Lully, Jean-Baptiste*, in: *New Grove Dictionary*, Bd. 11, London u. a. 1980, S. 314–329, hier S. 326: „Musically arid moments in the overlong *Te Deum* are compensated for in part by the relentless drive of the large homophonic choruses, in which exciting speech-rhythms are framed by trumpets and drums. This was the sound of the Versailles motet, which was designed to glorify the King of France as much as the King of Heaven.“

²⁴ Meyer, *Schweriner Hofkapelle* (wie Anm. 14), S. 34.

²⁵ Wiedergegeben bei Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 40 f.

Dulcian und Flautin blaset“.²⁶ Von diesem Zustand war die Hofkapelle aber noch entfernt. Pfleger setzt hinzu, er wolle „möglichsten Fleiß anwenden, obgedachte annoch drei ermangelnde Persohnen, als 1 Bassist und 2 Violisten, an die Hand zu schaffen.“²⁷ Tatsächlich wurden 1666 die Lübecker Brüder Peter und Daniel Grecke als Geiger in die Hofkapelle aufgenommen, ein Jahr zuvor der Kapellknabe Bernard Guerard, über dessen Herkunft aber nichts bekannt ist. Die bescheidene Ausstattung der Güstrower Hofkapelle spiegelt sich auch in ihrem Repertoire wider, das aufgrund eines Musikalienverzeichnisses aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts teilweise zu rekonstruieren ist.²⁸ Es überwiegen hier deutlich ältere Kompositionen für kleine Besetzungen, programmatisch etwa in Gestalt von Lodovico da Viadanas *Cento Concerti Ecclesiastici*.

Schon mit seiner Regierungsübernahme 1654 freilich hatte Gustav Adolf begonnen, Musiker in die Hofkapelle aufzunehmen. Französische Musiker gehörten erst später dazu: Neben Guerard wird von 1669 bis 1678 der Sänger Nicolas Chauveau, von 1669 bis 1683 der Diskantist Jean Antoine Ravissart in den Rechnungsbüchern geführt.²⁹ Beide erhielten jährlich 200 Rthlr. Besoldung, eine Summe, die in Güstrow im Rahmen des Üblichen lag. Gustav Adolf bemühte sich auch um die Einstellung von Kastraten, dies jedoch vergeblich. 1669, genau in dem Jahr also, da die beiden französischen Sänger angestellt wurden, ließ er in Wien nach Kastraten suchen, denen er zunächst 500, dann 600, später sogar 800 Rthlr. jährlich bezahlen wollte, doch blieben seine Bemühungen erfolglos.³⁰ Die Verpflichtung der beiden französischen Sänger erscheint damit als eine Reaktion auf das vergebliche Werben um Kastraten, zumal Ravissart als Diskantist auch über die entsprechende Stimmlage verfügt.

Eine herausragende Bedeutung in der Hofkapelle erlangte jedoch lediglich der zunächst als Sänger engagierte, bald aber schon mit der Leitung der Kapelle betraute Daniel Danielis. Danielis wurde 1635 in der Nähe von Lüttich geboren und bekleidete im Alter von 22 Jahren den Organistenposten an der Lütticher Kathedrale und damit eines der führenden musikalischen Ämter der Stadt. Die Verbindung nach Güstrow könnte sich Peter Wollny zufolge anlässlich einer 1658 unternommenen Badereise des Herzogs nach Spa ergeben haben, in deren Verlauf Gustav Adolf anscheinend auch Lüttich besucht hatte.³¹ Danielis wurde 1661 Hofkapellmeister in Güstrow und versah dieses Amt mit Unterbrechungen bis 1681. 1683 bemühte er sich erfolglos um die Nachfolge Henri Du Monts in Versailles und wurde schließlich bis zu seinem Tod 1696 Kapellmeister und Organist an der Kathedrale in Vannes (Bretagne). Wenn auch Friedrich Chrysander es so postuliert,³² ist Danielis trotz dieser späten Karriere sicherlich

²⁶ Ebd., S. 41.

²⁷ Ebd.

²⁸ Waczkat, *Güstrower Musiksammlungen* (wie Anm. 6), S. 196 f.

²⁹ Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 31.

³⁰ Ebd., S. 37 f.

³¹ Peter Wollny, *Daniel Danielis und sein Wirken am Hof zu Güstrow*, in: *Miscellaneorum de Musica Conventus. Karl Heller zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Walpurga Alexander, Joachim Stange-Elbe), Rostock 2000, S. 19–23, hier S. 19.

³² Friedrich Chrysander, *Neue Beiträge zur Mecklenburgischen Musikgeschichte*, in: *Archiv für Landeskunde* 6 (1856), S. 666–682, hier S. 666 und passim. Chrysanders Beitrag war zuvor bereits in der *Niederrheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler* 3 (1855) erschienen.

nicht ohne weiteres als französischer Musiker anzusehen. Zwar ist seine gesamte Korrespondenz mit dem Güstrower Hof in französischer Sprache geschrieben,³³ zwar wollte Danielis auch wiederholt gegenüber anderen Musikern der Hofkapelle mit der französischen Sprache offenbar eine gewisse Überlegenheit unter Beweis stellen,³⁴ doch die in Lüttich aufgenommenen musikalischen Einflüsse waren eher italienischer Herkunft.³⁵

Von Danielis' Schaffen sind nahezu ausschließlich geringstimmige geistliche Konzerte erhalten, von denen insbesondere die *Petits Motets et élévations* in der Sammlung von André Philidor (1688) dokumentieren, daß Danielis trotz seiner Prägung durch den italienischen Stil in Lüttich als eine Art Vermittler zwischen italienischem und französischem Stil gelten darf. Die *Petits Motets* hatten ihren Platz am ehesten in der werktäglichen „Messe basse solennelle“,³⁶ wo sie, wie auch der Name von Philidors Sammlung angibt, während der Elevation, dem Anheben von Brot und Wein während der Abendmahlsfeier gesungen wurden. Obwohl Roch Jamelot eine neue Edition von Danielis' Konzerten aus der Güstrower Zeit ebenfalls unter dem Titel *Petit Motets* herausgegeben hat,³⁷ läßt sich doch bei diesen Werken eine Beziehung zum französischen Stil nur schwer herstellen. Sechs seiner erhaltenen Kompositionen lassen sich sicher, weitere sieben mutmaßlicherweise mit seinem Wirken in Güstrow in Verbindung setzen.³⁸ Bei den sechs sicher aus seiner Güstrower Zeit stammenden handelt es sich um geistliche Konzerte in der Sammlung Düben, zu denen einzelne Stimmen von Christian Geist geschrieben worden sind; Geist stammt aus Güstrow und wurde später Organist am schwedischen Hof.³⁹ Die sieben mutmaßlicherweise in Güstrow entstandenen Werke sind in zeitgenössischen Inventaren verzeichnet.

Gemeinsam ist allen Konzerten die Besetzung mit meist drei oder vier Vokalstimmen, zwei oder drei Streichinstrumenten und Basso continuo. Schon diese Besetzung ist aber in der französischen Motette ungewöhnlich: Ein *Grand Motet* im Repertoire der Chapelle du Roy ist in dieser Zeit im allgemeinen mit einem fünf- oder sechsstimmigen Chor und Orchester besetzt, ein *Petit Motet* mit ein bis drei Stimmen und Generalbaß, zu denen nur selten solistische Instrumente hinzutreten. Auch in ihrer Ausdehnung liegen Danielis' Konzerte zwischen diesen beiden Polen. Während ein *Grand Motet* mehrere unterschiedlich besetzte Einzelsätze umfaßt, ist ein *Petit Motet* schon aufgrund der praktischen Bestimmung zur Elevation auf eine relativ knappe Einteiligkeit festgelegt. Danielis' Konzerte dagegen reihen unterschiedlich gestaltete formale Abschnitte innerhalb des einteiligen Werkes aneinander, wie es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch ist für das aus der Motette hervorgegangene geistliche Konzert norddeutscher Prägung. Eine vergleichbare äußere Form läßt sich in der französischen Musik

³³ MLHA: Bestand 2.12–1/26 Hofstaatssachen, VI. Hofverwaltung und Hofeinrichtungen, Hofkapelle, Vol. 1, Mappe D. Danielis; vgl. Wollny, *Daniel Danielis* (wie Anm. 31), S. 23.

³⁴ Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 38–40.

³⁵ Christophe Pirenne, *Lüttich*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. ²1996, Sp. 1517–1521, hier Sp. 1518.

³⁶ Herbert Schneider, *Frankreich IV. 17. und 18. Jahrhundert*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. ²1995, Sp. 711–754, hier Sp. 714.

³⁷ Daniel Danielis, *Petits Motets d'Uppsala* (Hrsg. Roch Jamelot), Versailles 1996 (*Anthologies* III.1).

³⁸ Wollny, *Daniel Danielis* (wie Anm. 31), S. 20–22.

³⁹ Zu Geist vgl. Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Uppsala 2002 (*Studia Musicologica Upsaliensia* N.S. 21).

dieser Zeit allerdings etwa in Psalmvertonung für die Vesper finden, also in geistlichen Werken, die nicht für die streng formulierte Messe komponiert sind.

Zwei weitere stilistische Merkmale sind einer großen Zahl französischer *Motets* zueigen: zum einen ein überwiegend homophoner Satz, in dem es nur sehr wenige imitatorische Einsätze gibt, zum anderen eine der französischen Sprache verpflichtete Deklamation des lateinischen Textes, die vornehmlich in Schlußklängen zu einer – im Lateinischen nicht vorgesehenen – Betonung der letzte Silbe führen kann. Bisweilen geht damit einher, daß in einer ansonsten von Dissonanzen freien Kadenz im eigentlichen Schlußklang eine oder mehrere Vorhaltsnoten erklingen, wie es etwa im solistischen Beginn von Marc-Antoine Charpentiers sechsstimmiger Psalmmotette *Nisi Dominus* geschieht:

The image shows two systems of musical notation for Tenor and Bass. The first system is in 4/2 time, with the Tenor part starting on a G4 and moving up stepwise to a D5, while the Bass part has a long note on G2. The second system is in 5/6 time, with the Tenor part starting on a G4 and moving up stepwise to a D5, while the Bass part has a long note on G2. The lyrics are: "Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - - - ve - rit do - mum,".

Notenbeispiel 1: Marc-Antoine Charpentier, *Nisi Dominus*, Beginn

Gleich zweimal erfährt die letzte Silbe von „Dominus“ hier eine Betonung durch Deklamation auf einer schweren Taktzeit, wobei das Wort beim ersten Erklingen zusätzlich noch Ziel einer diatonisch ausgefüllten aufsteigenden Quinte ist, beim zweiten dann durch den Sprung um eine verminderte Quarte im Baß besonderes Gewicht erhält.

Zieht man ein Werk wie Danielis' *Paratum cor meum* zum Vergleich heran, wird schnell deutlich, daß diese Musik auch jenseits der Besetzung nur wenige Anklänge an den französischen Stil hören läßt. Es gehört zu den in der Düben-Sammlung überlieferten Konzerten. Die Stimmen sind von Christian Geist geschrieben, und das Werk läßt sich damit recht sicher auf die Zeit zwischen Danielis' Amtsantritt in Güstrow 1658 und Geists Abreise nach Dänemark 1670 datieren. Die Besetzung mit zwei Sopranen, Tenor, Baß, zwei Violinen und Basso continuo spiegelt deutlich die Möglichkeiten der Güstrower Hofkapelle in diesen Jahren wider; sofern die beiden anspruchsvollen Violinstimmen als Kriterium herangezogen werden können, wäre *Paratum cor meum* noch auf die Zeit nach Anstellung der Brüder Grecke im Jahr 1666 zu datieren. Der harmonisch reizvolle und klanglich üppige homophone Beginn „*Paratum cor meum*“ könnte zwar durchaus an französische Vorbilder erinnern, doch spätestens der anschließende Teil „*cantabo et psalmum dicam Domino*“ mit dem rhythmisch ostinaten Basso continuo belegt, daß

Danielis viel eher dem italienischen Concerto verpflichtet ist. In schöner Regelmäßigkeit setzen hier die vier Stimmen nacheinander in absteigender Folge ein, um nach einem variabel besetzten polyphonen Mittelteil in einen wiederum homophonen Tutti-Schluß einzumünden.

Violine I

Violine II

Sopran
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Alt
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Tenor
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Bass
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Basso continuo

6

6

pa-ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

pa-ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

pa-ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

pa-ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

14
can-ta-bo et psal-mum di - - - cam Do-mi - no,
can-ta - bo et psal-mum di - - - - - cam Do - mi -
can-ta -

18
no, can-ta -
boet psal-mum di - - - - - cam, dicam Do - mi-no, can-ta - bo et
can-ta-boetpsalum di - - - cam, dicam Do - mi-no,

30
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.

Notenbeispiel 2: Daniel Danielis, *Paratum cor meum*, Beginn

Daß der musikalische Stil am Güstrower Hof italienischen Vorbildern verpflichtet war, zeigt auch, daß der Herzog Danielis mit der Komposition einer *Comédie Italienne* nach Art der in Dresden üblichen beauftragte, was Danielis jedoch mit Hinweis auf die knappe Zeit und die fehlende Bezahlung, die ihm schon für verschiedene Ballette vor-enthalten worden war, verweigerte.⁴⁰

Um die Bemerkungen zu den französischen Musikern an den mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einen Kontext zu stellen, sei abschließend ein kurzer vergleichender Blick auf die Musik am benachbarten und personell vielfach mit Güstrow verflochtenen Hof zu Schleswig-Holstein-Gottorf geworfen, wo der Kapellmeister Georg Österreich in den Jahren zwischen 1692 und 1702 mit teilweiseem Rückgriff auf ältere Quellen die so genannte „Sammlung Bokemeyer“, eine der bedeutendsten Musikaliensammlungen des 17. Jahrhunderts überhaupt, zusammengetragen hat.⁴¹ Französische Musiker sind am Gottorfer Hof nicht nachzuweisen,⁴² und auch in der Sammlung Bokemeyer treten die Werke französischer Komponisten in den Hintergrund: Nur zehn der über 1.800 noch nachweisbaren Kompositionen gehören dazu; neben einigen Klaviersätzen sind das die Motette *Audite coeli* von Michel Delalande und André Campras Opéra-Ballet *L'Europe Galante*, von Campra 1697 anonym veröffentlicht und vielleicht deswegen in der Sammlung Bokemeyer zunächst mit dem falschen Komponistennamen „Jean Battista de Lully“ versehen.⁴³ In der Sammlung Bokemeyer dominieren vielmehr ganz eindeutig die zeitgenössischen italienischen Komponisten: die drei Bononcini, Francesco Conti, der Corelli-Schüler Francesco Gasparini, Alessandro Scarlatti und manche mehr; unter den deutschen Komponisten ist Reinhard Keiser besonders prominent vertreten. Obwohl diese Notenbibliothek wohl eher dem Studium als der Aufführung dienen sollte, übergeht sie nahezu völlig die zeitgenössischen französischen Quellen und unterstreicht damit, daß die französische Musik des späteren 17. Jahrhunderts in Norddeutschland eine Ausnahmeerscheinung ist. Ändern sollte sich dieses wohl erst durch Johann Fischer, der 1701 als Hofkapellmeister in Schwerin angestellt wurde. Als Notist und möglicherweise auch Schüler Lullys hatte Fischer ähnlich wie Georg Muffat den französischen Stil aus erster Hand kennengelernt und etablierte in Schwerin jene Synthese aus französischem und italienischem Stil, wie es Muffat wenige Jahre zuvor in Passau getan hatte. In einem Huldigungsgedicht von Georg Bronner, Heiligen-Geist-Organist in Hamburg, in Fischers 1706 gedruckter, dem Schweriner Herzog Friedrich Wilhelm gewidmeter *Tafel-Musik* heißt es:

⁴⁰ Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 42.

⁴¹ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 18).

⁴² Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik*, Diss. Universität Kiel 1986, Hennstedt 1988.

⁴³ Kümmerling, *Sammlung Bokemeyer* (wie Anm. 41), S. 69.

Was Welschlands Edler Geist, vor holde Anmuth zeuget;
 Was Frankreichs fertge Faust, für muntres Wesen führt;
 Das hat Herrn Fischers Hand, in diesem Werck gezeiget,
 Darin die Anmuht sich mit frohen Schertzen ziert.
 Darum wird beedes Volck wanns dieses Werck wird lesen,
 Vermeinen, Fischer sey, Ihr Landesmann gewesen.⁴⁴

Anhang:

Mecklenburgs Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert

<i>Mecklenburg</i>	
Heinrich V. der Friedfertige 1503–1552	Albrecht VII. der Schöne 1503–1547
Johann Albrecht I 1547–1555	
<i>Mecklenburg-Schwerin</i>	<i>Mecklenburg-Güstrow</i>
Johann Albrecht I. 1555–1576	Ulrich 1555–1603
Johann VII. 1576–1592	Karl 1603–1610
Adolf Friedrich I. 1592–1658	Johann Albrecht II. (1611) 1621–1636
Christian I. (Louis) 1658–1692	Gustav Adolf 1636–1695
Friedrich Wilhelm 1692–1713	
	<i>Mecklenburg-Strelitz</i>
	Adolf Friedrich II. 1701–1708

⁴⁴ Meyer, *Schweriner Hofkapelle* (wie Anm. 14), S. 43 f.

Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts

Von Helmut Loos

Daß die Musik einer bestimmten Epoche in historischer Darstellung nach den Grundlagen ihrer Zeit zu betrachten sei, ist nur scheinbar eine Selbstverständlichkeit und in reiner Form gar nicht zu bewerkstelligen. In der Musikgeschichtsschreibung gar ist dieses Prinzip unter dem teleologischen Prinzip des Fortschritts zeitweise brüsk abgelehnt worden (Carl Dahlhaus polemisierte in diesem Sinne stets dagegen, die „durch ästhetische Urteile beeinflusste Bestimmung dessen, was ‚musikgeschichtliche Tatsachen‘ sind, durch bloße Statistik“¹ zu ersetzen). Wenn unter dieser Prämisse eine rigorose Auswahl aus der Musikgeschichte getroffen und die Entwicklung der absoluten Musik zum geschichtsphilosophischen Grundprinzip erhoben wurde, so steht dies im deutlichen Gegensatz zum Bemühen um eine möglichst weitgehende Annäherung an die historische Situation. Bei jeder Musik, die vor der Neuschöpfung einer bürgerlichen Musikanschauung im späten 18. Jahrhundert geschaffen worden ist, muß sie zu einer starken Deformation führen. Dies gilt insbesondere für die Musik des Barocks, die stets aus einem lebendigen Zusammenhang heraus entstanden und zu verstehen ist, die gattungsgeschichtlich bestimmt und zudem regional geprägt ist.

Weihnachtsmusik steht zu den Prinzipien einer fortschrittlichen bürgerlichen Kunstmusik in einem denkbar schroffen Gegensatz. Seit alters her stehen Geschichten und künstlerische Gestaltung dieses Festes in einem besonders festen Traditionszusammenhang, der auch musikalisch einen festen Topos bildet. Die gregorianischen Gesänge zur Weihnacht gehören zum ältesten Repertoire, Tropen und Sequenzen bilden einen eigenen, reichen Bestand. Die musikalische Eigenprägung weihnachtlicher Musik begann mit den Cantiones, die mit dem weihnachtlichen Kindelwiegen in Verbindung stehen: *Resonet in laudibus*, *Joseph, lieber Joseph mein*, *Quem pastores laudavere* und *In dulci jubilo* sind erstmals im 14./15. Jahrhundert nachzuweisen. Wenn auch ihre musikalische Prägung mit wiegendem Dreierhythmus und Dreiklangsmelodik nicht ausschließlich und eindeutig auf Weihnachten verweist, so ist doch die Konstanz, mit der diese Gestaltungsweise in der folgenden Zeit weihnachtlichen Charakter annahm, bemerkenswert. Die Pastorale, musikalisch verwandt und nicht immer zweifelsfrei vom weihnachtlichen Wiegenlied zu trennen, kann erst für die Zeit um 1600 nachgewiesen werden, als die große Zeit barocker Weihnachtsmusik einsetzte.

Doch auch die Ursprünge des Festes mit seiner ersten christologischen Problematik blieben in der römischen Kirche nicht ohne Folgen. Wenn Wiegenlied und Pastorale mit den emotional so tiefgreifenden Erfahrungen menschlicher Geburt die volkstümliche Seite des Weihnachtsfestes repräsentieren, so blieb daneben der von seinem Ursprung bestimmte Charakter als liturgisches Hochfest des „sol invictus“ bestehen, die liturgi-

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 197 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6).

schen Gesänge zeugen dafür ebenso wie frühe volkssprachige Lieder wie *Nun sei uns willkommen Herre Christ* (Aachen 13./14. Jahrhundert). Waren somit schon vor Luther volkssprachige Lieder in der Liturgie (vornehmlich zur Weihnacht) vorhanden, so blieb die Durchsetzung des volkssprachigen Liedes in der Liturgie (als „protestantischer Choral“) ebenso der Reformation vorbehalten wie die Anregung zur Vertonung biblischer Texte in der Landessprache. Gerade in den deutschsprachigen Ländern ist in der Zeit des Barock eine ganz unterschiedliche Gestaltung der Weihnachtsmusiken zu beobachten. Während in den katholischen Regionen mit der Pastoralmesse eine eigene Gattung der Meßkomposition geschaffen wurde, die mit Beispielen aus Italien und Frankreich vergleichbar ist, bildeten Historia und Oratorium in den protestantischen Regionen Vertonungen, deren hauptsächliche Textgrundlage die Bibel darstellt. Daneben sind hier vor allem die Choralvertonungen zu erwähnen, die selbstverständlich auch die Weihnachtsgesänge einschlossen.

Wenn wir uns nun Leipzig zuwenden, so sei die Aufmerksamkeit auf die zwei Stadtkirchen St. Nicolai und St. Thomas sowie die Universitätskirche gerichtet (erst 1699 wurde die Franziskanerkirche als Neukirche geöffnet und ebenso 1712 die Peterskirche). Daß es in Leipzig mit den Cantiones zur Weihnacht eine eigene Bewandnis hat, ist hier aufbewahrten Quellen zu entnehmen. Schon in den ältesten Musikhandschriften in Leipzig sind bedeutende Zeugnisse weihnachtlichen Gesangs und Brauchtums zu finden. Die Handschrift UB Nr. 1305 aus der Zeit um 1400 enthält Texte der Cantiones *Magnum nomen Domini*, *Resonet in laudibus*, *Virga Jesse floruit* mit einem gemeinsamen Refrain *Sunt impleta*; sogar mit Melodie sind enthalten *Corde natus ex parentis* (Aurelius Prudentius), *Dies est laetitiae*, *In dulci jubilo* und *Joseph, liber neve myn* als älteste deutsche Fassung des *Resonet in laudibus* mit Hinweisen zum liturgischen „Kindelwiegen“. ² Die Provenienz der Handschrift ist wahrscheinlich in Schlesien zu suchen, in Leipzig selbst sind offenbar vier Stimmbücher aus der Bibliothek der Thomaskirche in Gebrauch gewesen (Th. Nr. 49), 1558 datiert, die vornehmlich lateinische Kirchenmusik enthalten. Hier finden sich auch vierstimmige Sätze von volkssprachlichen Liedern zur Weihnacht: *In natali domini*, *Ein Kindelein so lobelich*, *Christum wir sollen loben schon*, *In dulci jubilo*, *Vom Himmel hoch* und *Dies est laetitiae*. Sie wurden bei der Weihnachtskurrende und in der Christvesper gesungen, zu der auch mehrstimmige Antiphonen und Responsorien vorliegen: Antiphon *Judaea et Jerusalem*, *Venite exultemus*, Responsorium *Sancta et immaculata*, Introitus *Puer natus est nobis* (3x), Sequenz *Grates nunc omnes* und Responsorium *Verbum caro factum est*. ³ Weiter ist eine sechsstimmige Weihnachtsmesse und ein Magnificat mit Einlagesätzen in der Handschrift aufgezeichnet.

Die Kantionalsätze des Thomaskantors Sethus Calvisius (1556–1615), die auch als Einlagesätze zum Magnificat (in der Christvesper) verwendet wurden, waren berühmt und weit verbreitet. Kunstreicher sind Calvisius' Motetten gestaltet. Die Weihnachtsmotette *Joseph lieber Joseph mein* aus dem ersten Teil des Portenser Florilegiums ist sechsstimmig komponiert und behält bei aller Kunstfertigkeit die Charakteristik des Liedes bei. ⁴ Im Text der Motette hat sich eine Tradition fortgesetzt, die aus dem

² Peter Hauschild, *Leipziger Musikhandschriften*, in: *MGG*, Bd. 8, Kassel 1960, Sp. 574–578.

³ Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig und Berlin 1909, S. 119 f.

⁴ Ebd., S. 378.

15. Jahrhundert für Leipzig bezeugt ist, das Lied *Joseph, liber neve min* im Wechsel mit der *Cantio Magnum nomen Domini* zu singen⁵, indem lateinische Texte übernommen wurden: Calvisius' Motette enthält zwischen zwei Partien im Vierertakt „Sause, liebes Kindelein“ die Texte „Sunt impleta quae praedixit Gabriel“ und „Virgo Deum genuit, quod divina voluit clementia“ im Dreiertakt sowie eine Einfügung „eja“ (Hinweis auf seine Provenienz aus dem „Kindelwiegen“). Auffallend ist in der Sammlung des Florilegium Portense die starke Repräsentanz weihnachtlicher Gesänge zu sechs Stimmen. Zur Sammlung gehört aber auch die berühmte *Parode ad Josquini, Praeter rerum seriem* (thematisch zur Jungfrauengeburt), *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (mit eigener Melodie), *Freut euch und jubiliert* und *Gloria in excelsis Deo* (im Dreiertakt mit anfänglichen Anklängen an die Choralintonation).⁶ Diese Sätze enthalten zahlreiche Madrigalisten, Textbezüge nach dem Muster der rhetorischen Figuren (etwa zu Worten wie „singen“, „jubiliert“ etc.). Auch diese Motetten wurden beim Kurrendesingen vorgetragen.

Der Nachfolger des Calvisius als Thomaskantor, Johann Hermann Schein (1586–1630), vertonte neben seiner deutschsprachigen Kirchenmusik eine Reihe lateinischer Texte, so auch zur Weihnacht. Dies setzt eine Tendenz fort, die schon bei den Kirchenliedern zu beobachten war: Auch wenn deutsche Lieder innerhalb der lateinischen Liturgie schon frühzeitig zur Weihnacht verbreitet waren, hielten sich innerhalb des deutschsprachigen Rahmens die lateinischen Texte am längsten im liturgischen Gebrauch.

Schein reflektierte die alte Kunst der Niederländer in seiner ersten großen Sammlung geistlicher Musik, dem *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae* von 1615. Mit sieben Stücken bilden die weihnachtlichen Gesänge den größten Einzelblock der Sammlung. Die fünfstimmige Motette *Haec est dies, quem fecit Dominus*⁷ enthält noch einen Cantus firmus, der zunächst im Tenor, dann in allen anderen Stimmen durchgeführt wird und in einen 3/2-Schlußteil zu „exultemus“ mündet, also eine recht altertümliche Satzweise. Ebenfalls sehr traditionell, aber in einem ganz anderen Sinne, ist die achtstimmige Motette *Quem vidistis pastores*⁸ komponiert. Doppelchörig werden zwei Ensembles gegenübergestellt: 1. Chor SSAT, 2. Chor ATBB. Dennoch ist hier keine dramatische Szene gestaltet, denn der Text wechselt ohne inhaltlich erkennbare Zuordnung zwischen den beiden Chören und vereinigt sich zu großen tutti-Partien.

Eine wirklich durchorganisierte dramatische „Szene auf dem Felde“ zu Bethlehem stellt die zehnstimmige Motette *Ehr sei Gott in der Höh allein*⁹ nach dem Lied von Nicolaus Hermann dar (sie ist damit ein frühes Zeugnis des Liedeeinflusses auf die Motette). Der Chorus Angelorum (SSAT) und der Chorus Pastorum (SAATBB) sind über die Doppelchörigkeit hinaus nun auch dialogisch gestaltet. Der Verkündigung des

⁵ Ingeborg Weber-Kellermann, *Weihnachtslieder*, Mainz 1982, S. 45.

⁶ Sethus Calvisius, *Geistliche Chormusik*, hrsg. von Albrecht Tunger, Stuttgart und Hohenheim 1965.

⁷ Johann Hermann Schein, *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 1. 18 Motetten zu 5 und 6 Stimmen*, hrsg. von Arno Forchert und Claudia Theis, Kassel u. a. o. J., S. 29–32.

⁸ Johann Hermann Schein, *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 2. 12 Motetten zu 8, 10, 12 Stimmen und eine Canzon zu 5 Stimmen*, hrsg. v. Arno Forchert u. Claudia Theis, Kassel u. a. o. J., S. 3–19.

⁹ Ebd., S. 120–151.

ersten Chors „Ehr sei Gott“ antwortet der zweite mit den Worten „Hilf Gott, was ist das für ein G'sang?“ Beide Chöre vereinigen sich erst zum Dankgesang „Gott dir sei Dank im höchsten Thron“ und abschließend im Schlußteil „Ehr, Macht, Kraft, Preis und Herrlichkeit“ (im 3/2-Takt). Die dramatische Gestaltung hat sehr alte Vorbilder im mittelalterlichen Spiel, dem nicht nur das unausrottbare „Kindlwiegen“ entsprungen ist, sondern auch zahllose Stücke mit darstellendem Charakter. Selbst Johann Sebastian Bach huldigte dieser Tradition in der Echo-Arie seines Weihnachtsoratoriums. „Alfanzereien“ nannte der preußische König Friedrich Wilhelm I. 1739 solche Bräuche und sprach ein Verbot aus.¹⁰

Nur drei Jahre nach dem Cymbalum Sionium brachte Schein eine Sammlung sehr moderner geistlicher Konzerte heraus (*Opella nova*). Das geringstimmige Konzert mit Basso continuo war aus Italien gerade erst in Deutschland bekannt geworden (Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* wurden 1609 in Deutschland gedruckt), und Schein wagte einen der ersten Versuche in Deutschland. Allerdings wandte er eine sehr eigene Technik an, indem er Choräle verarbeitete. Gleich als zweites und drittes Stück der Sammlung, die durchaus eine Reihenfolge nach der „Kirchen-Ordnung“ (de-tempore-Ordnung) aufweist, betrifft dies die Konzerte *Gelobet seist du, Jesu Chris*“ und *Vom Himmel hoch da komm ich her*.¹¹ Die beiden Oberstimmen (CC) konzertieren jeweils in Vorimitationen, bevor der Choral regulariter im Tenor vorgetragen wird. Ist dies wieder ein Beleg für die Bedeutung und große Beliebtheit der Lieder, so ist auch das dramatische Element vertreten. „In dem großen, ganz herrlichen Weihnachtszwiegespräch Nr. 11: ‚Maria, begrüßt seist du holdselige‘ tritt die Stimme des grüßenden Engels (Tenor), der der gebenedeiten Jungfrau sogar in fast dramatischer Weise, im Stile des oratorischen, gottesdienstlichen Dialoges, in ‚wunderbar ausdrucksvoll freier, dreimaliger Wechselrede gegenüber‘.“¹²

Noch eine dritte Sammlung Scheinscher Kompositionen sei angeführt, sein Cantional oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627/1645. Die in einem Gesangbuch übliche de-tempore-Ordnung enthält von Nr. 5 bis 21 siebzehn Lieder *Von der Geburt Jesu Christi*. Einige „Kernlieder“ wie *Vom Himmel hoch da komm ich her* sind in zwei Versionen vertreten, zuerst ein schlichter Kantionalsatz, dann „Vorhergehende Melodey in Contrapuncto“, eine ausgezeichnete Fassung, die sich speziell für Hochfeste eignet. Beachtenswert ist die selbstverständliche Einbeziehung sowohl vom liturgischen Charakter des Hochfestes geprägter Lieder als auch solcher, die dem volkstümlichen Brauchtum verbundenen sind. Im einzelnen handelt es sich um folgende Lieder¹³:

¹⁰ Konrad Ameln, Wilhelm Thomas, *Der Quempas geht um. Vergangenheit und Zukunft eines deutschen Christnachtbrauches*, Kassel u. a. 1965, S. 27.

¹¹ Johann Hermann Schein, *Opella nova. Erster Teil Geistlicher Konzerten 1618. 30 Choralkonzerte zu 2 und 3 Stimmen mit Generalbaß*, hrsg. von Adam Adrio und Siegmund Helms Kassel etc. 1973 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 4).

¹² Johann Hermann Schein, *Opella nova. Geistliche Konzerte (Leipzig 1626). Zweite Abteilung*, hrsg. von Arthur Prüfer, Leipzig 1919 (*Sämtliche Werke*, Bd. 6).

¹³ Johann Hermann Schein, *Cantional oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627/1645. Teil 1. Choralsätze zu 4 und 5 Stimmen (ein Satz zu 6 Stimmen von Sethus Calvisius)*, hrsg. von Adam Adrio, Bd. 2.1, Kassel 1965 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*).

5. Vom Himmel hoch da komm ich her
6. Hymnus Sedulii. A solis ortus cardine
7. Verteuscht D. M. Luth. Christum wir sollen loben schon
8. Ein ander Lied. D. M. Luth. Vom Himmel kam der Engel Schar (Melodie = 5, möglich auch „Im Thon“ Nr. 6)
9. Ein anders. D. M. Luth. Gelobet seist du, jesu Christ
10. Dies est laetitiae Der Tag, der ist so freudenreich
11. Ein alt geistliche Lied von der Geburt Jesu Christi. Puer natus in Bethlehem (Lat u. dt.)
12. Ein ander alt Liedlein. In dulci jubilo
13. Am H. Christtag/Evang. Luc. 2. Im Thon: der Tag der ist/stc. (= Nr. 10)
14. Ein alt Christ-Metten Liedlein. Quem pastores laudavere
15. Ein Liedlein vom neugebornen Kindlein Jesu. Lobt Gott, ihr Christen all zugleich bis 21, dann Vom neuen Jahr
16. Ein anders. Geborn ist uns der Herre Christ
17. Freut euch, ihr lieben Christen
18. Uns ist geborn ein Kindelein
19. Uns ist ein Kindlein heut geborn
20. Nun ist es Zeit zu singen hell
21. Wir Christenleut habn itzund Freud

Scheins Nachfolger im Thomaskantorat (1631–1657), Tobias Michael (1592–1657), müssen wir hier übergehen, da sich unter seinen wenigen Kompositionen keine Weihnachtsstücke finden¹⁴.

Auch Sebastian Knüpfer (1633–1676), Thomaskantor von 1657 bis 1676, hat nur relativ wenige Weihnachtsstücke geschrieben. Zu nennen sind etwa *O benegnissime Jesu*, *Ach mein herzliebes Jesulein*, *Dies ist der Tag, den der Herr macht* und *Dies est laetitiae*, letzteres ist als Manuskript aus der Fürstenschule Grimma in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt und zeigt als Aufführungsjahre jeweils „Fer. 1. Nat. Chr.“ (Feria prima nativitatis Christi) 1682, 1683, 1687, 1692, 1695, 1696, 1699 und 1719. Ausführende sind ein sechsstimmiger Chor (CCATTB, 4 voci nel rip.), Streicher (2 Vl., 3 Vla.) und Bläser (2 Fag., 2 Clarinos, 3 Tr., Pk., 4 Bombardi/3 Piffari, Bc.). Ein besonders hervorstechendes Werk stellt das Weihnachtskonzert *Vom Himmel hoch, da komm ich her* dar; vier Aufführungen in Grimma sind für die Jahre 1682, 1684, 1698 und 1722 verzeichnet. Die instrumentale Besetzung ähnelt dem *Dies est laetitiae*, auch hier sind „Bombardi“ eingesetzt. Die Herausgeberin der Neuausgabe hat dies mit „Posaunen“ übersetzt und auch die Verwendung von Fagotten freigestellt.¹⁵ Jedenfalls sind Holzbläser die angemesseneren Instrumente, denn im Verlauf des Stückes werden die Bombardi konsequent mit dem „Choro dei Pastori“ (ATB) kombiniert (Posaunen sind Instrumente hochgestellter Persönlichkeiten, Holzblasinstrumente traditionell den

¹⁴ Tobias Michael, *Psalm-Motetten für fünfstimmigen Chor und Basso continuo*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 1988.

¹⁵ Sebastian Knüpfer, *Vom Himmel hoch, da komm ich her. Weihnachtskonzert für drei Soprane, Alt, Tenor, Baß (solistisch oder chorisch), vierstimmigen gemischten Chor, drei Violinen, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Harfe (ad. Lib.) und Basso cantino*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 1992, S. 46.

Hirten zugeschrieben), die Streicher mit den „Chori angelorum“ (SSS).¹⁶ Abschließend vereinigen sich die beiden Chöre im „Choro pieno“ zum „Alleluja. Gelobt sei Gott“. Damit ist schon klar, daß es sich bei diesem Stück wiederum um eine dramatische Szene handelt; auf Melodieübernahmen aus dem Choral verzichtet Knüpfer.

Als letzter Thomaskantor im 17. Jahrhundert wirkte seit 1677 Johann Schelle (1648–1701). Er hat neben zwei Vertonungen von *Uns ist ein Kind geboren* und einer (von Arnold Schering bezeichnet als) „Duettkantate oder besser ‚Aria‘“¹⁷ *Ach mein herzliebtes Jesulein*¹⁸ drei größere Weihnachtsstücke komponiert: eine Kantate *Ehre sei Gott in der Höhe*, eine Choralkantate *Vom Himmel kam der Engel Schar*¹⁹ und den *Actus Musicus auf Weyh-Nachten*. Die Kantate *Ehre sei Gott in der Höhe*²⁰, groß besetzt mit Trompeten und Pauken als Festtagsmusik, wird von einer Sonata pastoralen Charakters (3/2-Takt) eingeleitet und besteht dann aus einem großen polyphonen Chor, der (wie übrigens auch bei Knüpfer die entsprechende Textstelle) mit einem Kanon beginnt und nach einem mehrteiligen, reduzierteren Mittelabschnitt wiederholt wird; es handelt sich also um ein recht traditionelles Stück. Die Choralkantate dagegen ist von „neuerem Typ“ (Schering) und ergänzt durch die musikalische Verarbeitung der Choralmelodie die neuartige Predigtpraxis des orthodoxen Pfarrers Johann Benedict Carpzwow, sonntäglich ein Kirchenlied genauer zu erläutern. (Schelle war einerseits in die Auseinandersetzungen zwischen Pietisten und Orthodoxen involviert und hatte andererseits an dem pietistischen Gesangbuch *Andächtige Studenten* des Johann Pezel mitgearbeitet.) Die sechs Strophen des Lutherschen Chorals werden in der Kantate in unterschiedlicher Weise behandelt: 1) fünfstimmiger Chorsatz, figural begleitet, mit Cantus firmus in der Oberstimme, 2) das Sopran-Solo koloriert die Choralmelodie und konzertiert mit zwei Violinen, gegen Ende der Strophe tritt der Chor hinzu, 3) nach einem achttaktigen Ritornello beginnen die einzelnen Zeilen der Strophe jeweils motettisch mit Vorimitation und münden in den homophonen Liedsatz, 4) Choralmelodie in der Baßstimme, Oberstimmen koloriert und polyphon in dramatisch aufgelöster Satzstruktur (beginnt mit einer Akklamation), es folgt ein Ritornello, 5) das Tenor-Solo koloriert die Choralmelodie, ist aber ansonsten kompositorisch ähnlich wie die zweite Strophe gestaltet, 6) die sechste Strophe ähnelt in der Anlage stark der ersten. Satztechnisch ist damit ein doppelter Rahmenbezug gegeben zwischen erster und sechster sowie zweiter und fünfter Strophe, der jeweils durch ein Ritornell vor der dritten und nach der vierten Strophe noch verstärkt wird.

Sicherlich das interessanteste Stück aus der genannten Reihe ist der *Actus Musicus auf Weyh-Nachten* aus dem Jahre 1683.²¹ Textgrundlagen sind die Bibel (Lukas 2, 1–20) und 14 Strophen des Chorals „Vom Himmel hoch“ (1–11, 13–15). Der Bibeltext wird von

¹⁶ So wörtlich im Manuskript D-DI: Hs. 1825/E/520.

¹⁷ Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, *Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 1918, S. L. (DDT 58/59).

¹⁸ Ebd., S. 219–223.

¹⁹ Ebd., S. 167–206.

²⁰ Johann Schelle, *Ehre sei Gott in der Höhe. Kantate für 5-stimmigen Chor, Orchester und Orgel*, hrsg. von Dietrich Krüger, Stuttgart und Hohenheim 1960 (*Die Kantate* 90).

²¹ Johann Schelle, *Vom Himmel hoch. Actus musicus auf Weih-Nachten für Sopran- und Tenor-Solo, gemischten Chor, Streicher, Bläser und Basso continuo*, hrsg. von Friedrich Wanek, Mainz 1969.

einem Evangelisten (Testo) in oratorischer Art als Rezitativ vorgetragen, die wörtliche Rede (Soliloquenten) des Engels arios mit konzertierender Posaune, die der Engelschar als sechsstimmiger polyphoner Chor (beides im 3/2-Takt). Für die Sechsstimmigkeit, in diesem Werk ein Einzelfall, gibt es eine ganze Reihe von Parallelbeispielen. Das Rezitativ des Bibeltextes beginnt einleitend „sine fundamento“. Nach einem Rezitativo secco von 15 Takten setzt, sobald von der Heiligen Familie die Rede ist, eine Streicherbegleitung ein (Rezitative accompagnato), doch beschränken sich die Rezitative ansonsten auf das Rezitativo secco. Zahlreiche Textbezüge sind auszumachen, Schlüsselwörter werden immer wieder durch Koloraturen (beispielsweise bei „leuchtet“ und „eilend“) oder durch Wechselnoten und eine Drehfigur (wie bei dem sujetbedingten Text „wickelt ihn in Windeln“) hervorgehoben. Im ariosen Gesang geschieht dasselbe etwa mit dem Wort „Freude“.

Der Weihnachtschoral *Vom Himmel hoch* zieht sich als roter Faden durch das ganze Stück. Die musikalische Verarbeitung richtet sich nach Satztypen, die auch in der Chorkantate *Vom Himmel kam der Engel Schar* zu finden sind: 1) homophoner Liedsatz (Melodie in der Oberstimme) mit Orchesterbegleitung, 2) motettischer Satz mit Vorimitation der einzelnen Zeilen und homophon vorgetragenem Abschluß, 3) polyphoner Satz mit Cantus firmus im Baß und schließlich 4) Vortrag der kolorierten Chormelodie mit konzertierendem Charakter und instrumentalem Einschub eines weiteren, akkordisch vorgetragenen Chorals (*Gelobet seist du, Jesu Christ* und *Wir Christenleut*; eine Anspielung auf den Choral *Lobt Gott ihr Christen alle gleich* findet sich in Teil drei). Dieser Praxis ist aber schon die einleitende Sonata verpflichtet, deren Tutti-Partien im Stile einer Intrada durch die vier Choralzeilen des beherrschenden Weihnachtschorals *Vom Himmel hoch* unterbrochen wurden. Eine Besonderheit bildet der vierte verarbeitete Weihnachtschoral, der gleich zweimal auftritt: eine *Sonata pastorella* mit einer Melodievariante des *In dulci jubilo*.

Hier findet sich also die Aufnahme eines Liedes der volkstümlichen Tradition in den Zusammenhang eines großdimensionierten Kirchenmusikwerks. Wie bereits erwähnt wurden die volkstümlichen Lieder zur Weihnacht in Leipzig immer in der Vesper zum Magnificat und beim Kurrendesingen gesungen.²² Darüber hinaus waren dramatische Spiele wie „Larvae natalitiae oder das Heilige Christ Spiel“ oder das „Agiren des heiligen Christ“ bis 1680 üblich, und wurden wegen der Pest wenig später als „päpstische Greuel“ verboten und abgeschafft.²³ Doch die Hauptgottesdienste zur Weihnacht begannen mit dem Introitus *Puer natus est nobis*. Liturgisch geprägte Choräle wurden erst nach der Epistel (*Gelobt seist du Jesus Christ*) und vor der Predigt (*Ein Kindelein so löblich*) gesungen. Wie der Gedanke der dramatischen Darstellung in die Werke von Schein (*Ehr sei Gott in der Höh allein* und *Maria, gegrüßt seist du holdselige*) und Knüpfer (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*) Eingang gefunden hat, so bedeutete es einen weiteren Schritt der Akzeptanz bürgerlichen, ja sogar bäuerlichen Brauchtums, wenn nun volkstümliche Lieder in die feierliche Kirchenmusik aufgenommen wurden. Was dies zu jener Zeit bedeutete, läßt sich am besten in der Gegenüberstellung der

²² Siehe auch Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs. Zweiter Band: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 19.

²³ Ebd., S. 76.

Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1664 beobachten. Dieses Werk enthält keinerlei Bezüge zur weihnachtlichen Liedtradition, nur andeutungsweise läßt Schütz in der Verkündigung durch den Engel den pastoralen Topos anklingen. Es ist noch ganz von den aus dem gregorianischen *Accentus* abgeleiteten Rezitativen und den geistlichen Konzerten der Soliloquenten geprägt, und somit von seinem höfischen Umfeld in der Residenz Dresden bestimmt.²⁴ Die Dominanz des protestantischen Choral in der Leipziger Weihnachtsmusik verweist dagegen auf die bürgerliche Prägung der Stadt, die eben in der Aufnahme des Gesangs der Gläubigen eine besondere Nähe dokumentiert, die selbst vor volkstümlichen Elementen nicht zurückscheut. Dies ist ein Beispiel für die nicht nur regional und konfessionell, sondern auch sozial bedingten Ausprägungen der Musik. Sie besitzt über alle Zeitstilistik hinaus eine spezifische Differenzierung, die nicht im Sinne eines künstlerisch wertvolleren oder kompositorisch fortschrittlicheren Prinzips für eine Kunstgeschichte als mehr oder weniger relevant beurteilt werden sollte, zumindest nicht von einer sich als kritisch verstehenden Geschichtswissenschaft. Gerade die Festigkeit der Weihnachtstraditionen in der Musik ist dann eben kein Kriterium, diese Werke von vornherein aus der Kunstmusik auszuschließen, wie es übrigens mit der gesamten Kirchenmusik seit etwa 1800 unter dem Verdikt des „Funktionalen“ tatsächlich geschehen ist.

²⁴ Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn 1991, S. 62 f.

Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750

Von Eberhard Möller

Die westsächsische Stadt Zwickau erfuhr nach 1470 durch die bei Schneeberg abgebauten Silbervorkommen und den dadurch ausgelösten Aufschwung einzelner Gewerke (u. a. der Schmiede) sowie durch die Entwicklung der Tuchmacherei (Zwickauer Tuch) eine wirtschaftliche und kulturelle Blüte. Zeitweilig größer als die Residenzstadt Dresden war Zwickau im Reformationsjahrhundert der Wirkungsort von mehreren Komponisten, die für die mitteldeutsche Musikpflege bedeutsam wurden. Es waren dies vor allem der aus Zwickau gebürtige David Köler (ca. 1532–1565)¹ und Cornelius Freundt (ca. 1535–1591)². Aber auch Simon Cellarius (gest. 1551), Paul Koch d. J. (gest. 1580), Nicolaus Kropstein (gest. um 1562) und Paul Schalteuter (gest. nach 1565) sind als Komponisten hervorgetreten. Am Ende dieser Entwicklung stand Johann Stolle (ca. 1566–1614)³, ehemaliger mittelloser Kurrendaner der berühmten Zwickauer Lateinschule, der dort ab 1591 als Kantor tätig war. Seine entscheidenden künstlerischen Jahre verbrachte er jedoch als Hofkapellmeister in Weimar, als unmittelbarer Vorgänger von Johann Hermann Schein. Es mußten 150 Jahre vergehen, bis die Stadt Zwickau für kurze Zeit mit dem Bachschüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) wieder über eine Musikerschönheit verfügte, die über die provinzielle Enge hinauswuchs. Die Jahre von 1590 bis 1750 bilden den zeitlichen Rahmen nachfolgender Betrachtung über eine Stadt, über die bisher noch keine nähere musikgeschichtliche Darstellung vorliegt.

Dreißigjähriger Krieg, mehrere Pestepidemien und Überschwemmungen machten im 17. Jahrhundert die einst blühende, volkreiche Gemeinde wirtschaftlich zur bedeutungslosen Kleinstadt. Die Zahl von 7677 Einwohnern im Jahr 1530 sank 1640 auf 2983.⁴ Im Pestjahr 1633 verstarben z. B. alle Pfarrer, so daß auch geistliche und kirchenmusikalische Handlungen vorübergehend unterblieben. Der Notendruck, der 1525 mit den beiden Auflagen des Zwickauer Gesangbüchleins⁵ so hoffnungsvoll begonnen hatte, fand im 17. und 18. Jahrhundert leider keine Fortsetzung.⁶ Krebs ließ deshalb seine in Zwickau entstandenen Instrumentalwerke in Nürnberg drucken. Trotz aller Behinderungen und Einschränkungen gab es in Zwickau jedoch auch während der Barockzeit ein intaktes und gut funktionierendes Musikleben. Die Zwickauer Stadtpfeifer haben eine jahrhundertelange Tradition. Schon für 1348 sind hier Türmer- bzw. Pfeifereien nachzuweisen. Eine offizielle Stadtpfeiferei bestand mindestens seit 1569. Caspar Columnser, der bis 1670

¹ Georg Eismann, *David Köler. Ein protestantischer Komponist des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1956.

² Georg Göhler, *Cornelius Freundt. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, insbesondere der sächsischen Kantoreien in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1896.

³ Albrecht Müsel, *Der mitteldeutsche Kantor und Hofkapellmeister Johann Stolle (um 1566–1614). Leben und Schaffen*, Köln und Wien 1970 (*Mitteldeutsche Forschungen* 61).

⁴ Karl Steinmüller, in: *Brockhaus-Reisehandbuch. Erzgebirge Vogtland*, Leipzig 1973, S. 591.

⁵ *Eyn gesang Buchleyn*, Zwickau 1525.

⁶ Es konnte lediglich für das Jahr 1649 ein Notendruck nachgewiesen werden (s. Anm. 29). Allerdings finden sich mehrfach Texte mit beigedruckten Notenlinien.

in Zwickau wirkte, wurde 1636 erstmalig als Stadtmusikus bezeichnet. Mit seinen Gesellen war er für die anfallende offizielle städtische Musik zuständig, ebenso für die Tanz-, Hochzeits- und Trauermusik und für das Feuer- und Feindblasen. Am Vormittag und am Abend erklangen vom Turm der Marienkirche Choräle. Er trat auch mit dem Chorus figuralis und den Kirchenmusikern gemeinsam in Erscheinung. Weiterhin war er für die musikalische Gestaltung der Umgänge (z. B. Neujahr) zuständig. Im 18. Jahrhundert kam beim Begräbnis von Standespersonen die „volle Stadtmusik“ vom Kirchturm aus zum Einsatz. Die Instrumente waren ursprünglich Eigentum der Stadt. Die vom Rat unterstützten Stadtmusikanten standen in fast ständig anhaltender Konkurrenz zu auswärtigen Musikern. Jedoch wurden fremde Musikanten nur auf Jahrmärkten zugelassen. Die Zwickauer Stadtmusiker gehörten dem sächsischen Berufsverband an, der sich 1653 mit mehr als 100 Stadtmusikanten aus etwa 40 Städten gebildet hatte. Der Stadtmusikus (Stadtpfeifer, Ratsmusicus, Instrumentist, Kunstpfeifer, Zinkenist) mußte ein ‚musikalischer Alleskönner‘ sein. Die Vielzahl der in den Akten genannten Instrumente (Zink, Trompete, Posaune, Bomhart, Pfeife, Schalmel, Waldhorn, Laute, Violine, Cister, Trommel usw.) macht das deutlich. Überliefertes Notenmaterial in der Ratsschulbibliothek weist für das 17. Jahrhundert bevorzugt Werke für Bläser aus wie die Partia für sechs Fagotte und zwei Zinken von Johann Caspar Trost⁷, während ab Mitte des 18. Jahrhunderts Ensemblebesetzungen für Streicher in den Vordergrund rückten.

Eine Hofmusik hat in Zwickau niemals existiert. Wohl ist jedoch anzunehmen, daß die Wettiner bei ihren oft längeren Besuchen auf Schloß Osterstein einige Hofmusiker im Gefolge führten. Belegt ist, daß bei solchen fürstlichen Besuchen Zwickauer Schüler und Handwerker durch Spiele mit Musik in Erscheinung traten. Die mehrmalige Durchreise von Johann Sebastian Bach und einiger Mitglieder der Köthener Hofkapelle im Dienstpersonal von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen in den Jahren 1718 und 1720 hatte jedoch keinerlei Auswirkungen, weder auf Bach noch auf Zwickau.

Über die Pflege der Volksmusik in Zwickau wissen wir wenig. Ob die Texte der im 16. Jahrhundert in Zwickau gedruckten Bergreihen⁸ nach 1600 noch in Gebrauch waren, ist zu bezweifeln. Diese Publikationen wurden zunehmend von geistlichen Gesangbüchern abgelöst, die jedoch keine Noten enthielten. Jedoch dürfte der Bänkelgesang auf den Zwickauer Markttagen eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Am 13. August 1717 kam es im benachbarten Schneeberg zu einer verheerenden Feuersbrunst. Daraufhin wurde der Rat auf einen Bänkelsänger aufmerksam, der auf dem Zwickauer Markt ein Lied über diesen Brand vortrug. Zudem verkaufte er den in Waldenburg bei Johann Gottfried Hensium erschienenen Druck dieses heute unbekanntes Liedes. Darin fanden sich angeblich „viele anzügliche und nachteilige Beschuldigungen“ gegenüber dem Schneeberger Rat. Der Zwickauer Rat verbot daraufhin dem Marktsinger jegliches weitere Singen, konfiszierte die restlichen Exemplare und informierte die Schneeberger, die sich daraufhin bedankten.⁹ Übrigens wurden auf den Zwickauer Jahrmärkten auch auswärtige Notendrucke angeboten. So konnten 1658 auf dem „Katharina Jahr Marckt“

⁷ Reinhard Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, Leipzig 1893–1896, Nr. 738.

⁸ Siehe dazu die Zwickauer Drucke von 1531 und 1533.

⁹ Zwickauer Ratsbuch von 1717.

für die Kantorei St. Katharina Hammerschmidts *Fest-, Buß- und Dancklieder* (Dresden 1657) „gekauft“ werden.¹⁰

Einen Meistergesang hat es in Zwickau nicht gegeben, obwohl dies noch in neuerer Literatur, z. B. von Karl H. Wörner, behauptet wird.¹¹ Die bekannten 15 Zwickauer Hans-Sachs-Bände – z. T. mit Noten – in der Handschrift des berühmten Meistersingers gelangten erst 1633 aus dem Nachlaß eines Urenkels in den Besitz des Zwickauer Rates und dadurch in das Stadtarchiv.

Bei Messen und besonders bei Begräbnissen wurden die Kalandbruderschaften musikalisch wirksam. Eine Kalandfraternität läßt sich in Zwickau spätestens seit 1365 nachweisen. Ihr gehörten Laien und Vertreter des Klerus an. In protestantischer Zeit bestanden zwei Kalands, die noch während der Barockzeit über einen ansehnlichen Besitz verfügten. Meß- und Gesangbücher sowie Agenden aus älterer Zeit haben sich erhalten und vermitteln einen Eindruck von der Musikpflege in der Bruderschaft.¹² Von mehrstimmigem Gesang ist jedoch nichts bekannt.

Das eigentliche musikalische Leben in Zwickau vollzog sich nach Auflösung der Klöster an der Marien- und der Katharinenkirche. An beiden Kirchen gab es hauptamtliche Kantoren und Organisten. In den Bestallungsschreiben für die Kantoren findet sich mehrfach folgende formelhafte Aufgabenstellung: Sie sollen „Zur Ehre Gottes vnd Zur Zierde gemeynher Stadt mit schoner lieblicher Cantorey Inn der Kirchen vnd Sonsten auch mit vleissiger Institution vnd treuer Vnterweisung auch veterlicher disciplin vnd guthem Exempel der Jugent dieser Schulen [...] Collaborator“¹³ sein. Der Kantor an St. Marien, der sogenannten oberen Kirche (dem heutigen Dom), war gleichzeitig als Quartus Lehrer an der Lateinschule (Ratsschule, Stadtschule), während sein Kollege von der Katharinenkirche als Quintus unterrichtete. Diese Regelung bestand bis in das 19. Jahrhundert. Die Kantoren mußten wöchentlich 18 Stunden unterrichten. So erteilte 1676 der „obere“ Kantor 14 Stunden Latein und nur vier Stunden Musik.¹⁴ Ende des 15. Jahrhunderts wurde von insgesamt 900 Schülern berichtet, Anfang des 17. Jahrhunderts waren es immerhin noch 400. So war es nicht schwierig, einen Schülerchor – erstmalig 1413 erwähnt – zu formieren. Es handelte sich dabei um maximal 23 Choristen, so daß beim doppelchörigen achtstimmigen Motettengesang zwei bis drei Schüler je Stimme eingesetzt werden konnten. Unter Leitung des „Oberen Kantors“ – dem sogenannten Figuralcantor – mußte im Wechsel die sonntägliche Figuralmusik aufgeführt werden. Hinzu kam der Kurrendegesang, wobei der geteilte Chor (Chor superior bzw. inferior) unter Leitung von Baccalaureus und Präfekt wöchentlich zweimal an genau festgelegten Stellen in der Stadt zu singen hatte, aber auch für das Weihnachtssingen auf den umliegenden Dörfern zuständig war. Kurrende und Figuralchor stellten jedoch keine identischen Klangkörper dar. Die Kurrendaner, zumeist ärmere Schüler, waren auf die Ein-

¹⁰ Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau*, in: *Schütz-Jahrbuch* 6 (1984), S. 5–22, hier S. 20.

¹¹ Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen³ 1965, S. 104.

¹² Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Leipzig 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 362.

¹³ Ebd., S. 368.

¹⁴ Ebd., S. 358.

künfte der Kurrende angewiesen. Der „untere“ Kantor – auch Choralkantor – war für den Choralgesang in der Katharinenkirche verantwortlich. Im 17. Jahrhundert hatte sich jedoch an der Katharinenkirche als Adjuvantenchor ein sogenannter Chorus Musicus gebildet. Das erklärt auch – wie ein Inventar zeigt – den einst reichen Notenbestand an dieser Kirche.¹⁵ Leider konnte ein entsprechendes Verzeichnis von der dominierenden Marienkirche noch nicht aufgefunden werden.

Mehrfach kam es zwischen beiden Kantoren bezüglich der dienstlichen Aufgaben zu Auseinandersetzungen, so daß schließlich der Rat eingreifen mußte. Er legte 1672 fest, daß „der obere Cant. alle Vespere an Sonntagen und Sonnabenden zu stellen, alle Frühpredigten mit Figuralmusik, wie herkommens wechselweise, alle Rathshochzeiten, Leich- und Erndtepredigten zu übernehmen, sowie alle Proben zu halten hat, der untere Cant. hat die Vespere [musikalisch zu gestalten], wo Lamentationen, Passionen und Auferstehung gesungen werden, sowie bei allen anderen Gottesdiensten zu amtiren. Während er in der oberen Kirche musicirt, hat ihn der Baccal. [...] in der unteren Kirche zu vertreten“.¹⁶ Für den Gemeindegesang waren seit dem 16. Jahrhundert die Kirchner zuständig. Auch diese wurden gelegentlich kompositorisch tätig, wie wir es z. B. für Tobias Vollrath nachweisen können.

Die von Reinhard Vollhardt¹⁷ vertretene Auffassung, daß die erhaltenen Musikalien der Ratsschulbibliothek den Singevorrat des Figuralchors bestimmten, trifft nur auf einzelne Handschriften zu. Trotzdem läßt sich aus diesen und anderen Materialien das gesungene Repertoire erkennen. Die Schüler der oberen Klassen, wurden vielfach als Kopisten eingesetzt. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Sammelhandschriften entsprachen dem praktischen Bedarf. Eine Auswertung der Zwickauer Handschriften zeigt, daß noch im 17. Jahrhundert die Werke von Orlando di Lasso und Clemens non Papa an vorderer Stelle der Beliebtheitskala standen, gefolgt von den Kompositionen des in Plauen wirkenden Moritz Brendel. Auf weiteren vorderen Plätzen finden wir die Namen von Johann Hermann Schein, Hieronymus Praetorius, Hans Leo Hassler, Melchior Vulpius sowie dem Zwickauer Johann Stolle. Hinzu kommen die Kleinmeister Johann Klemm, Samuel Rühling und Michael Lohr aus Dresden. Auch das Werk des aus Chemnitz gebürtigen, später in Stettin wirkenden Philipp Dulichius findet in Zwickau seine Pflege.¹⁸

Auswärtige Komponisten, wie Melchior Franck aus Thüringen und Maximilian Heiland aus Schlesien, widmeten dem Rat der Stadt oder einzelnen Zwickauer Persönlichkeiten ihre Kompositionen.¹⁹ Heinrich Schütz verschenkte Werke nach Zwickau.²⁰ Der Prager Notendrucker Nicolaus Straus stand mit dem Rat der Stadt in Verbindung und sandte Werke von Karel Luython und Nicolaus Zangius. Ähnliches kann von Friedrich

¹⁵ Möller, *Neue Schütz-Funde* (wie Anm. 10), S. 15–22.

¹⁶ Vollhardt, *Die Geschichte der Cantoren und Organisten* (wie Anm. 12), S. 368.

¹⁷ Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke* (wie Anm. 7), S. VI.

¹⁸ Vgl. dazu folgende Sammelhandschriften in D-Z: Mus. 74.1 (nach 1601, 115 Titel), Mus. 87.16 (nach 1617, 76 Titel), Mus. 80.3 (zwischen 1617 und 1622, 85 Titel), Mus. 97.2 (nach 1625, 78 Titel), Mus. 80.2 (nach 1638, 62 Titel), Mus. 98 (ca. 1652, 122 Titel).

¹⁹ Melchior Franck, *Psalmodia sacra*, Nürnberg 1631.

²⁰ Möller, *Neue Schütz-Funde* (wie Anm. 10), S. 18–19.

Lindner aus Nürnberg berichtet werden. Auch Jacobus Gallus schickte aus Prag seine Kompositionen nach Zwickau. Ferdinand und Rudolph, die Söhne Orlando di Lassos, standen im Briefwechsel mit dem Rat der Stadt und boten das von ihnen 1604 veröffentlichte *Magnum opus musicum* mit 516 Motetten ihres 1594 verstorbenen Vaters an. Der nicht näher bekannte Organist David Schmidt im fernen Angerburg bei Königsberg übermittelte mehrfach seine handschriftlichen und gedruckten Werke an die Kantorei seiner Heimatstadt. Maximilian Heiland im schlesischen Goldberg widmete dem Zwickauer Rat einige seiner Werke und übersandte sie nach Zwickau.²¹ Einerseits war man in Zwickau ausgesprochen modern und verschaffte sich ab 1640 zunehmend Abschriften der neu aufkommenden Dialogkompositionen, andererseits erwarb Kantor Matthias Kreil noch 1652 Concerte von Andrea und Giovanni Gabrieli, die bereits 1587 in Venedig gedruckt worden waren, weil er – wie es in dem genannten Inventarium heißt – „an solchen alten sachen seine lust hat“.²² Die Zwickauer Verzeichnisse weisen überhaupt einen relativ hohen Anteil von Kompositionen aus der Feder von Giovanni Gabrieli aus. Auffällig ist die Zahl großdimensionierter Werke, so z. B. 12- bzw. 15stimmiger Chöre von Schein, Gabrieli, Johann Schwegelich und Paul Sartorius. Das spricht für die Leistungsfähigkeit des Figuralchores. Alessandro Striggios 40stimmige Motette *Ecce beatum lucem* – in einer Abschrift von 1587 lediglich in Zwickau erhalten – läßt jedoch keine Gebrauchsspuren erkennen²³ und dürfte für Zwickauer Verhältnisse unaufführbar gewesen sein. Auffällig sind die mehrfachen Abschriften der Werke Palestrinas, was für mitteldeutsche Kantoreien im 17. Jahrhundert nur selten zutrifft.²⁴ Zahlreiche Konkordanzanzen mit Handschriften der Kantoreien in Helmstedt, Bartfeld, Grimma, Pirna und Löbau, zeigen auch für Zwickau die außerordentliche Beliebtheit folgender Kompositionen: Hans Leo Hassler *Verbum caro factum est* (Erstdruck 1591, 6 v.), Jacobus Meiland *Non auferetur* (Erstdruck 1618, 6 v.), Jacobus Gallus (Handl) *Ecce quomodo moritur* (Erstdruck 1587, 4 v.) und Heinrich Hartmann *Ist nicht Ephraim* (Erstdruck 1613, 8 v.). Natürlich fehlt auch nicht die berühmte und weitverbreitete Sammlung *Florilegium Portense* (2 Teile, Leipzig 1618 u. 1621) von Erhard Bodenschatz mit ihren 150 Motetten.²⁵

Mehrere Abschriften der Weihnachtslieder von Cornelius Freundt zeigen, daß diese Kompositionen aus dem 16. Jahrhundert bis weit in das 18. Jahrhundert zum ständigen Repertoire gehörten.²⁶ Vor allem aber muß auf die in Zwickau entstandenen Werke hingewiesen werden. Mehrfach sind von diesen leider nur Titel und Besetzung bekannt. Manches ist jedoch handschriftlich oder auch durch auswärtige Drucke überliefert.

²¹ Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke* (wie Anm. 7), Nr. 521 u. 522.

²² Möller, *Neue Schütz-Funde* (wie Anm. 10), S. 19.

²³ Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke* (wie Anm. 7), Nr. 732.

²⁴ Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, 2 Teile, Wiesbaden 1998, hier Teil I, S. 199.

²⁵ Näheres über diese Sammlung s. Holger Eichhorn, *Ein Sammeldruck vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges: Florilegium Portense*, in: *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mägeln 1571–1996*, hrsg. von Michael Heinemann und Peter Wollny, Oschersleben 1996, S. 60–84, (*Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte*, Serie II, Bd. 2).

²⁶ Vier Neuauflagen seit 1897.

Musikalien haben manchmal merkwürdige Schicksale. Notenhandschriften des 14. bis 16. Jahrhunderts fanden im 17. Jahrhundert vielfach Verwendung als Einband für spätere Sammeldrucke der Ratsschulbibliothek. Im Zusammenhang mit einem Orgelbau heißt es: „Ein meßbuch [...] [von] dem noch die Helffte des buchs gewest, hat man dem orgelmacher zur neuen orgel zu s. Katharin geben, vnd was es Ime zur orgel nicht reichen soll man Ime nachfolgen [...]“.²⁷ Für 1634 lesen wir: „Ein Choralbuch in quarto, hat Christophorus Musculus, weiland Organist zu unser lieben Frauen geschrieben, unnd ich von einem Soldaten erkauft, der es zerreißen, und Patronen daraus machen wollen“.²⁸

Es waren nicht ausschließlich Berufsmusiker, die bei weltlichen und geistlichen Anlässen mit Kompositionen in Erscheinung traten. Rektor Christian Daum, dem die Ratsschulbibliothek einen entscheidenden Fundus älterer Musikalien verdankt, komponierte den vierstimmigen Choral *Allzeit will Gott sorgen*, der 1682 sogar Aufnahme im renommierten Leipziger Gesangbuch von Gottfried Vopelius fand. Eusebius Bohemus schrieb mehrfach doppelchörige Motetten, die auch im Druck erschienen. Bohemus verstarb 1631 als Zwickauer Superintendent. Von der Gediegenheit seiner handwerklichen Fertigkeiten zeugt die achtstimmige Hochzeitsmotette *Wem ein tugentsames Weib bescheert*. Mehrfach wechselten Kantoren, die über eine akademische Bildung verfügten und oft ein abgeschlossenes Theologiestudium nachweisen konnten, ins besser bezahlte Pfarramt. Kompositorisch wirksam wurden in Zwickau u. a. auch Simon Illing, Tobias Roth, Heinrich Spilner, Johann Polonus (Pohle) und Zacharias Thümling. Stolle und Roth setzten die Zwickauer Tradition der von Cornelius Freundt im 16. Jahrhundert begonnenen Weihnachtschoräle erfolgreich fort. Kantor Johann Kreil führte mit seinen Lateinschülern seit 1671 zur Fastenzeit lateinische Komödien auf, in denen sich auch musikalische Einlagen befanden. Das Schuldrama hatte schon im 16. Jahrhundert in Zwickau eine wichtige Heimstätte. Kantor Johann Kreil schrieb bevorzugt vielstimmige Werke, wie die überlieferten sechs- bis zehnstimmigen Kompositionen *Es ist ein Geschrei* bzw. *Herr Jesu* zeigen. Auch der junge Theodor Fleischer, der 1710 Präfekt des Figuralchores war, legte Kompositionen vor.²⁹ Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sich unter der Vielzahl anonym überlieferter Werke aus dem Repertoire des Figuralchores auch Kompositionen Zwickauer Kantoren befinden. Bei dem einzigen in Zwickau während des zu untersuchenden Zeitraums erschienenen Notendruck handelt es sich um das Lied *Friede, du gewünschter Gast* von 1649, welches unmittelbar nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges gedruckt wurde.³⁰ Verfasser ist der Student Johann Georg Geyer.

Die Kantoreien verfügten auch über ein eigenes Instrumentarium, wobei nicht sicher ist, wer die Instrumente spielte. Für die Katharinenkirche wurden im 17. Jahrhundert genannt: mehrere Diskant-, Tenor- und Baßgeigen, vier Nürnbergsche Cymbelglöcklein,

²⁷ D-Z: ohne Signatur.

²⁸ Möller, *Neue Schütz-Funde* (wie Anm. 10), S. 17.

²⁹ Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke* (wie Anm. 7), Nr. 467.

³⁰ D-Z: Sign. 6.5.23.(27).

eine Tenorposaune, eine Quartflöte, eine Schryari (Schreierpfeife; verkehrtkonisch gebohrte Klarinette) und zwei Kesselpauken.³¹

Um sich von dem hohen Stellenwert der Kirchenmusik ein Bild zu machen, sei nachfolgend etwas ausführlicher aus der Ankündigung eines „Lob= und Danck=Festes“ vom 3. Mai 1683 zitiert, das nach kurfürstlicher Anordnung nach Beendigung der „gefährlichen Sterbe=Zeit 1682“ in Zwickau gefeiert wurde:

Zu solchem Ende soll auff dem nechst künftigen Donnerstag / ist der 3. Maii, geliebt es GOtt! ein Solennes Lob= und Danck Fest alhier in allen Kirchen nachfolgender massen gehalten werden. Mittwochs vor her / am 2. Maii, soll dieses Fest nachmittage umb 2. Uhr / mit allen Glocken eingeläutet / und alßbald darauff eine Danck Vesper gehalten werden. Donnerstags darauff / alß am Lob= und Danck=Feste selbsten / sollen Frühe umb 5. Uhr die *Musicanten* auff dem Ober=Kirch=Thurm dem lieben GOtt zu Ehren ein Morgen / wie auch Danck= Lied abblasen. So bald das geschehen / wird man auff dem Ober=Kirchhoffe das HErr GOtt dich loben wir *Musiciren*. Umb 7. Uhr gehet die Haupt Predigt in der Ober= und Unter=Kirchen an. Nach dem dieselbe völlig geschehen / blasen die *Musicanten* wiederumb ein Danck=Lied vom obgedachten Kirch=Thurm / und alßbald darauff wird das / HErr GOtt / dich loben wir / auff dem Marckte wiederum *Musiciret*. Halbweg 12. Uhr im Mittage / gehet die Mittags Predigt in der Ober=Kirche an / und darauff umb 2. Uhr die Vesper=Predigt wieder in der Ober= und Unter=Kirchen / und wenn auch dieselbe geschlossen / blasen die *Musicanten* zum drittem mahl auff dem Ober=Thurm ein Danck=Lied ab / wird auch darauff auff dem Unter=Kirch=Hoff das HErr GOtt dich loben wir zum drittem mahl gesungen. [...] Dahero wenn der öffentliche Gottes=Dienst dieses Lob= und Danck=Festes schon geendiget ist / so soll dennoch niemand / wer der auch sey / bey vermeidung unausbleibender Straffe die übrige Stunden dieses Tages / mit Schlemmen / üppigkeit / oder Leichtfertigen Spielen zubringen / sondern vielmehr mit den seinigen zu hause aller guten Andacht im singen / lesen und beten sich befleißigen / auch zu gründlicher enderung seines sündlichen Lebens sich eiferig entschließen.³²

Im 17. und 18. Jahrhundert brachten Zwickauer Theologen mehrere Gesangbücher heraus, die sich von ähnlichen Drucken des 16. Jahrhunderts wesentlich unterscheiden. Einerseits wurde jetzt konsequent auf die Wiedergabe der Melodien verzichtet, andererseits erfaßten diese Drucke aber ein Vielfaches an Textmaterial. Enthält das Zwickauer *Gesang Buchleyn* von 1525 nur 25 Choräle, finden sich in dem „Zwickawischen Bürgerschafft Hauß- und Kirchenschatz“ von 1600 schon 150 Kirchenlieder. Diese Zahl steigt

³¹ Möller, *Neue Schütz-Funde* (wie Anm. 10), S. 16–18.

³² *Zwickau vergiß es nicht / Was vor eine Wohlgerneite Vermahnung / Auch Christliche Busz= und Danck=Gebete / Bey dem öffentlichen Gottes=Dienste / Wie auch Von Gottseligen Hertzen zu Hause / In der gefährlichen Sterbe=Zeit 1682. Und Nach dem es Gott aus Gnaden wieder gebässert / Auff dem von Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Gnädigst verfügten Lob= und Danck=Feste / Am 3. Maii 1683. In Zwickau gebrauchet worden [...]*, Zwickau 1683, o. S.

im Blumbergschen Gesangbuch 1703 auf 687, um schließlich in der dritten Auflage des Schusterschen Gesangbuches von 1748 auf 1248 anzuwachsen.³³ Selbstverständlich gehören nicht alle Choräle zum aktiven Liederschatz. Über das lebendige Zwickauer Kirchenliedrepertoire informiert jedoch eine handschriftliche Orgeltabulatur³⁴ aus der Katharinenkirche vom Ende des 17. Jahrhunderts. Hier werden 193 Choräle mitgeteilt, z. T. auch in zwei Tonarten, aufgeschlüsselt entsprechend dem Kirchenjahr. Die Melodien der Kantoren und Organisten Freundt, Stolle und Roth sowie die Texte der Zwickauer Theologen Christian Daum, Vitus Wolfrum, Gotthard Schuster fanden hier vorrangig Berücksichtigung.

Für wichtige städtische Ereignisse schrieben die Kantoren auch größere Kompositionen. Ein solcher Anlaß war der Abschluß der Reparatur des Kirchturms von St. Marien am 1. Oktober 1705. Im großen Auditorium der Lateinschule kam es in diesem Zusammenhang zu mehreren Reden, die von einer großen zweiteiligen Komposition *O Kluge Stadt* des Kantors Johann Georg Schreger (Text: Johann Andreas Trömer) umrahmt wurden. Während einleitend die Ritornelle mit Waldhörnern besetzt sind, werden diese abschließend mit Trompeten und Pauken vorgetragen. Es erfolgt ein Wechsel von Chören mit den Arien der vier Solisten. Rezitative fehlen.

Ähnliches kann von einer Kantate des Kantors Johann Martin Steindorff von 1730 berichtet werden, ein sogenanntes „Erfreuliches Jubel-Geschrey“, das aus Rezitativen, Arien und Chören besteht.³⁵ Der bereits sechzigjährige Steindorff war übrigens 1723 einer der erfolglosen Mitbewerber um das Leipziger Thomaskantorat, das schließlich Johann Sebastian Bach erhielt. Steindorff stand in engem Kontakt mit Johann Mattheson, der auch seine ausführliche Biographie in der *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) veröffentlichte.

Bereits für 1383 ist in der Marienkirche eine Orgel nachgewiesen. Zeitweilig wird auch von zwei Orgeln in diesem Gotteshaus berichtet. In der Katharinenkirche wurde offensichtlich erst 1562 von Hermann und Raphael Rodenstein eine Orgel aufgestellt. Die aus den Niederlanden eingewanderten Rodensteens waren über mehrere Generationen als Zwickauer Orgelbauer berühmt. Auch in der Folgezeit blühte der Orgelbau in Zwickau. Hier sind Georg und Stephan Koch, Georg Lorenz Leube, Severin Holbeck und David Habert, für das 19. Jahrhundert Wilhelm Jehmlich und David Gotthilf Thümmeler zu nennen. Es gab auch andere Instrumentenbauer in Zwickau, so wird von dem Gewerbe der Leyermacher (Drehleierbauer) berichtet.

Trotz des heimischen Orgelbaus hörten die Klagen über reparaturbedürftige Zwickauer Orgeln nicht auf. Johann Ludwig Krebs, der 1737 nicht zuletzt durch ein Gutachten seines Lehrers Bach Organist an der Marienkirche wurde, bemängelte den Zustand der Zschuckorgel. (Joachim Zschuck, Plauen). Trotzdem muß es beachtlich gewesen sein, was er auf diesem schon 1612 errichteten Instrument noch leistete. Der

³³ Näheres hierzu s. Eberhard Möller, *Zwickauer Gesangbücher (1525–1736) in der Ratsschulbibliothek Zwickau*, in: *Literarisches Leben in Zwickau im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von M. Hubrath und R. Krohn, Göttingen 2001 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Nr. 686).

³⁴ PL-Kj: Sygn. dawna: Z 38, Inw. nr. 1314; olim Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40038.

³⁵ D-Z: Sign. 40.3.12.(2).

Organist Gottfried Lincke aus Schneeberg erfuhr von den virtuosen Künsten seines neuen Kollegen, hörte sich daraufhin dessen Spiel an und schrieb begeistert am 23. Oktober 1737:

„Vor einiger Zeit habe ich die Ehre gehabt, Monsieur Krebsen, den neuen Organisten in Zwickau, einen sehr starken Clavier- und Orgel-Spieler, zu sprechen und zu hören. Ich muß gestehen, daß es etwas wichtiges sey, was dieser Mensch, als ein Organiste, vor andern thut, und er ist eine Bachische Creatur, und besteht die Rendresse in schweren und geschwinden Ausübungen durch alle 3 Genera unseres disponirten Claviers, oder temperirten Orgel-Wercks. Es ist zu bedauern, daß ein wohlerfahrener Organiste bey heutigen Zeiten mit schlechter Besoldung verlieb nehmen muß, gestalt auch von denen Informationibus bey ieszigen Zeiten ebenfalls nicht viel zu haben ist, indem anietzo wenige bezahlung, als auch nicht sonderliche Liebhaber vorhanden sind.“³⁶

Der zeitgenössische Ausspruch „In diesem großen Bach sey nur ein einziger Krebs gefangen worden“³⁷ dürfte hinreichend bekannt sein. Krebs stand mit dem Orgelbauer Gottfried Silbermann in engem Kontakt und bezeichnete sich in seinem in Zwickau gedruckten Gedicht anlässlich der Übergabe der Silbermannorgel in Greiz 1739 als dessen „ergebensten Freund“³⁸. So ist es naheliegend, daß sich Krebs um eine neue Orgel in Zwickau bemühte. Silbermann besichtigte daraufhin am 26. November 1742 den Dom und übersandte bereits drei Tage später aus Fraureuth seine Disposition. Sie weist 33 Stimmen aus und erinnert in vielem an die 1735 in Greiz gebaute, später leider vernichtete Orgel. Der Preis sollte 2 500 Taler betragen. Davon wollte Krebs „nebst noch einer gewissen Persohn“³⁹ selbst 300 Taler verschaffen. Doch dem Rat war die erforderliche Summe zu hoch, so daß Zwickau ohne Silbermannorgel geblieben ist. Der enttäuschte Krebs verließ anderthalb Jahre später Zwickau und wurde Schloßorganist in Zeitz, hatte aber nach wie vor ein gutes Verhältnis zu Zwickau. Krebs ist heute vor allem als Komponist von Orgelwerken und anderer Instrumentalmusik bekannt. In Zwickau sind aber auch zahlreiche seiner Vokalwerke entstanden, deren Aufführung im Dom angenommen werden kann. Aus dieser Gruppe sei eine Kantate vom 23. Dezember 1739 genannt: *Der Herr hat Großes an uns gethan* für zwei Clarini, zwei Oboi, zwei Violini, Viola, vier Solostimmen und Basso continuo. Die sieben Zwickauer Jahre erweisen sich insgesamt für das kompositorische Schaffen von Krebs als besonders produktiv.

Es sollte fast ein Jahrhundert vergehen, bis durch Robert Schumanns Geburt Zwickau wieder in das engere Blickfeld der Musikgeschichte gelangen konnte. Das trotz des wirtschaftlichen Abstiegs einer einst bedeutenden mitteldeutschen Stadt voll intakte und gut funktionierende Musikleben darzustellen, war Anliegen dieses Beitrages.

³⁶ Johann Christian Voigt, *Gespräch von der MUSIK, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, Erfurt 1742, S. 103.

³⁷ Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, S. 874.

³⁸ Werner Müller, *Auf den Spuren von Gottfried Silbermann*, Berlin 1982, S. 246.

³⁹ Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, Leipzig 1982, S. 518.

Anhang

Als Komponisten in Zwickau nachzuweisen:

Johann Stolle	1591–1604	Kantor Marienkirche
Simon Grubner	1593–1595	Organist Katharinenkirche
Tobias Roth	1600–1604 1604–1610	Kantor Katharinenkirche Kantor Marienkirche
Simon Illing	1604–1608	Kantor Marienkirche
Heinrich Spilner	1608–1610	Organist Katharinenkirche
Johann Polonus	1611–1619	Kantor Katharinenkirche
Eusebius Bohemus		Superintendent, gest. 1633
Zacharias Thümling	1633–1656	Kantor Marienkirche
Tobias Vollrath	1633–1666	Kirchner an beiden Hauptkirchen
Christian Daum	1642 1662–1687	Tertius Rektor der Ratsschule
Johann Georg Geyer	um 1649	Student
Johann Kreil	1661–1682	Kantor Katharinenkirche
Johann Martin Steindorf(f)	1694–1722 1722–1738	Kantor Marienkirche Kantor Katharinenkirche
Johann Georg Schreger	1696–1722	Kantor Marienkirche
Theodor Fleischer	1710	Präfekt des Figuralchores
Johann Ludwig Krebs	1737–1744	Organist Marienkirche

Kinder und Jugendliche der Erfurter Bach-Familie als „Allmosen Knaben“ und Sänger der Kaufmannskirche

Von Rainer Kaiser

Stipendien und Legate waren im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts wichtige Stützen bei der Finanzierung der Ausbildung von Kindern aus sozial schwächer gestellten Familien. Derartige Ausbildungsbeihilfen aus den Zinserträgen privater, mildtätiger Stiftungen spielten auch bei der Organisation des Schulwesens der Stadt Erfurt eine bedeutende Rolle. Eines dieser Legate stiftete der einflußreiche Ratsherr Sebastian Andreas Kircher. Dieser hatte am 30. November 1621 durch testamentarisch verfügt, aus den Zinsen eines gestifteten Kapitals in Höhe von 2000 Gulden,¹ jährlich 120 Gulden für wohlthätige Zwecke bereitzustellen, wobei seinem Wunsch entsprechend „den *Musican-ten* 10 fl und den armen Schülern 30 fl.“² ausgeteilt werden sollten. Ungeklärt ist, weshalb der im Jahr 1646 aufgelaufene Zinsertrag des Kircherschen Legats kumuliert wurde und erst zwei Jahre später zur Ausschüttung kam. Zu jener Zeit besuchten Christoph (1613–1661) und Johann Bachs (1604–1673) älteste Söhne Georg Christoph (1642–1697) und Johann Christian (1640–1682) die Quinta bzw. Quarta der Erfurter Kaufmannsschule, so daß sie bei der im Jahr 1648 erfolgten Austeilung der Zinsgelder mit fünf Groschen und drei Pfennigen bedacht wurden:

„Die Ao 1646. auff *Andreae* vertagte, vnd auß der Cämmerey erhabene 30. fl. so von der Kircherischen *Donation* herrühren, sind folgender gestalt außgetheilet den 1. *Decembr.* Ao 1648. [...] *IV. et V.* [...] 9. *Georg. Christoph. Bach.* [...] 14. *Iohann. Christian. Bach.*“³

Stiftungen mit ähnlichem Zweck gab es in Erfurt mehrere. So bestimmte beispielsweise das von Nicolaus Ammon am 9. Dezember 1683 ausgesetzte, über 400 Gulden gehende Legat der Witwe Anna Judith Ammon, den „armen Knaben 6 fl und dem *Choro musico* 6 fl“⁴ jährlich austeilen zu lassen. Größeres Interesse als die jährlich nur einmal ausgezahlten Unterstützungen ziehen jedoch die aus der Almosenkasse stammenden Gelder auf sich.

Das Almosenbuch der Erfurter Kaufmannskirche enthält in dem als „Index Eleemosynarium“ bezeichneten Register Angaben über die Einnahmen und Ausgaben der Gemeindegelder, die Namen der Almosenempfänger, die Termine und die Höhe der Zahlungen, nennt in einigen Fällen die Namen der Diskantisten und Altisten und beendet damit anhaltende Spekulationen über die Mitgliedschaft junger Angehöriger der Bach-

¹ *Sammlung der Stift= u Verehrungen auch Legaten und Vermächtnisse so an die Evangel: Kirche, Schulen u Armen zu den Kaufmännern allhier zu Erfurt geschehen. Den Wohlthätern zum Gedächtnis.*, D-EFk: VIII 1a, S. 36.

² Ebd., S. 38.

³ *Allmosen Register der Kirchen MERCATORUM 1638–1735.*, D-EFk: VI 30, Bl. 137^r.

⁴ *Sammlung der Stift= u Verehrungen* (wie Anm. 1), S. 58.

Familie in der Kurrende, die bisher als nicht erwiesen galt. Eine behördliche Beglaubigung des Anspruchs auf Almosen schien allerdings Voraussetzung für die Aufnahme in die Schar der Almosenknaben gewesen zu sein. Ebenso konnten gute Beziehungen zu städtischen und kirchlichen Organen, über die Christoph Bach offensichtlich verfügte, vorteilhaft sein, denn es ist anders kaum erklärlich, weshalb gleich drei seiner Söhne in so kurzen Abständen in die Kurrende aufgenommen wurden. Die Einsammlung des Almosens erfolgte gewöhnlich an Sonn- und Feiertagen und begann im Jahr 1652 mit dem Fest der Beschneidung Christi.⁵ Wie aus den nachträglich ergänzten Angaben im „*CATALOGUS ELEEMOSYNARIORUM Die 26. Maji, Ao 1652. renovatus.*“ unter der Rubrik „*Außgabe der Allmosen.*“ hervorgeht, hat im Jahr 1653 Nikolaus John seinen an Nummer 10 gesetzten Almosenplatz an Georg Christoph Bach abgetreten: „*Nicol. John. Georg. Christoph. Bach 16. Mart. 1653. 1. [gl.] 3. [Pf]*“.⁶ Ein halbes Jahr nachdem Samuel und Augustinus Hartprecht aus der Kurrende ausgeschieden waren, wurden deren Plätze an Johann Ambrosius (1645–1695) und Johann Christoph Bach (1645–1693) vergeben: „*6. Samuel Hartprecht 7. Augustinus Hartprecht valedixerunt 1. Sept. 1653. et successerunt eis Iohann. Ambrosius, et Iohann Christoph Bach. 1. [gl.] – [Pf]*“.⁷ Von den wöchentlich zur Austeilung gelangenden zwei Gulden floß den drei Brüdern ein bescheidener, im „*CATALOGUS ELEEMOSYNARIORUM Anno 1653. Die 25. Maji renovatus.*“ verbuchter Betrag zu: „*4. Georg. Christoph. Bach. [...] 1. [gl.] 3. [Pf] [...] 14. Johann. Christoph. Bach. [...] 1. [gl.] – [Pf] 15. Johann. Ambrosius Bach. [...] 1. [gl.] – [Pf]*“.⁸ Die Anfang 1653 aus 36 Knaben bestehende und im weiteren Verlauf des Jahres auf 37 Knaben angewachsene Kurrende⁹ wurde von drei Diskantisten angeführt, denen eine Schär jugendlicher Sänger folgten, die Spenden einsammelten. Nach Ausscheiden der beiden Sänger Caspar Stobäus und Johann Riese wurden diese Stellen wahrscheinlich am 25. Mai 1653 mit Georg Christoph Bach und Johannes Stiele besetzt, die nun den dritten Knaben Martin Wilcke unterstützten: „*Discantistæ 1. Martin. Wilcke. 2. Georg. Christoph. Bach. 3. Stiele.*“¹⁰ In dem am 17. Januar 1654 revidierten „*CATALOGUS ELEEMOSYNARIORUM*“ werden die drei Bach-Brüder ein letztes Mal genannt. Georg Christophs Almosengeld hatte sich im letzten Jahr seiner Mitgliedschaft sogar noch um drei Pfennige erhöht, während das seiner beiden Brüder unverändert geblieben war: „*3. Georg. Christoph. Bach [...] 1. [gl] 6 [Pf] [...] 13. Johann. Christoph. Bach [...] 1. [gl] – [Pf] 14. Johann. Ambrosius Bach [...] 1. [gl] – [Pf]*“.¹¹ Als Vorsänger der Almosenknaben findet Georg Christoph ein letztes Mal Erwähnung: „*Discantistæ 1. Martin Wilcke 2. Georg. Christoph. Bach. 3. Johannes Stiel.*“¹² Bei der

⁵ *Allmosen Register* (wie Anm. 3), Bl. 14^r.

⁶ Ebd., Bl. 109^r.

⁷ Ebd., Bl. 109^r.

⁸ Ebd., Bl. 110^r.

⁹ Ebd., Bl. 109^r, 110^r.

¹⁰ Ebd., Bl. 110^r.

¹¹ Ebd., Bl. 110^r.

¹² Ebd.

Revision des Katalogs am 23. August 1654¹³ fehlen die Namen der Bach-Brüder. Sie hatten offenbar im März, spätestens jedoch im April die Kaufmannsgemeinde verlassen und waren mit der Familie nach Arnstadt gezogen, wie eine auf die Abreise Christoph Bachs bezügliche Notiz im Buch über die Erhebung der Erfurter Wachgelder vermuten läßt: „Hat bis März bezahlt. Ist nach Arnstadt gezogen“.¹⁴

Etwa drei Jahrzehnte später, am 1. Juli 1682,¹⁵ starb der Leiter der Erfurter Stadtmusiker, Johann Christian Bach, und hinterließ unversorgte Kinder. Einer der Söhne, Johann Christoph (1673–1727), konnte nur kurze Zeit nach dem Tod des Vaters Erfurt verlassen haben und nach Eisenach gegangen sein, wo er bei Johann Ambrosius Bach Kost und Logis gefunden haben könnte, denn 1683 erscheint sein Name in den Matrikeln der Eisenacher Lateinschule, in die er vielleicht bereits im Vorjahr als Quartaner aufgenommen wurde: „18 – 69. *Johann Christophorus Bach. Erfurtin*“.¹⁶ Auf einen Schulabschluß in Eisenach schien Bach es nicht angelegt zu haben, und so findet sich sein Name bereits 1684 in der Spalte der abgehenden Schüler: „*Valedixerunt. [...] 2. Johann Christophorus Bach*“.¹⁷

Sein älterer Bruder, Johann Jakob (1668–1692), schien nach dem Tod des Vaters zunächst noch in Erfurt geblieben zu sein, wie ein Eintrag im „*Index Eleemosynariorum renovatus die 3. Julij ao 1682*“ vermuten läßt: „*Andreas Hoffmann d. 27. 7br valedicens ad Sartoriam transyt. Meyer. Caelius. Bach*“.¹⁸ Bach hatte jedoch nicht Hoffmanns, sondern Roses Platz eingenommen, den dieser offenbar wegen häufigen Fehlens hatte zur Verfügung stellen müssen, dies jedenfalls erscheint als Erklärung für den folgenden Abgangsvermerk: „16. *Georgius Christianus Rose. NB. ô amplius freq^v. huic successit Bach 1 [gl.] – [Pf]*“.¹⁹ Wann Rose abging, ließ sich zwar nicht feststellen, daß sein Platz aber von Johann Jakob Bach eingenommen wurde, bezeugt der Eintrag im „*Index Eleemosynariorum ad Annum 1683*“: Hier werden Bachs voller Name und der an ihn geflossene Betrag ausdrücklich genannt: „16. *Johann Jacob Bach [...] – [rt.] 1 [gl] – [Pf]*“.²⁰ Als sich für Bach eine berufliche Chance in Eisenach bot, verließ er nach kurzem Aufenthalt die Almosenschar zu einem Zeitpunkt, der trotz scheinbar genauer Angaben im Register nicht auf ihn, sondern nur auf die in der Liste mit Merkzeichen versehenen Namen zu beziehen ist: „*NB. Signo crucis notati. juste abierunt circa Augustum et*

¹³ Ebd.

¹⁴ *Wegweiser durch Johannis-Viertel 1654*, D-EFsa: I-I XXII 6/9, Bl. 20^r; Helga Brück, *Die Brüder Johann, Christoph und Heinrich Bach und die „Erfurthische musicalische Compagnie“*, in: *Bach-Jahrbuch* 76 (1990), S. 71–78, hier S. 76.

¹⁵ *Kirchenbuch der Evang. Kaufmannsgemeinde Erfurt 1638–1700*, D-EFm: o. S., S. 74; Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 23; Otto Rollert, *Die Erfurter Bache*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen* (Hrsg. Heinrich Besseler, Günther Kraft), Weimar 1950, S. 201–213, hier S. 202.

¹⁶ *CATALOGI Scholae Isnacensis Discentium et Lectionum ab ANNO 1656.–1658 sqq.*, D-EIa: B XXVI C. 10, Bd. 1., Bl. 412^r; Hermann Helmbold, *Junge Bachs auf dem Eisenacher Gymnasium*, in: *Das Thüringer Fähnlein* 4 (1935), S. 160.

¹⁷ *CATALOGI scholae Isnacensis* (wie Anm. 16), Bl. 431^r.

¹⁸ *Allmosen Register* (wie Anm. 3), Bl. 122^r.

¹⁹ Ebd., Bl. 122^r.

²⁰ Ebd., Bl. 122^r.

Septembrem. Johann. Heinrich Beyer. Johann Jacob Bach et Johann Christoph Ulrich aliud vitæ genus sectaturi valedixerunt.“²¹ In Eisenach trat Bach vielleicht schon im Sommer 1683 in die Zunft der Stadtpfeifer ein, wo er im Alter von 24 Jahren verstarb (begraben am 29. April 1692).²²

Der im Jahr 1684 elfjährige Johann Christoph ging nach Verlassen der Eisenacher Lateinschule nach Erfurt zurück und mag dort zunächst bei Johann Ägidius Bach (1645–1716) Aufnahme gefunden haben. Bei der Rückkehr in seine Geburtsstadt standen die Zeichen schlecht. Zu sozialen Konflikten kam die Furcht vor einem Aufflackern der Pest, die in den vergangenen Jahren zahlreiche Opfer in der Bevölkerung gefordert hatte. Geld war knapp, und die Almosenbüchsen füllten sich nur langsam, wie sich einer Fußnote im Register des Jahres 1683 entnehmen läßt:

„Zu mercken! Daß wegen der gefährlichen *Contagions* Zeit die Büchsen nicht allezeit, wegen ermangelung der Knaben, gehalten worden, so ist auch, weiln die leütthe sehr dünne worden, wenig ein Kommen, mann hat aber gleichwohl, umb der ordnung Willen, dasjenige was in denen Büchsen gefunden worden, nach denen Sonntagen eintheilen wollen.“²³

Im folgenden Jahr mußten dann die wöchentlichen Ausgaben wegen Einnahmeausfällen reduziert werden:

„NB. Es hat die *Summa* der wöchentlichen austheilung, so sich auf zweene Rthlr belief, izo nothwendig müßen *reducirt* werden, Weiln in verwichener *Contagions* Zeit, die Einkünfte zurück geblieben und sehr geschwecht worden. so sind auch der *allmosen* Knaben noch Zur Zeit Wenig, und bekommen von *Januario* an, ihre Wochen völlig, ob gleich die meisten gar langsam in diesen *indicem* aufgenommen sind, wo mit sie vergnügt seyn können, biß ihre Zahl sich mehret, und die *intradem* *restabilirt* werden, da denn auch die *Summa* wiederümb zu erhöhen ist.“²⁴

Die hohe Sterblichkeitsrate, die die Epidemie im Gefolge hatte, spiegelt sich in den Listen des Jahres 1684 in der rückläufigen Zahl der Almosenempfänger wider.²⁵ Die Listen der folgenden Jahre dokumentieren dann sowohl die Unregelmäßigkeit der Austeilungen als auch die weiterhin niedrige Zahl der Empfänger. Das waren die Verhältnisse, die Johann Christoph Bach 1684 nach seiner Rückkehr aus Eisenach bei Eintritt in die Almosenschar antraf. Der folgenden Zusammenstellung lassen sich die auf seine Person bezüglichen Angaben, d. h. seine Stellung unter den Almosenknaben, die Höhe der an ihn geflossenen Gelder und die Termine der Austeilungen entnehmen: „*Index Eleemosynariorum ad Annum* 1684.[...] 10 *Johann Christoph* Bach. – [rt.] 1 [gl.] 3.[Pf]; *Index Eleemosynariorum ad A.* 1685. [...] 8 *Joh: Christoph* Bach – [Rhlr] 2 [gl.] 6 [Pf]; *Index Eleemosynariorum Ai* 1686. **wochentlich** [...] *Joh. Christoph* Bach – [Rhlr] 2 [gl.] 6. [Pf]; *INDEX ELEMOSYNARIORUM Ai* 1687. *Mensibus Januario, February, et*

²¹ Ebd.

²² *Kirchenbuch 1684–1695*, D-EIs: o. S., Bl. 421^v; Spitta, *Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 22.

²³ *Allmosen Register* (wie Anm. 3), Bl. 17^r.

²⁴ Ebd., Bl. 123^r.

²⁵ Ebd.

Martý. [...] 2. *Johann Christoph Bach.* – [rthl.] 2 [gl.] 6 [Pf]; *Catalogus Eleemosynariorum Ao 1687. Mensibus Aprili. Majo, Junio, Julio Augusto.* wöchentl [...] 2. *Johann Christoph Bach,* – [rthl.] 2 [gl.] 6 [Pf]; *NOMENCLATOR ELEEMOSYNARIORUM Ai 1688. Mensibus Januario et Februario, Martio, Aprili, Majo Junji Julio Augustó, Septiembre, Octob. Nov.* wöchentlich. [...] 2. *Johann Christoph Bach* – [rthl.] 2 [gl.] 3. [Pf]; *INDEX ELEEMOSYNARIORUM Ai 1689 Mensibus Januario, Februario, Martio, Aprili, Majus.* wöchentlich 1. *Johann Christoph Bach* – [rthl.] 2 [gl.] 3 [Pf]; *Index Eleemosynariorum Anno 1689 Mense Junio, Julio, Augusto, Septemb Octob. Nov. Decemb* wöchentlich 1. *Johann Christophorus Bach, Discantista* – [rthl.] 2 [gl.] 3 [Pf].²⁶

Es sollte nicht verwundern, daß Bach erst nach fünfjährigem Aufenthalt in der Almosenschar im Alter von siebzehn Jahren als Diskantist bezeichnet wurde, Georg Christoph dieses Ziel aber bereits im ersten Jahr seiner Mitgliedschaft als Zwölfjähriger erreicht hat. In Listen aus anderen Jahren werden meist nur die ersten Diskantisten und Altisten genannt. Bei ihnen finden sich dann fast regelmäßig höhere Zahlungen als bei den übrigen Sängern. Daß sich Bachs Einkünfte im Jahr 1685 verdoppelten, könnte bedeuten, daß er bereits mit dreizehn Jahren unter die Sänger aufgenommen worden war. Einer der Gründe für die Unregelmäßigkeit der von 1689 bis 1691 erfolgten Zahlungen wird aus dem folgenden Notabene ersichtlich:

„NB. weil die austheilung der auff das 1689ste Jahr verfallenen *almosengelder*, sich bis zu anfang des 1691. Jahres verzögert, wegen der inzwischen eingefallenen schweren Einquartirung und großen gaben, um welcher willen von denen *Censiten* nicht viel eingebracht können werden, als hatt das [1]690ste Jahr müßen mit eingerechnet werden. Zumahlen auch die meisten *Eleemosynary novity* mit an dem vorigen Jahr, so erst in dem 90sten Jahr ausgetheilet worden [parti]cipiret haben.“²⁷

Die Termine für die verspäteten Austeilungen wurden anschließend nachgetragen:

„NB. Ao 1690. den 13 *Feb* ausgetheilet den monath *Iunium* auff das 89. Jahr. d. 8. *Mart.* ausgetheilet den monath. *Iulium, August. Septemb.* d. 9. *Iulý* ausgetheilet den monath *Octob.* des 89sten Jahres. 1691. d. 14 *Jan.* ausgetheilet den monath *Nov.* u *Decemb.* des 89sten Jahres.“²⁸

Dem Abgangsvermerk „*Discesserunt mense Majo, in Examine Paschali ad Examen [pro]moti 1690. Johann Christophorus Bach.*“²⁹ im Almosenregister steht der Matrikeleintrag in den Tertianerlisten des Erfurter Ratsgymnasiums vom Frühjahr 1689³⁰ gegenüber, der irritierend wirkt und die Frage aufwirft, ob Bach auf die am 9. Juli 1690 und 14. Januar 1691 erfolgten Almosenausteilungen für die zweite Jahreshälfte 1689 überhaupt noch Anspruch hatte, da er vielleicht bereits im Mai 1689 die Almosenschar verlassen hatte.

²⁶ Ebd., Bl. 123^r–126^v.

²⁷ Ebd., Bl. 126^r.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ *Annales Gymnasii Senatorio-Evangelici 1655–1820*, D-EFsa: [verschollen]; H. Goldmann, *Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums von 1655 bis 1820*, Erfurt 1914, S. 23.

Kaum drei Jahrzehnte später werden die Namen der beiden ältesten Söhne Johann Christoph Bachs (1685–1740), Johann Ägidius (1709–1746) und Johann Friedrich (1706–1743), in den Almosenregistern erwähnt. Die Austeilungen erfolgen jetzt nicht mehr wöchentlich, sondern vierteljährlich: „Anno 1717. d. 7. July hat H Stadtschreiber Hogel *cum admonit. consvetis* ausgetheilet 2 *Qvartal*. d. 17. Xbr 1715. hat H Stadtschreiber ausgetheilet. [...] *Novit*: Joh Friedrich Bach [...] – [fl] 12 [gl] – [Pf] Joh. Egidius Bach [...] – [fl] 12 [gl] – [Pf]“³¹. Die beiden Novizen kamen wahrscheinlich am 17. Dezember erstmalig in den Genuß der Austeilung (die Jahreszahl 1715 beruht offensichtlich auf einem Schreibversehen), denn laut Angaben sind am 7. Juli noch keine Zahlungen an die Bach-Brüder erfolgt. Weitere Austeilungen – beide Geschwister erhielten jeweils denselben Betrag – erfolgten am 27. April (8 Groschen), 10. oder 20. Juli (8 Groschen), 4. November 1718 (16 Groschen), 17. April (8 Groschen), 21. Juli (8 Groschen), 9. November (8 Groschen), im vierten Quartal 1719 (10 Groschen), am 21. März (10 Groschen), 11. Juli (10 Groschen), 15. November 1720 (10 Groschen), 10. Januar (10 Groschen), 1. April (10 Groschen) und 5. September 1721 (12 Groschen).³² Von den Austeilungen im Dezember konnte Johann Friedrich nicht mehr profitieren. Er hatte die Almosenschar offenbar nach dem 5. September verlassen und war in die Tertia des Ratsgymnasiums eingetreten.³³ Johann Ägidius empfing weiterhin Zahlungen in Höhe von nunmehr einem Gulden – wahrscheinlich auf Grund der Beförderung zum Diskantisten – am 15. Dezember 1721, 6. März und im ersten Quartal 1722, am 3. November, 18. Dezember 1722, 13. September, 17. Dezember 1723, 3. April, 7. September, 24. November, 18. Dezember 1724, 15. Mai, 27. September und 21. Dezember 1725.³⁴ Bei der nächsten Austeilung am 5. April 1726³⁵ steht sein Name nicht mehr in den Listen, taucht aber im Frühjahr desselben Jahres in den Matrikeln der Tertia des Gymnasiums wieder auf.³⁶

Mit dem Jahr 1735 endet der Berichtszeitraum des Almosenregisters, nicht jedoch die Praxis der Almosen austeilung. Wie ein Brief Johann Günther Bachs (1703–1756) vom 7. Dezember 1748 bezeugt, kamen auch noch in späteren Jahren Mitglieder der Bach-Familie in den Genuß dieser Zuwendungen. Der Brief vermittelt einen Eindruck von Bachs Sorgen und Nöten, erweitert das bislang nur aus Bruchstücken bestehende Wissen über ihn und seinen ältesten Sohn um einige Details und wirft zugleich neue Fragen auf:

³¹ *Allmosen Register* (wie Anm. 3), Bl. 149^r.

³² Ebd., Bl. 149^r–151^v.

³³ Goldmann, *Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums* (wie Anm. 30), S. 44.

³⁴ *Allmosen Register* (wie Anm. 3), Bl. 152^r–154^v.

³⁵ Ebd., Bl. 155^r.

³⁶ Goldmann, *Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums* (wie Anm. 30), S. 47.

HochEdle, Hochweise, Vest und Hochgelahrte
Hochgeehrteste Herren!

Ew. HochEdlen und Hochweisen StadtRath kan ich armer Schuldiener nicht verhalten, maßen ich der 6te Schul *College* zum Kauffman und nun beynahe mein Amt 13 biß 14. Jahr treu und redl. verrichtet, außer dem zuvor [schon?] etliche 12 Jahr solcher Kirchen durch *Instrumental Music* sowohl, als auch *Vocal* treulich aufgewartet. Weil nun aber der treue Gott uns mit leibes fruchten gesegnet, auch unser ältestes Kind ein Knabe als ist solcher von nunmehr Seel. verstorbenen H. *Prof. Lotzen* und damaligen H. *Inspectoren* vor 8. Jahren mit unter die *Allmosen* Knaben gebracht worden. Weil nun wie bekant Jährlich ihrer 8. bis 9. von solchen Knaben gekleidet werden, so habe nun etliche Jahre beythro Hochwürd unser Herr Pfarr. inständig angehalten, aber nicht erhalten können. Da nun aber uns Gott dieses Jahr sonderlich heimgesucht, da ich, Frau und Kinder allzugleich das vergangene FrühJahr krank gelegen, so ist es doch dabey nicht geblieben, sondern meine Frau und Kinder hat es etliche mahl wieder getroffen, so, d[a]ß auch fast keine Woche vorbeý gegangen, daß Ich nicht den *Doctor* hätte müßen brauchen, ich bin auch dadurch dermassen mitgenommen worden, daß ich gedachten H. *Doct.* hornschuchen nicht einmahl habe be-zahlen können. Ich erkühnete mich dieserhalb bey de[m] H. Pfarr anzuhalten, hoffentlich wird er sich meinen armen Zustand zu hertzen gehen laßen, und solches geschehen laßen, daß mein armer Junge von gedachten *beneficio participiren* können, welches aber abgeschlagen worden. Weil mir aber nicht unbekant ist, auch von gedachten Seel. H. *Prof. Lotzen* sowohl, als auch von meinen ehemalig[en] Seel. verstorbenen H. *Collegen Rothman* selbst zu unterschiedlichen malen vernomen, wie nicht alle[i]n sein Sohn gekleidet, sondern auch allezeit 1 fl. an statt der *allmosen* gereicht worden, Es haben auch solches schon viele andere von meinen H. *Collegen* genoßen, mir aber als den aller bedürftigsten ist es gänzlich von H. Pfarr abgeschlagen worden. Also nehme demnach meine Zuflucht zu Ew. hochEdlen und hochweisen Stadt Rath, und verhoffe meine sehr demüthige bitte wird mir Hochgeneigt gewillfahret werden, damit mein armer Junge nicht länger von der Schule abgehalten wird. Solche hohe und besondere Wohlgewogenheit werde nicht allein zeit meines lebens zu rühmen wißen, sondern es [wird?] auch mein armes Kind [dergleichen?] zeit lebens zurühmen wißen, und verharre in gebührend *Respect*

Erffurt Ew. HochEdlen und Hoch
d 7. Decemb. wohl Weisen Stadt Raths
1748.

ergebenster

Joh. Günther Bach

*Coll. VI. Mercat.*³⁷

³⁷ *Acta die Emeritirung des Colleg. VI. an der Kaufmans=Schule Johann Günther Bach und die Introduction dessen Substituten Lattermann betreffend. Ao. 1748-50., D-EFk: XIII 17, Bl. 1^{ter}.*

Bachs Angabe einer dreizehn- bis vierzehnjährigen Tätigkeit als Lehrer der Kaufmannsschule³⁸ steht im Einklang mit seiner in einem Brief vom 1. Februar 1749 gemachten Aussage, wonach er „vor 14 Jahren von damaliger Hochlöbl: *Inspection* gedachter Kirchen zum VI. Schul *Collegen* Freywillig“³⁹ erwählt worden war. Sein Amtsantritt als sechster Schullehrer dürfte spätestens am Ostern 1735 erfolgt sein, da er als Mitglied des Lehrerkollegiums am 29. Juni⁴⁰ den Erhalt von 16 Groschen für das Oster-⁴¹ und 13 Groschen für das Pfinstingsingen⁴² durch Unterschrift bestätigte. Widersprüchliche Aussagen in Bezug auf seine vor Aufnahme der Lehrtätigkeit ausgeübten musikalischen Ämter in der Kaufmannskirche, die mit den im Brief vom 1. Februar 1749 gemachten Angaben einer „in die 20 bis 21 Jahr“⁴³ gehenden Aufwartung nicht übereinstimmen, bedürfen noch der Klärung. Bemerkenswert erscheint auch, daß Bachs Sohn Johann Christoph, wenn er tatsächlich vor acht Jahren, also 1740, in die Schar der Almosenknaben aufgenommen worden ist, in Anbetracht seiner am 25. März 1737⁴⁴ erfolgten Taufe erst drei bis dreieinhalb Jahre alt gewesen sein kann. Daß das Gesuch des Vaters, den im Dezember 1748 elfjährigen Sohn einkleiden und weiterhin mit einem Gulden Almosengeld versorgen zu lassen, abgelehnt wurde, war ein weiterer sozialer Rückschritt, ein Verdacht, der sich beim Lesen des Briefes vom 29. Mai 1749 – in diesem Jahr hatte Bach eigenen Angaben zufolge den Tod von sechs Familienangehörigen zu beklagen⁴⁵ – aufdrängt. Die Briefstelle sei schließlich angeführt, die mit beißendem Realismus den Ernst der Lage verdeutlicht und die weitere Entwicklung unschwer erahnen läßt: „wann nun aber selbiger [Bach] wie bekant nicht allein viele arme Kinder, sondern auch ein sehr schlechtes Dienst, So würde es nicht alleine dahin komen daß er selbige müste von Hauß zu Hauß betteln schicken sondern auch selbst den bettelstab erwählen“⁴⁶ und um Almosen anhalten müßte.

³⁸ Spitta, *Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 15), S. 23.

³⁹ *Acta die Emeritirung [...] betreffend* (wie Anm. 37), Bl. 3^r.

⁴⁰ *Chor=Buch der Kaufmanns=Kirche. Von ao 1643.*, D-EFk: IV 30, Bl. 338^r.

⁴¹ Ebd., Bl. 338^v.

⁴² Ebd., Bl. 339^v.

⁴³ *Acta die Emeritirung [...] betreffend* (wie Anm. 37), Bl. 3^r.

⁴⁴ *Evang. Kaufmannsgemeinde Erfurt 1701–1740*, D-EFm: o. S., S. 33^f; Karl Heinz Frickel, *Genealogie der Musikerfamilie Bach*, Niederwerrn 1994, S. 61, 156.

⁴⁵ *Acta die Emeritirung [...] betreffend* (wie Anm. 37), Bl. 60^r.

⁴⁶ Ebd., Bl. 26^r.

Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700

Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II. 6. 22 der
Leipziger Städtischen Bibliotheken - Musikbibliothek¹

Von Wolfgang Eckhardt

Tastenmusik im mitteldeutschen Raum aus der Zeit um 1700 bildet den Gegenstand einer Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten. Diese Untersuchungen von Sammelhandschriften liefern, jeweils ausgehend von einer spezifischen Quelle und in Abhängigkeit von den jeweiligen Entstehungsbedingungen, wichtige Erkenntnisse zu verschiedenen Aspekten des Themenkomplexes „Mitteldeutsche Tastenmusik“. Zu nennen sind hier Veröffentlichungen zum sogenannten Andreas-Bach-Buch, zum Mylauer Tabulaturbuch oder zu Eckelts Tabulaturbuch.² Die nachfolgenden Betrachtungen zu einer bisher noch nicht erforschten Leipziger Quelle möchten sich in den Kontext dieser Studien einordnen.

Die untersuchte Handschrift wird in den Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek unter der Signatur II. 6. 22 aufbewahrt. Von den drei darin enthaltenen Schichten, ist hier nur die erste, zwischen ca. 1700 und 1720 entstandene relevant. Die beiden anderen Schichten – um 1720 und um 1800 eingetragen – sind im Kontext dieser Ausführungen nur für die Frage der Provenienz von Belang.

Die erste Schicht enthält neben anonymen Stücken Tastenmusikwerke regional bedeutsamer Persönlichkeiten des mitteldeutschen Musiklebens: Andreas Werckmeister (1645–1706), Nicolaus Vetter (1666–1734), Christian Pezold (1677–1733), Christian Friedrich Witt (um 1660–1717), David Heinrich Garthoff (?–1741), Gottfried Ernst Pestel (1659?–1732) und Christian Umblaufft (1673–1757).

1. Die Quelle

Die Handschrift kam 1851 als Teil der Sammlung des Leipziger Organisten und Musiksammlers Carl Ferdinand Becker (1804–1877) an die damalige Stadtbibliothek. Wann genau Becker sie erwarb, läßt sich nicht genau eruieren, da sie in dessen handschriftlichem Katalog nicht aufgeführt wird. Ob Becker lediglich vergessen hat, sie in sein Verzeichnis einzutragen, oder ob sie zunächst nicht in der Sammlung vertreten war, ist ungeklärt.

Die Handschrift hat das für Quellen mit Tastenmusik übliche Querformat. Es handelt sich um einen kleinen, etwa zwei Zentimeter dicken Querquartband mit kartoniertem Ledereinband. Die Maße des Deckels betragen etwa 16,5 x 22 cm. Auf der Innenseite

¹ Der vorliegende Aufsatz geht in stark gekürzter Form auf meine Magisterarbeit zurück, die im April 2000 am Institut für Musikwissenschaft der TU Dresden vorgelegt wurde (Betreuer: Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg, Dresden, und Dr. Peter Wollny, Leipzig).

² Vgl. zu den bibliographischen Angaben den Punkt vier dieses Aufsatzes.

des Vorderdeckels (Bl. 1^v) befindet sich folgender Eintrag, der von mindestens zwei verschiedenen Schreibern stammt:

„Herr Teucher von Wißet ihr doch wohl.	[Schreiber 1]
Herr von Mr[?]	[Schreiber 1 oder 2]
Reichenbach.	[Schreiber 1]
Monsieur, was schreibstu dis in dieses Buch herrein	[Schreiber 3]
du wilst gewiß so gern ein Reichen bächer seyn, etc. etc. etc.“	

Das folgende Blatt 2 wurde bis auf den Stumpf herausgeschnitten und durch ein kartoniertes Papier ersetzt. Die darauf enthaltenen Ansätze von Schriftzügen weisen auf eine Fortsetzung des offensichtlich unvollständigen Vorderdeckeleintrags hin. Exakt über dem beschriebenen Bereich von Blatt 1^v wurde ein ca. 12 x 18,5 cm großes, beschnittenes Vorsatzblatt eingeklebt, das im rechten oberen Eck der Vorderdeckelinnenseite fixiert ist. Darauf befinden sich in der Handschrift Beckers in schwarzer Tinte inhaltliche Angaben zur Quelle:

„XXXII. Klavierstücke um die Jahre 1680=1720 | von C. U. | — G. E. Pestel. | — B. Witte. | — C. Petzold | — A. Werckmeister. | — Garthoff.? | Die Lieder und Tänze sind später geschrieben und unbedeutend“

Ursprünglich war das Vorsatzblatt – wie Klebstoffreste zeigen – an allen Seiten über die Eintragung in den Vorderdeckel geklebt, so daß die Vermutung nahe liegt, daß Becker den Text – aus welchen Gründen auch immer – bewußt verdecken wollte. Auf Blatt 63^r befindet sich ein um 1930 von einem Mitarbeiter der Musikabteilung erstelltes, detaillierteres Inhaltsverzeichnis. Daneben existieren weitere Eintragungen und Veränderungen der ursprünglichen Struktur, die hier nicht von Belang sind.

Das Papier des Haupttextes ist dick, hellbraun, gerippt und von guter Qualität. Alle Ränder sind beschnitten. Eventuell handelt es sich um Doppelpapier. Das Format beträgt etwa 16,3 x 21,8 cm. Alle drei Schichten der Handschrift bestehen aus dem gleichen Papier, wobei dessen Farbe an einigen Stellen etwas variiert. Für die erste Schicht wurde eine einheitliche braune Tinte verwendet, die sich farblich nur geringfügig von der Tinte der anderen beiden Schichten abhebt.

Es lassen sich lediglich zwei identische Wasserzeichenfragmente nachweisen,³ die sich im oberen Schnitt befinden. Wahrscheinlich handelt es sich um die unteren Teile der Buchstabenfolge D S. Sie sind jeweils auf dem vierten und fünften Steg von insgesamt neun Stegen aufgebracht und stellen wohl die Gegenmarke zu einem fehlenden Hauptzeichen in Blatt b) dar. Der Papierhersteller konnte nicht ermittelt werden, so daß Papier und Wasserzeichen nicht zur Datierung der Handschrift herangezogen werden können. Die Quelle befindet sich trotz des beschädigten Einbands in gutem Zustand und ist durchgehend lesbar.

Die Ermittlung der Lagenordnung wurde durch die relativ feste Bindung erschwert. Die folgenden Angaben sind deshalb teilweise hypothetisch. Sie basieren auf der

³ Auf den Blättern 3^v und 58^r.

Annahme, die Handschrift sei ursprünglich symmetrisch angelegt worden. Sie würde sich so wie folgt darstellen:

$$\text{III} + \text{V} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{V} + \text{III}^4 = 80 \text{ Blätter}$$

Von den 80 Blättern sind, inklusive der nicht unmittelbar zum Notentext gehörenden Seiten, noch 64 Blätter erhalten. Die drei Schichten der Handschrift verteilen sich auf insgesamt 57 Blätter:⁵

- Schicht 1: Blatt 3r–22r
- Schicht 2: Blatt 22v–55v
- Schicht 3: Blatt 56r–59r

Durchweg wurde die moderne Klaviernotation verwandt. Stücke in neuer deutscher Orgeltabulatur sind nicht vorhanden. Dies spricht für einen Entstehungszeitpunkt nach 1690.⁶ Das obere System in der ersten Schicht wurde im Sopranschlüssel notiert. Der Violinschlüssel kam erst in der zweiten und dritten Schicht zum Einsatz.

2. Provenienz⁷

Die Geschichte der Handschrift ist eng mit den Städten Schneeberg und Leipzig verknüpft. Allerdings ließ sich die Frage nach der Provenienz der Handschrift nur schwer klären, weil es keine direkt verwertbaren Hinweise auf Schreiber und Besitzer gibt. Bei der ersten Schicht lag es mangels anderer Hinweise nahe, den Schreiber unter den vertretenen Komponisten zu suchen.⁸

Ausgegangen wurde von der Frage, ob darunter ein Musiker ist, von dem man annehmen muß, daß er seine Werke selbst eingetragen hat. Dafür kam nur der Schneeberger Kantor Christian Umblaufft (1673–1757) in Frage. Über ihn ist kaum etwas bekannt, außer den Stücken in der hier diskutierten Quelle sind keine weiteren Werke von ihm überliefert.⁹ Mit Hilfe des lateinischen Bewerbungsschreibens für die Kantorenstelle in

⁴ Die römischen Ziffern stehen jeweils für die Anzahl der Bögen der einzelnen Lagen, also I = Unio, II = Binio usw.

⁵ Schicht 1, Blatt 3^r-22^r; Schicht 2, Blatt 22^v-55^v; Schicht 3, Blatt 56^r-59^r. Ein Inventarverzeichnis der ersten Schicht befindet sich im Anhang.

⁶ Vgl. hierzu ausführlicher Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, München und Salzburg ²1990, S. 30 ff. und Friedrich Wilhelm Riedel, *Notation. Notation für Tasteninstrumente*, in: *MGG*, Bd. 9, Kassel u. a. 1961, Sp. 1653 ff. Bestätigt wird dies auch durch die Lebensdaten des Schreibers der ersten Schicht.

⁷ Für die Überprüfung meiner schriftkundlichen Untersuchungen sei an dieser Stelle Herrn Dr. Peter Wollny gedankt.

⁸ Für diese Anregung bin ich Herrn Dr. Wollny zu Dank verpflichtet.

⁹ Daß Umblauffts Name in der Handschrift nur in Form der Kürzel *C. U.* bzw. *C. Um.* auftritt, deutete zusätzlich darauf hin, daß er der gesuchte Schreiber ist.

Schneeberg konnte Umblaufft zweifelsfrei als Schreiber der ersten Schicht ermittelt werden.¹⁰

Bei der Suche nach dem zweiten Schreiber war das Schneeberger Umfeld Umblauffts naheliegend. Sein Nachfolger im Kantorat konnte ausgeschlossen werden. Einen Hinweis gab das zweite Stück der Schicht (Blatt 23r), eine Aria von Johann Gottfried Vogler¹¹ aus der Oper *Damira* von 1718. Die Datierung deutet darauf hin, daß sich der zweite Schreiber um 1718 in Leipzig aufhielt und damals Gelegenheit hatte, die Arie in die Handschrift einzutragen. Umblaufft hat demnach die Handschrift wohl um diese Zeit an den zweiten Schreiber weitergegeben. Das Repertoire spricht im übrigen dafür, daß es sich um die Sammlung eines Leipziger Studenten handelt.¹² Bei Nachforschungen im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden wurden Akten aufgefunden, die mit Schneeberg in Zusammenhang stehen¹³ und dem Schriftbild in der zweiten Schicht der Leipziger Handschrift sehr ähnlich sind. Weitere Akten und Dokumente aus dem Kirchenarchiv Schneeberg¹⁴ bestätigten die Annahme, daß der gesuchte Schreiber Gottfried Lincke (um 1695–1760) ist. Er wirkte nach seiner Studienzeit in Leipzig von 1717 bis zu seinem Tod als Organist in Schneeberg. Der Schreiber der dritten Schicht konnte bislang nicht bestimmt werden.

Um die Provenienz der Handschrift weiter zu erhellen, seien an dieser Stelle einige biographische Angaben zu den beiden Hauptschreibern Christian Umblaufft und Gottfried Lincke eingefügt. Christian Umblaufft¹⁵ wurde am 25. Oktober 1673¹⁶ in Bischofswerda als Sohn des Tuchmachers und Ratsverwandten Christoph Umblaufft geboren.¹⁷ Das Fundament seiner musikalischen Ausbildung erhielt Christian Umblaufft fünf Jahre lang bei dem Bischofswerdaer Kantor Adolph Caschauer.¹⁸ 1684 wurde Umblaufft in die Leipziger Thomasschule aufgenommen. Geprägt wurde er dort vor allen Dingen durch den Thomaskantor Johann Schelle.¹⁹ Matthesons Angabe, Umblaufft sei ein Schüler von Johann Kuhnau gewesen, läßt sich nicht belegen.²⁰ Daß Umblaufft

¹⁰ Stadtarchiv (StA) Schneeberg: Aktennummer 3062, *Die ersetzung die vacirende stelle des | CANTORIS | alhir | betr. | 1696 | 1697. | 1747 | 1753*, Bl. 25^r–26^r.

¹¹ Zwischen 1716 und 1720 Organist an der Leipziger Neukirche. Darüber hinaus hatte er die Leitung der Oper inne und steuerte auch als Komponist Werke zu diesem Unternehmen bei. Vgl. hierzu ausführlicher Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: *Beiträge zur Bachforschung* 8, Leipzig 1990, S. 77–82.

¹² Liederbücher aus studentischen Kreisen hatten in Leipzig – begonnen mit der Sammlung des Studenten Clodius – eine lange Tradition.

¹³ SächsHStA: Nr. 4979, *Die Besetzung | des Organisten-Diensts zu Schneeberg*.

¹⁴ Kirchenarchiv (KA) Schneeberg: *Privat-Acta | M. Gottfried Linckens, Orga- | nistens begünstigung betr.*, Aktennummer QA/4.

¹⁵ Die wichtigste biographische Quelle ist ein handschriftlicher Lebenslauf Umblauffts, der bis zum Amtsantritt 1696 in Schneeberg wichtige Informationen über sein Leben liefert (SächsHStA: Ministerium für Volksbildung Nr. 4982, *Acta die Bestellung des Cantorats zu Schneeberg betr.*, Bl. 22).

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Die Angaben zum Geburtsort und zum Vater entstammen dem Traubuch (Jahrgang 1705, Reg.-Nr. 14) des Pfarrarchivs von St. Wolfgang in Schneeberg.

¹⁸ Vgl. hierzu Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Repr. der Originalausgabe Leipzig 1978, S. 25.

¹⁹ Laut Lebenslauf, SächsHStA: 4982 (wie Anm. 15), Bl. 22, war er zwischen 1686 und 1688 dessen Schüler.

²⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, reprographischer Neudruck der Ausgabe von 1910 (Hrsg. Max Schneider), Graz u. a. 1969, S. 343 (Stölzel), S. 382 (Umblaufft).

Kuhnau während dessen Amtszeit als Organist an der Thomaskirche (ab 1684) kennengelernt hat, ist wahrscheinlich, wenn auch nicht verbürgt. Auszuschließen ist Eitners Angabe, daß Umblaufft „Alumnus unter Kuhnau um 1703“ war,²¹ da Umblaufft zu diesem Zeitpunkt schon in Schneeberg wirkte.

Um 1693 endet Umblauffts Schulzeit. An sie schließt sich 1694 ein zweijähriges Universitätsstudium in Leipzig an.²² Umblauffts Bewerbung um die Nachfolge im Amt des Schneeberger Kantors Christian Weicholt datiert vom 16. Oktober 1696.²³ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang ein für die Wahl Umblauffts maßgebliches Empfehlungsschreiben von Johann Schelle.²⁴ Das Schreiben läßt erkennen, daß Schelle mit Umblauffts Vorgänger Christian Weicholt in Briefwechsel stand und ihm Musikalien („manch gutes *concert*“) zukommen ließ. Über Umblauffts Qualifikation schreibt Schelle folgendes:

„Selbiges [*Subjectum*] ist Überbringer dieses Herr Christian Umblaufft, *L. L. et Mus. Studiosus*, welcher in die 8. Jahre auf unsrer Schule als ein Alumnus, und nachgehends 2. Jahr als ein *Academicus*, sich auff- und so verhalten, wie einen frommen Ehr- und Lehrliebenden Jüngling und rechtschaffenen *Studioso* gebühret, in *Literatura* und *Musica* so wohl *Vocali* als *Instrumentali* sich fleißig geübet, und solche *profectus* darinnen erlanget, daß ich ihme meine *vices* und *Directorium* sicher vertrauen dörffen, und daheroh sich vorgesetzt, Gott mit seinen *Talent* ins Künftige zu dienen. Ergeheth demnach an meine *Hochgeehrte Herren* mein gantz dienstlich Bitten, Sie wollen in ersetzung dieser *vacanz* gemeldten Herrn Christian Umblaufft vor andern in *consideration* zuziehen und zubefördern hochgeneigt geruhen.“

Umblaufft war also, was die Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten betrifft, so weit fortgeschritten, daß Schelle ihm sogar seine Vertretung anvertraute. Vermutlich bezog sich dies auf die Leitung des „Chorus musicus“. Schelles Schreiben scheint die gewünschte Wirkung erzielt zu haben, da Umblaufft die Stelle nach einer Mitte Dezember in Schneeberg abgelegten Probe erhielt.²⁵

Etwa in die Zeit um 1700 fällt der Unterricht Gottfried Heinrich Stölzels – des späteren Hofkapellmeisters in Gotha – bei Christian Umblaufft. In seiner Autographie berichtet Stölzel hierzu:²⁶

„Ungefähr im dreizehnten Jahr meines Alters [also um 1702] that man mich auf das Lyceum nach Schneeberg, und ich hatte daselbst zu meinem *Hospite* und *Informatore* in *Musicis* den *Cantorem*, *Christian Umblaufft*, einen Kuhnauischen Scholaren. Dieser fromme, fleißige und redliche Mann brachte mich zu einer gründlichen Fertigkeit im

²¹ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, S. 9, Graz ²1959.

²² Vgl. Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Leipzig 1909, Band 2, S. 467: „Umblauff Christ. Bischoffswerda | Misn. dp. 16 gr. i S 1694 M 34, 1 rthl i W 1694 M 141“.

²³ StA Schneeberg: 3062 (wie Anm. 10), Bl. 25r–26r.

²⁴ Ebd., Bl. 24. Dieses Schreiben stammt vom 17. November 1696, wurde also erst einen Monat nach Umblauffts Bewerbung aufgesetzt. Vgl. hierzu die Abbildung im Anhang. Das Dokument stammt von fremder Hand und wurde von Schelle lediglich unterschrieben.

²⁵ Ebd., Bl. 39. Die Vokation (SächsHStA: 4982 [wie Anm. 15], Bl. 23–24) erfolgte am 29. Dezember 1696, die Konfirmation durch das Leipziger Konsistorium (StA Schneeberg: 3062, Bl. 44) am 9. Januar 1697.

²⁶ Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (wie Anm. 20), S. 343.

Generalbaß, zugleich auch in Zusammensetzung des Concerts. Doch wurde, zu meinem Glücke, dieses letztere nur soweit getrieben, daß mir der Raum blieb, durch das schwartze Notengewölcke ungehindert nach der Sonne der Melodie blicken zu können.“

Der Kontakt zwischen Stölzel und Umblauft scheint nach Stölzels Weggang aus Schneeberg nicht abgerissen zu sein. Stölzel gibt an, bis etwa 1730 mit Umblauft korrespondiert haben.²⁷

Aufgrund seiner musikalischen Fertigkeiten als Instrumentalist, konnte er die Aufgaben des am 15. April 1717²⁸ verstorbenen Organisten Jeremias Zschuck bis zur Neubesetzung der Stelle übernehmen.²⁹ In die engere Wahl für die vakante Organistenstelle kamen Gottfried Lincke und der Organist der Leipziger Paulinerkirche Johann Zetsche.³⁰ Obwohl Lincke am 17. Mai 1717 vom Rat gewählt worden war, gab es Unstimmigkeiten, die jedoch bis Anfang Juli 1717 aus dem Weg geräumt werden konnten.³¹ Dennoch ließ die „Confirmation“ auf sich warten. In zwei Beschwerdebriefen bringt Lincke seinen Unmut darüber zum Ausdruck.³² Er hatte bis dahin „noch keinen heller an Besoldung erhalten“. Das Ersparte war durch „vieles hin und her reißen verzehret und aufgewendet“.³³ Wann das Konfirmationsschreiben endlich vorlag, geht aus den Akten nicht hervor.

Über Linckes Leben vor der Anstellung in Schneeberg wissen wir nahezu nichts. Das Geburtsdatum ist nicht bekannt. Er dürfte aber um 1695 geboren sein, denn 1716 ist er an der Universität Leipzig eingeschrieben. Die Matrikel nennt den Geburtsort Michelnitz (bei Zeitz).³⁴ Die Akten bezeichnen ihn als „Studiosus Iuris“.³⁵

Nachdem Lincke seine Stelle 1717 in Schneeberg angetreten hatte, kam es bereits 1719 zu Streitigkeiten mit dem Kantor, die das Vorrecht betrafen, den als zusätzliche Einnahmequelle geschätzten Instrumentalunterricht zu erteilen.³⁶

Trotz dieser Meinungsverschiedenheiten kam es wahrscheinlich um 1719 zur Weitergabe der Handschrift II. 6. 22 an Lincke. Den Anlaß dafür dürfte der große Stadtbrand vom 13. August 1719 gegeben haben. Lincke beklagt in einem Schreiben vom 11. Oktober 1719 an das Leipziger Konsistorium den Verlust seiner Musikaliensammlung:³⁷

²⁷ Ebd., S. 382.

²⁸ Datum nach Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 18), S. 303.

²⁹ Dies geht aus einem Brief des Superintendenten Christian Gotthelf Blumberg vom 5. Juni 1717 hervor (SächsHStA: 4979 [wie Anm. 13]). Eine Quittung aus dem KA Schneeberg: QA/2 (*Privat-Acta EEE. | die Ersetzung des Organisten | dienstes in Schneeberg | betr.*, Bl. 12') bestätigt diese Aussage. Danach hatte Umblauft „1 rthl 8 gr.“ für das Orgelspiel bei verschiedenen Hochzeiten erhalten, weil er „des gedachten Organistens vices völlig bis dato verrichtet“. Musikalien hatte er – wie das Repertoire des Handschrift II. 6. 22 zeigt – offensichtlich zur Verfügung.

³⁰ Nach Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig 1926–41, (*Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte: Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig*), Repr. Leipzig 1974, Bd. 3: *Von 1723 bis 1800*, S. 113 war Zetsche von 1714–1716 Organist an der Leipziger Paulinerkirche.

³¹ SächsHStA: 4979 (wie Anm. 13).

³² Ebd., zwei Briefe vom 23. September und vom 18. Oktober 1717.

³³ Ebd., Briefe Linckes vom 18. Oktober 1717 und vom 11. Oktober 1719 an das Leipziger Konsistorium mit der Bitte um finanzielle Hilfe und die ausstehende Konfirmation.

³⁴ Vgl. Erler, *Die jüngere Matrikel* (wie Anm. 22), Bd. 3, S. 240.

³⁵ SächsHStA: 4979 (wie Anm. 13), Brief vom Superintendenten Blumberg vom 5. Juni 1717.

³⁶ KA Schneeberg: QA/4 (wie Anm. 14).

³⁷ SächsHStA 4979 (wie Anm. 13).

„Es hat solches sehr schnelle Unglück nicht nur über die 50 fl. an meinen *Moebeln* laut *Attestat.* des Raths von Schnee., sondern auch überdieß meine zur Kunst gehörige *Musicalia* so über die 60 fl. werth ebenermaßen zu nichte gemachet, dieses mein Bißgen Vermögen aber hat dahero nicht *salviret* werden können, weiln mich so gleich des sehr schönen Ihnen theils wohlbekanntnen kostbahnen Orgel-Werckes euserst angenommen.“

Vermutlich sollte dieser Verlust durch die Übergabe der Handschrift gemildert werden. Durch den Brand wurde die Schneeberger Hospitalkirche in Schutt und Asche gelegt. Am 27. Februar 1737 wurde sie wieder einweihet. Dabei wurde die von Umblauftt komponierte dreisätzigte Kantate *Herr hebe an zu segnen* aufgeführt. Sie ist bisher nicht aufgefunden worden.³⁸ Nachdem Umblauftt ab 1747 zwei Substituten erhalten hatte, dankte er 1753 ab.³⁹ Er starb am 18. November 1757 im Alter von 84 Jahren.⁴⁰

Über Linckes musikalisches Wirken läßt sich kaum etwas sagen. Christian Voigt, der von 1733 bis 1745 Organist in Waldenburg war, gibt einen Brief Linckes vom 23. Oktober 1737 wieder, aus dem hervorgeht, daß sich Lincke durch das Lesen musiktheoretischer Abhandlungen wie Lorenz Mizlers *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* auf dem Laufenden hielt: „Herr M. Mizlers musicalisches Tractätgen folget hierbey wiederum mit grossem Dank zurück, und werde ich mir solche, als eine nützliche Bibliothec. selbst anschaffen; [...]“⁴¹ Darüber hinaus wird die Bekanntschaft Linckes mit dem Bachschüler und damaligen Zwickauer Organisten Johann Ludwig Krebs erwähnt.

3. Datierung und regionaler Hintergrund

Das Geburtsjahr Umblauftts schließt die Entstehung der Sammelhandschrift II. 6. 22 vor 1690 aus. Die Arie von Vogler sowie der in dem oben zitierten Brief Linckes erwähnte Musikalienverlust beim Stadtbrand 1719 sprechen dafür, daß die erste Schicht vor 1719 abgeschlossen wurde.

Demnach könnte die Handschrift schon während Umblauftts Ausbildungszeit in Leipzig angelegt worden sein.⁴² Dagegen spricht aber, daß die Werke Pezolds, des jüngsten, wohl um 1677 geborenen Komponisten, kaum vor 1700 bekannt und verbreitet gewesen sein dürften. Es kommt hinzu, daß das Bild der Handschrift konstant ist und nur wenige Veränderungen (z. B. Rastralwechsel oder neue Formen des Sopranschlüssels) aufweist.

³⁸ Vgl. hierzu Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 18), S. 301. Das Programm für den Wiedereinweihungsgottesdienst, das den Text der Kantate enthält, befindet sich in D-DI: 3 A 6098.

³⁹ Vgl. hierzu SächsHStA: 4982 (wie Anm. 15), Bl. 37' u. 46'.

⁴⁰ Datum nach dem Bestattungs-Buch (Jahrgang 1757, Reg.-Nr. 171) des Pfarrarchivs von St. Wolfgang in Schneeberg.

⁴¹ Christian Voigt, *Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten* [...], Erfurt 1742, S. 103–105. Der Brief Linckes ist auszugsweise abgedruckt in: *Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Hrsg. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Bacharchiv Leipzig), Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Kassel u. a. 1969, S. 405.

⁴² Dazu würde das Aufgreifen der nach 1700 eigentlich veralteten Form der Canzona passen. In mitteldeutschen Handschriften ist diese allerdings nur in geringer Zahl vertreten.

Dies deutet darauf hin, daß sie „am Stück“ innerhalb eines überschaubaren Zeitraums entstanden ist, also nach Umblauffts Leipziger Zeit, frühestens um 1700.⁴³

Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, daß Umblaufft die Handschrift nicht für sich selbst, sondern erst um 1719 für Linckes Bedarf angelegt hat.⁴⁴ Untermauern könnte dies die Tatsache, daß Umblaufft die Handschrift mit sechs eigenen Präludien beginnt. Diese These würde die Repertoireauswahl erklären. Es handelt sich ausnahmslos um mitteldeutsche Komponisten und es fällt auf, daß namhafte Musiker wie Pachelbel, Kuhnau und auch Krieger nicht präsent sind. Man darf wohl annehmen, daß dies nicht auf die Provinzialität von Schneeberg zurückführen ist, sondern eher mit dem schwierigen Verhältnis der beiden zusammenhängt.⁴⁵

Die Komponisten, die in der Handschrift vertreten sind, lassen sich, ihrer Herkunft gemäß, differenzieren. Die meisten von ihnen – Witt (Gotha), Pestel (Altenburg), Garthoff (Weißenfels) und Vetter (Rudolstadt) – wirkten in einem Gebiet, das heute in Thüringen liegt. Aus dem heutigen Sachsen kamen Pezold (Dresden) und Umblaufft (Schneeberg). Nur Werckmeisters Wirkungsstätten (Quedlinburg, Halberstadt) liegen in Sachsen-Anhalt. Der Wirkungskreis der Komponisten, die in der Handschrift vertreten sind, konzentriert sich demnach auf den Raum südlich von Leipzig. Leipzig scheint somit ihr gemeinsamer Bezugspunkt gewesen zu sein. Schon Otto Voss ordnet einen Großteil der angeführten Komponisten dem sogenannten „Leipziger-Vogtländischen Kreis“ zu.⁴⁶ Ihm gehören Umblaufft, Witt, Pestel, Vetter und Garthoff an. Insofern repräsentiert die Handschrift II. 6. 22 die Tastenmusik einer relativ geschlossenen Region.

Mit Witt (später Hofkapellmeister), Pestel, Garthoff (zuvor Hofoboist), Pezold und Vetter (zuvor städtischer Organist) waren die meisten der in der Handschrift vertretenen Komponisten vorwiegend als Hoforganisten tätig. Werckmeister war überwiegend als städtischer Organist angestellt, während Umblaufft abgesehen von der Vertretung der Vakanz nie ein Organistenamt inne hatte, sondern ausschließlich als Kantor wirkte.

4. Repertoire

Die Handschrift ist mit 22 Blättern deutlich kleiner als andere Klavierbücher.⁴⁷ Choralgebundene Werke sind nicht vorhanden. Es dominieren Stücke im fantastischen oder

⁴³ Daß Umblaufft nach dem Amtsantritt in Schneeberg zur Beschaffung von Musikalien auf die briefliche Korrespondenz zurückgriff, zeigt ein Brief Umblauffts aus dem StA Schneeberg: 3072, Bl. 29'–30', in dem er von einem „Accidens“ zur „Bestreitung der damahls kostbahrn Correspondenz-Unkosten vor Musicalien“ berichtet. Auch privat wird er sich wohl auf diesem Weg mit neuen Kompositionen versorgt haben, eventuell sogar durch seinen Schüler Stölzel, mit dem er ja lange Zeit brieflich verkehrte. Insofern war die Zusammenstellung der Werke nicht an die Studienzeit im Musikzentrum Leipzig geknüpft.

⁴⁴ Zieht man in Erwägung, daß Umblaufft mit Johann David Heinichen bekannt war, der ja 1717 sein Amt als Kapellmeister in Dresden angetreten hatte, so kann man nicht ausschließen, daß dieser ihm Kompositionen seines Kollegen Pezold hat zukommen lassen.

⁴⁵ Es ist davon auszugehen, daß Umblaufft angesichts der skizzierten Möglichkeiten der Repertoirebeschaffung Abschriften der Werke dieser Komponisten besaß.

⁴⁶ Otto Voss, *Die sächsische Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1936, Jena 1936, S. 39 f.

⁴⁷ Eventuell läßt sich dies mit den Umständen der Entstehung erklären.

freien Stil. 13 der insgesamt 27 Stücke sind Präludien, dazu kommen Tänze und Tanzvariationen (eine Suite und vier Ciaconen), vier strengstimmige Kompositionen (zwei Fugen und zwei Kanzonen) und eine *Aria variata* (*Air* in *c*-Moll). Elf Stücke sind anonym überliefert. Die Mehrzahl der Werke stammt von Umblauft. Witt und Pestel sind mit jeweils zwei Kompositionen vertreten, und Vetter und Garthoff werden jeweils nur einmal als Autor genannt. Nur eine Teilkonkordanz ließ sich nachweisen – der hohe Anteil singulär überlieferter Werke ist typisch für derartige Sammelhandschriften des 17. Jahrhunderts, wengleich nicht in diesem Umfang. Außer der Suite waren prinzipiell alle Kompositionen im Gottesdienst brauchbar.⁴⁸

Ein durchgehendes Ordnungskriterium gibt es nicht, dennoch sind Komplexe erkennbar. Den ersten Abschnitt bilden die sechs Präludien von Umblauft (Nr. 1–6),⁴⁹ die die Tonbuchstaben *C* bis *G* abdecken.⁵⁰ Der Canzona von Werckmeister (Nr. 7) folgt eine weitere Gruppe von sechs Präludien (Nr. 8–13). Nur das erste dieser Stücke kann einem Komponisten, Garthoff, zugewiesen werden. Auch hier ist die tonartige Anordnung (in der Abfolge *C*-Dur, *c*-Moll, *D*-Dur, *d*-Moll, *E*-Dur, *F*-Dur) offensichtlich. Danach geht es bis Nr. 17 ohne ein erkennbares Muster weiter. Erst die drei Ciaconen (Nr. 18–20) bilden wieder eine Gruppe. Diese erste Schicht schließt mit zwei Stücken von Witt.

Für die Einordnung dieser Ergebnisse in einen größeren Kontext wurden als Vergleichsmaterial weitere Sammelhandschriften mit Tastenmusik herangezogen, die etwa in derselben Zeit entstanden sind und ebenfalls mitteldeutsche Tastenmusik enthalten:

- das *Mylauer Tabulaturbuch*:⁵¹ D-MY: H 3 a; im folgenden: Mylauer TB
- *Klavierbuch Gerber*:⁵² D-B: Mus. ms. 40268; im folgenden: Gerber KB
- *Tabulaturbuch Eckelt*:⁵³ D-B: Mus. ms. 40035 (olim Z 35); zur Zeit PL-Kj; im folgenden: Eckelts TB
- das *Andreas-Bach-Buch*:⁵⁴ D-LEm: III. 8. 4; im folgenden: ABB

⁴⁸ Auch die zwei Fugen (Nr. 15 von Pezold, Nr. 17 von Vetter) weisen die bei Riedel, *Quellenkundliche Beiträge* (wie Anm. 6), S. 88 erwähnte „versettenartige“ Kürze auf, die an eine Verwendung für den Gottesdienst denken läßt.

⁴⁹ Nr. 2 muß als Werk Umblaufts angesehen werden.

⁵⁰ Allerdings nicht in alphabetischer Reihenfolge.

⁵¹ Vgl. zu dieser Quelle ausführlicher John R. Shannon, *The Mylauer Tabulaturbuch, a Study of the Preludial and Fugal Forms in the Hands of Bach's Middle-German Precursors*, Diss. North Carolina 1962, Ann Arbor 1962 und den frühen Aufsatz von Max Seiffert, *Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750*, in: *AfMw* 1 (1918/19), Repr. Hildesheim 1964, S. 607–632.

⁵² Vgl. Walter Emery, *Gerber, Heinrich Nikolaus*, in: *New Grove Dictionary*, Bd. 7, London u. a. 1980, S. 248. Das Klavierbuch selbst wird auch bei Alfred Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 7–18, speziell S. 8 ff. besprochen.

⁵³ Vgl. hierzu besonders den Aufsatz von Christoph Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke* (Hrsg. Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg), Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–386.

⁵⁴ Vgl. hierzu ausführlicher die Arbeiten von Robert Stephen Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University (Cambridge, Mass.) 1987 und Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 30 ff.

Die Handschrift II. 6. 22 nimmt in dieser Quellengruppe eine Sonderstellung ein, da sie nur Stücke mitteldeutscher Komponisten aufweist. Die anderen Handschriften enthalten Werke aus zumindest einer weiteren Region. Sie berücksichtigen zudem auch Stücke bekannter Komponisten.⁵⁵ Hinsichtlich ihrer Funktion ähnelt die Handschrift II. 6. 22 am ehesten dem ABB und dem Mylauer TB. Sie sind zu den Klavierbüchern mit gemischtem Repertoire zu rechnen, die weder dem privaten noch dem gottesdienstlichen Gebrauch eindeutig zuzuordnen sind. Hinzu kommt, daß der damaligen Repertoiregemeinschaft von Tastenmusik entsprechend nur in bestimmten Fällen ein spezifisches Instrument erforderlich ist. Die Provenienz und die geringe Zahl an Tanzsätzen sprechen aber für den primären Einsatz im Gottesdienst. Bei dem Eckeltschen TB und dem Gerber KB steht der didaktische Zweck im Vordergrund. Auch die Anordnung der Stücke gleicht der der anderen Quellen. Nur das Mylauer TB ordnet als einziges Klavierbuch sein Repertoire konsequent nach Tonarten.⁵⁶ Die folgende Übersicht faßt die wichtigsten Gesichtspunkte zusammen:

	II. 6. 22	Mylauer TB	Gerber KB	ABB	Eckelts TB
Notationsform	moderne Notenschrift	moderne Notenschrift	moderne Notenschrift	<u>moderne</u> <u>Notenschrift</u> / Orgeltabulatur	Orgeltabulatur
Datierung	ca. 1700–1719	ca. 1685–1700	1715	ca. 1707/8–1713	1692
Schreiber	C. Umblauft	unbekannt	H. N. Gerber	<u>J. C. Bach</u> , JSB u. a.	J. Pachelbel und <u>J. V.</u> <u>Eckelt</u>
Komponisten	MD	<u>MD</u> , ND, I?	<u>MD</u> , ND	<u>MD</u> , ND, SD, I, F, JSB	<u>MD</u> , <u>SD</u>
Gattungen	cff	cff, ChB	cff, ChB	cff, ChB	cff, ChB
Zweck	gKB	gKB/G	gSB	gKB	gSB
Ordnung	z. T. Ga / K / TA	<u>TA</u> / Ga	z. T. Ga / TA	z. T. Ga / K	Eph / z. T. Ga / TA
Quellen	unbekannt	z. T. Drucke	Irrgang	z. T. Drucke und JSB	<u>J. Pachelbel</u> u. a.
Anonyma	einige	einige	einige	kaum	einige

Abkürzungen: MD=Mitteldeutschland; ND=Norddeutschland; SD=Süddeutschland; I=Italien; F=Frankreich; JSB=Johann Sebastian Bach; ChB=Choralbearbeitungen; cff=cantus-firmus-frei; gKB=gemischtes Klavierbuch; gSB=gemischtes Studienbuch; G=Gottesdienst; TA=Tonarten; Ga=Gattungen; K=Komponisten; Eph=Erwerbsphasen; z. T.=zum Teil; (Unterstreichungen geben Schwerpunkte an)

⁵⁵ Das ABB bildet hierbei mit seiner breiten Palette einen extremen Gegenpol, der nicht den Normalfall darstellt.

⁵⁶ Darüber hinaus können auch die einzelnen Erwerbsphasen des Eckeltschen TB als Gliederungselement angesehen werden.

5. Musikalische Aspekte

Nachfolgend einige summarische Anmerkungen zur Musik der ersten Schicht:

Präludien: Umblauffs Präludien zeigen Experimentierfreude mit der Form. Das Präludium in *C-Dur* (Nr. 1) gehört zum einteiligen Typus, auch wenn es aus zwei einander entsprechenden Abschnitten besteht. Es ist mit einer beherrschenden Grundidee wie Kuhnaus einteilige Präludien monothematisch angelegt. In den zweiteiligen Stücken kombiniert Umblaufft ähnlich wie Kuhnau unterschiedliche Gestaltungsformen freier und imitativer Abschnitte. Ein Teil folgt dabei jeweils einem bestimmten Muster. Das Präludium in *c-Moll* (Nr. 2) ist imitativ angelegt. Der zweite Teil bringt das Anfangsmotiv in der Umkehrung. Der Beginn des Präludiums in *e-Moll* (Nr. 3) beeindruckt durch kühne Harmonik im Anfangsabschnitt, der anschließend in Achtelfigurationen übergeht. Die Bewegungsrichtung beider Motive wird im zweiten Teil umgekehrt. Im Präludium in *g-Moll* (Nr. 4) sind beide Teile imitativ gearbeitet; dem zweiten Teil liegt ein eigenes Motiv zugrunde. Die Anlage der beiden letzten Präludien (Nr. 5 u. 6) kann als konzentrierte Form des „bipolaren Zyklus“ von Präludium und Fuge betrachtet werden. Innerhalb eines Stücks werden ein freier und ein imitativer Abschnitt einander gegenübergestellt. In beiden Präludien sind die zwei Teile aber deutlich voneinander abgesetzt.

Eine zweite Präludien-Gruppe umfaßt die Nummern 8–13. Das Präludium *C-Dur* von Garthoff (Nr. 8) ist wohl für die Orgel bestimmt, da es ohne Pedal nicht gespielt werden kann. Es ist mehrteilig und besteht aus toccatischer Einleitung, einem Abschnitt im gebunden polyphonem Stil und einem fugierten Schluß.⁵⁷ Ähnliche Stücke haben auch Kuhnau oder Pachelbel komponiert. Wie Umblauffs Werke weist das Präludium den für mitteldeutsche Tastenmusik typischen, einfach gehaltenen Satz auf, der auch für das Repertoire des Mylauer Tabulaturbuch charakteristisch ist. Es entspricht damit dem Typus von Gebrauchsmusik, der auf die Fähigkeiten eines „Durchschnittsorganisten“ zugeschnitten war.⁵⁸ Als Ausnahme in dieser Gruppe ist das Präludium (Nr. 16, *d-Moll*) hervorzuheben. Es ist für die Interpretation auf einer großen Kirchenorgel angelegt; das Pedal wird hier eigens gefordert.⁵⁹ Spannungsaufbau und Themenbehandlung übertreffen die Präludien von Umblaufft und Garthoff. Das Stück besteht aus einer freien toccatischen Einleitung, einem akkordischen Satz und einem imitativ angelegten Schluß: einer voll ausgeprägten dreistimmigen Fuge über ein prägnantes Thema.

Canzonen: Die Handschrift enthält zwei Canzonen. Sie lassen sich als einteilige kürzere Formen nur zu dem neueren, einteiligen Typ Buxtehudes in Beziehung setzen.⁶⁰ Während in Werckmeisters Canzona in *g-Moll* das aus der Anfangsphase der Gattung stammende Repetitionsmotiv vorherrscht, behandelt Witt in seiner Canzona in *B-Dur* das Thema freier. In beiden Stücken dominieren zwei sich abwechselnde Formen der „The-

⁵⁷ Auch die anderen fünf Präludien folgen diesem Schema mit einem freieren Einleitungsteil (der weiter aufgegliedert werden kann) und einem meist längerem fugierten Abschnitt.

⁵⁸ Vgl. hierzu Riedel, *Quellenkundliche Beiträge* (wie Anm. 6), S. 164 ff.

⁵⁹ Auch hier findet sich aber keine virtuose Pedalbehandlung wie beim „norddeutschen Orgelpräludium“.

⁶⁰ Inwieweit es sich hier um norddeutschen Einfluß oder um eine parallele Erscheinung handelt, muß offenbleiben.

menbeantwortung“. Darüber hinaus tauchen auch Umkehrungen des Themas, Engführungen und themenfreie Passagen auf. Die einteilige Form beschreibt somit ein spätes Stadium der Canzona, das eine deutliche Nähe zur neuen Form der Fuge aufweist.

Chaconne und Passacaglia: Mit der Chaconne *B-Dur* (Nr. 27) enthält die Handschrift ein weiteres Werk von Witt. Dazu kommen drei weitere Chaconnen (Nr. 18–20). Die erste Chaconne wird Pestel zugeschrieben, die übrigen beiden sind anonym überliefert. Die Chaconne von Witt bietet 20 Variationen. Das Ostinato-Modell besteht aus einer verhältnismäßig freien, rhythmisch aufgelockerten Baßlinie⁶¹:

I – VI – III – IV – V – I | VI – V – IV – V – VI – IV – V – (I)

Refrainartige Wiederholungen des ruhigen Ausgangsmodells inmitten der figurierten Variationen gliedern das Stück. Gleichartige Diskant- und Baßfigurationen werden mehrmals miteinander kombiniert, so daß der Eindruck eines Stimmentausches entsteht. Insgesamt betrachtet entsprechen Witts Variationsformen entsprechen denen Pachelbels und Kuhnau. Auch das Fehlen virtuoser Passagen unterstreicht die Zugehörigkeit zum mitteldeutschen Einflußbereich.⁶² Die Anweisung „Harpegg.“ für eine ganze Passage (Takt 127–133) bestimmt das Stück vielleicht für ein Saitenklavier.⁶³

Pestel war – das zeigen seine anderen Tastenmusikwerke – imstande, mehr als nur Gebrauchsmusik wie die Präludien des Mylauer TB zu verfertigen. Gleichwohl bewegt sich seine Chaconne in *C-Dur* wie Witts Komposition im Rahmen des damals Üblichen. Insgesamt ist die Chaconne mit Thema und zehn Variationen deutlich kürzer als die Witts. Der Baß ist viertaktig und entspricht in seiner rundläufigen Anlage dem Baß von Witt:

I – V – I – (II) – III – IV – (V) – VI – III – (IV) – V

Auch Pestel paart Diskant- und Baßfigurationen. Zusätzlich treten diese auch gleichzeitig in einer Variation auf. Da kein Pedal zur Ausführung nötig ist, besteht ebenfalls die Möglichkeit zum Vortrag auf einem Saiteninstrument.

Suite: Die Handschrift enthält eine Partie in *g-Moll* von Pestel (Nr. 21–25). Im ABB ist eine andere Partie (Nr. 12, *D-Dur*), eine Ouvertüresuite, überliefert. Im Gegensatz dazu entspricht die Partie *g-Moll* der Handschrift II. 6. 22 dem auf Froberger zurückgehenden Suitentypus. Zu den Stammsätzen kommt lediglich eine zwischen Courante und Sarabande eingeschobene Gavotte. Variative Zusammenhänge der Sätze sind nicht vorhanden. Die Gigue weist die eher seltene geradtaktige Form auf und ist imitatorisch (mit

⁶¹ Die römischen Ziffern geben dabei wie auch im folgenden Beispiel Tonstufen und nicht Akkordfunktionen an, auch wenn diese z. T. zusammenfallen.

⁶² Demgegenüber stellt die Passacaglia *d-Moll* (D-Hs: ND VI 3197^b, Konkordanzen in Kassel und urspr. auch in Frankfurt) Witts mit dem eher in Werken nord- und süddeutscher Komponisten anzutreffenden Passagenwerk eine Ausnahmeerscheinung dar. Die höheren technischen Ansprüche, die in dieser Form weder bei Pachelbel noch bei Kuhnau anzutreffen sind, haben vielleicht dazu beigetragen, daß das Werk einst Bach zugeschrieben wurde.

⁶³ Eine weitere Chaconne Witts in *e-Moll* (D-Hs: ND VI 3392¹) erfordert dagegen – ähnlich wie einige von Pachelbels Variationswerken – den Einsatz des Pedals.

der Umkehrung des Themas im zweiten Teil) gesetzt. Die Sarabande ist rein akkordisch angelegt. Die häufig anzutreffende Anlage in zwei achttaktige Teile ist hier durch ein dreiteiliges Modell ersetzt.

Fugen: Die erste Fuge stammt von Pezold (Nr. 15), die zweite (Nr. 17) ist anonym; sie kann aufgrund einer Teilkonkordanz mit einer Fuge *G*-Dur aus dem Mylauer TB (Nr. 127) Nicolaus Vetter zugeschrieben werden.⁶⁴ Es handelt sich um eine Kurzform der Fuge, die im Mylauer TB überliefert ist. In der Leipziger Version umfaßt Veters dreistimmige Fuge lediglich zwölf Takte. Wie Pachelbel und andere mitteldeutsche Komponisten verwendet Vetter ein Repetitionsmotiv. Ähnlich kurz ist Pezolds ebenfalls dreistimmige Fuge. Eventuell handelt es sich auch hier um eine Kürzung, da das Stück im Vergleich mit Pezolds anderer Fuge einen sehr rudimentären Eindruck hinterläßt. Bei beiden Fugen Veters und Pezolds sprechen die Kürze und die einfache Anlage für den Gebrauch im Gottesdienst.⁶⁵

6. Schlußbemerkung

Die Handschrift II. 6. 22 stellt eine weitere Quelle für Aussagen über die Musizierpraxis in Mitteldeutschland im Hinblick auf Tastenmusikwerke dar. Zudem überliefert sie auf kleinem Raum eine breit gefächerte Repertoireauswahl ausschließlich mitteldeutscher Komponisten, darunter Werke des ersten Lehrers von Gottfried Heinrich Stölzel. Aufgrund der speziellen Umstände der Entstehung als Gebrauchshandschrift für den Schneeberger Organisten Gottfried Lincke ist diese Werkauswahl nur bedingt mit anderen repräsentativen Handschriften zu vergleichen. Trotzdem liefert sie unter anderem einen weiteren Anstoß, das Werk eines für den Bereich der mitteldeutschen Tastenmusik vor Bach wichtigen Komponisten wie Christian Friedrich Witt editorisch zu erschließen.

⁶⁴ Das Mylauer TB ist eine der Hauptquellen für Veters weitere Fugen, während sich von Pezold nur einere weitere Fuge erhalten ist.

⁶⁵ Ähnlich wie die Vesettenbücher des süddeutschen Raums enthalten viele mitteldeutsche Handschriften derartige Werke.

Inventarverzeichnis der ersten Schicht

Lage	Blatt	Seite	Nr.	Originale Überschrift	Gattung	Tonart	Bemerkungen
1	1 ^r	–	–				In die Innenseite des Vorderdeckels eingeklebt
1	1 ^v	–	–				Inschrift, darüber beschnittenes Vorsatzblatt mit Angaben zum Inhalt von Becker
1	2 ^r	–	–				Ersetzt; erhaltener Stumpf mit neuem Blatt überklebt; grobe Inhaltsangabe von Bernhardt
1	2 ^v	–	–				Leer
1	3 ^r –4 ^v	1–3	1	<i>I. Praeludium ex C. e. C. U.</i>	<i>Präludium</i>	C-Dur	Umblauft; Beginn Rastral 1
1	4 ^r –5 ^r	4–5	2	<i>II. Prael: ex C. Dis.</i>	<i>Präludium</i>	c-Moll	Umblauft?
1	5 ^v –6 ^r	6–7	3	<i>III. Prael: ex E. G. C. U.</i>	<i>Präludium</i>	e-Moll	Umblauft
1	6 ^v	8	4	<i>IV. Prael: ex G b. C. U.</i>	<i>Präludium</i>	g-Moll	Umblauft
2							1. Blatt der Lage fehlt
2	7 ^r	9	4				Fortsetzung von Nr. 4
2	7 ^v –8 ^r	10–11	5	<i>V. Prael: ex F. gis C. U.</i>	<i>Präludium</i>	f-Moll	Umblauft
2	8 ^v –9 ^v	12–14	6	<i>VI. Prael: ex D. fis C. Um:</i>	<i>Präludium</i>	D-Dur	Umblauft
2	9 ^v –10 ^f	14–15	7	<i>VII. Canzon. A Werckm. G. b.</i>	<i>Canzona</i>	g-Moll	Werckmeister; letzte Akkol. auf Bl. 10 ^f ist leer; Bl. 9 ^v nur 3 Akkol.
2	10 ^v	16	–				Rastral 1/2; leer, rastriert
2	11 ^r –11 ^v	17–18	8	<i>V.III. Prael: in. C. ♯. Mr. Garthoff.</i>	<i>Präludium</i>	C-Dur	Garthoff; Bl. 11 ^r : Rastral 1/2; Bl. 11 ^v : Beginn Rastral 2
2	11 ^v –12 ^r	18–19	9	<i>IX. Prael: in. C. ♭.</i>	<i>Präludium</i>	c-Moll	Garthoff?
2	12 ^v	20	10	<i>X. in. D. ♯.</i>	<i>Präludium</i>	D-Dur	Garthoff?
2							8. Blatt der Lage fehlt
2	13 ^r	21	10				Fortsetzung von Nr. 10
2	13 ^r	21	11	<i>XI. in. D. ♭.</i>	<i>Präludium</i>	d-Moll	Garthoff?
2							10. Blatt der Lage fehlt
3	13 ^v –14 ^r	22–23	11				Fortsetzung von Nr. 11
3	14 ^r –14 ^v	23–24	12	<i>XII. in. E. ♯.</i>	<i>Präludium</i>	E-Dur	Garthoff?

3	14 ^v –15 ^v	24–26	13	<i>XIII. in. F. ♯.</i>	<i>Präludium</i>	F-Dur	Garthoff?
3	15 ^v –16 ^r	26–27	14	<i>XIX. Air. in C. ♭.</i>	<i>Aria variata mit drei Variat.</i>	c-Moll	Fehler in der Numerierung; Vorlage evtl. RISM A/II: 452.000.247
3	16 ^r	28	15	<i>XX. Fuga. in. D. ♭. C. Petzold.</i>	<i>Fuge</i>	d-Moll	Pezold
3	16 ^v –17 ^v	28–30	16	<i>XXI. Prael. in D. ♭.</i>	<i>Präludium</i>	d-Moll	
3	17 ^v	30	17	<i>XXII. Fug. in. G. ♯.</i>	<i>Fuge</i>	G-Dur	Vetter; Teilkonkordanz mit Mylauer TB Nr. 9
3							5. Blatt der Lage fehlt
3	18 ^r	31	18	<i>XXIII. Ciaccona. In. C. ♯. di. G. E. Bestel.</i>	<i>Chaconne</i>	C-Dur	Pestel
3	18 ^v	32	19	<i>XXIV. Alia Ciaccona. In E. ♭.</i>	<i>Chaconne</i>	e-Moll	
3	18 ^v –19 ^v	32–34	20	<i>XXV. Ciaccona. In D. ♭.</i>	<i>Chaconne</i>	d-Moll	
3	19 ^v	34	21	<i>XXVI. Gigy. Partie. In G. ♭. Bestel.</i>	<i>Partie / Gigue</i>	g-Moll	Pestel
3	19 ^v –20 ^r	34–35	22	<i>XXVII. Allemande.</i>	<i>Allemande</i>	g-Moll	Pestel
3	20 ^r	35	23	<i>XXVIII. Courant.</i>	<i>Courante</i>	g-Moll	Pestel
3	20 ^v	36	24	<i>XXIX. Gavotte.</i>	<i>Gavotte</i>	g-Moll	Pestel
3	20 ^v	36	25	<i>XXX. Sarab.</i>	<i>Sarabande</i>	g-Moll	Pestel
3/4	20 ^v –21 ^r	36–37	26	<i>XXXI. Canzon. In B. Witt:</i>	<i>Canzona</i>	B-Dur	Witt
4	21 ^r –22 ^r	37–39	27	<i>XXXII. Ciaccona. B. Witt.</i>	<i>Chaconne</i>	B-Dur	Witt; letzte Akkol. auf Blatt 22 ^r ist leer

Besprechungen

Ingeborg Stein, *Heinrich Schütz und Köstritz. Zur Rezeption des Komponisten in seinem Geburtsort*, Bucha: quartus-Verlag 2003, 211 S.

Im Rahmen der mitteldeutschen Museen und Gedenkstätten, die sich der Musik widmen, nimmt das Geburtshaus von Heinrich Schütz im wenige Kilometer nördlich von Gera gelegenen Bad Köstritz einen bedeutenden Platz ein.

Ingeborg Stein, von 1985 bis 1999 Direktorin der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, schildert in ihrem Buch die bewegte Geschichte dieses Hauses: Als „Oberer Gasthof“ gehörte das repräsentative Gebäude dem Vater von Heinrich Schütz und wechselte später als Gasthof „Zum Guldernen Kranich“ häufig den Eigentümer. Im Jahre 1953 beschlossen die DDR-Behörden den Teilabriss des Hauses, brachten aber gleichzeitig im verbleibenden Teil des Gebäudes ein kleines Schütz-Museum unter. 1985 schließlich konnte das gesamte Haus als Forschungs- und Gedenkstätte eingerichtet werden, in dieser Form existiert es auch heute.

Das Buch von Ingeborg Stein geht allerdings weit über eine bloße Institutionsgeschichte hinaus und leistet – besonders im ausführlichen Abschnitt über die Schützpflege in der DDR – einen wichtigen Beitrag zur Zeitgeschichte.

Am Beispiel Köstritz wird deutlich, wie stark die Ehrung eines Komponisten von den jeweils herrschenden Ideologien instrumentalisiert werden konnte. War Schütz für die Nationalsozialisten das „Lumen Germaniae“, wertete die offizielle DDR-Kulturpolitik der 50er und 60er Jahre Heinrich Schütz als einen „Mahner für Frieden und Gerechtigkeit“ sowie „Vorkämpfer“ für die sozialen Belange seiner Musiker, dessen Musik die „Sehnsucht nach Frieden und die Empörung gegen die absolutistische Willkür der Fürsten“ ausdrücke.

Das Musikjahr 1985 dagegen nutzte die DDR, ihre Musikpflege international zu präsentieren, lagen doch die Geburtsorte der drei Jubiläums-Komponisten Bach, Händel und Schütz auf ihrem Territorium und hatte man das Erbeverständnis neu definiert. Für Köstritz ergaben sich weitreichende Veränderungen: Im Geburtshaus wurden eine Forschungs- und Gedenkstätte mit zunächst 7, später sogar 11,5 Planstellen eröffnet, die Ausstellung bedeutend erweitert und in den Folgejahren zahlreiche Veranstaltungen durchgeführt.

Anschaulich, zum Teil geprägt durch ganz persönliche Erinnerungen der Autorin, sind aus dem Buch Ingeborg Steins Hintergründe der oftmals widersprüchlichen DDR-Kulturpolitik zu erfahren.

Ergänzt wird der Band durch aufschlußreiche Dokumente, die u. a. die Umstände des Teilabrisses 1953, aber auch die „Arbeitskonzeption“ der neu eröffneten Forschungs- und Gedenkstätte aus dem Jahre 1986 wiedergeben, zahlreichen Abbildungen sowie einer Aufzählung sämtlicher Publikationen, Wanderausstellungen und wissenschaftlicher Veranstaltungen des Schütz-Hauses von 1985 bis 1998.

Hans Rudolf Jung, *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen. Mit einer Einleitung zur Pflege der Figuralmusik in Großfahner, Eschenbergen und dem Herzogtum Sachsen-Gotha zwischen 1640 und 1750*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001 (Catalogus musicus, Bd. 17), 578 S.

Wer sich mit der Erforschung der Musikgeschichte Thüringens beschäftigt, wird speziell für das 17. und 18. Jahrhundert immer wieder mit der ernüchternden Tatsache konfrontiert, daß einer großen Zahl dokumentarischer Zeugnisse ein recht begrenztes Korpus an musikalischen Quellen gegenüber steht. Wenn Johann Sebastian Bach 1708 in seinem Mühlhäuser Entlassungsgesuch stolz von „der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen *music*“ spricht, dann muß diese Entwicklung mit einer heute kaum mehr vorstellbaren Menge an – wohl meist handschriftlichen – Aufführungsmaterialien einher gegangen sein. Kaum etwas davon ist heute noch an den historischen Stätten oder in den Forschungsbibliotheken aufzufinden. Die Ungunst der Zeitläufte und das mangelnde Verständnis späterer Generationen haben die von den thüringischen Kantoren, Organisten und Kapellmeistern des 17. und 18. Jahrhundert mühsam zusammengetragenen Musikaliensammlungen rasch wieder vergehen lassen; und so müssen wir uns heute mit der Situation abfinden, daß wir die künstlerischen Leistungen zahlreicher, einstmals angesehener Komponisten gar nicht mehr richtig bewerten können, da von ihrem Schaffen kaum etwas oder auch gar nichts übrig geblieben ist.

Ein besonderer Glücksfall war es daher, als 1968 bei Reparaturarbeiten in der Kirche des Städtchens Großfahner bei Gotha in einer mit Brettern abgetrennten Dachschräge eine etwa 400 Positionen umfassende kirchenmusikalische Sammlung aufgefunden wurde. Glücklicherweise bemühte sich die Kirchengemeinde umgehend um sachkundige Hilfe bei der Sicherung und Erschließung des Bestands, und so konnte Hans Rudolf Jung 1969 die Sammlung nach Weimar holen und mit der Sichtung und Verzeichnung beginnen. In den 1990er Jahren wurde die Sammlung als Depositum im Archiv des Landeskirchenrats Eisenach aufbewahrt, seit kurzem befindet sie sich im Thüringischen Musikarchiv der Musikhochschule Franz Liszt in Weimar. Nach Abschluß von längst überfälligen Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen wird sie in Zukunft hoffentlich einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sein.

Ausgangspunkt und Grundlage für jegliche wissenschaftliche Beschäftigung mit der Sammlung Großfahner bildet der 2001 von Jung im Druck vorgelegte thematische Katalog, der das Ergebnis der jahrelangen Beschäftigung des Autors mit dem Quellenbestand darstellt. Der eigentliche Katalogteil wird durch einen kenntnisreichen Essay zur Musikpflege im Herzogtum Sachsen-Gotha eingeleitet, der den historischen Kontext der verzeichneten Musikalien beleuchtet. Es stellt sich heraus, daß der Handschriftenbestand eigentlich aus zwei ursprünglich unabhängigen Teilsammlungen zusammengesetzt ist. Der ältere Teil geht auf den aus Erfurt stammenden Musiker Johann Christian Starckloff (1655–1722) zurück, der von 1681 bis zu seinem Tod in Eschenbergen bei Großfahner als Schulmeister, Kantor und Organist tätig war. Nach Starckloffs Tod wurden die von ihm gesammelten Musikalien von dem in Großfahner wirkenden Kantor Abraham Nagel (1689–1727) erworben und mit der dortigen Musikaliensammlung vereinigt. Jungs intensive Beschäftigung mit den musikalischen, archivalischen und historischen Quellen ist im Katalog auf Schritt und Tritt zu spüren: Neben der Identifizierung der Hauptko-

pisten konnte er vielfach auch die Nebenschreiber namentlich ermitteln; darüberhinaus gelang es ihm in zahlreichen Fällen, die Herkunft und Verwendung der Musikalien zu bestimmen.

Der Katalog behandelt zunächst die wenigen Sammelhandschriften und Drucke aus dem Besitz der Adjuvanten separat und verzeichnet sodann in alphabetischer Reihenfolge (beginnend mit den Anonyma) die eigentliche, aus Individualhandschriften bestehende Sammlung. Das Beschreibungsmodell mit detaillierten Angaben sowohl zu den verzeichneten Handschriften als auch zu den in diesen überlieferten Werken kann ohne Einschränkungen als vorbildlich bezeichnet werden. Mitgeteilt werden Notierungsweise (Tabulatur, Stimmen) und – sofern vorhanden – Originaltitel sowie originale Datierungen und Besitzvermerke; die Ergebnisse von Jungs Schreiberforschungen sind ebenfalls eingearbeitet. Die Werke werden durch Incipit, Gattungszugehörigkeit, Besetzung und – bei mehrteiligen Werken – genaue Angaben zu den einzelnen Sätzen oder Abschnitten charakterisiert; so wird auf knappem Raum ein recht konkreter Eindruck über den Aufbau der einzelnen Kompositionen vermittelt. Die genannten Vorzüge des Katalogs in Planung und Aufbau werden nur durch eine bedauerliche Häufung von Druckfehlern und Ungenauigkeiten im Detail getrübt; hier hätte durch eine abschließende aufmerksame Durchsicht des Manuskripts einiges vermieden werden können. Genauerer Prüfung scheinen gelegentlich auch die verwendeten Gattungsbegriffe zu bedürfen. So wurden etwa zur Kennzeichnung desselben musikalischen Sachverhalts die Begriffe „Aria“, „Geistliches Lied“ und „Fünfstimmiger Vokalsatz“ synonym verwendet. Etwas zu großzügig wurde offenbar auch mit der – textlich und formal eng definierten – Bezeichnung „Concerto-Aria-Kantate“ umgegangen. Den Wert des Katalogs kann dies indes nicht schmälern, zumal die mitgeteilten Werkdispositionen leicht entsprechende Korrekturen erlauben.

Mit dem Zuwachs von rund 400 Kompositionen werden Untersuchungen zur Entwicklung der mitteldeutschen Kirchenkantate auf eine neue Basis gestellt, zumal die Sammlung nur wenige Konkordanzen zu bereits bekannten Werken enthält. Neben zahlreichen „Kleinmeistern“ sind auch bekanntere Komponisten aus dem Umfeld des jungen Johann Sebastian Bach vertreten: Eine großbesetzte Psalmvertonung des Gehrener Organisten Johann Michael Bach wurde bereits im MBM-Jahrbuch 2000 von Rainer Kaiser vorgestellt. Mit neun – teils fragmentarisch überlieferten – Werken gewinnt erstmals auch der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstett als Vokalkomponist Konturen. Das gleiche gilt für den Römhilder Hoforganisten Johann Philipp Käfer, von dem die Sammlung Großfahner bedeutende Teile eines Kantatenjahrgangs bewahrt, der einem von Jung ermittelten Textdruck zufolge für das Kirchenjahr 1704/1705 komponiert wurde. Auch der obskure Komponist „Liebholdt“ ist mit zahlreichen bisher unbekanntem Werken vertreten, darunter Teile eines Passionskantatenzyklus. Zwei Solokonzerte (für eine Singstimme und obligate Violine) erweitern das Vokalschaffen Johann Pachelbels. Kennenswert sind darüberhinaus große Teile eines Doppeljahrgangs des Gothaer Kapellmeisters Christian Friedrich Witt; Jung konnte auch hier einen originalen Textdruck ausfindig machen, der eine Datierung der Werke auf das Kirchenjahr 1713/1714 ermöglicht.

Doch auch völlig unbekannte Meister gewinnen durch die Sammlung Profil. An erster Stelle ist hier der oben erwähnte Kantor Abraham Nagel zu nennen, der bislang überhaupt nicht als Komponist greifbar war. Seine insgesamt dreißig erhaltenen Kompositionen zeigen ihn als einen späten Vertreter der traditionellen Kantatentypen des 17. Jahrhunderts, die er teilweise mit moderneren Zügen zu mischen verstand. Auffällig ist seine Vorliebe für meist strophische Dichtungen, deren musikalische Umsetzung offenbar dem Schaffen Witts verpflichtet ist. Für seinen *Actus musicus* über die Heilung eines Taubstummen griff er auf ein Libretto des Leipziger Dichters Paul Thymich zurück, das erstmals 1684 von Johann Schelle in Musik gesetzt wurde.¹ Sollte Nagel den Text durch die Vertonung Schelles kennengelernt haben, würde dies implizieren, daß sein Bestand an Werken dieses Komponisten einst größer war als die heute nachweisbaren sechs Stücke. Immerhin findet sich auch unter diesen Kennenswertes: Die in Nagels Besitz befindliche Kantate Schelles „Siehe, es hat überwunden der Löwe“ ist von dessen bekannter, in der Sammlung Grimma erhaltener Vertonung dieser Dichtung von David Elias Heidenreich völlig unabhängig.² Diese Beobachtung ist ein weiteres Indiz für die Vermutung, daß Schelle den Heidenreich-Jahrgang zweimal vertont hat. Aufmerksamkeit verdient auch die Beobachtung, daß die Sinfonia zu Schelles Psalmvertonung „Zweierlei bitt ich von dir“ offenbar identisch ist mit der Einleitung des Konzerts „Barmherzig und gnädig ist der Herr“³ – ein zusätzlicher Beleg für die bei Schelle auch andernorts nachweisbare Mehrfachverwendung von musikalischem Material.

Derartige Beobachtungen ließen sich leicht vermehren. Nachdem Jungs Katalog nun allgemein zugänglich vorliegt, steht zu hoffen, daß Forschung und Praxis sich in Zukunft verstärkt mit dem Bestand auseinandersetzen werden und daß auch die von Jung angekündigten praktischen Ausgaben bald im Druck erscheinen.

Peter Wollny

¹ Zu Schelles Komposition vgl. Peter Wollny, *A Collection of 17th-Century German Vocal Music at the Bodleian Library*, in: *Schütz-Jahrbuch* 15 (1993), S. 77–108, speziell S. 89–99.

² Vgl. Gottfried Gille, *Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer*, in: *Mf* 38 (1985), S. 81–94.

³ Neuauflage in DDT.

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik Jahresbericht 2002

Von Claudia Konrad

Als Austragungsland des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* war 2002 Sachsen-Anhalt an der Reihe, wobei die Wahl auf die „Weltkulturerbestadt“ Quedlinburg fiel. Die Schirmherrschaft hatte der Kultusminister des Landes, Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz, übernommen, der die Veranstaltung am 1. Juni auch persönlich eröffnete. Der Aufforderung, Komponisten aus der jeweiligen Region zu berücksichtigen und musikalische „Ausgrabungen“ ins Programm aufzunehmen, kamen die Interpreten auch dieses Mal wieder nach: So waren in dem ausverkauften Eröffnungskonzert in der Stiftskirche St. Servatii Sinfonien von Johann Gottlieb Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, Jiri Antonin Benda und Johann Heinrich Rolle zu hören, die Ludger Rémy zum Teil eigens für diesen Anlaß eingerichtet hat. Unter seinem Dirigat musizierte das *Telemannische Collegium Michaelstein*. Dieses Konzert war zugleich ein Beitrag zum *Quedlinburger Musiksommer*, dessen künstlerischer Leiter Gottfried Biller auch den Festgottesdienst musikalisch gestaltet hat.

Der 1716 in Quedlinburg geborene Johann Heinrich Rolle, der mit seinen *Musicalischen Dramen* einen eigenen Oratorientypus schuf, wurde auch im zweiten Konzert – am 2. Juni in der Kirche St. Blasii – gewürdigt, das neben seiner Musikalischen Elegie *David und Jonathan* Auszüge aus dem *Messias* von Georg Philipp Telemann enthielt; Interpreten waren die *Mitteldeutschen Barocksolisten* mit namhaften Gesangssolisten unter der Leitung von Siegfried Pank. Bei beiden Kompositionen handelt es sich um Vertonungen von Klopstock-Texten: Diesem Dichter, eine der einflußreichsten Persönlichkeiten im deutschen – und europäischen – Geistesleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war das kleine Kolloquium unter dem Thema: *Musik und Musiker um Klopstock* gewidmet. Die Vorträge von Wilhelm Seidel, Wolf Hobohm, Monika Lemmel, Andreas Waczkat und Ralph-Jürgen Reipsch, die u. a. Pergolesis *Stabat mater*, Rolles *David und Jonathan*, die *Messias*-Vertonungen und *Errata zur Datierung und zu literarischen Vorlagen* von Rolles Kompositionen zum Gegenstand haben, werden im Jahrbuch 2003 der MBM abgedruckt.

Ergänzt wurde der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* durch eine Stadtführung, eine Museumsführung im Klopstockhaus und eine Matinee anläßlich des 50-jährigen Jubiläums der Kreismusikschule *Johann Heinrich Rolle*. Das *Collegium musicum Quedlinburg* sowie Lehrer und Schüler der Musikschule unter der Leitung von Rüdiger Herrmann brachten Kompositionen des Namensgebers und von Carl Christian Agthe zu Gehör; das ist umso verdienstvoller, als die meisten Werke des Ballenstedter Hof-Organisten und -Cembalisten bis heute als verschollen gelten.

Die *5. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* standen 2002 unter dem Motto: *Nationalstile im 17. Jahrhundert – Kulturaustausch an europäischen Residenzen*. Kooperationspartner der MBM waren wieder die Heinrich-Schütz-Häuser in Weißenfels und Bad

Köstritz sowie der Dresdner Kreuzchor. Um den Synergieeffekt, zum Beispiel den Austausch von Ensembles, zu verbessern, haben die Veranstalter erstmalig von der Staffe- lung an drei Wochenenden abgesehen und anstattdessen die Termine an zwei Schütz- Wirkungsstätten zusammengelegt und dem Schwerpunkort ein eigenes Wochenende eingeräumt.

Im Zentrum der Festtage stand im Berichtsjahr Bad Köstritz, wo auch das Symposium stattfand. Da die Referate im vorliegenden Jahrbuch abgedruckt sind (vgl. S. 229–263), soll an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden. Die musikalischen Veran- staltungen im Geburtsort von Heinrich Schütz beinhalteten Musik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts (*I Filomusi*), Musik der Kasseler Hofkapelle zur Zeit der Landgrafen Moritz und Wilhelm VI. von Hessen (*Johann Rosenmüller Ensemble*, Leitung: Arno Paduch) und französische Musik des 17. Jahrhunderts (*Sächsi- sches Vocaleensemble*, Leitung: Matthias Jung). Auf dem umfangreichen Programm stan- den weiterhin u. a. ein Cembaloabend mit Markus Märkl, ein Konzert mit dem Titel: *Antonia Bembo – Eine Italienerin in Paris* (convoce.coeln) sowie – als Höhepunkt – der Auftritt des französischen Ensembles *Jacques Moderne* (Leitung: Joël Suhubiette), das Werke von Claude Le Jeune und Heinrich Schütz gegenüberstellte. Eine Exkursion auf den Spuren von Heinrich Schütz und den Reußen führte nach Gera.

Den Anfang der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* machten Dresden und Weißenfels, wo Wolfgang Katschner mit dem *Bellum Musicum Weissenfels* Werke von Giovanni Gabrieli und Heinrich Schütz, der *Dresdner Kreuzchor* unter der Leitung von Roderich Kreile englische Chormusik und das österreichische Ensemble *Ars Antiqua Austria* virtuose Violin- und Tanzmusik am Wiener Kaiserhof um 1700 darboten; der *Dresdner Kammerchor* und das Ensemble *Alte Musik Dresden*, geleitet von Hans- Christoph Rademann, stellten ihr Konzert unter das Motto: *Mehrchöriges Musizieren in Venedig und Dresden*. In den Weißenfelser Teil des Festivals wurde erstmalig das 12 km entfernte Schloß Goseck einbezogen.

Sonderausstellungen zu den Themen: *Manu propria – Neues zu Heinrich Schütz' Notenschrift* (Weißenfels) und *1618 cluster 1648* des Künstlers Till Ansgar Baumhauer (Bad Köstritz) rundeten die Schütz-Tage ab.

Der *Musik in der mitteldeutschen Hofkultur* widmete die Ständige Konferenz Mittel- deutsche Barockmusik ihren jährlichen Kongreß, der in Kooperation mit der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ vom 5. bis 7. Dezember 2002 in Weimar stattfand (vgl. S. 54–228 des vorliegenden Bandes).

Im engen thematischen Zusammenhang mit dieser Tagung steht die gemeinsame Sen- dereihe der MBM und mdr-kultur: *Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen*, die im vierten Jahr ausgestrahlt wurde. Aufführungsorte waren die Schlösser in Köthen, Sondershausen und Gohlis, als Interpreten konnten das *Händel-Festspielorchester* (mit Werken von Johann Sebastian Bach, Carl Friedrich Abel und Johann Friedrich Fasch), das Ensemble *John Holloway & Freunde* (mit Kompositionen von Johann Bernhard Bach, Johann Christian Bach u. a.) und die *Accademia Daniel* mit Klaus Mertens (Musik von Georg Philipp Telemann und Jan Dismas Zelenka) gewonnen werden. Der Sender mdr-kultur fungierte auch als Medienpartner der MBM beim *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* und bei den *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen*.

Das für die Fachwelt und die Öffentlichkeit gleichermaßen aufsehenerregende Projekt *Die Musikinstrumente aus der Begräbniskapelle des Freiburger Domes* hat erfreuliche Fortschritte gemacht. Beteiligt waren zahlreiche Partner (-einrichtungen), die sich mit ihrem Fachwissen, ihrer technischen Ausstattung und mit finanziellen Mitteln darin einbrachten; an dieser Stelle seien herausgegriffen das – federführende – Institut für Musikinstrumentenforschung *Georg Kinsky e.V.*, das Institut für Diagnostische Radiologie und das Institut für Experimentelle Physik I der Universität Leipzig, das Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg, das Institut für Spektrochemie und Angewandte Spektroskopie Dortmund, das sächsische Landesamt für Denkmalpflege, die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik und die Ostdeutsche Sparkassenstiftung.

Einführung

Während der Umgestaltung des Chorraumes des Freiburger Domes zur Begräbnisstätte der wettinischen Fürsten in den Jahren zwischen 1585 und 1594 wurden den Putten auf einem Sims unter dem Gewölbe 30 Musikinstrumente in die Hände gegeben. Die zum Teil sogar signierten Instrumente wurden allesamt in Sachsen, zumeist in dem kleinen Ort Randeck, hergestellt. Ihre überragende Bedeutung erwächst aus dem außerordentlichen Informationspotential über die Musizierpraxis und den Instrumentenbau im reformatorischen Sachsen und darüber hinaus in Mitteldeutschland, das sie in sich bergen. Im Zuge der Renovierung der Begräbniskapelle sind die Originalinstrumente zugänglich geworden und damit entstand die einmalige Möglichkeit, eine ausführliche Dokumentation der Instrumente zu erarbeiten. Ein größeres seit Jahren laufendes Forschungsprojekt befaßt sich mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der Musikinstrumente.

Das Besondere an diesem Projekt ist, daß die Instrumente nur während einer begrenzten Zeit für die Untersuchungen zur Verfügung stehen. Sie befinden sich jetzt im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig. Die Verantwortung der Projektgruppe ist außerordentlich groß, denn die Ergebnisse unserer Untersuchungen werden in den nächsten Jahrzehnten als Grundlage für jede weitere wissenschaftliche Forschung dienen.

Durchgeführte Arbeiten im Jahr 2002

Die für das Jahr 2002 geplanten Maßnahmen konnten wie vorgesehen durchgeführt werden, dabei standen uns zahlreiche Institutionen zur Seite. Hauptziel dieses Projektes ist die Erarbeitung und wissenschaftliche Auswertung eines umfassenden Materials zu den Musikinstrumenten der Begräbniskapelle, gegliedert in mehrere Themenkreise.

Geschichtliches

Zur Geschichte der Instrumente in der Kapelle wurde eine Dokumentensammlung angelegt mit Unterstützung vom Sächsischen Denkmalamt. Frühere Berichte, Fotos und andere Unterlagen über Reparaturen im Freiburger Dom konnten zusammengetragen werden. Die so gewonnenen Kenntnisse werden u. a. bei den geplanten konservatorischen Maßnahmen berücksichtigt.

Eine ikonografische Sammlung wurde ebenfalls angelegt, die vor allem Darstellungen mit Musikinstrumenten aus dem sächsischen Raum und aus seiner Umgebung zum Inhalt hat. Sie stellt eine wichtige Quelle für die Zusammensetzung der Ensembles, Instrumentenhaltung etc. um 1600 dar.

Instrumentendokumentation

Zu einer umfassenden Dokumentation der Instrumente zählen traditionelle Methoden wie Beschreibung, Zustandserfassung, Fotografie etc. ebenso wie auch verschiedene computerunterstützte berührungsfreie Meßverfahren, Fotografie mit endoskopischen Techniken, Radiographie etc.

Im Verlauf des ersten Projektjahres ist eine umfangreiche Materialsammlung entstanden, in der Fotoaufnahmen, darunter zahlreiche videoskopische Aufnahmen (elektronisch und auf Farbfilm), Röntgenbildern, Materialanalysen, Arbeitsprotokolle etc., auch technische Zeichnungen, die den Nachbau der Instrumente ermöglichen, zu finden sind. Die zahlreichen Fotoaufnahmen zu dem gesamten Fund wurden auch für spätere Publikationszwecke von professionellen Fotografen realisiert. Von den etwa 200 Röntgenaufnahmen wurden 139 auch bearbeitet und ausgedruckt.

Die ersten Untersuchungen betrafen vor allem Fragen des Zustandes, des Schädlingsbefalls und der Konservierung. Die zweite Etappe konzentrierte sich auf die Erfassung der Objekte als Musikinstrument und die Materialanalysen (bautechnische und akustische Messungen, Dendrochronologie, Holzartenbestimmung, Bestimmung der Lacke und Farben etc.).

Es wurden zweierlei Verfahren angewendet, um auf diese Weise noch mehr Informationen zu gewinnen. Da die Musikinstrumente mit einem goldfarbigen Lacküberzug versehen sind, war eine dendrochronologische Bestimmung nur mit Hilfe der Röntgenaufnahmen möglich. Eine technische Zeichnerin wurde beauftragt und hat ihre Arbeit bereits begonnen. Das computerunterstützte Meßverfahren ermöglicht sehr genaue Maßangaben, diese Werte fließen u. a. in die technischen Zeichnungen ein.

Materialanalysen

Folgende Untersuchungen wurden durchgeführt: Dendrochronologie, Holzartenbestimmungen, Zusammensetzung der Lacke und Farben auf den Instrumenten, Feststellung der Zusammensetzung der noch vorhandenen, vermutlich originalen Saiten.

Akustische Messungen

Die akustischen Untersuchungen konzentrierten sich im Jahr 2002 auf die Zister und die Blasinstrumente. Mit diesen akustischen Messungen werden Aussagen zur Stimmtonhöhe, zur Stimmungart und zur Griffweise bei den Blas- und Bundinstrumenten wie der Zister möglich. Untersucht wurden dabei klangliche und spieltechnische Aspekte. Darüber hinaus wurden auch andere Quellen (z. B. ikonographische und Archivquellen, erhaltene Tabulaturen etc.) herangezogen.

Die Nachbauten als Informationsträger

Auf Grundlage der durchgeführten Untersuchungen und ausführlichen Dokumentation können exakte, spielbare Nachbauten dieser Instrumente geschaffen werden, um mit diesen auch klangliche und aufführungspraktische Erfahrungen zu sammeln.

Es wird angestrebt, die Nachbauten herzustellen, solange sich die Instrumente noch im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig befinden. Hier werden die oben aufgelisteten Ergebnisse schon einfließen und zahlreiche Angaben zur Spielweise sowie zu den akustischen Eigenschaften des Instrumentariums des ausgehenden 16. Jahrhunderts bieten. Diese Instrumente werden eine sogenannte Null-Serie für weitere Nachbauten bilden, die in der Musikpraxis zum

Einsatz kommen, nachdem die Originalinstrumente wieder in die Begräbniskapelle zurückgebracht worden sind.

Arbeitsweise

In unserer Zeit können größere Vorhaben nur selten von einem Institut allein ausgeführt werden. Deshalb haben sich mehrere Arbeitsgruppen aus Mitarbeitern verschiedener Institutionen (Museen, Forschungslabors, Hochschuleinrichtungen etc.) und Fachspezialisten (Organologen, Instrumentenbauer etc.) gebildet, die nach einem konkreten, ziemlich straffen Aufgabenplan arbeiten. Die Projektteilnehmer und Kooperationspartner wurden ihrer fachlichen Spezialisierung entsprechend durch ein dafür zuständiges Gremium ausgewählt und eingeladen. Die meisten unserer Partner haben dieses Projekt in den eigenen Forschungsplan aufgenommen.

Die Organisation liegt in erster Linie in Leipzig; in der Steuerungsgruppe wirken neben den Vertretern der Eigentümer Kollegen aus Halle, Leipzig, Michaelstein und Nürnberg mit.

Die Projektteilnehmer stellen einander während regelmäßiger Kolloquien (zweimal im Jahr, in Verbindung mit Projekt-Sessions) ihre Ergebnisse vor und stimmen die nächsten Aufgaben und Zielstellungen ab. Durch den gegenseitigen Austausch zwischen den jeweiligen Arbeitsgruppen und Themengebieten während der gemeinsamen praktischen Arbeit ist so auch eine fachliche Weiterbildung für alle Teilnehmer gewährleistet.

Insgesamt nehmen an dem Projekt zusammen mit den Instrumentenbauern 50 Personen teil, für einzelne Detailfragen werden weitere Spezialisten einbezogen.

(Bericht: Veit Heller, Leipzig)

Im November 2003 findet in der Stiftung Kloster Michaelstein ein Symposium statt, auf dem die an diesem Projekt Beteiligten über ihre Arbeit referieren. Erstmals werden die nachgebauten Instrumente anlässlich des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* am 15. Mai 2004 an authentischer Stätte im Freiburger Dom erklingen.

Aufgrund der erfreulichen Leistungen des ersten Kompositionswettbewerbs für Schüler und der öffentlichkeitswirksamen Preisverleihung im Rahmen der Weimarer Schulumusiktage hat sich die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik dazu entschlossen, einen weiteren Kompositionswettbewerb auszuschreiben. Kooperationspartner war wiederum der Verband Deutscher Schulmusiker. Einbezogen wurden allgemeinbildende Schulen und Musikgymnasien sowie Musikschulen.

In einer bundesweiten Ausschreibung hat die MBM Schüler dazu aufgefordert, eine Komposition unter der Themenstellung: *Variationen & Thema* einzureichen. Ziel war es dabei, zu Kompositionen anzuregen, die ihren Ausgangspunkt, ihr *Thema*, im Bereich der Barockmusik haben, um dieses im Sinne zeitgenössischer Musiksprache(n) kreativ weiterzuentwickeln und damit im vielfältigen Sinne zu *variieren*.

Die Jury setzte sich zusammen aus den Musikpädagogen Prof. Dr. Eckart Lange (Vorsitz), Prof. Dr. Hans Bäßler und Prof. Dr. Ortwin Nimczik sowie Prof. Dr. Niels Knolle (Jazz) und Prof. Martin Christoph Redel (Avantgarde). Zur Auswertung der 25 eingereichten Arbeiten trafen sich die Juroren in Weimar und entschieden sich für die Vergabe eines ersten und eines dritten Preises sowie zweier Förderpreise. Das Preisträgerkonzert mit einem vorangehenden Workshop fand erst im Februar 2003 statt.

Die von der Stiftung Kloster Michaelstein organisierte *Sommerakademie für Alte Musik* ist eine Fördermaßnahme für den künstlerischen Nachwuchs, an der sich die MBM als Co-Veranstalter gern beteiligt hat.

Die 16. Michaelsteiner Sommerakademie für Alte Musik wurde mit der Proben- und Konzertphase Ende Oktober/Anfang November 2002 erfolgreich abgeschlossen. Sie war als insgesamt dreistufige Seminarfolge konzipiert, die es den Teilnehmenden ermöglichte, ihre Kenntnisse der historischen Aufführungspraxis auf hohem instrumentalen Niveau zu vervollkommen und insbesondere das Ensemblespiel bis zur Konzertpräsentation zu trainieren. Literaturbasis war Ensemblesmusik des mitteldeutschen Barock.

Durch vorbereitende Einzelseminare im Frühjahr und eine zentrale Ensemblephase im Juli wurde die Basis dafür geschaffen, daß die Besten der Teilnehmenden in einer Probenphase ein eigenständiges Ensemble formieren konnten, um in mehreren Konzerten in den drei Ländern Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen Zeugnis zum einen von der erreichten Leistungsfähigkeit und zum anderen von der europäischen Bedeutung der Barockmusik-Entwicklung im mitteldeutschen Kulturraum abzulegen.

Die vorbereitenden Einzelseminare (April/Mai 2002) standen unter der Leitung der Dozenten Mary Utiger (Violine, Viola), Markus Möllenbeck (Violoncello, Kontrabaß), Paul Dombrecht (Oboe), Rhoda Patrick (Fagott) und Christian Leitherer (Chalumeau). In ihnen wurde das Repertoire mit den Teilnehmenden erarbeitet, Spieltechniken und Verzierungs-/Aufführungspraktiken vervollkommen. Entsprechend dem Vorhaben, Einzelseminare zu kleineren Gruppen zusammenzufassen, um bereits die Möglichkeit zu ersten Registerproben zu eröffnen, fanden die Seminare für Violine, Oboe und Fagott parallel statt.

Das Ensembleseminar (16.–21.07.2002) stellte die zentrale Arbeitsphase dar. Unter der Leitung der Dozentin für Violine und Viola, Mary Utiger, arbeitete ein Dozentenkollegium, bestehend aus Markus Möllenbeck (Violoncello, Kontrabaß), Martin Stadler, Luise Baumgartl (Oboe), Rhoda Patrick (Fagott, Blockflöte), Christian Leitherer (Chalumeau) und Oliver Kersken (Horn). Die Teilnehmenden wurden sowohl im Einzelunterricht als auch in Gruppen unterrichtet. Diese Ensemblephase wurde mit einem öffentlichen Ensemblekonzert am 20. Juli und einem seminarinternen Kammerkonzert am 21. Juli abgeschlossen. Dabei diente diese Phase auch dazu, aus dem Teilnehmerkreis diejenigen auszuwählen, die die Möglichkeit erhalten sollten, in der abschließenden Konzertphase mitzuwirken.

Die Probenphase und die Konzerte standen unter der musikalischen Leitung des Dozenten für Violoncello, Markus Möllenbeck. Hauptaugenmerk dieser Konzertphase lag darauf, mit den Teilnehmenden einen stimmigen Ensemblestil zu erarbeiten, das Repertoire bis zur Konzertsreife zu vervollkommen und auf der anschließenden Konzertreise einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen.

Das Konzertprogramm selbst war äußerst farbig und setzte sich aus Werken verschiedener Gattungen von der Kammermusik über Solokonzerte bis zur Orchesterouvertüre in sehr variablen Besetzungen zusammen. Dabei wurde das Augenmerk vor allem auch darauf gelegt, Musik von Komponisten des mitteldeutschen Barock zu integrieren, und mit Telemann, Fasch, Stölzel und Heinichen waren vier Komponisten vertreten, die eben diese Musik nachhaltig prägten. Dabei stellte die Einbeziehung eines Werkes von Vivaldi die Musik der anderen in den damaligen europäischen Kontext. Besonders zu erwähnen ist, daß auch ein nach den Quellen der Sächsischen

Landes- und Universitätsbibliothek Dresden neu erarbeitetes Werk zur Aufführung kam: eine Sonata für Oboe, Violine, Horn und Basso continuo von Gottfried Heinrich Stölzel.

Im Vorfeld war es gelungen, ausgesprochen attraktive Konzerte und Mitveranstalter in den drei Ländern Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen zu gewinnen. Die Premiere fand in Weimar statt. Innerhalb des renommierten Festivals Alter Musik „Guldener Herbst“ in Thüringen trat das Ensemble unter dem Namen „Junge Michaelsteiner Akademie“ am Sonnabend, dem 26. Oktober, im Coudray-Saal der Musikschule „Ottmar Gerster“ auf. Am Sonntag reiste das Ensemble dann weiter nach Dresden, wo im wunderschönen Kronensaal von Schloß Albrechtsberg hoch über der Elbe musiziert wurde.

In der kurzen zu Verfügung stehenden Zeit hatte das Ensemble in sieben mehrstündigen Orchesterproben und an zwei mit Einzelproben ausgefüllten Nachmittagen äußerst konzentriert gearbeitet. Bei den Konzerten zeigte sich nun, daß dieser Krafteinsatz sich gelohnt hatte. Sowohl in Weimar als auch in Dresden wurde dem Publikum ein Programm geboten, das mit wunderschönen Werken, einem homogenen, temperamentvollen Orchesterklang und reifen solistischen Leistungen aufwarten konnte. Entsprechend begeistert reagierten die Zuhörer, die beide Male vom Ensemble eine Zugabe forderten.

Am darauffolgenden Wochenende traf die „Junge Michaelsteiner Akademie“ – deren 20 Mitglieder im Übrigen aus Deutschland, Österreich, Tschechien, Polen und den Niederlanden kamen – nochmals zu zwei Konzerten zusammen. Am 2. November stellte sie ihr Programm in Michaelstein vor, bevor das Gesamtprojekt dann am 3. November seinen Abschluß in Magdeburg mit einem Konzert im Kloster „Unser lieben Frauen“ fand – beide Male wiederum in überzeugender musikalischer Qualität und mit einem begeisterten Publikum.

Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle auch die Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Kammerorchester Wernigerode, welches das Telemann-Blockflötenkonzert mit der Solistin Anette-Susanne Bethge und, als Uraufführung, die Auftragskomposition „IMAGEN II“ des spanischen Komponisten Pedro Halffter in sein 4. Schloßkonzert am 25.10. integrierte, wobei diese Auftragskomposition und ihre Aufführung, den Projektteil „Zeitgenössische Musik“ repräsentierend, von der Stiftung Kulturfonds Berlin gefördert wurde.

(Bericht: Bert Siegmund, Michaelstein)

An weiteren länderübergreifenden Projekten mit Aufführungen in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen sind Telemanns Passionsoratorium *Seliges Erwägen* – interpretiert vom *Leipziger Barockorchester* und namhaften Solisten – und *Musik von Johann Pachelbel* mit dem *Rosenmüller Ensemble* unter der Leitung von Arno Paduch zu nennen. „Ausgegraben“ Werke von Reinhard Keiser und Johann Christian Schieferdecker hat die *Capella Orlandi Bremen* in Mißlareuth, Sondershausen und Teuchern zu Gehör gebracht, wobei das Konzert in Keisers Geburtsstadt von DeutschlandRadio Berlin mitgeschnitten und zwei Wochen später ausgestrahlt wurde.

Von Händels *Acis, Galathea e Polifemo* in der Interpretation der *Batzdorfer Hofkapelle* hat die MBM lediglich die Einstudierung gefördert. Nach der erfolgreichen Premiere im Theater zu Meißen (wenige Monate vor der Flutkatastrophe) erlebte die Oper insgesamt 10 Vorstellungen an verschiedenen Spielstätten Deutschlands, darunter natürlich auch in Sachsen-Anhalt und Thüringen.

Es ist ein Anliegen der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, wissenschaftliche Arbeiten nicht nur vorzulegen, sondern diese auch mit Leben zu erfüllen. Das 400-jährige Jubiläum der Weimarer Hof-/Staatskapelle bot einen willkommenen Anlaß, im Rahmen der Festwoche Werke aus dem Weimarer Notenband, der 2001 in unserer *Denkmälerreihe* erschienen ist, zur Aufführung zu bringen. Ausführende des Konzertes am 19.05.2002 in der Herderkirche zu Weimar waren das *Weimarer Barock-Ensemble* und die Vokalisten *INCANTO Weimar* unter der Leitung von Jürgen Karwath; dem musikalischen Teil ging die Präsentation des Notenbandes durch seinen Herausgeber und den Präsidenten der MBM, Prof. Dr. Klaus Hortschansky, voran. Momentan befinden sich mehrere Bände der *Denkmälerreihe* (Editionsleiter: Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze) in Arbeit.

In unserer anderen Reihe: *Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte* (Schriftleiter: Prof. Dr. Wolfgang Ruf) ist im Berichtsjahr die Publikation von Annegret Rosenmüller unter dem Titel: *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Kgl. Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jhds.* erschienen. Folgende musikologische Arbeiten wurden 2002 unterstützt:

- Reinhard Keiser: *Desiderius – König der Langobarden*, Musicalisches Schauspiel 1709. Für die Herausgabe nach dem Autograph bearbeitet durch Hansjörg Drauschke
- Michael Maul: Forschungen zur Erschließung von Quellenmaterialien zur mitteldeutschen Musikgeschichte
- Steffen Voss / Rainer Kaiser: Quellenprojekt Thüringer Musikhandschriften (u. a. zum Repertoire Thüringer Adjuvantenchöre)

Es ist zu überlegen, inwieweit die in diesen Arbeiten vorgelegten Ergebnisse in unsere Datenbank einfließen können.

Das Projekt *Datenbank Mitteldeutsche Barockmusik* befand sich 2002 in der zweiten Phase: Bereitstellung der softwaretechnischen Voraussetzungen. Bestandteil und Ziel der zwischen der MBM und der Fachhochschule Harz Wernigerode getroffenen Vereinbarung ist die Einbindung der Datenbank in die Internet-Seite der Ständigen Konferenz sowie die Verlinkung weiterer Projektteilnehmer (u. a. Mitgliedseinrichtungen der MBM).

Am 15. November 2002 wurde der Probetrieb der Datenbank-Seite und nach erfolgreichem Abschluß der 14tägigen Erprobungsphase am 1. Dezember 2002 der Echtbetrieb aufgenommen. Seither sind der Buchbestand der Stiftung Kloster Michaelstein sowie die öffentlichen Teile der Orgeldatenbank Sachsen-Anhalts online recherchierbar:

<http://213.252.149.210/mbm/orgelsuche.htm>;

<http://213.252.149.210/mbm/buchsuche.htm>.

Die Einarbeitung der *Musikinstrumentenerfassung in mitteldeutschen Museen* (mehrjähriges Projekt der MBM) war mit gravierenden technischen Schwierigkeiten verbunden, die man derzeit versucht, zu beseitigen. Mittelfristig müssen auch die – teilweise noch zu erfassenden – Orgeldaten in Sachsen und Thüringen berücksichtigt werden.

Wie alljährlich, hat sich die Ständige Konferenz auch im Berichtsjahr auf der internationalen Musikmesse *Musicora* in Paris präsentiert (5. bis 9. April 2002). Am MBM-Stand waren ebenso das Bach-Archiv Leipzig, das Schütz-Haus Bad Köstritz, die Händel-Festspiele Halle, die Stiftung Kloster Michaelstein, die französische Sektion der Neuen Bach-Gesellschaft und der MDR vertreten. Auf die dort geknüpften Kontakte ging beispielsweise auch der Auftritt des Ensembles *Jacques Moderne* aus Tours während der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* in Bad Köstritz zurück.

Die Wanderausstellung: *Querschnitt durch die mitteldeutsche Barockmusiklandschaft* ist von Klaus Hortschansky und Claudia Konrad inhaltlich überarbeitet und von einer Werbefirma neu gestaltet worden. Gleich nach Fertigstellung der Tafeln wurde die Ausstellung im Rahmen des Bach-Festes in St. Donat, Südfrankreich, präsentiert. Eröffnet wurde sie am 31. Juli mit einem Vortrag der MBM-Geschäftsführerin über die Traditionen der mitteldeutschen Barockmusik und unsere Einrichtung, wobei hervorzuheben ist, daß die gesamten Kosten vom Gastgeber übernommen wurden.

Im Dezember war die Ausstellung anlässlich des Jahreskongresses der MBM in der Hochschule für Musik *Franz Liszt* in Weimar zu sehen.

Am länderübergreifenden Vorhaben *Vermarktung der mitteldeutschen Barockmusik* waren im Berichtsjahr – abgesehen von der MBM – die Tourismusverbände der drei Länder, die Stadt Leipzig, die Thüringer Bach-Wochen und die Bach-Städte in Thüringen beteiligt (Leitung der Arbeitsgruppe: Dr. Claudia Konrad). Pünktlich zur weltgrößten Tourismusmesse in Berlin (ITB), im März 2002, ist die reich illustrierte Werbeproschüre *Johann Sebastian Bach – Wirkungsstätten, Veranstaltungen, Reiseangebote* erschienen; sie liegt in deutscher (Auflagenhöhe: 120.000), englischer und japanischer Sprache vor. Finanziert wurde sie von den Wirtschaftsministerien Sachsens, Sachsen-Anhalts und Thüringens sowie der Stadt Leipzig. Buchbare Reiseangebote für musikinteressierte Touristen und eine Veranstaltungsübersicht sind darüber hinaus unter www.mitteldeutsche-barockmusik.de abrufbar.

Abgesehen von den Vorhaben, die die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik als alleiniger Veranstalter oder Co-Veranstalter initiiert und organisiert, werden Projekte in der Trägerschaft Dritter gefördert; im Haushaltsjahr 2002 waren es 22 in Sachsen-Anhalt, 21 in Sachsen und 10 in Thüringen. Wie üblich, handelte es sich in erster Linie um die Unterstützung von Konzerten, gefolgt von Maßnahmen für den künstlerischen Nachwuchs und Symposien. Auch dieses Mal standen erfreulicherweise u. a. weithin unbekannte oder wiederentdeckte Werke auf den Programmen, etwa Kantaten von Georg Caspar Schürmann, die *Historia Resurrectionis Jesu Christi* von Johann Georg Schreger, das *Weihnachts- und Neujahrsoratorium* von Georg Gebel, *Vesperpsalmen* von Antonio Lotti und die *Markus-Passion* von Reinhard Keiser.

Im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Halle wurde am 29. November 2002 satzungsgemäß eine ordentliche Mitgliederversammlung abgehalten. Ihr ging ein Gedankenaustausch des Präsidiums voran, das zu seiner jährlichen Hauptsitzung am 1. Juni in Quedlinburg zusammenkam.

Den Vorsitz des Kuratoriums führte 2002 der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Anhang

Mitglieder der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik

Natürliche Personen: 27

1	Prof. Dr. Detlef Altenburg	Weimar
2	Ilse Baltzer	Berlin
3	Prof. Dr. Werner Breig	Erlangen
4	Friederike Böcher	Bad Köstritz
5	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena / Dresden
6	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
7	Prof. Dr. Helen Geyer	Eisenach/Weimar
8	Prof. Dr. Karl Heller	Rostock
9	Prof. Dr. Klaus Hortschansky	Münster
10	Prof. Dr. Konrad Küster	Freiburg
11	Dr. Ortrun Landmann	Dresden
12	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
13	Prof. Dr. Helmut Loos	Leipzig
14	Prof. Dr. Tomi Mäkelä	Magdeburg
15	Prof. Dr. Eberhard Möller	Zwickau
16	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
17	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
18	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
19	Prof. Ludger Rémy	Dresden
20	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
21	Norbert Schuster	Dresden
22	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Leipzig/Neckargemünd
23	Renate Unger	Leipzig
24	Prof. Dr. Walter Werbeck	Höxter
25	Karl Dieter Wagner	Eisenach/Schneverdingen
26	Prof. Dr. Christoph Wolff	Leipzig
27	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

Juristische Personen: 17

1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e.V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg Philipp Telemann e.V.	Magdeburg
3	Bach-Archiv Leipzig	Leipzig
4	Bachhaus Eisenach gGmbH	Eisenach
5	Akademie für Alte Musik Oberlausitz e.V.	Görlitz

6	Dresdner Hofmusik e.V.	Dresden
7	Geschichtsverein Udestedt e.V.	Udestedt
8	Gesellschaft Thüringer Bach-Wochen e.V.	Eisenach
9	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt
10	Internationale Fasch-Gesellschaft e.V.	Zerbst
11	Kulturstätten Landkreis Köthen / Bachgedenkstätte	Köthen
12	Stadt Weißenfels	Weißenfels
13	Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V.	Creuzburg
14	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e.V.	Teuchern
15	Schütz-Akademie e.V.	Bad Köstritz
16	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg
17	Neue Bachgesellschaft e.V.	Leipzig

Ehrenmitglieder: 7

1	Prof. Dr. Günter Fleischhauer (†)	Halle
2	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
3	Dr. Claus Oefner	Eisenach
4	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig
5	Dr. Ingeborg Stein	Weimar
6	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
7	Dr. Edwin Werner	Halle

Abkürzungsverzeichnis

Allgemeine und bibliographische Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst
DNT	Deutsches Nationaltheater Weimar
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MLHA	Mecklenburgisches Landeshauptarchiv
MQ	The Musical Quarterly
Nb	Notenbeispiel
SächsHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
ThHStA	Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar
ThStA	Thüringer Staatsarchiv

RISM-Sigle

B-Bc	Brüssel, Conservatoire Royal de Musique
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
D-DI	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek
D-DS	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
D-EFk	Erfurt, Archiv der Kaufmannskirche
D-EFm	Erfurt, Bibliothek und Archiv des Evangelischen Ministeriums
D-EFsa	Erfurt, Stadtarchiv
D-EIa	Eisenach, Stadtarchiv
D-EIs	Eisenach, Superintendenturarchiv
D-F	Frankfurt (Main), Stadt- und Universitätsbibliothek
D-GOI	Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
D-LEM	Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek
D-LEmi	Leipzig, Universität, Zweigbibliothek Musikwissenschaft
D-MÜs	Münster, Santini-Bibliothek
D-MY	Mylau (Vogtland), Kirchenarchiv
D-SHs	Sondershausen, Stadt- und Kreisbibliothek
D-SWI	Schwerin, Landesbibliothek
D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
D-Z	Zwickau, Ratsschulbibliothek
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Cfm	Cambridge, Fitzwilliam Museum
GB-Lbl	London, British Library
GB-Ob	Oxford, Bodleian Library
I-Mc	Mailand, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi
I-Rig	Rom, Deutsches Historisches Institut, Musikabteilung
PL-GD	Gdansk, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk
PL-Kj	Kraków, Biblioteka Jagiellonska
US-IDt	Independence (Missouri), Harry S. Truman Library
US-Wc	Washington, Library of Congress

Personenregister

- | | |
|---|--|
| Abert, Hermann | 97 |
| Abraham a Sancta Clara | 61 |
| Ackermann, Konrad Ernst | 56 |
| Adam, Johann Andreas | 167 |
| Adams, Graham C. | 246 |
| Adolf Friedrich I., Herzog von
Mecklenburg-Schwerin | 252, 254, 263 |
| Adolf Friedrich II., Herzog von
Mecklenburg-Strelitz | 263 |
| Aemilia Agnes von Reuß-Schleiz | 184 |
| Agricola, Johann | 98 |
| Albinoni, Tommaso | 127, 186 |
| Albrecht VII. der Schöne, Herzog von
Mecklenburg | 263 |
| Alexis, Willibald | 117 |
| Algarotti, Francesco | 92–94 |
| Almasan, Anneliese | 78 |
| Altenburg, Detlef | 65 |
| Ammon, Anna Judith | 282 |
| Ammon, Nicolaus | 282 |
| Anfossi, Pasquale | 90 f., 94, 97 f. |
| Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-
Weimar-Eisenach | 71, 101 f., 106–110 |
| Anna Maria, Gräfin von Promnitz | 184 |
| Anthony, James R. | 255 |
| Anton Klemens Theodor,
Prinz von Sachsen | 171, 174 |
| Antonio Lotti | 121, 124–129,
134–136, 139, 142 |
| Arnold, Frank Thomas | 28 |
| Arteaga, Esteban | 92–94 |
| August Friedrich, Herzog von Gottorp | 184 |
| | |
| Bach, Carl Philipp Emanuel | 46, 188 |
| Bach, Christoph | 282–284 |
| Bach, Georg Christoph | 282 f., 286 |
| Bach, Johann | 282 |
| Bach, Johann Ägidius (1645–1716) | 285 |
| Bach, Johann Ägidius (1709–1746) | 287 |
| Bach, Johann Ambrosius | 283 f. |
| Bach, Johann Christian | 299 |
| | |
| Bach, Johann Christian (1640–1682) | 282 f. |
| Bach, Johann Christoph (1645–1693) | 283 |
| Bach, Johann Christoph (1673–1727) | 284 f. |
| Bach, Johann Christoph (1685–1740) | 287 |
| Bach, Johann Friedrich | 287 |
| Bach, Johann Günther | 287 f. |
| Bach, Johann Jakob | 284 f. |
| Bach, Johann Sebastian | 37, 182 f., 187,
190, 201, 204, 210,
220, 267, 272 f., 279 f., 299 |
| Balthasar Erdmann, Graf von Promnitz | 184 |
| Bandur, Markus | 47 |
| Barisot, Jean | 255 |
| Bärminghausen, Hendrik | 205 |
| Basileios II., Byzantinischer Kaiser | 135 |
| Basso, Alberto | 164 |
| Bauer, Volker | 79 |
| Bauernfeld, Ernst von | 73 |
| Bechtolsheim, Ludwig von | 63 |
| Becker, Carl Ferdinand | 290 f., 303 |
| Becker-Glauch, Irmgard | 155 |
| Begne, Michel | 255 |
| Beinroth, Friedrich Wilhelm | 204 |
| Bellomo, Joseph | 64, 89 f. 98 |
| Benda, Georg | 71, 206, 208, 216 |
| Benedik, Christian | 82 |
| Benjamin, Walter | 60 |
| Benucci, Francesco | 96 |
| Berger, Joachim | 101, 108 |
| Berglund, Lars | 258 |
| Berlioz, Hector | 72 |
| Berns, Jörg Jochen | 103 |
| Berselli, Matteo | 138, 143, 145 |
| Bertati, Giovanni | 95 |
| Berthold von Regensburg | 61 |
| Bertoni, Ferdinando | 90 |
| Beyer, Johann Heinrich | 285 |
| Beyzandt, George | 230 |
| Bianciardi, Francesco | 47 |
| Biery, Gottlob Benedict | 168 |
| Blankenburg, Walter | 211 |

- | | | | |
|--|------------------|---|---------------|
| Block, Hans | 248 | Carl Wilhelm, Fürst von Anhalt-Zerbst | 184 |
| Bock, Jacob Andreas | 212 | Caroubel, François | 237 |
| Bodenschatz, Erhard | 276 | Carpani, Giovanni | 92–94 |
| Bohemus, Eusebius | 277, 281 | Carpzow, Johann Benedict | 269 |
| Böhme, Erdmann Werner | 180, 214 | Casanova, Giacomo | 169 |
| Boie, Heinrich Christian | 68, 112 | Casanova, Giovanna | 169 |
| Boito, Arrigo | 72 | Caschauer, Adolph | 293 |
| Bonin, Louis | 202 | Castiglione, Baldassare | 244 |
| Bononcini, Antonio Maria | 262 | Cato, Diomedes | 233 |
| Bononcini, Giovanni | 138, 140, 262 | Cellarius, Simon | 272 |
| Bononcini, Giovanni Maria | 262 | Cesarini, Francesco | 12–43 |
| Borchgrevinck, Melchior | 232 | Charpentier, Marc-Antoine | 259 |
| Borchmeyer, Dieter | 104 | Chauveau, Nicolas | 257 |
| Bose, August Heinrich von | 166 | Christian I. (Louis), Herzog von
Mecklenburg-Schwerin | 252–256, 263 |
| Braccioli, Grazio | 139–141, 146 | Christian I., Kurfürst von Sachsen | 230 |
| Brade, William | 232–234, 240 | Christian II., Kurfürst von Sachsen | 232 f. |
| Brandenburg, Daniel | 97 | Christian IV., König von Dänemark | 230 f. |
| Brandes, Johann Christian | 71 | Christian Wilhelm, Fürst von
Schwarzburg-Sondershausen | 204 |
| Braun, Werner | 230, 239 | Christian, Herzog von
Sachsen-Weißenfels | 183 |
| Brauneck, Manfred | 56 | Chrysander, Friedrich | 257 |
| Breitenbauch, Heinrich August von | 166 | Cimarosa, Domenico | 90, 94, 97–99 |
| Brendel, Moritz | 275 | Clemens non Papa | 275 |
| Brockes, Barthold Heinrich | 210 | Clemens XII., Papst | 165 |
| Brockpähler, Renate | 138 | Coblenz, Graf Ludwig | 95 |
| Bronner, Georg | 262 | Cohn, Albert | 234 |
| Brück, Helga | 284 | Collins, Michael | 37 |
| Brühl, Heinrich Graf von | 166, 169 | Coltellini, Celeste | 97 |
| Büchenhauer, Joachim | 254 | Columneser, Caspar | 272 |
| Buffardin, Pierre Gabriel | 229 | Conti, Francesco | 262 |
| Burke, Peter | 242, 248, 250 | Contius, Johann Christoph | 207 |
| Burkhardt, Carl August Hugo | 55, 57 | Corelli, Arcangelo | 201 |
| Burney, Charles | 96 | Cornet, Christoph | 246, 248 |
| Buxtehude, Dietrich | 300 | Cruciger, Caspar | 244 |
| Cahn, Peter | 180 | da Ponte, Lorenzo | 72 |
| Cahusac, Louis de | 164 | Dahlhaus, Carl | 264 |
| Caillat, Monsieur | 255 | Dalberg, Carl Theodor von | 116 |
| Calvisius, Sethus | 265 f. | Daniel, Johann Bernhard | 212 |
| Campagnoli, Bartolomeo | 167, 168 | Daniel, Ute | 56, 65 |
| Campra, André | 262 | Danielis, Daniel | 257–262 |
| Carl August, Herzog von Sachsen-
Weimar-Eisenach | 101–109, 114–118 | Daum, Christian | 277, 279, 281 |
| Carl Friedrich, Großherzog von Sachsen-
Weimar-Eisenach | 109, 114 | | |

- Delalande, Michel 262
 Derablais 167 f.
 Descartes, René 69
 Destouches, Franz Seraph von 71
 Dieskau, Heinrich von 166, 169
 Dieussart, Charles Philippe 253
 Dinger, Hugo 57
 Diodor 171
 Dixon, John 240 f.
 Dowland, John 231–233, 239, 249–251
 Dowland, Robert 249
 Du Mont, Henri 257
 Dulichius, Philipp 275
 Dumesnil, Nicolaus 255
 Dürr, Alfred 298

 Ebart, Paul von 57
 Eberwein, Alexander Bartolomäus 109
 Eberwein, Carl 56, 65, 71 f.
 Eck, Franz 167
 Eckelt, Johann Valentin 298
 Ehalt, Hubert 76 f.
 Eitner, Robert 207, 294
 Ekhof, Konrad 55 f., 64, 70, 74
 Elias, Norbert 76 f., 242
 Elisabeth I., Englische Königin 250
 Elisabeth von Hessen 250
 Elisabeth-Albertine, Fürstin von
 Schwarzburg-Sondershausen 212, 215
 Engelbrecht, Christiane 247
 Engländer, Richard 165, 178
 Erdmann II., Graf von Promnitz 184, 189
 Erler, Georg 294
 Ernst August, Herzog von
 Sachsen-Weimar 187–189
 Ernst II., Herzog von
 Sachsen-Gotha 105, 116
 Ernst, Graf von Schaumburg-Lippe 233

 Falconet, Étienne-Maurice 69
 Fambach, Oscar 56
 Farina, Carlo 239
 Fasch, Johann Friedrich 208, 210
 Federhofer, Hellmut 48

 Ferdinand I., Römisch-deutscher Kaiser 245
 Ferrari, Giacomo Gotifredo 97
 Ferreti, Giovanni 233
 Fett, Armin 204
 Fischer, Johann 262
 Fischer, Johann Kaspar Ferdinand 77
 Fischer, Roman 182
 Fischer-Lichte, Erika 54
 Fleischer, Theodor 277, 281
 Fleischer, Viktor 88
 Forkel, Johann Nicolaus 93
 Förster, Christoph 183, 207
 Franck, Melchior 275
 Frankenberger, Heinrich 205, 207
 Freislich, Johann Balthasar Christian
 204–207, 210
 Freislich, Maximilian Dietrich 205
 Frenzel, Christian Benjamin 167
 Frenzel, Elisabeth 72
 Frenzel, Herbert A. 56
 Freundt, Cornelius 272, 276–279
 Friedrich Anton, Fürst von
 Schwarzburg-Rudolstadt 190
 Friedrich August I., Kurfürst von
 Sachsen 87, 119, 137, 150, 156, 203
 Friedrich August II., Kurfürst von
 Sachsen 119 f., 132, 150,
 153–156, 161, 171
 Friedrich August III., Kurfürst von
 Sachsen 171, 173 f.
 Friedrich Christian, Kurfürst von
 Sachsen 153, 171, 174
 Friedrich I., Herzog von Sachsen-Gotha 184
 Friedrich II., Herzog von Sachsen-Gotha
 182–184, 189, 193, 211
 Friedrich II., König von Preußen
 78, 114 f., 165
 Friedrich III., Herzog von
 Sachsen-Gotha 211
 Friedrich Wilhelm I.,
 König von Preußen 267
 Friedrich Wilhelm, Herzog von
 Mecklenburg-Schwerin 256, 262 f.
 Froberger, Johann Jakob 301

- | | | | |
|---|--|---|---|
| Frugoni, Carlo Innocenzo | 164 | Grep, Benedict | 232 |
| Fugger, Octavian | 248 | Grubner, Simon | 281 |
| Füllsack, Zacharias | 232 f. | Guadagni, Gaetano | 96 |
| Fürstenau, Moritz | 119, 230, 234 | Guarnier, Charles | 256 |
| Fux, Johann Joseph | 136 | Guerard, Bernard | 257 |
| Gabrieli, Andrea | 248, 276 | Guglielmi, Pietro | 90 f., 94, 97, 99 |
| Gabrieli, Giovanni | 248 f., 251, 276 | Günther I., Fürst von Schwarzburg-
Sondershausen | 205–207,
210, 212, 214 f., 220 |
| Gallus, Jacob | 276 | Gurlitt, Cornelius | 75 |
| Galoche, François | 255 | Gustav Adolf, Herzog von Mecklenburg-
Güstrow | 252 f., 256 f., 263 |
| Galuppi, Baldassare | 93 f., 131 | Guthke, Karl S. | 54 |
| Garrick, David | 68–70, 96 | Gutknecht, Dieter | 37 |
| Garthoff, David Heinrich | 290 f., 297 f., 300, 303 f. | Haas, Robert | 47 |
| Gasparini, Francesco | 38 f., 262 | Habert, David | 279 |
| Gassmann, Florian | 95 | Häfner, Klaus | 198 |
| Gebler, Tobias Philipp Freiherr von | 59, 102 | Hainhofer, Philipp | 240 |
| Geiler von Kaysersberg, Johann | 61 | Hammerschmidt, Andreas | 274 |
| Geist, Christian | 258 f. | Händel, Georg Friedrich | 133 f., 137–139,
201, 210, 220 |
| Genast, Anton | 57 | Hansell, Sven Hostrup | 37 |
| Georg II., Landgraf von
Hessen-Darmstadt | 234 | Hardings, James | 232 |
| Georg Wilhelm, Markgraf von
Brandenburg-Bayreuth | 184 | Hartmann, Heinrich | 276 |
| Gerber, Ernst Ludwig | 204–206,
209 f., 212, 217 f. | Hartprecht, Samuel und Augustinus | 283 |
| Gerber, Heinrich Nikolaus | 204, 299 | Hasse, Johann Adolf | 90, 120, 130,
150–152, 155, 157, 161, 163 f., 170, 172 |
| Germann, Dietrich | 57 | Hassler, Hans Leo | 233, 248–251, 275, 276 |
| Geuck, Valentin | 246 f. | Hauptmann, Anton Georg | 109 |
| Geyer, Johann Georg | 277, 281 | Haußherr, Hans | 114 |
| Gille, Gottfried | 208 | Haydn, Joseph | 93, 99 |
| Glöckner, Andreas | 185, 293 | Haym, Nicola Francesco | 133 f., 137 f., 140 |
| Gluck, Christoph Willibald | 63, 178 | Hebestreit, Johann Friedrich | 202 |
| Göchhausen, Luise von | 111 | Hebestreit, Pantalon | 185 |
| Goethe, Johann Wolfgang von | 55–61,
64–68, 71–73, 89 f., 95, 98–118, 178 | Hecht, Wolfgang | 101 |
| Gotter, Friedrich Wilhelm | 71 | Heiland, Maximilian | 275 f. |
| Gounod, Charles | 72 | Heinichen, Johann David | 12–53, 119 f.,
128, 134, 137–146, 204, 229, 297 |
| Grabbe, Christian Dietrich | 72 | Heinrich I. von Reuß-Schleiz | 184 |
| Gräf, Hans Gerhard | 64 | Heinrich I., Fürst von Schwarzburg-
Sondershausen | 215 |
| Graf, Johann | 183, 189 f. | Heinrich V. der Friedfertige, Herzog von
Mecklenburg | 263 |
| Gragger, Robert | 116 | | |
| Grecke, Peter und Daniel | 257, 259 | | |
| Green, John | 234, 239 | | |

- Heinrich XI., Reichsgraf von
 Reuß-Schleiz (j. L.) 182, 189, 195
- Heinz, Andrea 65
- Heinz, Jutta 69, 112
- Heller, Karl 252
- Helmbold, Hermann 284
- Henkel, Arthur 68
- Hennenberg, Fritz 205, 207–211, 216
- Hensium, Johann Gottfried 273
- Henze-Döhring, Sabine 136
- Herder, Johann Gottfried von 69, 101 f.,
 109, 112, 115, 117
- Hermann, Nicolaus 266
- Herodianus 127
- Herrmann, Max 57
- Hertel, Johann Christian 201
- Hildebrandt, Christian 232
- Hill, Robert Stephen 298
- Hiller, Johann Adam 71, 138 f., 143, 203
- Hirschberg, Herbert 57
- Hoffmann, Andreas 284
- Hoffmann, Melchior 203
- Holbeck, Severin 279
- Holbergk, Johann 232
- Holborne, Anthony 232 f.
- Holborne, William 232
- Hölderlin, Friedrich 68
- Holzbauer, Ignaz 71
- Homberg, Tobias 244
- Homilius, Gottfried August 169
- Hopf, Johann Philipp 201
- Howett, Gregor 233
- Iffland, August Wilhelm 56, 74
- Illing, Simon 277, 281
- Jagemann, Caroline 56
- Jamelot, Roch 258
- Janary, Pierre 255
- Jehmlich, Wilhelm 279
- Johann Adolph I., Herzog von
 Sachsen-Weißenfels 184
- Johann Adolph II., Herzog von
 Sachsen-Weißenfels 183
- Johann Albrecht I., Herzog von
 Mecklenburg-Schwerin 252, 263
- Johann Albrecht II., Herzog von
 Mecklenburg-Güstrow 252, 263
- Johann Ernst II., Herzog von
 Sachsen-Weimar 187
- Johann Ernst III., Herzog von
 Sachsen-Weimar 187
- Johann Ernst, Prinz von
 Sachsen-Weimar 182, 187 f., 192, 196
- Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 233
- Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen 241
- Johann Georg III., Kurfürst von Sachsen 129
- Johann Georg, Herzog von
 Sachsen-Weißenfels 183
- Johann VII., Herzog von
 Mecklenburg-Schwerin 263
- Johann Wilhelm, Herzog von Sachsen-
 Eisenach 183, 185–187
- Johannes I. Tzimiskes,
 Byzantinischer Kaiser 135
- John, Nikolaus 283
- Johnson, Edward 232
- Joseph II., Römisch-deutscher Kaiser
 95–98, 106, 114 f.
- Jung, Hans Rudolf 180, 187, 189 f.
- Kade, Otto 255
- Kalb, Johann August von 118
- Karl IV., König von
 Neapel-Sizilien 150–153
- Karl V., Römisch-deutscher Kaiser 243
- Karl, Herzog von Kurland 168
- Karl, Herzog von
 Mecklenburg-Güstrow 263
- Karl, Landgraf von Hessen-Kassel 123, 126
- Katharina II., Russische Kaiserin 95
- Kegel, Christoph 248
- Keiser, Reinhard 207, 210, 262
- Kelsch, Wolfgang 168
- Kilian, Eugen 56
- Kindermann, Heinz 56
- King, Thomas 230
- Kircher, Sebastian Andreas 282

- Klein, Anton 71
 Klemm, Johann 275
 Klinger, Friedrich Maximilian 102
 Klose, Albrecht 116
 Kloß, Johann Herbord 188
 Knauer, Johann Oswald 209
 Knebel, Karl Ludwig von 104, 111, 116
 Knispel, Claudia 247
 Knüpfer, Sebastian 268 f., 271
 Koch d. J., Paul 272
 Koch, Georg und Stephan 279
 Köler, David 272
 Kolneder, Walter 43
 König, Friedrich August von 166
 König, Johann Ulrich 139, 146
 Konrad, Claudia 309, 311, 317
 Kotzebue, August von 59, 72
 Krämer, Jörg 54
 Kranke, Kurt 165
 Kranz, Johann Friedrich 71
 Krebs, Johann Ludwig 272, 279–281, 296
 Kreil, Johann 277, 281
 Kreil, Matthias 276
 Krieger, Johann Philipp 297
 Kropstein, Nicolaus 272
 Kruedener, Jürgen Freiherr von 76
 Krüger, Ekkehard 255
 Kuhnau, Johann 181, 293 f., 297, 300 f.
 Kümmerling, Harald 13 f., 262
 Kusser, Johann Sigismund 14

 Lampridius 127
 Lanciani, Francesco 14
 Landmann, Ortrun 90, 121
 Lasso, Ferdinand di 276
 Lasso, Orlando di 275 f.
 Lasso, Rudolph di 276
 Laube, Heinrich 73
 Laugier, Marc-Antoine 81
 Lavater, Johann Kaspar 104
 Le Maistre, Matthäus 229
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 102
 Leopold I.,
 Römisch-deutscher Kaiser 82, 255

 Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen 273
 Leopold, Silke 62
 Lessing, Gotthold Ephraim 55, 59–61,
 69–71, 73
 Leube, Georg Lorenz 279
 Lichtenberg, Georg Christoph 68, 70
 Lichtla, Valentin 232
 Liechtenstein, Karl Eusebius Fürst von 88
 Lincke, Gottfried 280, 293, 295–297, 302
 Linder, Jutta 58
 Lindgren, Lowell 13 f.
 Lindner, Friedrich 276
 Lippmann, Friedrich 91 f.
 Lisle, Claude de 255
 Litzmann, Berthold 57
 Lohr, Michael 275
 Lorber, Richard 15, 145
 Lortzing, Albert 72
 Losa, Giacomo 230
 Loß, Christoph vom 233
 Loß, Joachim vom 233
 Loß, Johann Adam Graf von 169
 Lotti, Antonio 12–14, 119–122,
 126–129, 133–139, 142 f., 146, 229
 Louis XIV., König von Frankreich 252, 254
 Luchini, Antonio Maria 121–126,
 128–130, 133, 141, 146
 Ludwig Friedrich I., Fürst von
 Schwarzburg-Rudolstadt 190
 Ludwig IV., Landgraf von
 Hessen-Marburg 247
 Ludwig Wilhelm, Markgraf von
 Baden 77–79
 Ludwig XIII., König von Frankreich 80
 Ludwig XIV., König von
 Frankreich 76 f., 79 f.
 Ludwig XV., König von Frankreich 81
 Ludwig, Fürst von Anhalt-Köthen 233
 Luise, Herzogin von Sachsen-Weimar-
 Eisenach 102, 104–110
 Lully, Jean-Baptiste 255, 262
 Lünig, Johann Christian 163
 Luther, Martin 102, 220, 233, 243, 265, 269
 Lutze, Günther 207

Luython, Karel	275	Montbuisson, Victor de	250
Madruzzo, Christoforo Kardinal	229	Monteverdi, Claudio	61
Magdalena Sibylla, Herzogin von Sachsen-Gotha	184	Montmorency, Isabelle Angélique de	253–255
Magdalene Sibylle, Herzogin von Sachsen-Eisenach	185	Moritz der Gelehrte, Landgraf von Hessen-Kassel	242–251
Marenzio, Luca	249	Moritz, Kurfürst von Sachsen	229
Maria Antonia Walpurgis, Fürstin von Sachsen	170 f.	Morlacchi, Francesco	229
Maria Antonietta Ferdinanda von Bourbon	173	Mozart, Wolfgang Amadeus	59, 61, 72, 89, 91 f., 94, 97, 165, 168, 172, 174, 177
Maria Carolina Antonietta von Savoyen	171, 173	Mücke, Panja	120
Maria Theresia, Römisch-deutsche Kaiserin	82	Muffat, Georg	262
Marlowe, Christopher	72	Mülder-Bach, Inka	69
Marri, Fabio	133	Müller, Johannes	102
Martin y Soler, Vicente	97, 99	Musäus, Johann Carl August	71
Martin-Blitz, Hans	72	Mutan, Anthoine	255
Marx, Hans Joachim	14	Naumann, Johann Gottlieb	164 f., 167–169, 171, 175 f., 178
Mattheson, Johann	182, 198 f., 203 f., 206, 210, 279, 293	Nauwach, Johann	239
Matthias, Römisch-Deutscher Kaiser	233	Neumeister, Erdmann	180, 184–186
Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern	153	Nieder, Horst	245
Mazzolà, Caterino	95, 164 f., 171, 177	Nietzsche, Friedrich	60
McLauchlan, Fiona	121	Nikephoros II. Phokas, Byzantinischer Kaiser	135
Meiland, Jacobus	276	Nordt, Wolfgang Heinrich	205
Menk, Gerhard	244	Nöringer, August	230
Merck, Johann Heinrich	69, 111, 114	Noris, Matteo	138, 140–142, 146
Metastasio, Pietro	62, 67, 93 f., 126, 164	Nowitzki, Hans-Peter	102
Meyer, Clemens	252	Oberländer, Hans	54
Meyer, Reinhart	67, 129	Oefner, Claus	180
Michael, Rogier	229 f., 232	Opitz, Martin	236, 239
Michael, Tobias	268	Orologio, Alexander	248
Michelsen, Peter	55	Österreich, Georg	15, 262
Mieding, Johann Martin	66	Ottenberg, Hans-Günter	290
Miksch, Johannes Aloys	168	Otterstedt, Annette	231
Mizler, Lorenz	296	Otto I., Römisch-Deutscher Kaiser	135
Molière, Jean-Baptiste	72	Otto II., Römisch-Deutscher Kaiser	135
Molter, Johann Melchior	198–202	Otto, Georg	244, 246, 249, 250
Mons, Thomas	232	Ovid	119
Monson, Dale E.	37	Pachelbel, Johann	297, 299, 300, 301, 302

- Paisiello, Giovanni 90–92, 94 f., 97, 99 f.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 276
 Pallavicini, Stefano Benedetto 121, 129,
 133, 137 f., 141, 146
 Pariati, Pietro 121
 Parison, Jean 202
 Pawlowna, Maria 114
 Pergolesi, Giovanni Battista 94, 100
 Stabat Mater 145
 Persten, Robert 230
 Pescetti, Giovanni Battista 131
 Pestel, Gottfried Ernst 290 f.,
 297 f., 301, 304
 Petrobelli, Pierluigi 90
 Peuckert, Friedrich Adolph 165
 Pezel, Johann 269
 Pezold, Christian 290, 296–298, 302, 304
 Pfleger, Augustin 256
 Pflugk, Georg 231
 Philidor, André 258
 Philipp der Großmütige,
 Landgraf von Hessen 243, 246
 Philippi, Hans 243
 Philips, Peter 250
 Piccinni, Nicola 94, 97, 100
 Pietsch-Ebert, Lilly 70
 Pinder, Wilhelm 75
 Pisendel, Johann Georg 138
 Pitrot, Antoine 164
 Plutarch 171, 177
 Poetzsch-Seban, Ute 185
 Pohler, E. F. 167
 Polonus, Johann 277, 281
 Pope, Thomas 230
 Porpora, Nicola 130
 Posse, Otto 184
 Praetorius, Hieronymus 275
 Praetorius, Michael 233, 237, 240
 Press, Volker 115
 Price, John 240 f.
 Prudentius, Aurelius 265
 Purcell, Henry 201
 Pütz, Peter 60
 Quantz, Johann Joachim 137, 143
 Racknitz, Joseph Friedrich
 Baron von 166, 168
 Rameau, Jean-Philippe 164, 169–171, 177
 Rathje, Jürgen 192
 Raudt, Walther 232 f.
 Ravissart, Jean Antoine 257
 Reichardt, Johann Friedrich 71
 Reimer, Erich 242
 Riccoboni, François 60, 70
 Richter, Winfried 262
 Riedel, Friedrich Wilhelm 292
 Riese, Johann 283
 Ristori, Giovanni Alberto 139
 Roda, Burkard von 83
 Rodenstein, Hermann und Raphael 279
 Rödiger, Johann Christoph 206,
 208–212, 220
 Rohr, Julius Bernhard von 151, 163
 Rollert, Otto 284
 Romanos II., Byzantinischer Kaiser 135
 Romanus, Franz Konrad 184
 Rose, Georg Christian 284
 Rossetti, Marino 127
 Rossini, Gioacchino 91, 93
 Roth, Tobias 277, 279, 281
 Rothe, Carl Friedrich 167
 Rousseau, Jean-Jacques 69, 71, 91
 Rub, Otto 65
 Rühling, Samuel 275
 Russo, Francesco Paolo 95
 Rutowski, Friedrich August
 Graf von 165 f., 169
 Sacchini, Antonio 100
 Sachs, Hans 274
 Sadler, Graham 164
 Salieri, Antonio 95, 97, 100
 Salignac de la Motte-Fénelon,
 François de 177
 Salomon, H. T. 167
 Salomon, J. G. 167
 Sarti, Giuseppe 90 f., 94, 97, 100

Sartori, Claudio	121	Seydelmann, Franz	169
Sartorius, Paul	276	Seyler, Abel	56, 64, 89
Scandello, Antonio	229	Shakespeare, William	58, 61, 68, 72 f., 95, 234
Scarlatti, Alessandro	40, 262	Shannon, John R.	298
Schaefer, Hartmut	180	Silbermann, Gottfried	280
Schalreuter, Paul	272	Silvani, Francesco	126
Schärf, Christian	66	Simpson, Thomas	233
Schein, Johann Hermann	218, 266–268, 271 f., 275 f.	Sophia, Fürstin von Anhalt-Zerbst	184
Schelle, Johann	269, 293 f.	Sophia, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth	184
Scherer, Hans	247	Sophokles	69
Schering, Arnold	269	Sorge, Georg Andreas	183
Schiller, Friedrich von	55, 59, 61, 68, 71–74, 101, 112 f., 116–118	Spilner, Heinrich	277, 281
Schimmelpfennig, Georg	250	Spitta, Philipp	207, 284
Schings, Hans-Jürgen	54	Spitz, Charlotte	133
Schlegel, August Wilhelm	73	Staël, Madame de	117 f.
Schmidt, David	276	Stein, Charlotte von	104 f.
Schmidt, H. F.	167	Steindorff, Johann Martin	279, 281
Schmidt, Johann Christoph	229	Stephan, Thomas	230
Schmidt, Michael W.	246 f.	Stiele, Johannes	283
Schmiedecke, Adolf	183	Stievermann, Dieter	114
Schmitt, Johannes	57	Stobäus, Caspar	283
Schmolck, Benjamin	208 f.	Stock, Elias Christoph	204
Schnaucke, Ch. H.	167	Stockinger, Ludwig	60
Schnitzer, Claudia	148–150	Stolberg, Christian Graf von	102
Scholz, Johann Gottlieb	167	Stolberg, Friedrich Leopold Graf von	102
Schönberg, Arnold	48	Stolle, Johann	272, 275, 277, 279, 281
Schönemann, Johann Friedrich	56	Stölzel, Gottfried Heinrich	203–228, 293–295, 297, 302
Schreger, Johann Georg	279, 281	Stranitzky, Joseph Anton	72
Schröder, Friedrich Ludwig	56, 73, 95 f.	Straus, Nicolaus	275
Schröter, Corona	56, 64, 71, 106	Striggio, Alessandro	276
Schulze, Hans-Joachim	298	Strohm, Reinhard	126, 136
Schumann, Robert	280	Strungk, Nikolaus Adam	229
Schuster, Gotthard	279	Stuth, Steffen	252
Schuster, Joseph	167–169, 179	Sulzer, Johann Georg	61, 73
Schütz, Heinrich	231–233, 236, 239, 241, 246–248, 251, 271, 275	Telemann, Georg Philipp	37, 137, 180–199, 207, 210, 220
Schwegerich, Johann	276	Telemann, Heinrich Matthias	183
Schweitzer, Anton	59, 62 f., 67, 98	Telemann, Maria Wilhelmina Eleonora	185
Seckendorff, Karl Siegmund von	71	Terrasson, Jean	177
Seibel, Gustav Adolph	139	Tessier, Charles	250
Seiffert, Max	298		
Senesino, Francesco	138, 143, 145		

- | | | | |
|-----------------------------------|-----------------------|-------------------------------------|--|
| Theophano, Kaiserin | 135 | Walter, Michael | 136 |
| Thiel, Eberhard | 129 | Walther, Johann Gottfried | 182, 187, 198 |
| Thümling, Zacharias | 277, 281 | Watanabe, Keiichiro | 14 |
| Thümmler, David Gotthilf | 279 | Weber, Carl Maria von | 72 |
| Tirso de Molina | 72 | Weicholt, Christian | 294 |
| Tocchini, Gerardo | 164 | Weinlig, Christian Ehregott | 167, 169 |
| Torelli, Giuseppe | 186 | Weiß, Silvius Leopold | 138 |
| Trömer, Johann Andreas | 279 | Weiß, Christian Felix | 71 |
| Trost, Johann Caspar | 273 | Weißenthurn, Johanna von | 73 |
| Trouvain, Antoine | 86 | Werckmeister, Andreas | 290 f., 297 f., 303 |
| Uffenbach, Johann Friedrich von | 79 | Werner, Zacharias | 71 |
| Ulrich, Herzog von | | Wiedemann, Conrad | 101 |
| Mecklenburg-Güstrow | 252, 263 | Wiel, Taddeo | 121, 128 |
| Ulrich, Johann Christoph | 285 | Wieland, Christoph Martin | 59, 61–64,
67 f., 70 f., 73, 93, 98,
101 f., 108, 112, 117 |
| Umblauft, Christian | 290, 292–300, 303 | Wilcke, Martin | 283 |
| Vecchi, Orazio | 233 | Wilhelm Ernst, Herzog von | |
| Velázquez, Diego | 133 | Sachsen-Weimar | 187 |
| Ventzke, Marcus | 101 | Wilhelm Heinrich, Herzog von | |
| Vetter, Nicolaus | 290, 297 f., 302, 304 | Sachsen-Eisenach | 187 |
| Vezein, Augustin | 202 | Wilhelm IV., Landgraf von | |
| Viadana, Lodovico da | 257, 267 | Hessen-Kassel | 243 f., 246 |
| Victor, Fürst von Anhalt-Bernburg | 212 | Wilhelm V., Landgraf von | |
| Vinci, Leonardo | 130 | Hessen-Kassel | 245 |
| Vitense, Otto | 252 f. | Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth | 171 |
| Vittorio Amedeo III., König von | | Willems, Gottfried | 101 |
| Savoyen und Sardinien | 174 | Witt, Christian Friedrich | 189, 290,
297 f., 300–302, 304 |
| Vivaldi, Antonio | 128, 139 | Wolf, Ernst Wilhelm | 71 |
| Vogler, Johann Gottfried | 293, 296 | Wolff, Fritz | 246 |
| Voigt, Christian | 296 | Wölfling, Viktor | 117 |
| Vollhardt, Reinhard | 275, 293 | Wolfrum, Vitus | 279 |
| Vollrath, Tobias | 275, 281 | Wollny, Peter | 257, 290, 292 |
| Volumier, Jean Baptiste | 229 | Zahn, Christian Jakob | 71 |
| Vopelius, Gottfried | 277 | Zangius, Nicolaus | 275 |
| Voß, Johann Heinrich | 102 | Zelenka, Jan Dismas | 229 |
| Voss, Otto | 297 | Zeno, Apostolo | 126–128, 133, 141, 146 |
| Vulpus, Christian August | 98 | Zetzsche, Johann | 295 |
| Vulpus, Melchior | 275 | Zielske, Harald | 73, 236 |
| Wachsmuth, Wilhelm | 113 | Zschuck, Jeremias | 295 |
| Wagner, J. G. | 167 | Zschuck, Joachim | 279 |
| Wagner, Richard | 59–61 | Zwingli, Ulrich | 243 |
| Walter, Johann | 244 | | |

Ortsregister

Aachen	265	Fontainebleau	253, 255
Altenburg	297	Frankenhausen	205
Angerburg	276	Frankfurt (Main)	180, 182–184, 186–189, 192 f., 195–197
Ansbach	85	Fraureuth	280
Arnstadt	284	Frederiksborg	239
Athen	73		
Augsburg	248		
		Gera	204
Bad Lauchstädt	57	Goldberg	276
Baden-Baden	79	Gotha	57, 64 f., 86, 114, 182–185, 189, 203–206, 208, 210 f., 216, 294, 297
Bartfeld	276	Gottorf	184, 231, 262
Bayreuth	56, 137, 184, 190	Greiz	280
Berlin	12, 57, 75, 86, 114 f., 230 f., 233	Grimma	268, 276
Bischofswerda	293	Güstrow	252–254, 256–259, 262 f.
Braunschweig	66, 115, 137		
Bruchsal	75, 83		
		Halberstadt	297
Calw	71	Halle	57
Cambridge	12	Hamburg	95, 137, 139, 182 f., 187, 231 f., 262, 301
Chemnitz	275	Heidelberg	231, 235
Coburg	57, 65	Helmstedt	276
Danzig	205, 210	Ilmenau	106, 111
Dargun	253	Independence (Missouri)	12
Darmstadt	115, 236, 239, 243, 247		
Den Haag	256	Jecha	205
Dessau	114 f.	Jena	57, 66, 101, 103, 112 f., 117 f., 183
Detmold	72		
Dittersbach	118	Kaiser-Ebersdorf	82
Dresden	87 f., 113, 119–121, 129, 133 f., 137–139, 142 f., 146, 148, 150–153, 155 f., 160–173, 178 f., 203 f., 229–236, 238–244, 262, 271 f., 274 f., 290, 293, 296–298	Karlsruhe	56, 66, 114 f., 198 f.
		Kassel	56, 123, 126, 231, 242–251
Eisenach	57, 180, 183, 185–190, 198 f., 201 f., 284, 285	Kopenhagen	231, 233, 239, 241
Erfurt	57, 282, 284–286	Kremsier	231
Eschwege	245		
		Langensalza	244
Florenz	203, 233, 245	Laxenburg	82
		Leipzig	57, 183–186, 188, 190, 197, 203, 241, 265 f., 268, 270 f., 277, 290–298, 302
		Löbau	276

Lobenstein	183	Scharfenberg	118
Löbichau	118	Schneeberg	272 f., 280, 292–297, 302
London	12, 137	Schönbrunn	82
Ludwigsburg	55 f.	Schweidnitz	208
Lüttich	257	Schwerin	252–256, 262 f.
Lyon	169	Seifersdorf	118
Mainz	115 f.	Soden (Werra)	247
Mannheim	56, 66, 75, 113, 115	Sondershausen	203–221
Marburg	243–245, 247	Sorau	184 f., 189 f.
Merseburg	183	Spa	257
Michelwitz	295	Stettin	275
Mohilev	95	Stuttgart	55 f., 66, 75 f., 240
Moncalieri	171	Tiefurt	64, 108
München	170, 242	Torgau	234, 236, 239, 244
Münster	12 f., 75, 83	Trient	229
Mylau	290, 298–302, 304	Vannes	257
Naumburg	57	Venedig	90, 97, 120 f., 128, 130, 137–139, 142 f., 146, 169, 204, 248 f., 276
Neapel	90	Versailles	76 f., 79–81, 83, 86, 88, 169, 253 f., 256 f.
Nöthnitz	118	Waldenburg	273, 296
Nürnberg	272, 276	Warschau	150
Osterstein, Schloß	273	Weimar	55–57, 59, 61, 63–67, 71–73, 89–93, 97 f., 101–104, 107–118, 183, 187, 189 f., 196, 272
Oxford	12	Weißenfels	183–186, 189 f., 297
Paris	12, 60, 81	Wien	65 f., 72, 76 f., 81–83, 88, 90, 95–100, 113 f., 121, 231, 240, 242, 255, 257
Parma	164 f., 170, 179	Wildenfels	168
Passau	262	Wittenberg	244
Pforta	265	Wolfenbüttel	114, 231, 237, 249
Pirna	276	Wormstedt	183
Plauen	275, 279	Würzburg	75, 83
Potsdam	78, 113	Zeitz	280
Prag	203, 275 f.	Zerbst	184
Quedlinburg	297	Zweibrücken	114
Rastatt	77–79, 83, 85, 87	Zwickau	272–281, 29
Regensburg	66		
Reichenbach	116		
Rom	115, 245		
Rudolstadt	57, 87, 183, 190, 205, 297		

BACH UND SEINE MITTELDEUTSCHEN ZEITGENOSSEN.

Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000. Hrsg. v. Wolfgang Ruf; 274 S. mit Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-093-3

**MUSIK DER MACHT - MACHT DER MUSIK. DIE MUSIK AN DEN
SÄCHSISCH-ALBERTINISCHEN HERZOGSHÖFEN WEISSENFELS, ZEITZ
UND MERSEBURG.** Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der

4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001.

Hrsg. von Juliane Riepe. 126 S. mit 2 Abb.
ISBN 3-88979-101-8

RATHEY, MARKUS: JOHANN RUDOLPH AHLE (1625 - 1673).

Lebensweg und Schaffen. Mit einem Verzeichnis der Werke. XII. 643 S.
ISBN 3-88979-081-X

**ROSENMÜLLER, ANNEGRET: DIE ÜBERLIEFERUNG DER
KLAVIERKONZERTE IN DER KGL. PRIVATEN MUSIKALIENSAMMLUNG
ZU DRESDEN IM LETZTEN DRITTEL DES 18. JAHRHUNDERTS.**

284 S. und 107 S. Anhang.
ISBN 3-88979-094-1

SYNOFZIK, THOMAS: HEINRICH GRIMM (1592/93-1637)

„CANTILENA EST LOQUELA CANENS“ Studien zu Überlieferung und
Kompositionstechnik. Mit einem Thematischen Werkverzeichnis.
VIII. 543 S. mit zahlr. Notenbeispielen und 60 S. Noten.
ISBN 3-88979-088-7

THEATRUM INSTRUMENTORUM DRESDENSE. Bericht über die Tagungen zu
historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999;

hrsg. von Wolfram Steude und Hans-Günter Ottenberg unter Mitarbeit von Bernhard
Hentrich und Wolfgang Mende. 386 S. mit 40 Abb. im Text und 97 Tafelabbildungen.
ISBN 3-88979-102-6



STÄNDIGE KONFERENZ MITTELDEUTSCHE BAROCKMUSIK IN SACHSEN, SACHSEN-ANHALT UND THÜRINGEN E.V.

MBM

JAHRBUCH 1999

Inhalt:

- Hortschansky, Klaus:* Mitteldeutschland als Musiklandschaft
Rothaug, Diana: „Unser aller Bild und Spiegel“. Andreas Hammerschmidts Musicalische Gespräche über die Evangelia und die Schriftauslegung seiner Zeit
Rathey, Markus: Heinrich Schütz: Selig sind die Toten (1648). Musikalische Syntax als Bedeutungsträger
Möller, Eberhard: Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das „Danck=und Freuden=Feß“ vom 2. November 1679 und „wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden“
Köpp, Kai: Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel
Koch, Klaus-Peter: Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrh. in Niederschlesien
Monheim, Annette: Händels Commemoration in Deutschland. Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung von Charles Burneys „Account“ (London 1785) und sein Briefwechsel mit dem Verleger Friedrich Nicolai
Beer, Axel: „Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung“. Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André
Heise, Birgit: Eine besonders frühe Cembalo-Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche
Fontana, Eszter: „Ein ander Clauirtes Instrument“. Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance
Meer, Henry van der: Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen
Eidler, Arnfried: Die Suite als Gattung
Wollny, Peter: Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University
Leisinger, Ulrich: Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg
Gersthofer, Wolfgang: Zur Gestalt der Toccata in Georg Muffats Apparatus musico-organisticus
Märker, Michael: „Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit“. Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude
Seidel, Wilhelm: Über die Fantasien von William Byrd
Schneider, Herbert: Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue. Zu Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen
Konrad, Claudia: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 1995-1999

Hrsg. von Wilhelm Seidel. 2000. 271 S. mit 18 Abb., 7 Tabellen und 44 Notenbeisp.
ISBN 3-88979-085-2

JAHRBUCH 2000

Inhalt:

- Steude, Wolfram:* Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte. Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert
Küster, Konrad: Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrh. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis
Rathey, Markus: Die Grobe-Tabulatur. Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert
Kaiser, Rainer: Unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts in Thüringer Archiven
Koch, Klaus-Peter: Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adligen Kreisen
Rathert, Wolfgang: Zur Überlieferung der „Praecepta der musicalischen Composition“ von Johann Gottfried Walther
Gaiser, Christoph: Galanterie und Goldenes Zeitalter. Über den Lebensabend der Pastoraloper in Mitteldeutschland
Hirschmann, Wolfgang: „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn“. Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers
Hust, Christoph: „Simplicität“ und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners „Vater-unser-Kantaten“ von 1729 und 1746
Talle, Andrew: Ein unbekanntes Buch zur Erziehung der Kinder „nebst einem Anhang von MUSIC und Tantzten“ von 1711
Pleß, Heike: Der Kopist „C.G.S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels
Hobohm, Wolf: Ein unbekannter, früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister
Fleischhauer, Günter: Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann
Seidel, Wilhelm: Wirkungsästhetik
Konrad, Claudia: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2000

Hrsg. von Wilhelm Seidel. 2001. 263 S. mit 21 Abb. und 5 Notenbeisp.
ISBN 3-88979-092-5



JAHRBUCH 2001

Inhalt:

Horn, Wolfgang: Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinrichens

Geyer, Helen: „Die Phantasie ist die wirksamste Kraft seiner Seele“. Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers Alceste

Maul, Michael: Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts

Seidel, Wilhelm: Das Kleid und sein Träger. Eine Vorüberlegung zur Stilfrage

Schmidt, Lothar: Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit

Heidrich, Jürgen: Heinrich Isaacs (?)

Missa Carminum.

Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext

Wollny, Peter: Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert

Gutknecht, Dieter: „... dessen zu dem Päpstlichen GOTTES-Dienste componirte Stücke ... von vielen Teutschen Musicis hochgehalten“. Zur Rezeption der in Italien komponierten Werke Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland

Reipsch, Brit: Telemann unter italienischem Einfluß – die Opernarien der zwanziger Jahre

Krones, Hartmut: Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikschritftum des frühen 19. Jahrhunderts

Bužga, Jaroslav: Die Kirchenkompositionen

Dresdner Komponisten in Böhmen

Kyyanovska, Luba: Barocke und insbesondere Bachsche Einflüsse auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts

Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdner Drammi per musica und die italienische Operntradition

Ruf, Wolfgang: Händel in England.

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato

Wiermann, Barbara: Buchbesprechung

Konrad, Claudia: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2001

Hrsg. von Wilhelm Seidel und Peter Wollny.

2002. 266 S. mit 4 Abb. und 32 Notenbeisp.

ISBN 3-88979-098-4

JAHRBUCH 2002

Inhalt:

Nachruf Günter Fleischhauer

Horn, Wolfgang: Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil II: Heinrichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata

Manger, Klaus: Theater als höfisches Gesamtkunstwerk
Stopfel, Wolfgang E.: Architektur und Zeremoniell Beobachtungen zu ihrem Verhältnis im Schloßbau des Barock

Geyer, Helen: Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert

Schmidt, Georg: Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781-1784 und Carl Augusts politische Ambitionen

Horn, Wolfgang: Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis (1717-1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinrichens Scheitern

Mücke, Panja: Zum Wandel der Maskerade am Dresdner Hof im 18. Jahrhundert

Pitschmann, Klaus: Von Zoroastro zu Osiride. Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800

Hobohm, Wolf: Telemann und die thüringischen Fürstenhäuser

Oefner, Claus: Johann Melchior Molters Sonate grosse am Eisenacher Hof

Fechner, Manfred: Gottfried Heinrich Stölzels Wirken für den Hof Schwarzburg-Sondershausen

Staude, Wolfgang: Engländer in der Dresdner Hofkapelle

Schrammek, Bernhard: Begegnung nationaler Stile am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz von Hessen

Waczkat, Adreas: „Les Violons du Duc“ Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Loos, Helmut: Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts

Möller, Eberhard: Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750

Kaiser, Rainer: Kinder und Jugendliche der Erfurter Bach-Familie als „Allmosen-Knaben“ und Sänger der Kaufmannskirche

Eckhardt, Wolfgang: Mitteldeutsche Tastenmusik um 1799. Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II.6.22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek

Schrammek, Bernhard: Ingeborg Stein: Heinrich Schütz und Kostritz. Zur Rezeption des Komponisten in seinem Geburtsort, Bucha 2003 (Besprechung)

Wollny, Peter: Hans Rudolf Jung: Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen, Kassel 2001 (Besprechung)

Konrad, Claudia: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2002

Hrsg. von Peter Wollny 2004. 332 S. mit 12 Abb., 10 Abb. und 25 Notenbeisp.

ISBN 3-88979-104-02

SLUB DRESDEN



3 2240932

ISBN 3-88979-104-2